Ученые записки

РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ МУЗЫКИ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

2023
3(46)

НАУЧНОЕ ПЕРИОДИЧЕСКОЕ ИЗДАНИЕ

ISSN 2227-9997 (Print)
DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3

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

Адрес редакции
121069, Москва,
ул. Поварская, д. 30–36
Тел.: +7 (495) 691-30-78
E-mail: publishing@gnesin-academy.ru
https://uz.gnesin-academy.ru

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

Подписано в печать 30.09.2023 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 Гнесиных, 2023

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных»

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Стогний Ирина Самойловна
доктор искусствоведения, профессор

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Березин Валерий Владимирович
доктор искусствоведения, профессор, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва, Россия

Власова Екатерина Сергеевна
доктор искусствоведения, профессор, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва, Россия

Дауноравичене Гражина
доктор искусствоведения, профессор, Литовская академия музыки и театра, Вильнюс, Литва

Дулова Екатерина Николаевна
доктор искусствоведения, профессор, Белорусская государственная академия музыки, Минск, Беларусь

Зинькевич Елена Сергеевна
доктор искусствоведения, профессор, Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского, Киев, Украина

Кирнарская Дина Константиновна
доктор искусствоведения, доктор психологических наук, профессор, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Малинковская Августа Викторовна
доктор педагогических наук, профессор, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Науменко Татьяна Ивановна
доктор искусствоведения, профессор, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Стоянова Иванка
доктор искусствоведения, профессор, Университет Париж VIII, Париж, Франция

Сусидко Ирина Петровна
доктор искусствоведения, профессор, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Торопова Алла Владимировна
доктор педагогических наук, доктор психологических наук, профессор, Институт изящных искусств Московского педагогического государственного университета, Москва, Россия

Цареградская Татьяна Владимировна
доктор искусствоведения, профессор, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Шеховцова Ирина Павловна
кандидат искусствоведения, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Щербакова Анна Иосифовна
доктор педагогических наук, доктор культурологии, профессор, Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке, Москва, Россия

Scholarly papers

OF GNESIN RUSSIAN ACADEMY OF MUSIC

SCIENTIFIC PERIODICAL

2023
3(46)

ISSN 2227-9997 (Print)
DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3

Registration certificate
ПИ № ФС77-47706
issued by Russian Federal Service for Supervision in the Sphere of Telecom, Information Technologies and Mass Communications (Roskomnadzor)
on December 8th, 2011

FOUNDER AND PUBLISHER
Gnesin Russian Academy of Music

EDITOR-IN-CHIEF
Irina S. Stogniy
Dr.Sci. (Arts), Professor

EDITORIAL BOARD:

Valery V. Berezin
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
Moscow, Russia

Ekaterina S. Vlasova
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
Moscow, Russia

Gražina Daunoravičienė
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Lithuanian Academy of Music and Theatre,
Vilnius, Lithuania

Catherine N. Doulova
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Belarusian State Academy of Music,
Minsk, Belarus

Elena S. Zinkevich
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kiev, Ukraine

Dina K. Kirnarskaya
Dr.Sci. (Arts), Dr.Sci. (Psychology), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Augusta V. Malinkovskaya
Dr.Sci. (Pedagogy), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Tatiana I. Naumenko
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Ivanka Stoïanova
Dr.Sci. (Arts), Professor,
University of Paris VIII, Paris, France

Irina P. Susidko
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Alla V. Toropova
Dr.Sci. (Pedagogy), Dr.Sci. (Psychology),
Professor, Institute of Fine Arts of Moscow Pedagogical State University,
Moscow, Russia

Tatiana V. Tsaregradskaya
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Irina P. Shehovtsova
Cand.Sci. (Arts),
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Anna I. Scherbakova
Dr.Sci. (Pedagogy), Dr.Sci. (Culturology),
Professor, Schnittke Moscow State Institute of Music, Moscow,
Russia

Editorial office address
121069, Moscow,
Povarskaya street, 30-36.
Phone number:
+7 (495) 691 30 78
E-mail: publishing@gnesin-academy.ru
https://uz.gnesin-academy.ru

О ЖУРНАЛЕ

«Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» — научное периодическое издание.

Журнал является собранием современных научных исследований в области музыковедения, в том числе новых его разделов, таких как музыкальная психология, музыкальная педагогика, музыкальная социология, музыкальный менеджмент. Основные задачи журнала — поддержка и популяризация исследований в области музыковедения, освещение новейших проблем и методик, систематизация и хранение информации.

ABOUT THE JOURNAL

The journal "Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music" — scientific periodical.

The journal is devoted to contemporary musicological research including its new sections such as psychology and sociology of music and music management. The journal's main objectives are dissemination and support of musicological research, its new issues and methods, as well as filing and storage of appropriate information.

ISSN 2227-9997

С 6 июня 2017 года журнал «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» включен в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых публикуются основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук и на соискание ученой степени доктора наук ВАК при Министерстве образования и науки РФ.

Since 6 June 2017 the journal is included into the list of peer reviewed editions where basic results of dissertations for Ph.D. degrees acknowledged by VAK — Ministry's of Education and Science Higher Attestation Committee — could be published.

ВЫСШАЯ АТТЕСТАЦИОННАЯ КОМИССИЯ (ВАК) при Министерстве образования и науки Российской Федерации

В журнале 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».

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

Рукописи проходят двойное слепое рецензирование. Рецензии хранятся в редакции 5 лет.

Статьи в журнале публикуются на безгонорарной основе. Плата за публикацию не взимается.

Периодичность издания — 4 номера в год.

Издание адресовано музыковедам-исследователям, преподавателям, студентам и аспирантам вузов культуры и искусства, а также всем интересующимся проблемами современного музыкознания.

Журнал «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» включен в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ).

НАУЧНАЯ ЭЛЕКТРОННАЯ БИБЛИОТЕКА eLIBRARY.RU

The scientific articles published in the journal are in congruence with 5.10.1 "Theory and History" of Culture and Art" and 5.10.3 "Forms of Art (The Art of Music)" Art-criticism specialities, along with the 5.8.7 "Methodology and technology of professional education" Pedagogy speciality.

The main criteria for selection and accepting the articles are the following: accordance with the journal's area of expertise, scientific originality, significance and justifiability of scientific findings presented for publishing, highly professional level of presentment, and abiding the norms of scientific ethic.

The manuscripts undergo a double blind reviewing. The reviews are preserved in the editorial office for 5 years.

The artices are published on a reward-free basis, and no fee for publication is taken.

The journal is published four times per year.

The journal is addressed to musicologists, faculty members, students and post-graduates of Higher education institution in the field af Culture and Art, and to all interested in contemporary Musicology issues.

The journal "Scholarly Papers of Gnesin Russian Academy of Music" is included in the Russian Index of Scholarly Citation (RINTs).

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ

Учредитель и издатель журнала — Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных» (Москва).

Издатель является членом Международной ассоциации по связям издателей — Publishers International Linking Association (PILA).

Научным статьям присваивается цифровой идентификатор DOI международной системы библиографических ссылок Crossref.

PDF-версии статей хранятся на сайте https://uz.gnesin-academy.ru/ в разделе «Архив» и распространяются в свободном доступе по лицензии Creative Commons (CC-BY-NC-ND).

FOUNDER AND PUBLISHER

Journal founder and publisher — Gnesin Russian Academy of Music (Moscow, Russian Federation).

The publisher is a member of the International Association of Publishers — Publishers International Linking Association (PILA).

The Scholarly articles are given the DOI numerical identifiers of the Crossref international system of bibliographical references.

PDF versions of articles are stored on the website https://uz.gnesin-academy.ru/ in the "Archive" section andare disseminated in free domain on the license of Creative Commons (CC-BY-NC-ND).

Crossref

BY NC ND

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор
Ирина Самойловна Стогний
доктор искусствоведения, профессор
E-mail: i.stognij@gnesin-academy.ru

Ответственный редактор
Вера Владимировна Садокова
кандидат искусствоведения
E-mail: v.sadokova@gnesin-academy.ru

Технический редактор, администратор веб-сайта
Валерия Вячеславовна Кудряшова
музыковед

Корректор, SMM-менеджер
Ольга Олеговна Москвина
Кандидат искусствоведения

Редактор-переводчик
Ильяс Рашидович Хананов
музыковед

Почтовый адрес
121069, Москва, ул. Поварская, д. 30-36
Тел./факс: +7 (495) 691-30-78
E-mail: publishing@gnesin-academy.ru

EDITORIAL STAFF

Editor-in-Chief
Irina S. Stogniy
Dr.Sci. (Arts), Professor
E-mail: i.stognij@gnesin-academy.ru

Executive Editor
Vera V. Sadokova
Cand.Sci. (Arts)
E-mail: v.sadokova@gnesin-academy.ru

Technical Editor, Website Administrator
Valeria V. Kudryashova
musicologist

Proofreader, Social Media Manager
Olga O. Moskvina
Cand.Sci. (Arts)

Editor and Translater
Ilyas R. Khananov
музыковед

Adress
121069, Moscow, Povarskaya St., 30-36
Tel./Fax: +7 (495) 691-30-78
E-mail: publishing@gnesin-academy.ru

СОДЕРЖАНИЕ

Страница главного редактора 7

ЮБИЛЕЙ
В. Б. Валькова
Научные собрания
в честь юбилея С. В. Рахманинова 10

Т. Н. Красникова
Музыка Рахманинова в концерте-
открытии Международного музыкального
фестиваля, посвященного 150-летию
Е. Ф. Гнесиной 15

МУЗЫКА XX ВЕКА
Л. О. Акопян
Морис Оана́ (1913–1992)
К 110-летию со дня рождения 20

Н. С. Гуляницкая
Высокая Культура ‘консерватизма’
Рахманинова 35

Н. Ю. Филатова
Литературный источник оратории
Ю. Буцко «Сказание о Пугачёвском
бунте»: Есенин или Пушкин? 40

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР
М. В. Рудко
Балет М. де Фальи «Треуголка»
в сценическом оформлении
П. Пикассо (1919) 57

О. С. Арно
Вклад И. А. Всеволожского
в эволюцию балетного костюма
эпохи академизма 66

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
М. А. Федорова
Арфовые каденции в балетах
П. И. Чайковского. Исполнительская
судьба и вопросы авторства текста 83

О. А. Федорченко
Цезарь Пуни: новое к творческой
биографии. Деятельность
композитора на концертной
эстраде летних садов
Санкт-Петербурга и Москвы 96

МУЗЫКАЛЬНАЯ СЕМИОТИКА
Е. М. Алкон
Погружение в стихию чувств
(антропологический аспект) 106

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
НАРОДОВ МИРА
Е. М. Алкон, Цинь Чуин
О способах репрезентации китайского
стиля в этюдах для фортепиано 112

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
Н. М. Смирнова
«Хорошо темперированный клавир»
И. С. Баха: клавесин, клавикорд,
орган, фортепиано 124

КНИГИ
В. В. Рубцова
Юбилей С. В. Рахманинова.
Новые издания 136

И. М. Ромащук
Приношение композитору.
Рецензия на монографию
«Стиль Рахманинова» 142

Требования к статьям 146

CONTENT

Editor-in-chief's page 7

ANNIVERSARY
Vera B. Valkova
The scientific meetings in honor of the anniversary of S. V. Rachmaninoff 10

Tatiana N. Krasnikova
Rachmaninoff's music in the opening concert of the international music festival dedicated to the 150th anniversary of E. F. Gnesina 15

MUSIC OF THE XX CENTURY
Levon H. Hakobian
Maurice Ohana (1913–1992)
To the 110th anniversary of his birth 20

Natalia S. Gulyanitskaya
Rachmaninoff's high Culture of 'conservatism' 35

Nadezhda Yu. Filatova
Literary source of Yu. Butsko's oratorio "The Legend of the Pugachev rebellion": Yesenin or Pushkin? 40

MUSICAL THEATRE
Mariya V. Rudko
M. de Falla's ballet "The Three-cornered hat" in the stage design by P. Picasso (1919) 57

Olga S. Arno
I. A. Vsevolozhsky's contribution to the evolution of ballet costume of the academic era 66

FROM THE HISTORY OF RUSSIAN MUSICAL CULTURE
Maria A. Fedorova
Harp cadences in Tchaikovsky's ballets. Stage fate and questions of authorship of the text 83

Olga A. Fedorchenko
Caesar Pugni: New to the creative biography. The composer's activity on the concert stage of the summer gardens of St. Petersburg and Moscow 96

MUSICAL SEMIOTICS
Elena M. Alkon
Rachmaninoff. Immersion in the element of feelings (anthropological aspect) 106

MUSICAL CULTURE OF THE PEOPLES OF THE WORLD
Elena M. Alkon, Qin Chuying
On the ways of representing the Chinese style in etudes for piano 112

PERFORMING ARTS
Natalia M. Smirnova
"The Well-tempered clavier" by J. S. Bach: harpsichord, clavichord, organ, piano 124

BOOKS
Valentina V. Rubtsova
Anniversary of S. V. Rachmaninoff. New editions 136

Inna M. Romashchuk
An offering to composer. Review of the monograph "Rachmaninoff's style" 142

Requirements for articles 146

Дорогие читатели, коллеги, друзья!

Предлагаемый вашему вниманию выпуск буквально пронизан рахманиновской тематикой, что, несомненно, связано с юбилеем всеми любимого композитора — 150-летием со дня рождения. Редакция, однако, не сочла целесообразным создавать единый блок материалов, посвященных Рахманинову. Статьи размещены в соответствующих им рубриках, но в каждой так или иначе звучит имя великого композитора. Ряд статей затрагивает вопросы музыкального театра, в частности, балета.

Номер открывает статья ***Веры Вальковой*** «**Научные собрания в честь юбилея С. В. Рахманинова**», знакомя читателя с мероприятиями, связанными со знаменательной датой. Среди многочисленных музыкальных собраний — Музыковедческий форум, международный симпозиум «Рахманинов и его эпоха», конференции «Рахманинов в Москве и Москва без Рахманинова», «С. В. Рахманинов и мировая культура» в музее-заповеднике «Ивановка».

Еще один юбилей, причем с аналогичной датой, представлен в статье ***Татьяны Красниковой*** «**Музыка Рахманинова в концерте-открытии Международного музыкального фестиваля, посвященного 150-летию Е. Ф. Гнесиной**». Будучи современниками и друзьями, С. В. Рахманинов и Е. Ф. Гнесина внесли огромный вклад в отечественную музыкальную культуру и образование. Этот замечательный союз двух великих личностей был осмыслен организаторами музыкального фестиваля, открывшегося 2 июня 2023 года: программа концерта состояла сплошь из произведений С. В. Рахманинова.

Рубрику «Музыка XX века» открывает статья ***Левона Акопяна*** «**Морис Оана́ (1913–1992): К 110-летию со дня рождения**», в которой автор знакомит отечественных слушателей с французским композитором XX века М. Оана, чье творчество осталось несколько в тени его знаменитых современников О. Мессиана и П. Булеза. Анализируя композиторский стиль Оана, автор находит связи со стилем И. Стравинского и К. Дебюсси («Гробница Клода Дебюсси» М. Оана и «Хорал» Стравинского памяти Дебюсси).

Рубрику продолжает статья **Натальи Гуляницкой** «**Высокая Культура ‘консерватизма’ Рахманинова**», в которой автор обсуждает проблему современного восприятия/слышания музыки композитора. В какой мере на современного слушателя влияют тенденции эпохи? Как вписывается музыка Рахманинова в категории «авангард», «постмодернизм» или, наоборот, «консерватизм»? Суть уникального авторского стиля композитора автор видит в сочетании древнерусской интонации с гармонией нового времени.

Надежда Филатова в статье «**Литературный источник оратории Ю. Буцко «Сказание о Пугачёвском бунте»: Есенин или Пушкин?**»

представляет редко исполняемое сочинение. Тема восстания Пугачева оказалась привлекательной для целого ряда композиторов, среди которых Ю. Буцко. Интрига, описываемая автором статьи, состоит в том, что, создав поначалу музыку к театральной постановке по поэме С. Есенина, Ю. Буцко впоследствии обратился к произведению А. Пушкина.

Плодотворное сотрудничество двух замечательных художников в антрепризе дягилевских сезонов раскрывает ***Мария Рудко*** в статье «**Балет М. де Фальи "Треуголка" в сценическом оформлении П. Пикассо (1919)**». Умеренность и отсутствие излишеств, в отличие от нашумевшего «Парада», — так автор характеризует сценографию испанского балета «Треуголка». Музыка де Фальи, хореография Мясина, сценография Пикассо — бесспорный шедевр, высоко оцененный публикой. Эскизы костюмов и декораций, фотографии, представленные в статье, обеспечивают ее тексту живость и наглядность.

Нестандартное мышление И. А. Всеволожского, нашедшее отражение в дизайне театральных костюмов, анализируется ***Ольгой Арно*** в статье «**Вклад И. А. Всеволожского в эволюцию балетного костюма эпохи академизма».** Новые идеи художника оказали огромное влияние, в частности, на мирискусников. В то же время интерес к аристократически утонченному искусству нашел свое отражение в целом ряде театральных постановок. Костюмы Всеволожского автор называет «энциклопедией» различных стилей, таких как ампир, бидермейер, романтизм.

Мария Федорова в статье «**Арфовые каденции в балетах П. И. Чайковского. Исполнительская судьба и вопросы авторства текста**» рассматривает характерную эмблему балетных, симфонических и оперных партитур П. И. Чайковского — каденции арфы. Знаменитый арфист Мариинского театра Альберт Цабель, нередко корректировавший авторский материал, создает собственные версии, «переписывая» каденции трех балетов Чайковского.

Одному из самых плодовитых композиторов в области балета (и не только балета) посвящена статья ***Ольги Федорченко*** «**Цезарь Пуни: новое к творческой биографии. Деятельность композитора на концертной эстраде летних садов Санкт-Петербурга и Москвы».** Создав оркестр, выступавший в петербургском Летнем саду, а также в парке московского Петровского вокзала, Пуни знакомил публику с сочинениями русских и зарубежных композиторов, а также с собственными произведениями.

В рубрике «Музыкальная семиотика» ***Елена Алкон*** представляет статью «**Рахманинов. Погружение в стихию чувств (антропологический аспект)**». Опираясь на три функции человеческой психики, такие как *воля, чувство* и *рассудок*, автор пытается определить психологическую доминанту различных композиторов, в числе которых Рахманинов. Его творческая личность отвечает, по мысли автора, следующему распределению рассматриваемых категорий: *чувство, воля, рассудок.*

О некоторых особенностях музыкального образования в Китае размышляют ***Елена Алкон и Цинь Чуин*** в статье «**О способах репрезента-**

ции китайского стиля в этюдах для фортепиано». Переход от подражания (ученика учителю) к творческому осмыслению исполнительских задач при сохранении тесных связей с культурными традициями, на которые ориентирована система ценностей, — основа методологии музыкального обучения в Китае.

Наталья Смирнова в статье «**“Хорошо темперированный клавир” И. С. Баха: клавесин, клавикорд, орган, фортепиано**» доказывает нецелесообразность стремления современных музыкантов к аутентичному исполнению барочных произведений, ограничиваясь лишь звуковыми представлениями о возможностях инструментов XVIII века. Автор рекомендует продумывать разные игровые варианты, определив по характерным признакам предполагаемый инструмент, на который будет ориентироваться исполнитель.

Рубрику «Книги» открывает статья ***Валентины Рубцовой*** «**Юбилей С. В. Рахманинова. Новые издания**», в которой автор обозревает и анализирует современное рахманиноведение, представленное появившимися в нынешнем юбилейном году композитора трудами. Новые факты творческой биографии, многочисленные документы и события содержатся в «Летописи жизни и творчества С. В. Рахманинова», созданной В. Б. Вальковой. Раскрывается процесс работы над Полным собранием фортепианных сочинений композитора, а также переизданием трехтомника «С. Рахманинов. Литературное наследие». Отдельно анализируется ситуация, связанная с нотными изданиями.

Инна Ромащук завершает выпуск материалом под названием «**Приношение композитору. Рецензия на монографию “Стиль Рахманинова”**». Коллективная монография, созданная учеными Московской консерватории в честь 150-летнего юбилея композитора, посвящена его многомерной стилевой палитре. Проникновение в глубины рахманиновского музыкального языка, изучение сложносоставного характера его палитры привели авторов совместного труда к единодушному мнению о целостности и единстве музыкального стиля С. Рахманинова.

Ирина Стогний

ISSN 2227-9997 (PRINT)

Юбилей

Научный обзор
УДК 78.072.2
DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-10-14

Научные собрания в честь юбилея С. В. Рахманинова

Вера Борисовна Валькова
Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия, veraval@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0002-5858-0613

Аннотация: 150-летие со дня рождения композитора, пианиста и дирижера С. В. Рахманинова отмечается в этом году с небывалым размахом. Особое место в ряду юбилейных событий заняли научные конференции, посвященные творческому наследию композитора. В статье представлен краткий обзор некоторых из них. Это специальная сессия в рамках международной конференции «Музыковедческий форум — 2022» (РАМ им. Гнесиных совместно с Государственным институтом искусствознания, 5–7 декабря 2022 года), международный симпозиум «Рахманинов и его эпоха» (Российский национальный музей музыки совместно с Московской государственной консерваторией и Государственным институтом искусствознания, 30–31 марта 2023 года), конференция «Рахманинов в Москве и Москва без Рахманинова» (РАМ им. Гнесиных, 12 апреля 2023 года), концерты и научная конференция «С. В. Рахманинов и мировая культура» (Музей-заповедник С. В. Рахманинова «Ивановка», 23 и 24 мая 2023 года).

Ключевые слова: С. В. Рахманинов, 150-летие со дня рождения, научные конференции

Для цитирования: *Валькова В. Б.* Научные собрания в честь юбиляра // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 3. С. 10–14. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-10-14

© Валькова В. Б., 2023

Anniversary

Review Article

The scientific meetings in honor of the anniversary of S. V. Rachmaninoff

Vera B. Valkova

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
veraval@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0002-5858-0613

Abstract: The 150th anniversary of Sergei Rachmaninoff — composer, pianist and conductor's — birth is celebrated on an unprecedented scale this year. A special place is taken by scientific conferences dedicated to Rachmaninoff's heritage. The article provides a brief overview of some of them. These are the following: special session within the framework of the international conference "Musicological Forum — 2022" (Gnesin Russian Academy of Music together with the State Institute of Art Studies, December 5–7, 2022), the International symposium "Rachmaninoff and His Era" (Russian National Museum of Music in conjunction with the Moscow State Conservatory and the State Institute of Art Studies, March 30–31, 2023), the conference "Rachmaninoff in Moscow and Moscow without Rachmaninoff" (Gnesin Russian Academy of Music, April 12, 2023), concerts and scientific conference "S. V. Rachmaninoff and World Culture" (Museum-Reserve of S. V. Rachmaninoff "Ivanovka", May 23–24, 2023).

Keywords: S. V. Rachmaninoff, 150th anniversary of birth, scientific conferences

For citation: *Valkova V. B.* The Scientific meetings in honor of the anniversary. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2023;(3):10-14. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-10-14

150-летие со дня рождения С. В. Рахманинова отмечается в этом году с небывалым размахом. Пожалуй, трудно вспомнить другой музыкальный юбилей в нашей истории, вызвавший подобную плотность событий. За последние полгода они дали такой богатый урожай, что можно уже подводить некоторые итоги.

Похоже, сегодня не осталось ни одного музыкального учреждения в России, не отдавшего долг юбиляру реальными делами или ближайшими творческими планами. Рахманиновской темой отмечены торжественные собрания, детские утренники и концерты в школах, представительные конференции и фестивали в академической среде, специальные научные и подарочные выпуски в издательской сфере. Такой шквал мероприятий порой вызывал опасения, не станет ли все это поводом для нанесения на облик великого музыканта нового толстого слоя «хрестоматийного глянца»? На самом деле для истинных ценителей музыки происходит нечто противоположное: мощная творче-

ская личность Рахманинова раскрывается во всем богатстве и глубине смыслов, успешно сопротивляясь любому «официозу», вновь и вновь утверждая свое особое место в отечественной и мировой культуре.

Об этом свидетельствовали прошедшие научные собрания, посвященные наследию Рахманинова. Упомяну только те, в которых довелось участвовать. Марафон юбилейных конференций стартовал еще в 2022 году. Одной из первых выдвинула рахманиновскую тему международная конференция «Музыковедческий форум — 2022» (5–7 декабря 2022 года), подготовленная совместно с Российской академией музыки имени Гнесиных и Государственным институтом искусствознания. О Рахманинове речь шла в рамках специальной проблемной секции (6 и 7 декабря 2022 года) «Консерваторы и прогрессисты в истории музыкальной культуры. К 150-летию Александра Николаевича Скрябина и Сергея Васильевича Рахманинова». Правда, непосредственное обращение к наследию Рахманинова прозвучало только в трех докладах: С. В. Надлер («Скрытые сюжеты оркестровых сочинений Скрябина и Рахманинова»), В. Б. Вальковой («Парадоксы консерватизма С. В. Рахманинова») и Д. В. Любимова («“Хореографическая поэма” К. С. Уральского на музыку Второго фортепианного концерта С. В. Рахманинова»). Это обстоятельство, конечно, не помешало интересному обсуждению проблем, так или иначе связанных с творческой фигурой Рахманинова. Могло показаться, что спонтанный отклик исследователей на возможность поделиться мыслями о наследии юбиляра достаточно сдержан и не свидетельствует о широком интересе к теме.

И в самом деле, давно уже сложилось мнение, что Рахманинова охотнее играют и слушают, чем изучают. Это суждение стало источником серьезных опасений при подготовке другого научного форума, инициированного Российским национальным музеем музыки. Объявленный как международный симпозиум «Рахманинов и его эпоха», он готовился в очень сжатые сроки. К участию в его организации были экстренно привлечены Государственный институт искусствознания и Московская консерватория. Вопреки всем трудностям и сомнениям, симпозиум, прошедший 30 и 31 марта, собрал неожиданно широкий круг заинтересованных участников — всего их оказалось 38, включая зарубежных докладчиков из Германии, Японии и Бразилии. В итоге эта международная конференция остается на сегодняшний день самым представительным научным собранием в честь юбилея Рахманинова. Это стало возможным благодаря героическим усилиям и организаторскому таланту модератора проекта — заместителя директора РНММ Е. Ю. Новоселовой.

Все прозвучавшие в Музее музыке выступления вряд ли возможно здесь осветить. Отмечу только, что для меня как составителя «Летописи жизни и творчества С. В. Рахманинова» особенно значимым и полезным оказался доклад К. А. Жабинского (Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова). Приношу ему искреннюю благодарность. Вторая часть «Летописи…» [1], охватывающая период с 1900 по 1917 гг., вышла в свет в преддверии юбилея — в сентябре 1922 года (первая часть во втором, дополненном и исправленном издании

появилась в 2020 году). Специально посвященный ей доклад свидетельствовал о нужности и важности подобной работы. Отмеченные К. А. Жабинским погрешности пополнили уже собранную мной коллекцию, которая, несомненно, пригодится в будущем. Замечу, что необходимость дополнений и поправок рождается на наших глазах, в гуще юбилейных событий. Так, теперь в исследованиях о нашем герое необходимо будет опираться на новое издание литературного наследия Рахманинова[1], только что вышедшее в издательстве «Музыка».

Дискуссионной остротой отличилась и совсем скромная по масштабам однодневная (12 апреля) конференция «Рахманинов в Москве и Москва без Рахманинова». Ее организовал Мемориальный музей-квартира Е. Ф. Гнесиной в Российской академии музыки имени Гнесиных. Среди череды интересных докладов (А. А. Гапонова, В. М. Троппа, Е. С. Власовой, Т. Ю. Масловской, Е. Б. Долинской, А. С. Авдеевой и др.) особый отклик получило выступление профессора Московской консерватории Е. С. Власовой «Рахманинов в советских реалиях: общественный и личный факторы в восприятии личности». Речь шла, в частности, об известной скандальной истории 1931 года — призывах советской прессы к бойкоту музыки Рахманинова. Докладчица выказала суждение о непричастности руководства страны к этим событиям и о правомерности предложенной в те годы «шкалы идеологической пригодности» музыкальных произведений. Такая позиция вызвала бурную дискуссию и явно не была поддержана большинством участников.

Как бы ни развивались события продолжающегося юбилейного года, одним из самых ярких среди них останется творческая встреча на Тамбовской земле в Музее-заповеднике С. В. Рахманинова «Ивановка». Конференция и ряд концертных выступлений под общим названием «С. В. Рахманинов и мировая культура» прошли 23 и 24 мая 2023 года. Хорошо подготовленная и четко организованная (А. М. Самохиным и И. Н. Вановской) встреча была пронизана особой магией места — любимого имения семьи Рахманиновых-Сатиных. Более года назад музей понес огромную утрату: ушел из жизни его создатель и многолетний директор Александр Иванович Ермаков. Тогда возникло острое ощущение, что Ивановка осиротела, и ее судьба опасно зависла перед неизвестностью. Однако то, что мы увидели, говорило о продолжении интенсивной жизни музея, словно дух А. И. Ермакова, как и самого Рахманинова, продолжают хранить его. Кроме ряда интересных докладов (Е. Б. Долинской, К. В. Зенкина, А. Б. Ковалева, С. Г. Зверевой, Г. Е. Калошиной и др.) в Ивановке прозвучала фортепианная транскрипция «Симфонических танцев» Рахманинова, созданная и блестяще исполненная доцентом Московской консерватории Е. Г. Тарасовой. Это выступление стало одним из самых запоминающихся событий конференции.

Научное осмысление творчества Рахманинова представлено также в юбилейных изданиях. Кроме второй части «Летописи жизни и творчества С. В. Рахмани-

---

[1] Рахманинов С. Литературное наследие: в 3 т. Том 1. Том 2. Том 3 / составитель-редактор З. А. Апетян. Москва: Музыка, 2023.

нова» (созданной под эгидой трех институций — Государственного института искусствознания, Музея-заповедника С. В. Рахманинова «Ивановка», РНММ) в их ряд вошли проекты Российской академии музыки имени Гнесиных. Это сборник статей «Приношение С. Рахманинову. К 150-летию со дня рождения. Исследования разных лет» (составитель В. Б. Валькова) [3] и подарочный альбом «“E-F-G”. Страницы дружбы С. В. Рахманинова и Е. Ф. Гнесиной» (составители А. А. Гапонов и И. Г. Коленченко) [2]. Несколько раньше вышла коллективная монография «Стиль Рахманинова»[2], выпущенная кафедрой истории музыки Московской консерватории. Эти новинки только что появились, их обсуждение еще впереди.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Валькова В. Б.* С. В. Рахманинов: летопись жизни и творчества. Ч. 2: 1900–1917 / В. Б. Валькова; Музей-заповедник С. В. Рахманинова "Ивановка", Рос. нац. музей музыки, Гос. ин-т искусствознания; отв. ред. И. Н. Вановская. — Тамбов: Музей-заповедник С. В. Рахманинова "Ивановка", 2022. — 580 с.
2. "E-F-G". Страницы дружбы С. В. Рахманинова и Е. Ф. Гнесиной / составители А. А. Гапонов, И. Г. Коленченко. — Москва: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2023. — 64 с.
3. Приношение С. Рахманинову. К 150-летию со дня рождения. Исследования разных лет / сост. В. Б. Валькова. — Москва: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2023. — 492 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

В. Б. Валькова — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. *Val'kova V. B.* S. V. Rakhmaninov: Letopis' zhizni i tvorchestva. Chast' 2: 1900–1918 [Chronicle of Sergey Rakhmaninoff's life and work. Part 2: 1900–1918]. Tambov: Museum-Reserve "Ivanovka", 2022. 580 p.
2. "E-F-G". Stranicy druzhby S. V. Rakmaninova i E. F. Gnesinoj / sostaviteli A. A. Gaponov, I. G. Kolenchenko. ["E-F-G". Pages of friendship between S. V. Rakhmaninoff and E. F. Gnesina / Comp. A. A. Gaponov, I. G. Kolenchenko]. Moscow: Rossijskaya akademiya muzyki imeni Gnesinyh, 2023. 64 p.
3. Prinoshenie S. Rahmaninovu. K 150-letiyu so dnya rozhdeniya. Issledovaniya raznyh let / sost. V. B. Val'kova [Offering to S. Rakhmaninoff. To the 150th anniversary of his birth. Studies of different years / Comp. V. B. Valkova]. Moscow: Rossijskaya akademiya muzyki imeni Gnesinyh, 2023. 492 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Vera B. Valkova — Dr.Sci. (Arts), Professor of the Music History Department at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 18.05.2023
Одобрена после рецензирования / Revised: 19.06.2023
Принята к публикации / Accepted: 23.06.2023

---

[2] Стиль Рахманинова. К 150-летию со дня рождения. Коллективная монография. Автор проекта, главный редактор, составитель И. А. Скворцова. М.: МГК имени П. И. Чайковского. 2023. 304 с.

ISSN 2227-9997 (PRINT)

Юбилей

Научный обзор
УДК 78.072.2
DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-15-19

Музыка Рахманинова в концерте-открытии Международного музыкального фестиваля, посвященного 150-летию Е. Ф. Гнесиной

Татьяна Николаевна Красникова
Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия, krasnikova-tn2016@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0002-9538-374X

Аннотация: Статья посвящена крупному событию в культурной жизни России — открытию посвященного 150-летию со дня рождения Е. Ф. Гнесиной Международного музыкального фестиваля, состоявшегося в Москве 2 июня 2023 года в концертном зале «Зарядье». Освещается одна из наиболее крупных культурно-исторических акций года, смысловым стержнем которой становится диалог и содружество С. В. Рахманинова и Е. Ф. Гнесиной.

Ключевые слова: Международный музыкальный фестиваль, Гнесина, Рахманинов, юбилей, Российская академия музыки, Зарядье, концерт, транскрипции и переложения, вокальные сочинения, кантатно-ораториальное творчество

Для цитирования: *Красникова Т. Н.* Музыка Рахманинова в концерте-открытии Международного музыкального фестиваля, посвященного 150-летию Е. Ф. Гнесиной // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 3. С. 15–19. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-15-19

© Красникова Т. Н., 2023

Anniversary

Review Article

Rachmaninoff's music in the opening concert of the international music festival dedicated to the 150th anniversary of E. F. Gnesina

Tatiana N. Krasnikova

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
krasnikova-tn2016@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0002-9538-374X

Abstract: The article is devoted to a major event in the cultural life of Russia — the opening of the International music festival dedicated to the 150th anniversary of E. F. Gnesina's birth, held in Moscow on June 2, 2023 at the Zaryadye Concert Hall. One of the largest cultural and historical events of the year is highlighted, the semantic core of which is the dialogue and the friendship of S. V. Rachmaninoff and E. F. Gnesina.

Keywords: International music festival, Gnesina, Rachmaninoff, jubilee, Russian Academy of Music, Zaryadye, concert, transcriptions and arrangements, vocal compositions, cantata and oratorio work

For citation: *Krasnikova T. N.* Rachmaninoff's music in the opening concert of the international music festival dedicated to the 150th anniversary of E. F. Gnesina. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2023;(3):15-19. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-15-19

Если в медицине есть понятие «расширенное сердце», то, несомненно, таковое (но не в медицинском смысле) было у Елены Фабиановны. Широта ее сердца, щедрость души не знали границ. Это выражалось в ее делах, в отношении к людям. Если глубоко вдуматься в то, что ею сделано, то надо без преувеличения сказать: ей удалось объять необъятное.

Евгений Светланов

О том, что миром правит союз родственных душ, мы вспоминаем в моменты, когда пульс времени становится предельно ощутимым и на авансцену крупных культурных событий память выносит имена тех, кто прославил Россию. В этом году празднуются юбилеи С. В. Рахманинова и Е. Ф. Гнесиной, которые, будучи современниками, и, более того, друзьями, внесли неоценимый вклад в отечественную музыкальную культуру и образование. Среди своих коллег-музыкантов Елена Фабиановна всегда пользова-

лась непререкаемым авторитетом: «*Педагог, выпустивший из учебных заведений за время своей педагогической деятельности сотни пианистов, композитор, создавший большое количество произведений учебного репертуара, активно используемых и по сей день; человек неиссякаемой энергии и инициативы, крупный общественный деятель; талантливый организатор, обладающий неутомимой настойчивостью в осуществлении задуманного*» [3 , *101*] — данное высказывание ученика Елены Фабиановны Ю. В. Муромцева, впоследствии ректора Государственного музыкально-педагогического института, возглавившего Государственный Большой академический театр, создают достаточно полное представление о масштабе ее личности.

2 июня 2023 года в Концертном зале «Зарядье» торжественно открылся Международный музыкальный фестиваль, посвященный 150-летию Елены Фабиановны Гнесиной, которая «*всей своей жизнью и деятельностью (по существу не разделимых) раскрыла значение и ценность педагогического образования музыкантов*» [2, *15*]. Фестиваль относится к крупномасштабным культурным акциям, поддерживающимся президентом и правительством Москвы. Попутно отметим, что фестивали становятся неотъемлемой частью творчества академии, оказывая «*плодотворное влияние на развитие международной музыкальной жизни*» [1, *113*].

Программа концерта целиком состояла из произведений С. В. Рахманинова. Изначально концерт воспринимался как послание новым поколениям, способным приобщиться к столь важным датам в истории России, вдохновиться творчеством и наследием двух великих единомышленников. Эта идея определила и содержание концерта, состоящего из двух отделений, в которых выступили лучшие студенты академии.

В первом отделении в исполнении известного молодежного оркестра «Виртуозы Москвы» под руководством М. С. Хохлова, воспитанников МССМШ имени Гнесиных, а также ассистентов-стажеров и студентов РАМ имени Гнесиных прозвучали сцены из оперы «Алеко», «Франческа да Римини» и романсы композитора.

Содержанием второго отделения стал концерт для фортепиано с оркестром № 2 С. В. Рахманинова, прозвучавший в исполнении заслуженного артиста Российской Федерации, профессора Московской государственной консерватории и Российской академии музыки А. Диева, и редко исполняемая кантата «Весна» в интерпретации заслуженного артиста РФ А. Григорьева, сводного хора Российской академии музыки, Музыкального училища имени Гнесиных и симфонического оркестра под управлением Алексея Кубышкина (художественный руководитель — профессор В. Зива).

Концерту было предпослано произведение Небойши Йована Живковича «Фанфара для ансамбля медных духовых и ударных инструментов», исполненное коллективом кафедры духовых и ударных инструментов академии; оно было восторженно воспринято публикой как праздничный зачин или эпиграф к торжественному вечеру.

Сольные номера юных музыкантов были основаны на переложениях сочинений Рахманинова, сделанных специально для открытия фестиваля творческими усилиями школы и вуза. Проникновенные трактовки романсов «Островок», «Весенние воды», «Не пой, красавица, при мне», «Дитя, как цветок ты прекрасна», «Сон», «О, не грусти», «Полюбила я на печаль свою», «Какое счастье» обрели новую жизнь в превосходных исполнительских версиях детей и творческой молодежи. Галерея молодых дарований открылась выступлением воспитанника класса В. К. Тонхи, магистранта Ивана Пшеничникова, продемонстрировавшего бесконечность и глубину кантилены рахманиновского шедевра, поразительную ансамблевую согласованность с оркестровой партией.

Тепло воспринималось присутствующими движение от миниатюр, исполняемых учениками МССМШ, к масштабным циклическим композициям, представленным известными музыкантами и творческими коллективами. Такая крещендирующая форма словно раскрывала публике все величие гения Рахманинова, воплотившегося в жанре музыкального приношения — *Hommage*, обращенного к другу и соратнику в искусстве Елене Гнесиной. Хочется особо отметить исполнение Второго фортепианного концерта Андреем Диевым, который сумел передать саму сущность рахманиновского пианизма, основанного на сочетании блеска и виртуозности с пронзительной лирикой, свойственной фортепианным концертам. Наградой пианисту стали многочисленные вызовы, овации, свидетельствующие о бесконечной благодарности публики.

Кантата «Весна» с ее светлым жизнеутверждающим тоном для баритона, смешанного хора и оркестра стала достойным венцом концерта, созвучным ощущению жизни в ее грозном величии и жажде любви, с готовностью ее автора к преодолению мрачных предчувствий, всепрощению и единению с природой.

Старт юбилейному музыкальному форуму, заданный в «Зарядье» 2 июня 2023 года, продемонстрировал мощный потенциал, которым обладают представители Гнесинского дома, ту синергию, которая способна озарить людей вдохновением и создать атмосферу праздника, духовного единения поколений, участвовавших в этой исторически знаковой художественной акции. Концерт органично вписался в череду юбилейных торжеств, прославляющих имя Елены Фабиановны Гнесиной, а само его наполнение сочинениями С. В. Рахманинова было наделено глубоким смыслом, связанным с диалогом поколений, воодушевленным творческими победами великих музыкантов и общественных деятелей XX века.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Гнесинский дом: история учебных заведений. — Москва: Практика, 2015, 703 с.
2. *Малинковская А. В.* Академическое музыкальное образование в традициях школы Гнесиных // Гнесинские педагогические чтения: история и современность: сб. статей по материалам Международной научно-практической конференции 1–2 марта 2017 года. — Москва: РАМ имени Гнесиных, 2018. — С. 9–15.

3. *Муромцев Ю. В.* Воспоминания о Елене Фабиановне Гнесиной // Елена Фабиановна Гнесина: воспоминания современников. — Москва: Практика, 2003. — С. 100–111.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Т. Н. Красникова — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. Gnesinskij dom: istoriya uchebnyh zavedenij [Gnesinsky Hous]. Moskow, 2015, 703 p.
2. *Malinkovskaya A. V.* Academicheskoe musikalnoe obrasovanie v tradiciyach shkoly Gnesinyh // Gnesinskye pedagogicheskie chteniya: istorya i sovremennost' [Academic music education in traditions of the Gnesin pedagogical Schools // Gnessin pedagogical Readings: History and Modernity]. Moskow, 2017. P. 9–15.
3. *Muromcev Yu.V.* Vospominaniya o Elene Fabianovne Gnesinoj // Elena Fabianovna Gnesina v vospominaniyach sovremennikov [Memoires of Elena Fabianovna Gnesina // Elena Fabianovna Gnesina in the memoires of contemporiries]. Moskow, 2005. P. 100–111.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Tatiana N. Krasnikova — Dr.Sci. (Arts), Professor of the Music Theory Department at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 26.05.2023
Одобрена после рецензирования / Revised: 19.06.2023
Принята к публикации / Accepted: 23.06.2023

ISSN 2227-9997 (PRINT)

Музыка XX века

Научная статья
УДК 78.071.1
DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-20-34

Морис Оана́ (1913–1992): К 110-летию со дня рождения

Левон Оганесович Акопян
Государственный институт искусствознания,
Москва, Россия,
levonh451@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0002-5246-4697

Аннотация: Цель статьи — представить читателю творчество выдающегося французского композитора испанского происхождения Мориса Оана́. Его музыка пользовалась во Франции значительным признанием, его партитуры продолжают исполняться и записываться, но литература о нем небогата, в наших широтах изредка звучат главным образом произведения для гитары, составляющие далеко не самый значительный сегмент его многожанрового наследия. Между тем, обозревая французский музыкальный пейзаж второй половины XX века, мы приходим к выводу, что творчество Оана явилось одной из его самых впечатляющих, ярких, этически и эстетически привлекательных достопримечательностей. В статье даются сжатые характеристики нескольких ключевых произведений Оана; проиллюстрированные нотными примерами, они позволяют составить представление о его своеобразном стиле.

Ключевые слова: Морис Оана́, французская музыка второй половины XX века, испанская музыка, темперация по третьим частям тона, монодия, архаика, экзотика, ритуал

Для цитирования: *Акопян Л. О.* Морис Оана (1913–1992): К 110-летию со дня рождения // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 3. С. 20–34. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-20-34

© Акопян Л. О., 2023

Music of the XX century

Original article

Maurice Ohana (1913–1992): To the 110th anniversary of his birth

Levon H. Hakobian

State Institute for Art Studies, Moscow, Russia,
levonh451@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0002-5246-4697

Abstract: The purpose of this article is to present to the reader the oeuvre of Maurice Ohana — an outstanding French composer of Spanish origin. His music enjoyed considerable recognition in France during his lifetime, his works continue to be performed and recorded, but the literature on him is rather scarce; in our country mainly his pieces for guitar are heard from time to time, which constitute but a minor part of his rich and varied output. Meanwhile, surveying the French musical landscape of the second half of the 20th century, we come to a conclusion that Ohana's art was one of its most impressive, vivid, ethically and aesthetically attractive highlights. The article provides concise descriptions of several among Ohana's key works with some music examples that might give some insight into his highly original style.

Keywords: Maurice Ohana, French music of the second half of the 20th century, Spanish music, third-tone temperament, monody, archaics, exoticism, ritual

For citation: *Hakobian L.* Maurice Ohana (1913–1992): To the 110th anniversary of his birth. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2023;(3):20-34. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-20-34

Французская музыка второй половины XX века — это, как принято считать, прежде всего Оливье Мессиан и его главный ученик Пьер Булез, смолоду прославившийся не только как бескомпромиссный «авангардист», но и как агрессивный полемист: в начале 1950-х годов он объявил современных композиторов, не осознавших необходимости серийной техники, «*бесполезными*»[1], а позднее припечатал почти всю (за исключением Мессиана) французскую музыку времен своей молодости ярлыком «*непригодный для экспорта фольклор*»[2]. Хотя со временем позиции Булеза смягчились, его исключительное влияние на музыку и музыкальную жизнь Франции не могло не привести к тому, что творчество некоторых значительных французских композиторов далеко не

[1] Цит. по: [1, *149*].
[2] Цит. по: [4, *113*].

консервативной ориентации, само по себе, казалось бы, вполне «экспортабельное», но не связанное с серийной техникой и эстетически не близкое ни Мессиану, ни Булезу, осталось в тени достижений этих мастеров и их последователей. Между тем при иных обстоятельствах оно, по-видимому, могло бы прочно утвердиться в золотом фонде музыкальной культуры своей страны. Одним из таких композиторов был Морис Оана́ (Ohana).

Оана родился 12 июня 1913 года в Касабланке в смешанной сефардско-испанской семье[3]. От отца, уроженца Гибралтара, он унаследовал британское подданство (гражданином Франции он стал только в 1976 году); его первыми языками были испанский и английский. В 1932 году будущий композитор переехал в Париж, где помимо игры на фортепиано обучался основам архитектуры. В 1936–1939 годах концертировал как пианист во Франции и в сопредельных странах. Параллельно посещал занятия в парижском учебном заведении *Schola cantorum*, где его педагогом по композиции был Даниэль-Лезюр (1908–2002) — член основанного в 1935 году композиторского объединения «Молодая Франция», в которое входили также Мессиан и Андре Жоливе. В 1940–1944 годах Оана воевал под знаменами британской армии; в качестве офицера разведки был командирован в Кению, где имел возможность познакомиться с местным музыкальным фольклором и оценить его сходство по некоторым параметрам с ритмически сложной, богатой перкуссионными эффектами андалусийской музыкой. В 1944 году продолжил учебу в римской Академии Санта-Чечилия у одного из ведущих композиторов Италии и, что в данном случае немаловажно, «франкофила» Альфредо Казеллы (1883–1947). Во время пребывания в Италии познакомился со знаменитым французским писателем Андре Жидом (1869–1951) и сблизился с ним на почве общей любви к Шопену и к испанской музыке; консультировал Жида при подготовке отдельного издания его популярных «Заметок о Шопене».

В 1946 году Оана вернулся в Париж, где вскоре дебютировал как автор вокальной, театральной и инструментальной музыки. К тому времени у него сформировалась упорная идиосинкразия к австро-немецкой музыкальной культуре и, как следствие, к додекафонии и сериализму как ее порождениям; в более позднем интервью он назвал их «*бесплодными академическими* <…> *системами, разрушительными для музыки, — они отнимают у искусства элемент риска*»[4]. В 1947 году Оана основал группу «Зодиак» — сообщество независимых композиторов, разделявших его антисериалистские взгляды; группа организовала несколько концертов и самораспустилась в 1950 году, композиторское творчество остальных ее членов не оставило заметного следа в истории[5].

---

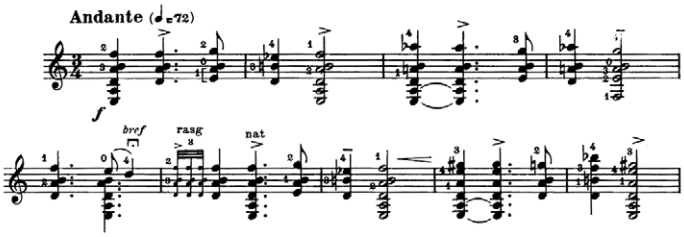
[3] Основные факты биографии композитора изложены по: [6].

[4] Цит. по: [5, *70*].

[5] Вместе с тем двое из представителей группы «Зодиак», Станислав Скровачевский (1923–2017) и Серхио де Кастро (1922–2012), впоследствии прославились: первый, ученик Нади Буланже, как дирижер, второй — как живописец и витражист.

Широкую известность принесло Оана его первое крупное произведение — сорокаминутная оратория для баритона, чтеца, женского хора и оркестра *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* («Плач по Игнасио Санчесу Мехиасу», 1950) на стихи Федерико Гарсиа Лорки, посвященные памяти погибшего в 1934 году знаменитого матадора. Музыка оратории продолжает традиции Мануэля де Фальи, в ней заметен элемент стилизованного андалусийского грудного пения (*cante jondo*). Испанские мотивы присутствуют и в ряде более поздних опусов Оана. Испанские корни композитора проявляются в его особом пристрастии к гитаре, а также к клавесину — инструменту мастеров испанского «золотого века». В гитарной и клавесинной версиях существует его, по-видимому, самое широко исполняемое произведение — пятиминутная пьеса *Tiento* («Тьенто», 1957). Заглавие указывает на распространенный в испанской барочной музыке тип сольной полифонической композиции, часто из нескольких разделов, а основная тема представляет собой вариант знаменитой «Фолии», модернизированный (снабженный более острой гармонизацией) по сравнению с ее воплощениями у Корелли, Листа и Рахманинова, — пример 1. Масштабный образец того же умеренно модернизированного *españolismo* — концерт для гитары с оркестром *Trois graphiques* («Три гравюры», 1950–1957), вдохновленный работами Гойи.

Пример 1. М. Оана. Тьенто, начало

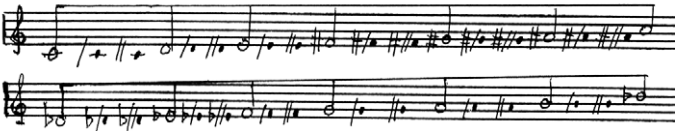


В иных опусах того же периода Оана апеллирует к еще более давним образцам испанской традиции. Особенно примечателен шестичастный цикл *Cantigas* («Песнопения», 1953–1954) для дисканта и меццо-сопрано соло, смешанного хора, духовых, ударных и фортепиано на тексты испанских авторов XIII–XVI веков, посвященные Рождеству. Самый известный из этих авторов — король Кастилии и Леона Альфонс X Мудрый (XIII век), поэт и музыкант, назвавший себя «трубадуром Девы Марии». Материал «Песнопений» частично основан на монодиях из составленного под наблюдением короля собрания *Cantigas de Santa María*; в их мелодическом строе запечатлено многообразие влияний (арабских, еврейских, латинских, провансальских, византийских), испытанных испанской культурой в период крестовых походов. Манера работы Оана с архаическим материалом допускает аналогию с подходом Стравинского: ритмические и гармонические обострения и подчеркнуто сухая, резкая инструментовка с развернутыми партиями ударных служат, пользуясь известным термином Виктора Шкловского, «остранению» архаического по природе основного мате-

риала, демонстрируя его сквозь современную оптику, высвечивая новые грани и при этом сохраняя присущую ему ауру особой одухотворенности.

Ориентация на монодию, архаику, экзотику и ритуал — свойство значительной части творчества Оана. Сам композитор объявил опору на монодию своим важнейшим композиционным принципом: «*Моя музыка монодична, а то, что добавлено — не более чем след или тень <…> будь то аккордовые ряды или звуковые массы, в своей основе это все равно монодия*»[6] (из интервью 1984 года). При этом утолщенная монодия в виде «аккордовых рядов» и «звуковых масс» организована с импрессионистской заботой о богатстве и изысканности гармонического колорита. Стремление к обогащению и диверсификации гармонической палитры привело к тому, что с начала 1960-х Оана стал пользоваться темперацией по третьим частям тона. Такая темперация по существу производна от целотоновой шкалы с той лишь разницей, что каждый тон здесь делится не на две, а на три части; схема темперации по Оана показана в примере 2. Две трети (12 из 18) тонов шкалы, темперированной по третьим частям тона, оказываются чуть в стороне от привычной хроматической колеи, что сообщает музыке, выдержанной в этой системе, неопределенно-экзотический оттенок. Для ее воспроизведения Оана разработал микрохроматическую (настроенную по третьим частям тона) цитру, а также инструкции по исполнению интервалов меньше полутона на десятиструнной гитаре, введенной в употребление интерпретатором его музыки, знаменитым испанским виртуозом Нарсисо Йепесом (1927–1997).

Пример 2. Схема темперации по третьим частям тона в музыке М. Оана



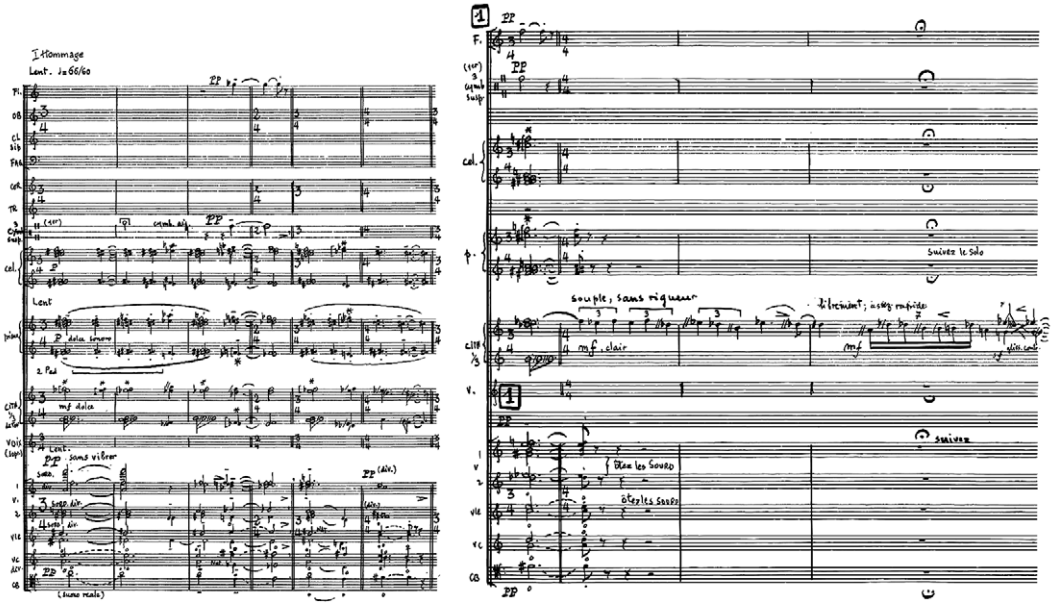
Темперация по третьим частям тона используется Оана, как правило, в сопоставлении или контрапункте с обычной равномерной темперацией, часто также со звучанием ансамбля ударных. Важнейшие особенности зрелого письма Оана сконцентрированы в цикле *Tombeau de Claude Debussy* («Гробница Клода Дебюсси», 1962), положившем начало новому, самому продуктивному периоду его творчества. Созданный к столетию со дня рождения Дебюсси, цикл предназначен для сопрано (без слов или, скорее, со словами на выдуманном, несуществующем языке), микрохроматической цитры, фортепиано и оркестра с одинарным составом духовых (без низкой меди), челестой, секстетом ударных и камерным составом струнных. Семь частей цикла, общей продолжительностью около получаса, носят названия, в которых могут угадываться отсылки к некоторым опусам Дебюсси, но также к поэзии Гарсиа Лорки и к каким-то другим прототипам, не поддающимся точной идентифи-

[6] Цит. по: [7, *165–166*].

кации: 1. *Hommage* («Приношение»); 2. *Soleils* («Солнца»); 3. *Ballade de la Grande Guerre* («Баллада о Великой Войне»); 4. *Autres Soleils* («Другие Солнца»); 5. *Miroir endormi* («Спящее Зеркало»); 6. *Rose des Vents et de la Pluie* («Роза Ветров и Дождя»); 7. *Envoi* («Посвящение»). В партитуре использовано несколько мотивов из произведений Дебюсси, но они настолько глубоко интегрированы в авторскую ткань, что не распознаются без подсказок и не воспринимаются как цитаты (слабый намек на «Марсельезу» в третьей части прочитывается как таковой только в свете заглавия этой части).

Определенное представление о том, как могут выглядеть фундаментальная монодия и соединение микрохроматики и хроматики по Оана, дают первые страницы партитуры, показанные в примере 3. Вначале это хорал богато резонирующих созвучий, слегка подкрашенных микрохроматизмами в партии цитры, в котором при желании можно услышать отдаленное эхо не столько Дебюсси, сколько «Хорала» Стравинского памяти Дебюсси (1920). Затем из него вычленяется соло цитры; по ходу первой части микрохроматические пассажи поручаются также флейте и сопрано, тогда как остальные инструменты остаются в рамках обычной хроматики.

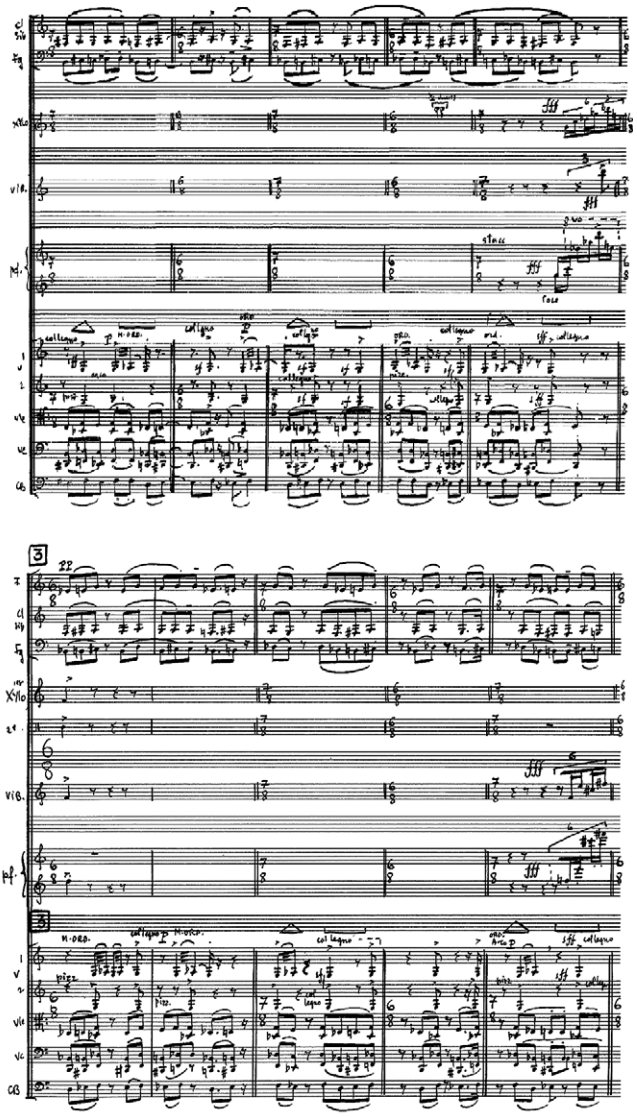
Пример 3. М. Оана. «Гробница Клода Дебюсси», часть 1



Конечно, фундаментальная монодия на протяжении цикла принимает и другие формы — так, заметную роль играют мелизматические пассажи фортепиано, которые иногда разрастаются до больших каденций, местами выказывающих некоторое сходство с «птичьими» каденциями Мессиана. Еще один характерный для Оана тип фундаментальной монодии — ритмически

активный, остинатный, часто наделенный квазиджазовым «драйвом» и также способный вызвать ассоциации с некоторыми страницами Стравинского; один из таких моментов — из предпоследней части — показан в примере 4.

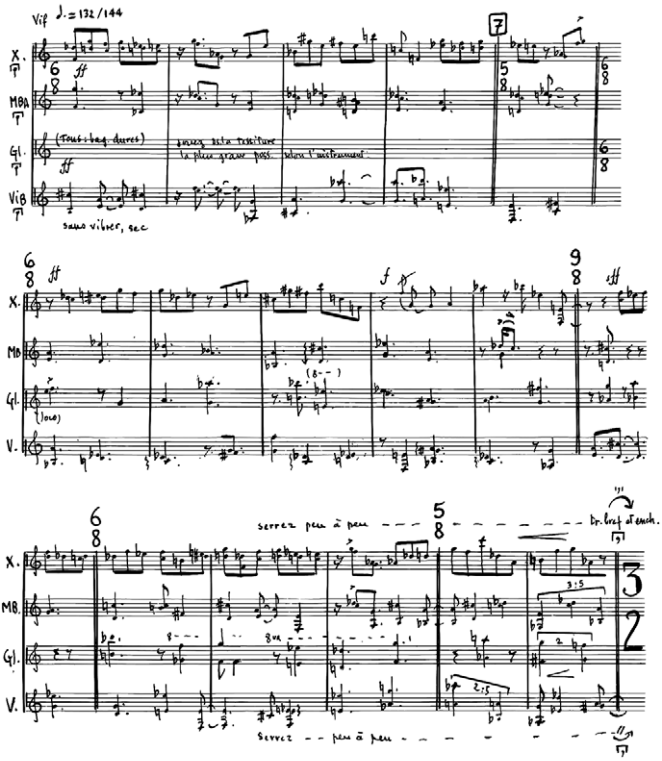
Пример 4. М. Оана. «Гробница Клода Дебюсси», часть 6



Гетерофония спорадически разрастается до масштабов почти беспорядочной звуковой массы, но на ее дальнем плане тем не менее ощущается присутствие ритмического стержня (не привожу примеры ввиду их громоздкости). Ударные в разнообразных сочетаниях могут не только играть роль «следа» или «тени» по

отношению к фундаментальной монодии, но и брать на себя функцию носителей основного материала. Примечателен показанный в примере 5 эпизод для квартета ксилофона, маримбы, глокеншпиля и вибрафона из той же предпоследней части, лишний раз свидетельствующий о том, что ансамбль высоких резонирующих ударных — важнейший компонент «саунда» новой французской музыки (Мессиан, Булез, Жан Барраке, Жильбер Ами, «спектралисты»).

Пример 5. М. Оана. «Гробница Клода Дебюсси», часть 6



Каждая часть «Гробницы…» складывается из нескольких разнородных по темпу, колориту, тематическому материалу сжатых эпизодов, а цикл в целом (где сопрано появляется только в частях 1, 4 и 7) можно представить как ряд своего рода инвенций, посвященных решению неких композиционно-поэтических задач, лишь косвенно, намеком обозначенных в заглавиях частей. Так, в построенной по респонсориальному принципу пятой части «Спящее зеркало», где «версеты» содержат микрохроматику, а в «респонсах» ее нет, слышится нечто вроде игры неточных, расплывчатых отражений.

Сходным образом построены многие другие крупные партитуры Оана. Одна из них — двадцатиминутные *Signes* («Знаки», 1965) для флейты, двух цитр, настроенных, соответственно, по четвертитонам и по третьим частям тона, фортепиано и ударных (четыре исполнителя), где в форме шести «инвенций»

воплощены шесть образов дерева или, лучше сказать, некоего мифологического Древа: *L'Arbre dans la nuit* («Древо ночью»), *L'Arbre animé d'oiseaux* («Древо, одушевленное птицами»), *L'Arbre noyé de pluie* («Древо, залитое дождем»), *L'Arbre prisonnier des fils de la Vierge*[7] («Древо, опутанное паутиной»), *L'Arbre battu par le vent* («Древо, колеблемое ветром») и *L'Arbre brûlé par le soleil* («Древо, сжигаемое солнцем»). В «Знаках» условно-экзотический элемент выражен отчетливее, чем в «Гробнице…», что, вероятно, обусловлено намеченной лишь в самых приблизительных терминах программой цикла, предопределившей специфический подбор тембров, более широкое и разнообразное использование микрохроматики и изобразительных штрихов.

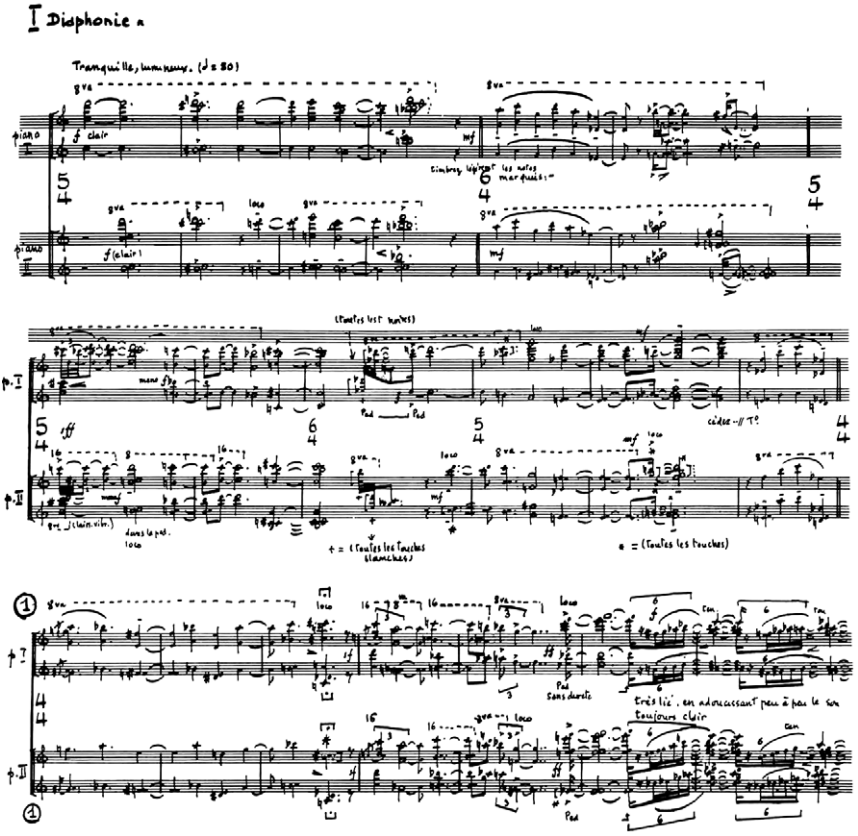
Двадцатиминутный концерт для двух фортепиано, ударных (четыре исполнителя) и большого оркестра с дополнительными ударными и микрохроматической цитрой (1965–1966) носит название *Synaxis*, что можно перевести как «Собрание верующих» или как «Синагога» (от *συνάζω* — «собираю»). В заглавиях восьми составляющих его «инвенций» чередуются термины, имеющие отношение к средневековому церковному пению и к музыке в целом, и слова, допускающие самую разную трактовку: 1. *Diaphonie* («Диафония»); 2. *Tympanum* («Тимпан» — может указывать и на ударный инструмент, и на архитектурную деталь); 3. *Sibile* («Сивилла»[?]); 4. *Tropes* («Тропы»); 5. *Clameur* (буквально «вопль» или «возглас»); 6. *Organum* («Органум»); 7. *Antiphonie* («Антифония»); 8. *Maya* («Майя» — отсылка к индийской или греческой мифологии, к празднику «майского дерева» или же к доколумбовой цивилизации?). И вновь каждая «инвенция» наделена собственной индивидуальностью с запоминающимися признаками, уникальными в рамках данного цикла. Тематические и мотивные конфигурации, инструментальные сочетания, типы фактуры, ритмические рисунки не повторяются, фрагментарность целого уравновешивается единством музыкального языка и общей для всех частей неуловимо-экзотической атмосферой. Названия частей в разной степени загадочны и настраивают на разные ожидания. Иногда ожидания в какой-то мере сбываются — так, начальная «Диафония» открывается дуэтом фортепиано в относительно несложной квази-органальной фактуре, но с диссонирующими «тенями» вокруг преимущественно диатонической фундаментальной монодии (тем самым обыгрываются оба смысла термина «диафония»: диссонанс и органум) — пример 6; в «Тимпане» активизируется ансамбль ударных во главе с мембранофонами, обеспечивающий ритмический «драйв»; короткий эпизод *Clameur* может ассоциироваться с литургическими аккламациями (возглашениями); значительную часть «Антифонии» занимают переклички между ансамблями солистов и оркестровыми группами. Трудно сказать, действительно ли этот комплекс заглавий, включая слово *Synaxis* со всеми его коннотациями, указывает на некие духовные, литургические, культурно-исторические и прочие ре-

---

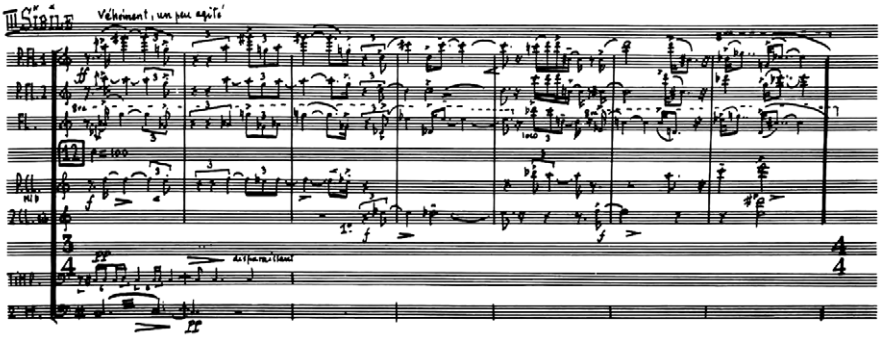
7 Идиоматическое выражение *fil de la Vierge* (букв. «нить Девы») — «паутина». Французско-русский фразеологический словарь. URL: 885.slovaronline.com

алии; в любом случае для нас они представляют некую загадку, что, с моей точки зрения, лишь дополнительно повышает степень привлекательности концепции и никак не влияет на привлекательность музыки. В визгливых «сивиллиных речах» третьей части, порученных ансамблю высоких деревянных, — начало показано в примере 7 — слышится нечто юмористически-пародийное.

Пример 6. М. Оана. *Synaxis*, часть 1



Пример 7. М. Оана. *Synaxis*, часть 3

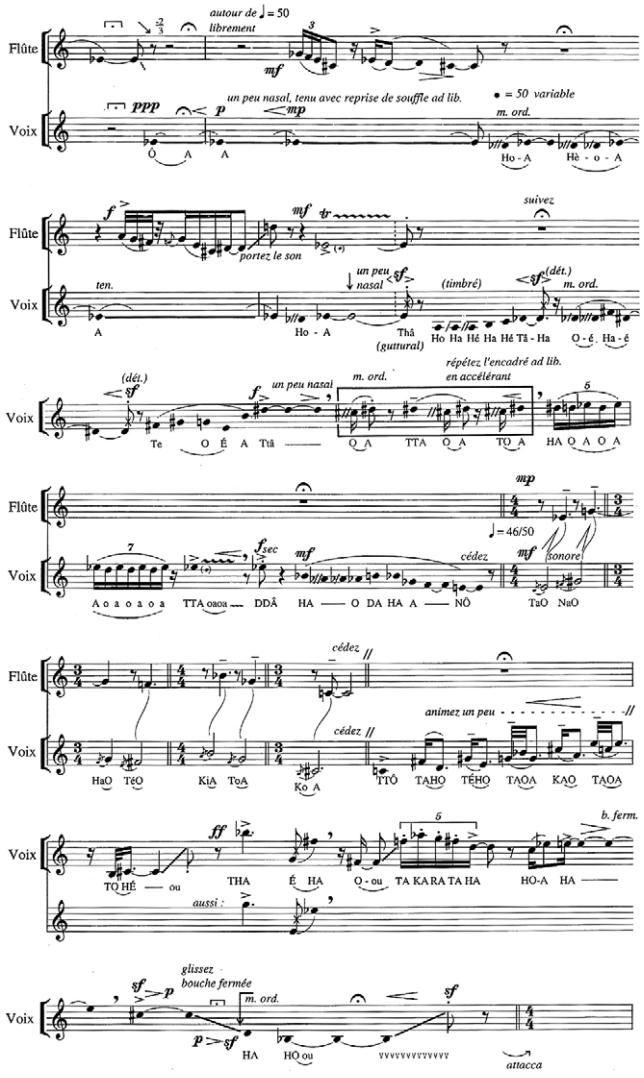


Подчеркнуто разношерстны по смыслу и заглавия частей, образующих двадцатиминутные *Chiffres* («Шифры», 1969) для клавесина и камерного оркестра смешанного состава: 1. *Contrepoints I & II — Déchant — Choral* («Контрапункты I и II — Дискант — Хорал»); 2. *Déflagrations I — Passacaille — Chaos d'accords* («Взрывы I — Пассакалья — Хаос аккордов»); 3. *Etoiles — Nuées* («Звезды — Тучи»); 4. *Colonnes — Volutes* («Колонны — Завитки»); 5. *Cadence — Echos — Rumeurs* («Каденция — Эхо — Шумы»). Здесь также заглавия частей в той или иной степени «расшифровывают» смысл контрастов и изобразительных эффектов (так, часть 4 основана на сопоставлении статичных «колонн» оркестра и виртуозных «завитков» клавесина). Что касается семнадцатиминутного оркестрового опуса *T'Harân-Ngô* (1974), то его условная программа обозначена в подзаголовке как «заклинание, созерцание, прославление первичных сил природы», каковые фигурируют в заглавиях ее четырех частей: 1. *Astres, Lumière et Nuit* («Звезды, Свет и Ночь»); 2. *Le Feu, la Terre* («Огонь, Земля»); 3. *Les Moissons et les Arbres* («Урожаи и Деревья»); 4. *L'Air et l'Eau, le Silence et l'Absence* («Воздух и Вода, Тишина и Отсутствие»). По мнению Оана, изложенному в авторском предуведомлении к партитуре, окончание на '-ngô' характерно для названий танцев и музыкальных инструментов африканского происхождения, включая танго, фанданго и бонго. Экзотическое название и апелляция к первичным силам природы настраивают на соответствующую музыкальную стилистику, но в смысле «саунда» партитура *T'Harân-Ngô*, пожалуй, менее экзотична, чем многие другие произведения Оана: многокрасочная импрессионистская поэма со сравнительно отчетливо выраженной фундаментальной «большой линией» и генеральной кульминацией в предпоследней части (близ золотого сечения).

Тем же 1974 годом датирована музыка для театрализованного представления *Office des oracles* («Оффиций оракулов»/«Служба оракулов») для четырех женских голосов, двух смешанных хоров и инструментального ансамбля со словами на несуществующем языке и немногими текстами по-французски. Сорокаминутная партитура складывается из двенадцати частей. Их названия, если не считать «Альфы» в начале и «Омеги» в конце, ассоциируются с теми или иными формами гаданий и предсказаний, включая вещие сны, прогноз погоды, гадание по картам таро и по птицам, гороскопы. Согласно авторскому комментарию, всевозможные «оракулы» здесь отвечают на вопросы о судьбах музыкального искусства [7, *168*], включая отношения между исполнителями и слушателями (оркестранты могут передвигаться по сцене и залу), между музыкантами-профессионалами и любителями (публика принимает участие в представлении), между музыкой и другими искусствами (танцем, пантомимой, сценографией) и т. п. Ответы «оракулов», естественно, очень разнообразны, иногда подчеркнуто несерьезны (таковы, в частности, алеаторический хоровой щебет «вещих птиц» из восьмой части и фрагменты из журнальных гороскопов, пропеваемые и зачитываемые по-французски в десятой части). Особенно весомым оказывается ответ дельфийской Пифии

(предпоследняя часть) — широко распетый экспрессивный вокализ низкого женского голоса в сопровождении флейты (привет авторам «Молотка без мастера» и «Солнца инков», а через них и автору «Лунного Пьеро») с эпизодическими возгласами хора; начало этого эпизода показано в примере 8. Аура «Пифии» распространяется на финал («Омега»), где к женскому голосу соло постепенно присоединяются другие голоса, завершая целое на умиротворенном *diminuendo*. Так самый главный из оракулов в своем итоговом прорицании апеллирует к монодическому (переходящему в гетерофонное) пению как к подлинной квинтэссенции музыки «на все времена».

Пример 8. М. Оана. «Оффиций оракулов», часть 11



Упомянем и другие значительные партитуры Оана, выполненные в форме циклов контрастных «инвенций» продолжительностью от 23 до 30 минут, с суггестивными, нередко причудливыми и загадочными заглавиями. *Lys de madrigaux* («Лилия мадригалов», 1975–1976) — для женского камерного хора, ударных (один исполнитель), фортепиано, органа или фисгармонии, микрохроматической и хроматической цитр — состоит из шести частей. Заглавия двух первых и трех последних, содержащих минимум семантически осмысленных слов, намекают на нечто античное («Калипсо», «Цирцея», «Парки», «Тропик Девы» и «Зеркало Сапфо»), тогда как третья часть, на английский текст самого Оана, названная *Star Mad Blues* («Безумный звездный блюз»[?]), действительно, основана на блюзовых гармониях. Заглавия тринадцати «инвенций», образующих оркестровую *Livre des prodiges* («Книгу чудес», 1979), отсылают к неким смутным, иногда устрашающим архаическим образам, ритуалам и видениям: *Clair de Terre* («Свет Земли»), *Cortège des Taureaux ailés* («Процессия крылатых быков»), *Immémorial* («Незапамятное»), *Hydre* («Гидра»), *Clé des Songes* («Ключ к снам»), снова «Свет Земли», *Soleil renversé* («Перевернутое солнце») и, после паузы, *Conjuration des Sorts* («Заклятие Рока»), *Alecto* («Алекто»), *Son noir* («Черный звук»), *Jeu des masques* («Игра масок»), еще один «Свет Земли» и энигматическое *Koro-Ngô*. По-видимому, с согласия самого композитора или даже прямо с его слов эта партитура, наряду с *T'Harân-Ngô* (но, пожалуй, с бóльшими основаниями), была названа «*фактическим комментарием к "Весне священной" в отношении структуры [два больших раздела, 7+6 частей], характера музыки, содержательной основы и композиционной техники*» [5, 74]. Отголоски «Весны священной» отчетливо слышатся как в статических, «импрессионистских» эпизодах «Книги чудес» (все три эпизода под названием «Свет Земли», «Незапамятное», «Ключ к снам»), так и в ритмически активных, динамичных фрагментах отдельных частей («Процессия крылатых быков», «Перевернутое солнце», «Черный звук», «Игра масок» ...). Нечто от Стравинского есть и в последнем произведении Оана *Avoaha* (1990–1991) — двенадцатичастной стилизации языческого афро-кубинского боевого ритуала, инструментованной для состава, близко родственного «Свадебке»: хор, ударные (три исполнителя) и два фортепиано.

Оана суеверно избегал цифры тринадцать и фальсифицировал год своего рождения: 1914 вместо 1913. По иронии судьбы день его смерти пришелся на 13 ноября 1992 года. Ему было 79 лет.

На этих страницах мы можем уделить лишь самое поверхностное внимание многожанровому наследию Оана. Подпитываемое из многообразных источников — к уже названным можно добавить григорианское пение (Месса для двух женских голосов, хора, гобоя, трубы, ударных и органа, 1976) и японский театр но (музыкально-театральная пьеса *Trois contes de l'honorable fleur* («Три сказки почтенного цветка», 1978) для сопрано и инструментального ансамбля) — и при этом чуждое эклектики, оно пользовалось определенным

признанием при жизни композитора. Его единственная «большая» опера *La Célestine* («Селестина»/«Сводня») по одному из главных произведений испанской литературной классики — одноменной трагикомедии Фернандо де Рохаса (XV–XVI век) — в 1988 году удостоилась престижной премьеры в Парижской опере. Партитура *Avoaha,* созданная по не менее престижному заказу к культурной программе зимних Олимпийских игр в Альбервиле, прозвучала на их открытии в феврале 1992 года. В биографии Оана был и российский эпизод: в 1990 году он сочинил на стихи из «Медного всадника» небольшую пьесу *Nuit de Pouchkine* («Ночь Пушкина») для контратенора, камерного хора и виолы да гамба (ее премьера состоялась в ноябре того же года в Смольном соборе). Продолжают исполняться и записываться наиболее репрезентативные произведения Оана — помимо упомянутых к ним относятся, в частности, *Quatre études choréographiques* («Четыре хореографических этюда», 1955) для шести исполнителей на ударных, камерная опера *Syllabaire pour Phèdre* («Силлабарий для Федры», 1967), *Silenciaire* (примерный перевод: «Молитвенник тишины») для ансамбля ударных и струнного оркестра (1969), 24 прелюдии для фортепиано (1972–1973), вдохновленный поэзией Гарсиа Лорки одночастный виолончельный концерт *Anneau de Tamarit* («Кольцо Тамарита», 1976), Фортепианный концерт (1981), фортепианный цикл *Douze études d'interprétation* («Двенадцать этюдов интерпретации», 1982–1985) и предназначенный для Мстислава Ростроповича виолончельный концерт *In Dark and Blue* («В темных и синих [блюзовых] тонах», 1990). В то же время посвященная Оана литература небогата; на сегодняшний день мне известны лишь два фундаментальных труда о его жизни и творчестве — англоязычный [6] и более объемный франкоязычный [2][8], а также солидное исследование, посвященное гитарной музыке композитора, но затрагивающее и другие аспекты его творчества [8]. В больших обзорах музыки второй половины XX века Оана уделяется в лучшем случае очень скромное место; так, в тысячестраничном энциклопедическом справочнике авторитетного музыковеда из круга Булеза [3] он вообще не упоминается. Между тем, обозревая французский музыкальный пейзаж той эпохи, мы приходим к выводу, что творчество Оана явилось одной из его самых впечатляющих, ярких, этически и эстетически привлекательных достопримечательностей.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Boulez P.* Relevés d'apprenti. — Paris: Seuil. 1966. — 386 p.
2. *Canat de Chizy E., Porcile F.* Maurice Ohana. — Paris: Fayard, 2005. — 612 p.
3. *Deliège C.* Cinquante ans de Modernité musicale: de Darmstadt à IRCAM. Contribution historiographique à une musicologie critique. — Sprimont (Belgique): Mardaga. 2003. — 1024 p.
4. *Jameux D.* Pierre Boulez / Transl. by S. Bradshaw. — Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991. — 422 p.

[8] Первый автор этой книги, Эдит Кана́ де Шизи, — известный композитор (р. 1950).

5. *Rae C*. Maurice Ohana: Iconoclast or Individualist? // The Musical Times. — Vol. 132. — No. 1776 (February 1991). — P. 69–74.
6. *Rae C*. The Music of Maurice Ohana. — Aldershot and Burlington VT: Ashgate, 2000. — 336 p.
7. *Rae C*. Messiaen and Ohana: Parallel Preoccupations or Anxiety of Influence? // Messiaen Perspectives 2: Techniques, Influence and Reception / Ed. by Ch. Dingle and R. Fallon. — Ashgate, 2013. — P. 153–174.
8. *Sacchi S*. Des racines à la matière: l'univers sonore des oeuvres pour guitare de Maurice Ohana. Thèse de doctorat. — Université Rennes 2, 2019. — 499 p.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Л. О. Акопян — доктор искусствоведения, заведующий сектором теории музыки Государственного института искусствознания.

REFERENCES

1. *Boulez P*. Apprentice statements. Paris: Seuil. 1966. 386 p.
2. *Canat de Chizy E., Porcile F*. Maurice Ohana. Paris: Fayard, 2005. 612 p.
3. *Deliège C*. Fifty years of musical Modernity: from Darmstadt to IRCAM. Historiographical contribution to a critical musicology. Sprimont (Belgique) : Mardaga. 2003. 1024 p.
4. *Jameux D*. Pierre Boulez / Transl. by S. Bradshaw. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991. 422 p.
5. *Rae C*. Maurice Ohana: Iconoclast or Individualist? // The Musical Times. Vol. 132. No. 1776 (February 1991). P. 69–74.
6. *Rae C*. The Music of Maurice Ohana. Aldershot and Burlington VT: Ashgate, 2000. 336 p.
7. *Rae C*. Messiaen and Ohana: Parallel Preoccupations or Anxiety of Influence? // Messiaen Perspectives 2: Techniques, Influence and Reception / Ed. by Ch. Dingle and R. Fallon. Ashgate, 2013. P. 153–174.
8. *Sacchi S*. From roots to matter: the sound universe of Maurice Ohana's guitar works. Doctoral thesis. Université Rennes 2, 2019. 499 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Levon H. Hakobian (Akopyan) — Dr.Sci. (Arts), Head of the Music Theory Department at the State Institute for Art Studies.

Поступила в редакцию / Received: 21.04.2023
Одобрена после рецензирования / Revised: 19.05.2023
Принята к публикации / Accepted: 23.05.2023

ISSN 2227-9997 (PRINT)

Музыка XX века

Научная статья
УДК 78.01
DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-35-39

Высокая Культура ‘консерватизма’ Рахманинова

Наталья Сергеевна Гуляницкая
Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия, natasergul@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0002-8386-0967

Аннотация: В статье обсуждается ряд вопросов, актуальных на сегодняшний день. Восприятие личности и творчества С. В. Рахманинова в аспекте хронотипологических этапов трансформации искусства — центральный среди них. Автор статьи, задумываясь о местоположении Рахманинова в этой классификации, высказывает свои соображения о возможности анализа творчества композитора в установленных художественно-эстетических рамках. В связи с этим затрагиваются вопросы и современной тематической направленности курсов гармонии, и методов музыкальной науки.

Ключевые слова: С. В. Рахманинов, юбилей, хронотипология, консерватизм, категория гармонии, Всенощное бдение, поэтика выразительных средств, педагогика, инновационная линия

Для цитирования: Гуляницкая Н. С. Высокая Культура ‘консерватизма’ Рахманинова // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 3. С. 35–39. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-35-39

© Гуляницкая Н. С., 2023

Music of the XX century

Original article

Rachmaninoff's high Culture of 'conservatism'

Natalia S. Gulyanitskaya
Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
natasergul@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0002-8386-0967

Abstract: The article discusses a number of issues that are relevant today. Perception of S. V. Rachmaninoff's personality and work in the aspect of chronotypological stages of art transformation are central among them. The author of the article, thinking about Rachmaninoff's location in this classification, expresses her thoughts about the possibility of analyzing the composer's work in the established artistic and aesthetic framework. In this regard, the issues of modern thematic orientation of harmony courses and methods of music science are also touched upon.

Keywords: S. V. Rachmaninoff, jubilee, chronotypology, conservatism, category of harmony, All-night vigil, poetics of expressive means, pedagogy, innovative line

For citation: *Gulyanitskaya N. S.* Rachmaninoff's high Culture of 'conservatism'. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2023;(3):35-39. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-35-39

Рахманинов — это символ нашего времени... Юбилейные торжества побуждают нас оглянуться... окрест себя (что означает вокруг, с разных сторон, около).

Музыка Рахманинова — как она слышится в пространстве-времени XX–XXI веков, и как ее мыслит современный реципиент?

Наши представления о творчестве великого артиста не могут складываться вдали от так называемых хронотипологических этапов трансформации искусств XX века. Ученый с мировым именем Виктор Васильевич Бычков выделяет три стадии: *авангард — модернизм — постмодернизм* [здесь и далее выделено В. В. Бычковым — *Н. Г.*] как «радикальные метаморфозы искусства». «*Авангард* — это предельно пестрое, противоречивое, даже в чем-то принципиально антиномическое явление»; *модернизм* отказывается от «бунтарского, эпатажного, скандалезного манифестаторства» и «утверждает многие из авангардных новаторских художественно-эстетических находок» — «повсеместный отказ от классических черт новоевропейского искусства»; *постмодернизм* — «игра с культурным наследием», «отказ ото всех традиционных философско-эстетических категорий» [1].

В. В. Бычков указывает и на *консерватизм* как на «нечто другое». В его толковании это «пестрая и бескрайняя охранительно-академическая и ком-

мерческая сфера художественной культуры». Ученый считает, что представители консерватизма, хотя и включают какие-то элементы авангардизма, не принадлежат к инновационной линии, наиболее полно выражающей «суть посткультурных трансформаций в художественно-эстетической сфере» [1].

Возникает вопрос: какой этап этой классификации совместим с творчеством С. В. Рахманинова? Ведь он не был авангардистом, который бунтует, эпатирует, манифестирует; он не был и модернистом, который «наследует многие достижения и находки собственно авангарда», но отказывается от его бунтарского характера [1]. Неужели он попадает в разряд так называемых «консерваторов»?!

Понятно каждому, что это невозможно, даже при той оговорке, которую делает В. В. Бычков[1]. Так как же?

С. В. Рахманинов принадлежит к роду таких деятелей искусства, достижения которых еще не подвластны тем мерилам, сквозь призму которых принято рассматривать выдающихся арт-деятелей.

Это первое.

Второе, о чем мне хотелось бы сказать, относится к поэтике выразительных средств. Это категория «гармония», которая как логическое понятие еще не получила, на наш взгляд, современной адекватной дефиниции. Будучи важнейшим понятием музыкальной поэтики, гармония — это особая сфера композиторства Рахманинова.

Исторически известно, что в Московской консерватории в свое время произошел уникальный казус. Чайковский на экзамене по гармонии поставил одному ученику Аренского удивительную оценку: он прибавил к пятерке еще три плюса — сверху, сбоку и снизу. Это был Сергей Рахманинов. «Эта пятерка с четырьмя плюсами — в истории консерватории такого еще не бывало, — конечно, вызвала много разговоров, и слухи об этом происшествии распространились по всей Москве» [4, *43*], — вспоминает известный собеседник композитора.

Гармония Рахманинова радует слушателей разных поколений на протяжении вот уже полутора столетий. Ее сила — не в авангардных находках, ее выразительность — не в модернистских созвучиях; она захватывает красотой художественного образа... красотой, не поддающейся вербальному описанию. Само определение гармонии, застрявшее в наших умах как аккорд и последование созвучий, не способно передать суть этого феномена.

Круг понимания гармонии Рахманинова — это актуальная герменевтическая проблема, несовместимая с консерватизмом в известной нам трактовке. «Части определяются целым и в свою очередь определяют целое» [3, 72] — эта формулировка способна предать «актуальность прекрасного», заключающегося в этом предмете. Думается, что еще потребуется немало времени для

---

[1] «Здесь можно назвать немало имен достаточно крупных писателей, композиторов, кинорежиссеров, актеров, архитекторов XX в., по достоинству ставших уже классиками высокой Культуры» [1].

раскрытия множества плюсов этой истинной гармонии. Это касается и науки, и педагогики, как и обновления современных курсов гармонии. Обратимся к конкретным событиям стиля времени.

Небывалый общественный резонанс в этом юбилейном году получило исполнение гениального Всенощного бдения Рахманинова. Произведение прозвучало в Зарядье под управлением регента московского мужского Данилова монастыря Алексея Сафонова. Казалось бы, что это духовное произведение, предназначенное для клиросного исполнения, не требует такого «масштабирования». Однако общественный резонанс говорит и о других смыслах и значениях...

Феномен Всенощной Рахманинова — *единораздельная цельность*, создаваемая прошлым и настоящим, традицией и современностью. Основная музыкальная идея духовного произведения Рахманинова — взаимодействие древнерусской интонационности и гармонического многоголосия нового времени. Сочетая поэтику древнерусской музыки и новейшие приемы композиторства XX в., С. В. Рахманинов стал творцом уникального авторского стиля; и превзойти композитора на этом творческом пути еще никому пока не удалось... да и вряд ли удастся.

Освоение этого художественного произведения — далеко не простой путь. Студенту не достает, прежде всего, понимания плана содержания, да и терминологического аппарата для описания плана выражения. Имеется в виду гласовое пение — как древнейшего (знаменного роспева), так и более позднего времени (киевского, греческого роспева). Не хватает студенту и навыков различения *своего слова* и *чужого слова*, как и, тем более, «*своего* чужого слова» (М. М. Бахтин).

Гармонизация древнего роспева и напева — эта проблема в целом, на наш взгляд, должна оказаться в ряду существенных для современного курса гармонии (у музыковедов-специалистов). Этому учит нас жизнь и события, происходящие на наших глазах.

И, наконец, хотелось бы подчеркнуть, что год С. В. Рахманова побуждает нас задуматься о многом, в том числе и о вопросах широкого методологического значения. «Научный метод не есть мертвая система приемов, схем и комбинаций», — писал великий русский ученый Иван Александрович Ильин [2, *442*]. Если это так — а это, действительно, так, — то к оценке феномена Рахманинова следует подобрать адекватный научный метод. Вместить невместимое — задача не из простых. На подступах к постановке этой проблемы возможны такие ориентации.

Критически осознать хронотипологию и так называемый консерватизм, либо не использовать как термин, либо не отказывать понятию в возможности представлять инновационную линию. В самом деле, исторически сложилось так, что «антимодернист» Рахманинов покорил мир своим миросозерцанием и звукосозерцанием, и музыкальное сообщество не устает слушать, наслаждаться и изучать...

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Бычков В. В.* Эстетика: Учебник для вузов. — URL: http://jezmmm.ru/wp-content/uploads/2020/07/33_bychkov_v_v_-_estetika-2012.pdf?ysclid=lm6d8wtw9i913832536 (дата обращения 23.07.2023).
2. *Ильин И. А.* О русской идее // Русская идея /сост. М. А. Маслин. — Москва: Республика, 1992. — 496 с.
3. *Гадамер Г.* О круге понимания // Актуальность прекрасного. — Москва, 1991. — 368 с.
4. Рахманинов Воспоминания, записанные О. фон Роземаном: Пер. с англ. В. Н. Чемберджи. — Москва: Радуга, 1992. — 256 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Н. С. Гуляницкая — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных, заслуженный работник высшей школы РФ.

REFERENCES

1. *By`chkov V. V.* E`stetika: Uchebnik dlya vuzov [Aesthetics: Textbook for universities]. URL: http://jezmmm.ru/wp-content/uploads/2020/07/33_bychkov_v_v_-_estetika-2012.pdf?ysclid=lm6d8wtw9i913832536 (data obrashcheniya 23.07.2023).
2. *Il`in I. A.* O russkoj idee // Russkaya ideya /sost. M.A. Maslin [About the Russian idea // Russian idea / comp. M. A. Maslin]. Moscow: Republic, 1992. 496 p
3. *Gadamer G.* O kruge ponimaniya // Aktual`nost` prekrasnogo [About the circle of understanding // Relevance of the beautiful]. Moscow, 1991. 368 p.
4. Raxmaninov Vospominaniya, zapisanny`e O. fon Rozemanom: Per. s angl. V. N. Chemberdzhi [Rachmaninoff's Memoirs recorded by O. von Rieseman: Translated from the English by V. N. Chamberji]. Moscow: Raduga, 1992. 256 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Natalia S. Gulyanitskaya — Dr.Sci. (Arts), Professor of the Music Theory Department at the Gnesin Russian Academy of Music, Honored Worker of the Higher School of Russian Federation.

Поступила в редакцию / Received: 31.05.2023
Одобрена после рецензирования / Revised: 19.06.2023
Принята к публикации / Accepted: 23.06.2023

ISSN 2227-9997 (PRINT)

Музыка XX века

Научная статья
УДК 78.04:82
DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-40-56

Литературный источник оратории Ю. Буцко «Сказание о Пугачёвском бунте»: Есенин или Пушкин?

Надежда Юрьевна Филатова
Российская академия музыки имени Гнесиных Москва, Россия, dobrayapesnya@yandex.ru, https://orcid.org/0009-0005-1913-4791

Аннотация: Статья посвящена оратории Ю.М. Буцко «Сказание о Пугачёвском бунте». Впервые предпринята попытка рассмотреть причины, побудившие композитора обратиться к исторической летописи А.С. Пушкина, осмыслить проблему выбора литературного источника. В результате исследования сделаны выводы о том, что, отдав предпочтение пушкинской «Истории Пугачёва», Ю.М. Буцко проявил себя как автор, с одной стороны, тяготеющий к исторической достоверности, а с другой — как композитор религиозной направленности. Эти сущностные свойства творческой личности Буцко проявлены на концептуальном, драматургическом и музыкальном уровнях рассматриваемого сочинения.

Ключевые слова: Ю.М. Буцко, оратория «Сказание о Пугачёвском бунте», хоровая музыка XX века, хоровая музыка на тексты А.С. Пушкина, образ Емельяна Пугачёва в музыке

Для цитирования: *Филатова Н.Ю.* Литературный источник оратории Ю. Буцко «Сказание о Пугачёвском бунте»: Есенин или Пушкин? // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 3. С. 40–56. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-40-56

© Филатова Н.Ю., 2023

Music of the XX century

Original article

Literary source of Yu. Butsko's oratorio "The Legend of the Pugachev rebellion": Yesenin or Pushkin?

Nadezhda Yu. Filatova

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
dobrayapesnya@yandex.ru, https://orcid.org/0009-0005-1913-4791

Abstract: The article is devoted to Yu. M. Butsko's oratorio "The Legend of the Pugachev Rebellion". For the first time, an attempt is made to consider the reasons that prompted the composer to turn to the historical chronicle of A. S. Pushkin, to comprehend the problem of choosing a literary source. As a result of the research, conclusions are drawn that, having given preference to Pushkin's "Pugachev's History", Yu. M. Butsko proved himself as an author, on the one hand, gravitating towards historical authenticity, and on the other hand — as a composer of religious orientation. These essential features of Butsko's creative personality are manifested on the conceptual, dramatic and musical levels of the composition under consideration.

Keywords: Yu. M. Butsko, oratorio "The Legend of the Pugachev Rebellion", choral music of the XX century, choral music based on the texts of A. S. Pushkin, the image of Emelyan Pugachev in music

For citation: *Filatova N. Yu.* Literary source of Yu. Butsko's oratorio "The Legend of the Pugachev Rebellion": Yesenin or Pushkin? *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music.* 2023;(3):40-56. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-40-56

В июне 2019 года в культурном пространстве Москвы произошло событие, имеющее большое значение в первую очередь для тех, кто любит музыку Юрия Марковича Буцко и радеет за то, чтобы его творчество (до сих пор даже наполовину не представленное публике) было явлено во всем объеме: в завершение цикла концертов «Истории с оркестром» с В. Юровским состоялась премьера оратории «Сказание о Пугачёвском бунте» Ю. Буцко, написанной композитором более полувека назад[1]. Произведение ждало выхода в свет с 1968 года, и нельзя не приветствовать благородную инициативу

[1] Седьмой цикл ежегодных просветительских концертов Госоркестра России имени Е. Ф. Светланова проходил в Концертном зале имени П. И. Чайковского 5, 7, 9 июня 2019 года.

В. Юровского, включившего его в программу вместе с исполнением сцен из оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского.

История создания оратории весьма примечательна. В 1967 году Ю. Буцко писал музыку к спектаклю «Пугачёв» по одноименной поэме С. Есенина, поставленному в Театре на Таганке[2]. Этот проект объединил такие творческие величины, как Юрий Любимов, Николай Губенко и Владимир Высоцкий (актеры исполняли в спектакле роли Пугачёва и Хлопуши).

Оратория «Сказание о Пугачёвском бунте» в каталоге сочинений композитора датирована следующим 1968 годом. Неизвестно, создавалось ли это произведение одновременно с музыкой к спектаклю или было написано вслед за театральной премьерой, однако в качестве литературного источника своего «Сказания…» Ю. Буцко использует уже не поэму С. Есенина, а «Историю Пугачёвского бунта» А. Пушкина.

Как известно, Пушкин создал два произведения, связанные с событиями Крестьянской войны. Эти сочинения, написанные в разных литературных жанрах (историческая летопись «История Пугачёвского бунта» и историческая повесть «Капитанская дочка»), весьма различны по содержанию. По словам М. Цветаевой, «*казалось бы одно — раз одной рукой писаны. Нет, не одной. Пугачёва “Капитанской дочки” писал поэт, Пугачёва “Истории Пугачёвского бунта” — прозаик. Поэтому и не получился один Пугачёв*» [11, *514*].

Что же побудило Ю. Буцко к избранию первой из вышеназванных пушкинских версий истории Пугачёва? Сам по себе факт обращения российского композитора (историка по первому образованию) к теме Крестьянского восстания неудивителен, тем более что написанию оратории предшествовала работа на заказ (создавалась музыка к спектаклю).

Исторические образы этого трагического периода России дают большой простор для творчества[3]. Герои и события Пугачёвского бунта неоднократно становились объектом художественного воплощения в искусстве XX–XXI веков. Для более глубокого понимания особенностей трактовки истории Пугачёва в оратории Ю. Буцко остановимся на некоторых из наиболее известных претворений этой темы в отечественной культуре.

Наряду с Пушкиным и Есениным к сюжету Крестьянского восстания обращался и известный советский писатель В. Шишков в эпопее «Емельян Пугачёв», созданной в период с 1938 по 1945 годы[4].

---

[2] Премьера спектакля состоялась 17 ноября 1967 года.

[3] Как отмечал актер Е. Матвеев, «*в роли Пугачёва — раздолье для фантазии, для выявления широкой амплитуды чувств, действий*». Цит. по: [6].

[4] Это наиболее значительное произведение Вячеслава Шишкова, венчающее творчество писателя. Как сказано в аннотации к книге, «*автор воссоздал сложную историческую эпоху, богатую событиями и характеристиками, создал пронзительно реалистический образ народного борца за волю, личность богатырскую, щедро одаренную природой, воплотившую живительный исторический оптимизм народа*». Многолетний труд В. Шишкова, основанный на пристальном изучении архивных материалов, был удостоен Государственной премии СССР (1946). Шишков

Существует более десятка кинолент, в которых получила активное отображение тема Пугачёвского бунта. Среди них есть картины не только отечественных, но и зарубежных режиссеров. Фильмы, в той или иной степени раскрывающие образ Пугачёва, создаются с 1927 года по настоящее время.

В большей степени в кино- и телеиндустрии оказалась востребована пушкинская «Капитанская дочка» с ее романтической окраской сюжета. Одной из наиболее ярких экранизаций этого произведения принято считать одноименный художественный фильм, снятый режиссером В. Каплуновским по сценарию Н. Коварского в 1958 году. Главные роли в картине исполнили О. Стриженов, С. Лукьянов, И. Арепина; создателем музыки явился Т. Хренников.

Телеспектакль «Капитанская дочка» (автор сценария и режиссер П. Резников), созданный в 1978 году, оставил заметный след в истории художественных интерпретаций пушкинского произведения, что, безусловно, в значительной степени обусловлено составом исполнителей (А. Абдулов, Е. Проклова, В. Самойлов, Л. Филатов, Л. Дуров, Н. Гундарева) и участием А. Шнитке в качестве композитора.

Одновременно с телеспектаклем П. Резникова в 1978 году появилась еще одна выдающаяся киноверсия — историческая дилогия «Емельян Пугачёв», снятая режиссером А. Салтыковым по сценарию Э. Володарского. Наряду с музыкой А. Эшпая, написанной для фильма, в картине звучит фрагмент из Одиннадцатой симфонии Д. Шостаковича[5]. Примечательно, что роль Пугачёва в этом фильме должен был играть В. Высоцкий, однако после кинопроб эту роль получил актер Е. Матвеев, который на тот момент уже участвовал в создании радиопередачи по роману В. Шишкова «Емельян Пугачёв» и сумел сродниться с образом самозванца[6]. Харизматичный же Высоцкий был слишком «узнаваем» в каждой своей роли[7], возможно, поэтому режиссер отдал предпочтение другому артисту.

В. Я. Емельян Пугачёв: [историческое повествование: в 3 книгах]. М.: Эксмо, 2007. Т. 1. 2007. 878 с., Т. 2. 2007. 862 с.

5 В музыкальном оформлении фильма также принял участие известный фольклорный коллектив — Ансамбль под управлением Д. Покровского.

6 «*Какое счастье достанется кому-то из актеров, думал я. <…> Хотя, конечно же, душа моя была глубоко "взрыхлена" и "размята" материалом пугачёвщины, но я не допускал и мысли участвовать в пробных съёмках — стар для этой роли, думал я. Одно дело радио — там голос, интонация…, а на экране ведь ещё и лицо, и пластика*». Цит. по: [6, *94*].

7 Напомним, что в 1967 году В. Высоцкий играл роль Хлопуши в спектакле с музыкой Ю. Буцко, поставленном в Театре на Таганке Ю. Любимовым. В этой театральной роли яркость творческой личности В. Высоцкого пришлась к месту. По справедливому наблюдению Ю. Буцко, в это время «*театр… явно моделировал Высоцкого, а он — моделировал театр*». Композитор вспоминал: «*Помню репетиции "Пугачёва". Все говорили, перенимая друг у друга интонации Высоцкого — Хлопуши*:

— Сумасшедшая., сссу-масшед-ша-я-а-а!
Беш-ше-нна-я-а-а-а!
Кррр-овавая муть…
Что ты — сссмерть или
Иссс-целенье кккалекками?…»

Нельзя не вспомнить одну из выдающихся отечественных кинокартин — «Русский бунт» А. Прошкина (2000), где соединились оба пушкинских произведения о Пугачёве. В фильме снимались такие популярные артисты, как В. Машков, С. Маковецкий, музыку к киноленте создавал крупный кинокомпозитор В. Мартынов, а одним из авторов сценария стал С. Говорухин, поэтому закономерно, что работа команды, в том числе актеров и композитора, получила высокие награды на престижных мировых кинофестивалях.

Стоит отметить, что практически все кино- и телеверсии истории Пугачёвского восстания получили значимые награды. Масштабность избранной темы требовала основательного подхода к созданию фильмов, и это выражалось, в частности, в серьезном отборе исполнителей на главные и второстепенные роли, а также в участии крупных композиторов того времени, имена которых уже были перечислены — это А. Шнитке, Т. Хренников, А. Эшпай, В. Мартынов.

Безусловно, для композиторов сюжет о Пугачёвском восстании был весьма привлекателен — в нем явлены масштабность, острый социальный конфликт, тема народности. Первым крупным автором, обратившимся к сюжету Крестьянского восстания с целью создания музыкального произведения, стал Ц. Кюи, написавший в 1907–1909 годах оперу «Капитанская дочка» в четырех действиях. Будучи автором либретто, он раскрыл сюжетные коллизии пушкинской повести, сконцентрировавшись преимущественно на линии любви Марии и Гринева.

Ряд музыкальных произведений, посвященных истории Пугачёва, продолжил М. Коваль: в 1942 году им была сочинена опера «Емельян Пугачёв», основу первой редакции которой составила одноименная оратория этого композитора, созданная в 1939 году.

Следом за М. Ковалём к истории Крестьянского восстания обращается Ю. Буцко, а в 1981 году эстафету перенимает Р. Щедрин, ярко живописуя образы Крестьянского восстания в Поэме для смешанного хора (на стихи А. Пушкина из «Истории Пугачёва»)[8].

Таким образом, оратория Ю. Буцко оказалась в историческом обрамлении сочинений двух отечественных авторов — М. Коваля (1939, 1942) и Р. Щедрина (1981). И не только: в 1978 году образ Пугачёва предстал в рок-опере «Емельян Пугачёв», написанной для ВИА «Ариэль» одним из ее основателей В. Ярушиным. На этот раз в основу музыкального действа бы-

---

Ю. Буцко относил В. Высоцкого к группе безусловных лидеров спектакля, выходов и монологов которых, по выражению композитора, «*ждали, как хорошо разыгранных и забитых голов. И они, конечно, «забивали*». Цит. по: [3, *95–96*].

8 «*“Казнь Пугачёва” — одно из самых дорогих для меня сочинений Щедрина, — признавался Б. Тевлин. — Его язык, как всегда, у Родиона, правдив и ярок. Четкая архитектоника эпизодов, свободная техника письма, искусное сплетение голосов — все это делает музыку “Пугачёва” совершенной. Здесь нет ничего лишнего, здесь каждая нота, каждый нюанс, каждый штрих используются с предельной силой и эффективностью. Для меня каждое исполнение поэмы “Казнь Пугачёва” — это лично пережитое событие*». Цит. по: [8].

ла положена поэма С. Есенина. По воспоминаниям ее создателя, некоторые проводили параллели со спектаклем Ю. Любимова, поскольку это была единственная театральная постановка есенинского произведения[9]. Были и такие, кто упрекал «Ариель» в заимствованиях, в том числе в перекличках с образом Хлопуши, созданным В. Высоцким на сцене Театра на Таганке, — «брутальность» актера могла быть реализована в таком «тяжелом» жанре как рок-опера. Однако В. Ярушин считал эти обвинения несправедливыми и констатировал, что успех его рок-оперы был огромен: «*Множество статей в разных городах сводились к тому, что это и модно, и гражданственно, и просто талантливо! Я аккуратно считал количество сыгранных спектаклей. За полтора года их набралось 274!*» [13].

Другой пример воплощения истории Пугачёва в жанре рок-оперы — «Капитанская дочка», написанная А. Петровым вместе с дочерью О. Петровой. Поставленный «Театром на Бассманной» в 2012 году (когда жанр рок-оперы стал почти классическим), спектакль был принят публикой и критикой весьма благосклонно, учитывая личность одного из авторов музыки — А. Петрова, создавшего множество выдающихся по своей легкости и выразительности музыкальных кинообразов.

Ряд музыкальных интерпретаций сюжета Крестьянского восстания на сегодняшний день завершает мюзикл «Капитанская дочка» М. Дунаевского на либретто М. Розовского, премьера которого состоялась в «Театре у Никитских ворот» в 2018 году (спектакль в репертуаре по сей день).

Таким образом, панорама художественных воплощений истории Пугачёва предстает весьма многоцветной — образы Крестьянского восстания оживают как в балете[10], опере, оратории и хоровой поэме, так и в рок-опере и мюзикле. Это, безусловно, притягательная, можно сказать беспроигрышная тема для авторов, что связано не только с динамичностью и напряженностью сюжетных линий, но и с тем, что ее смысловые направления можно варьировать, исходя из политических и социальных ориентиров, и отдавать предпочтение тому или иному литературному первоисточнику.

Отметим, что картина событий Крестьянского восстания, обрисованная А. Пушкиным, чаще становилась основой для кинематографических и музыкальных произведений, в то время как есенинская версия, в силу поэтической формы изложения, оказалась более привлекательной для театрального и музыкального искусства.

Как же получилось, что Ю. Буцко, написав музыку к театральной постановке на текст поэмы С. Есенина, обратил свой взор к произведению

---

[9] Известно, что сценическое воплощение поэмы С. Есенина было в планах у В. Мейерхольда: «*Вопрос о постановке пьесы Есенина "Пугачёв", которую также хотел ставить Мейерхольд, так и не сдвинулся с места. Мейерхольд, по-видимому, не смог, даже при своей фантазии, найти способ ее воплощения*». Цит. по: [2, *500*].

[10] В 1999 году Т. Хренников написал балет «Капитанская дочка» (в 2-х актах, либретто В.В. Бутримовича).

А. Пушкина? И чем обусловлен выбор в пользу одного из пушкинских сочинений, столь между собой несхожих? Попытаемся ответить на эти вопросы.

Ю. Буцко пишет музыку к спектаклю Ю. Любимова в 1967 году, и сразу же, в следующем году, рождается оратория «Сказание о Пугачёвском бунте». В силу сложившихся обстоятельств композитор сначала соприкоснулся с поэтизированным есенинско-любимовским толкованием образа Пугачёва, но вскоре отстранился от него. «*Емелька Пугачёв, его враги и сподвижники — все сплошь имажинисты. А сам Пугачёв с ног до головы Сергей Есенин…*» [10, 52–53] — метко подмеченный одним из вождей коммунизма Л. Троцким характер есенинского прочтения как нельзя лучше соответствовал трактовке Ю. Любимова и поначалу увлек Ю. Буцко. «Демократический» или «социальный» театр (как определял избранное им направление Ю. Любимов) оказался созвучным личности композитора. Ю. Буцко вспоминал: «*Театр на Таганке стал для меня формулой победы творчества, победы личной свободы и — почти единственным в 60-е годы — местом проявления этого <…> мы все, кажется,* — признавался музыкант, — *чувствовали, ощущали, догадывались, что театром становится некий новый, по крайней мере, иной в сравнении с окружавшим эксперимент, и хотелось этому соответствовать. Помимо того, каждый, я думаю, видел в этом эксперименте возможность реализовать свой собственный, иногда последний, шанс, взять реванш, проявить себя, высказаться*» [3, 94–95].

Безусловно, постановка «Есенина» была таким творческим экспериментом, свидетельством чему является описание, оставленное В. Высоцким: «*Мне кажется, Любимов нашел единственно верное решение для этого спектакля. <…> А сделан он так. Помост деревянный из струганых досок, громадный помост. Сзади сцена, выше. Помост опускается до переднего плана к авансцене, там стоит плаха, в нее воткнуты два топора, лежит цепь. Актеры по пояс раздеты. В парусиновых штанах, босиком играем на этом станке… на нем стоять довольно трудно, а по нему надо бегать и всячески кувыркаться. Мы скатываемся к плахе, а в плаху мы все время втыкаем топоры, поэтому там то занозы, то сбиваешь себе до крови ноги. В меня там швыряют цепью…*»[11].

Д. Самойлов отмечает: «*Трудно перечислить все режиссерские находки, раскрывающие главное содержание спектакля, его основной замысел. В “Пугачёве” Есенина есть неистовость крестьянского бунта и понимание его внутренней обреченности. Автора больше, чем Пугачёв, интересует пугачёвщина, больше психология движения, чем психология личности*» [9].

Написав музыку к спектаклю, Ю. Буцко имел возможность развивать в оратории художественные идеи, связанные с есенинским текстом и постановкой Ю. Любимова, и такая авторская стратегия кажется весьма логичной, так как уже имелась часть материала. Однако композитор отказывается от есенинско-любимовской интерпретации событий Крестьянской войны. «*Нахождение эстетики в ситуации, не допускающей эстетизма, эстетирова-*

[11] Цит. по: [4, *107–108*].

ния…» [3, *101*] — эти слова, сказанные музыкантом о спектакле «Памяти Высоцкого», являются емкой характеристикой художественной политики руководителя Театра на Таганке, которую Ю. Буцко не мог принять, чем отчасти можно объяснить то, что он не развивает смысловые и драматургические особенности любимовской постановки.

Композитор также отказывается от использования в качестве литературной основы поэмы С. Есенина — произведения, в котором, как полагает есениновед С. Пяткин, «*историческое событие становится для автора вспомогательным материалом для создания* ***нового предания*** [выделено автором. — *Н. Ф.*]». Ученый утверждает, что в сочинении С. Есенина потеряна связь с «христианизированным эпосом», с «народным преданием», так ощутимая в его ранних произведениях[12]. Эта связь с преданием была необычайно важна и значима для Ю. Буцко. И в пушкинской «Истории Пугачёвского бунта» она проявляется в полной мере: «*Пушкин был человеком предания гораздо больше, нежели как об этом ещё и теперь думают*» (В. Белинский) [1, *52*].

Историческая летопись была написана А. Пушкиным в 1834 году, «Капитанская дочка» — в 1836. Поэт написал своего второго Пугачёва, не питая иллюзий относительно личности бунтаря, однако, как полагает М. Цветаева, «*Пушкинский Пугачёв есть рипост поэта на исторического Пугачёва, рипост лирика на архив: "Да, знаю, знаю, всё как было и как всё было, знаю, что Пугачёв был низок и малодушен, всё знаю, но этого своего знания — знать не хочу, этому несвоему, чужому знанию противопоставляю знание — своё"*»[13] [11, *519*].

Отличия между двумя пушкинскими произведениями проявлены в первую очередь в осмыслении образа главного героя. Обратимся к характеристикам, данным М. Цветаевой:

«*Как Пугачёвым "Капитанской дочки" нельзя зачароваться — так от Пугачёва «Пугачёвского бунта нельзя не отвратиться. Первый — сплошная благодарность и благородство, на фоне собственных зверств постоянная и непременная победа добра. Весь Пугачёв "Капитанской дочки" взят и дан в исключительном для Пугачёва случае — добра, в исключительном — любви. Всех-де казню, а тебя милую*» [11, *514*].

«*Пугачёв из «Истории Пугачёвского бунта» встаёт зверем, а не героем. Но даже и не природным зверем встаёт, ибо почти все его зверства — страх за жизнь, — а попустителем зверств, слабым до преступности человеком*» [11, *518*].

Ю. Буцко не привлекает поэтическая атмосфера романтизации зла, явленная в «Капитанской дочке», о которой пишет М. Цветаева: «*в Пугачёве Пушкин дал самое страшное очарование: зла, на минуту ставшего добром, всю свою самосилу (зла) перекинувшего на добро. <…> Пушкин в Пугачёве дал нам доброго разбойника*» [11, *521*]. Автор оратории не хочет зачаровывать-

---

[12] Пяткин С. Н. Исторический нарратив поэмы Есенина «Пугачёв» как диалог-соперничество с Пушкиным // Научный диалог. 2017. № 12. С. 245.

[13] Сохранена орфография автора.

ся Пугачёвым и зачаровывать слушателя. Через воплощение образов пушкинской «Истории Пугачёвского бунта» Ю. Буцко принимает, музыкально «усыновляет» образ Пугачёва-душегубца для того, чтобы показать зло в его истинном виде, поскольку это композитор, которому не свойственно заигрывание с миром человеческих страстей и инфернальных сущностей, музыкант-гуманист, сопереживающий и сострадающий. В оратории «Сказание о Пугачёвском бунте» трагизм и противоречия мира показаны как данность: «*Весь мир лежит во зле*» (1 Ин. 5:19).

Не революционные образы С. Есенина и не образ благородного разбойника «Капитанской дочки» вдохновляют Ю. Буцко, а историческая летопись — прозаический текст, беспристрастно и, насколько это было возможно для А. Пушкина-историка, объективно живописующий страшные картины трагических событий Крестьянского восстания. Своими творениями поэт и композитор словно постулируют: «зло порождает зло», и их музыкально-летописная правда о Пугачёве становится своего рода призывом к покаянию.

Примечательно, что предводитель бунта в оратории Ю. Буцко не имеет своей яркой музыкальной характеристики. Все тексты от его лица излагаются чтецом или солистом-комментатором, либо эпизодически звучат у хора. Сознательно или нет, композитор как бы «обездушивает» своего персонажа. Главный же герой оратории — народ, страдающий, осмысливающий, сопереживающий и *поющий*, изливающий свое горе в песне. Такое воплощение всенародного страдания (в оратории оно явлено с избытком) можно охарактеризовать феноменом «*поющего горя*», переданным не только традицией ритуального жанра плача, но и свойством русской души — петь в самые трагические моменты жизни[14].

Ораторию «Сказание о Пугачёвском бунте» можно назвать своего рода антологией песен, посвященных истории Крестьянского бунта — фольклорные тексты о восстании казаков составляют более трети произведения (№ 5 «Ночь не ясна»; № 6 «Как во славном городе»; № 7 «Вот к нам пришёл

---

[14] *«Раз зимой будят деда ночью, стучат в оконце, велят запрягать по спешной казенной надобности. Вышел дед с крыльца, видит — полно жандармов, ходят, звенят тесаками. Ну, думает, опять везти каторжан. Однако нет никаких арестантов, а на санях черный гроб лежит, веревками увязан. Кого же это, думает, и в могилу, страдальца, в оковах везут, кого ж это царь и после смерти боится? Подошел к гробу, смахнул рукавицей снег с черной крышки и спрашивает жандарма: "Кого повезем?" — "Пушкина, — говорит жандарм. — Убили его в Петербурге". Дед отступил на шаг, скинул шапку и поклонился гробу в пояс. "Ты, что ж, знаком ему, что ли?" — спрашивает жандарм. "Песни я ему пел". — "Ну, так теперь петь не будешь!" Ночь была тяжкая, крепкая, дыхание в груди замерзало. Подвязал дед бубенцы, чтобы не гремели, сел на облучок, поехал. Тихо кругом, только полозья свистят да слышно, тесаки стучат и стучат о гроб глухим стуком. Накипело у деда на сердце, от слез заболели глаза, собрал он весь свой голос и запел:*

Эх, по белым полям, по широким...

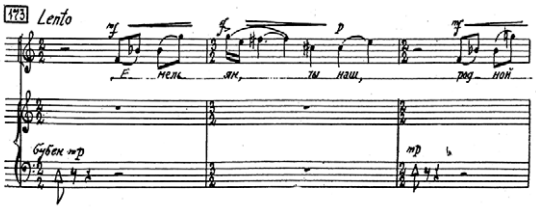
Жандарм его бьет ножнами в спину, а дед не слышит, поет. Вернулся домой, лег, молчит: голос на морозе застудил. С той поры до самой смерти говорил сипло, одним шепотом» [7, *10–12*].

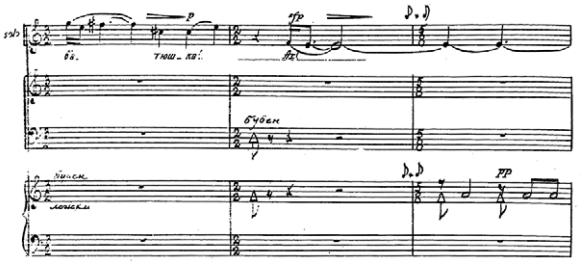
Емелюшка»; № 8 «Нас пугали Пугачём; № 10 Уж как мы пойдем»; № 11 «Что светил-то светил месяц»; № 16 Ещё что ж вы, братушки, призадумались»; № 17 «Уж ты, ворон сизокрылый»; № 18 «Не от пламечка»; № 24 И-за леса, леса тёмного»; № 25 «Ходил-то добрый молодец»; № 27 «Судил тут граф Панин»). В номерах, живописующих образы Пугачёва и его соратников, Ю. Буцко многократно использует тексты казачьих песен, посвященных не только «Емелюшке», «Пугачу» (как называл предводителя Крестьянского восстания народ), но и его предшественнику — Степану Разину. Тексты «разинских» песен используются в № 2 «Не золотенька трубушка вострубливала» и в № 3 «На заре то было братцы», но фрагментарно, так, что само имя мятежника не звучит. Можно предположить, что композитор специально вводит тексты о Разине в самом начале оратории, когда образ бунта еще только зарождается, тем самым указывая на преемственность между историями «героев» обоих восстаний (ведь Пугачёв, по-сути, продолжил дело, начатое Разиным).

При попытке атрибутировать тексты, встречающиеся в оратории, становиться ясно, что многие из них Ю. Буцко сокращал, иногда соединяя в одном номере фрагменты из разных песен (в № 3 «На заре то было братцы» одновременно звучат песни и о Пугачёве и о Разине).

Наряду с «пугачёвскими» фольклорными текстами композитор активно обращается в оратории еще к одному народному пласту — жанру причети. Именно благодаря ему в произведении воссоздается музыкальная картина «поющего горя». Этот древний жанр получает неоднократное отображение в музыке Ю. Буцко, присутствуя уже в ранних произведениях композитора, соприкоснувшегося с искусством плакальщиц в годы своей юности в научных экспедициях на север. В «Сказании о Пугачёвском бунте» сфера плача явлена очень насыщенно, и, что примечательно, Ю. Буцко, как и при работе с «пугачёвским» материалом, заимствует только тексты причитаний, мастерски создавая тематизм, отмеченный свойственными для этого музыкального жанра импровизационностью и декламационностью (пример 1). Закономерно, что многие номера, написанные на тексты плачей, исполняются женскими голосами (№ 15 «Причитание над пугачёвцами»; № 24 «Плач по погибшим»), что традиционно для плачевой культуры многих стран мира.

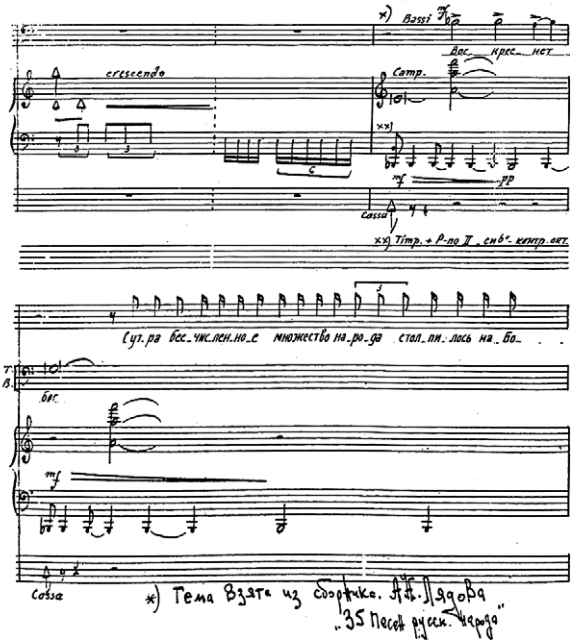
Пример 1. Ю.М. Буцко. «Сказание о Пугачёвском бунте». № 29 «Плач по Пугачёве»





Создавая в оратории собственный тематизм на фольклорные тексты, композитор все же обращается к цитированию. Так, во фрагментах, где находят воплощение духовные образы, звучат подлинные церковные темы, которые Ю. Буцко вводит в произведение как своего рода музыкальную иконопись. Например, в № 28 «Казнь» в исполнении партии басов звучит напев «Воскреснет Бог», который композитор заимствовал из сборника А. К. Лядова «35 песен русского народа» (пример 2).

Пример 2. Ю. М. Буцко. «Сказание о Пугачёвском бунте». № 28 «Казнь»



Таким образом, драматургию оратории «Сказание о Пугачёвском бунте» определяют три крупные смысловые линии:

- линия, воплощающая образы мятежников и их предводителя, раскрывающаяся в музыке через авторский тематизм Ю. Буцко (тексты народные);

- линия, живописующая феномен «поющего горя», также переданная в сочинении через авторский музыкальный материал, написанный в духе ритуальных плачей (тексты народные);
- линия, отображающая духовную сферу (ангельский мир, образы покаянной и благодарственной молитвы), которая раскрывается в произведении как посредством цитирования, так и через авторский тематизм.

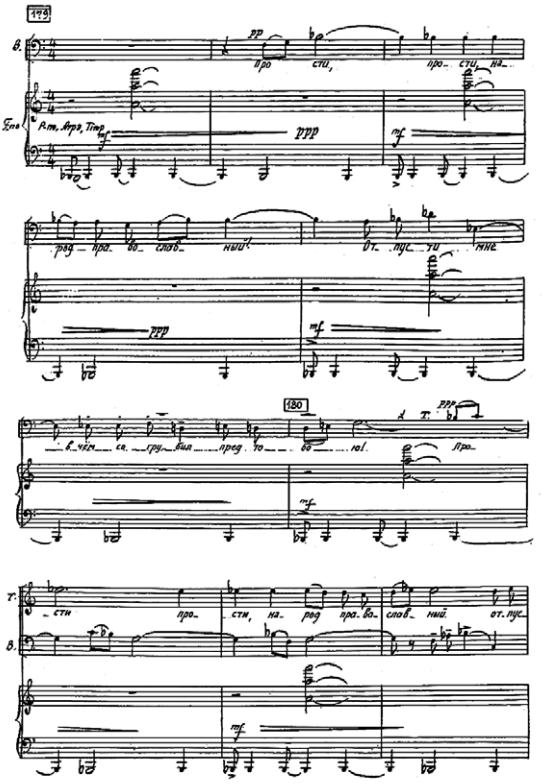
В контексте этих трех смысловых направлений, развитие которых в оратории тесно связано с народной и церковной (вербальной и музыкальной) сферами, особому осмыслению подлежит художественный образ Пугачёва, музыкально обрисованный Ю. Буцко. Без сомнения, ему отводится важнейшая роль в раскрытии композиторского замысла. Автор оратории не попал под обаяние этого героя, подобно С. Есенину и Ю. Любимову. Не давая Пугачёву права собственного «голоса»[15] (яркой вокальной характеристики, как, например, в монологе Емельяна Пугачёва в одноименной опере М. Коваля), композитор как бы не позволяет главному герою петь: звериная сущность натуры «Пугача» не находит отображения в музыкальной палитре оратории. Знакомясь с произведением, мы не чувствуем, как «бьется сердце» Емельяна, не ощущаем его дыхания до самых последних мгновений его земного существования.

Парадоксально, но впервые пропетое слово произносится уже *казненным* Пугачёвым. В том, что Ю. Буцко музыкально озвучивает текст этого персонажа *после* его смерти — ключ к пониманию композиторской интерпретации. Обратимся к одним из последних фрагментов оратории. Так, в № 28 «Казнь» композитор вводит текст молитвы евангельского Благоразумного разбойника «Помяни мя, Господи, во Царствии Твоем». Заключительные слова этой молитвы совпадают с текстом чтеца: «*Тогда Пугачёв сделал с крестным знамением несколько земных поклонов, оборотясь к соборам, потом стал прощаться с народом, кланяясь во все стороны, говоря: "Прости, народ православный, отпусти мне, в чем согрубил пред тобой"*». Текст этого прощального обращения звучит еще раз уже после описания свершившейся казни — в Постлюдии (№ 30), и там слова раскаяния исполняются смешанным хором. Этот номер представляет собой полифонический эпизод, где хоровые партии поочередно вступают с широкой, неспешной, певучей темой, в которой проявляется как родство с церковными песнопениями, так и авторский почерк Ю. Буцко (пример 3). Примечательно, что окончания мотивов у хора на слове «прости» складываются в квартаккорд, построенный по звукам *g–c–f–b* — опорным тонам обиходного звукоряда, составляющего основу древнерусской церковной монодии. Как известно, Ю. Буцко является автором собственной ладовой системы, основанной на двухстороннем продлении обиходного звукоряда. В данном случае этот длящийся более трех тактов «знаменный» аккорд — важнейший семантический компонент — предстает в финале оратории как своего рода духовно-музыкальный

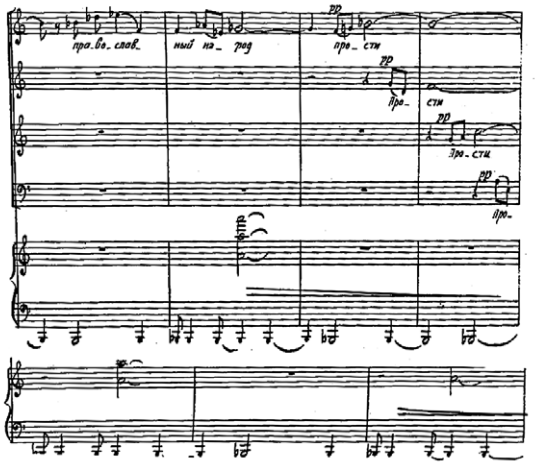
[15] Как уже было сказано, соответственно драматургии оратории образ Пугачёва в музыкальном тексте не персонифицируется.

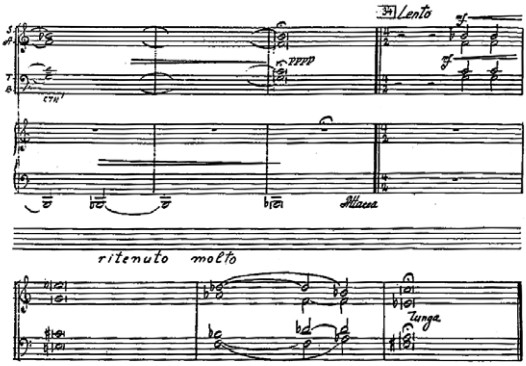
эталон, в звучании которого проступает идея возможности преображения каждой души, даже души такого человека, как Пугачёв (пример 4).

Пример 3. Ю. М. Буцко. «Сказание о Пугачёвском бунте». № 30 Постлюдия



Пример 4. Ю. М. Буцко. «Сказание о Пугачёвском бунте». № 30 Постлюдия

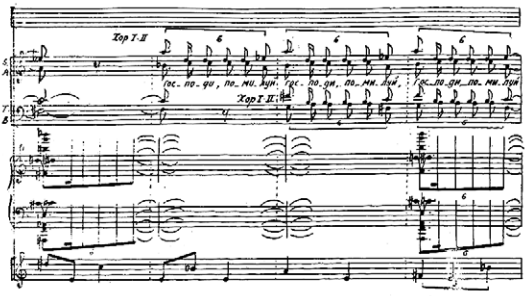


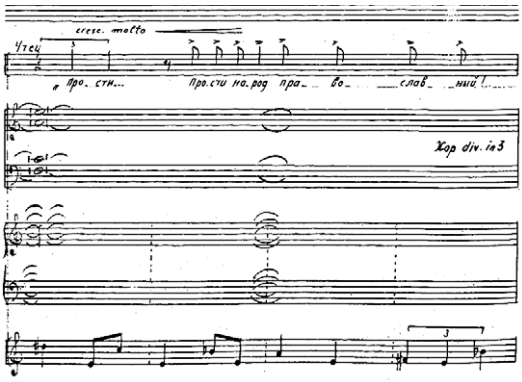


Для сравнения строит вспомнить финал есенинской поэмы. Там, в последнем монологе предводителя мятежников, по мнению С. Куняева, «*голос Емельяна и голос поэта сливаются в единое целое: "Где-то хрипло и нехотя кукарекнет петух, / в рваные ноздри пылью чихнет околица, / и все дальше, все дальше, встревоживши сонный луг, / бежит колокольчик, пока за горой не расколется". Это последнее, что он видит перед эшафотом… В последних строках трагедии словно приоткрывается завеса, скрывавшая ее внутренний смысл, — обретает ясные очертания лицо, омытое пеной желтых, кудрявых волос, с синими, как чистые глубокие ледяные озера, глазами*» [5, 224]. Как полагает С. Куняев, С. Есенин «*до конца обнажил <…> в "Пугачёве" два противоположных полюса человеческой натуры — добра и зла, света и тьмы. — Но трагедия в том, что тьма наступает здесь, как положительное начало, как очищающий вихрь, тогда как свет недостижим*» [5, 223].

Для Пугачёва в толковании Пушкина-Буцко свет достижим. В финале оратории явлен образ покаяния Емельяна перед народом и пред Богом, на что указывает композитор, соединяя последние фразы мятежника («*Прости, народ православный, отпусти мне, в чём согрешил пред тобой*») с краткими мотивами, звучащими в разных голосах хора на словах «Господи помилуй», являющимися еще одной евангельской молитвой — молитвой мытаря (пример 5).

Пример 5. Ю.М. Буцко. «Сказание о Пугачёвском бунте». № 28 «Казнь»





Нельзя точно утверждать, что образ, воссозданный пушкинским пером, соответствует историческим реалиям Крестьянского восстания, нельзя запечатлеть те движения, что происходили в душе Емельяна Пугачёва в последние часы, минуты и даже мгновения его жизни. Очевидно только то, что он не злословил своих палачей как разбойник, распятый по левую сторону от Христа, а принес покаяние, которое было обращено в первую очередь к простым русским людям. Такой исторический образ посредством пушкинской поэзии музыкально прорисовывает Ю. Буцко.

Так *зримо* и *незримо*, *сказанно* и *несказанно* проявляется в оратории «Сказание о Пугачёвском бунте» высокая духовная — христианская — константа. Эта особенность выделяет его в ряду отечественных сочинений 1960-х годов: оно контрастирует другим музыкальным произведениям, воплощающим историю Пугачёва, коренным образом отличаясь от предшествующих оратории и оперы М. Коваля с их идеологической окраской. Ю. Буцко был первым, кто осмыслил сюжет Крестьянского восстания сквозь призму покаяния[16]. Христианское мировоззрение композитора, сформировавшееся вследствие его знакомства с укладом жизни северных старообрядцев в близкие оратории «Сказание о Пугачёвском бунте» 1950-е, столь скоро проявило свое действие в душе тогда еще молодого автора, что ему удалось создать глубоко христианское по своей сути произведение в то время, когда многие не помышляли или не решались сотворить нечто подобное, тем более найти евангельские смыслы в теме, располагающей к воплощению образа бунтаря-анархиста, к художественному представлению Емельяна Пугачёва как героя-освободителя угнетенного народа.

Написанная в советские 1960-е, оратория необычайно актуальна и в наше время. История Пугачёвского бунта в литературной трактовке Пушкина-историка и в музыкальном воплощении Ю. Буцко лишена романтической окраски, в ней нет прославления Пугачёва как революционера или народ-

[16] В созданной спустя 13 лет после оратории поэме Щедрина «Сказание о Пугачёвском бунте» проявлены смысловые ориентиры, близкие трактовке Ю. Буцко, но это были уже 1980-е годы, предварившие возрождение духовной жизни в нашей стране.

ного избавителя. Это попытка крупных творческих личностей показать трагические моменты в жизни народа в целом и в судьбе человека в частности, попытка жестко реалистичная в своих художественных решениях и от этого весьма назидательная...

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Белинский В. Г.* Сочинения Александра Пушкина. — Москва: Худож. лит., 1985. — 560 с.
2. *Есенин С. А.* Полное собрание сочинений. В 7-ми томах. Т. 3. Поэмы. — Москва: Наука: Голос, 1998. — 720 с.
3. Живая жизнь: Штрихи к биографии Владимира Высоцкого: Сборник. — Москва: Петит, 1992. — 240 с.
4. *Зубрилина С. Н.* Владимир Высоцкий — жизнь, легенда, судьба. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2010. — 312 с.
5. *Куняев С. Ю.* Сергей Есенин. — Москва: Молодая гвардия, 2017. — 608 с.
6. *Матвеев Е. С.* Судьба по-русски. — Москва: Вагриус, 2000. — 94 с.
7. *Паустовский К.* Г. Колотый сахар. — Петрозаводск: Карелия, 1982. — 14 с.
8. Поэты и музыканты о Р. К. Щедрине. — URL: https://web.archive.org/web/20151030222655/https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A9%D0%B5%D0%B4%D1%80%D0%B8%D0%BD,_%D0%A0%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D0%BE%D0%BD_%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата обращения 19.06.2023).
9. *Самойлов Д.* Что такое поэтический театр // Литературная газета. — 1968. — 10 января. — URL: https://hum.hse.ru/lyubimov/pugachev_samoilov (дата обращения 19.06.2023).
10. *Троцкий Л. Д.* Вне-октябрьская литература: Литературные попутчики революции / Литература и революция. Москва, 1923. С. 48–50.
11. *Цветаева М.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5: Автобиографическая проза, статьи, эссе, переводы / Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. — Москва: Эллис Лак, 1997. — 720 с.
12. *Шишков В. Я.* Емельян Пугачёв: [историческое повествование: в 3 книгах]. — Москва: Эксмо, 2007. — Т. 1. — 2007. — 878 с., Т. 2. — 2007. — 862 с.
13. *Ярушин В. И.* Судьба по имени Ариэль / Валерий Ярушин. — Москва: Русская новь, 2005 (СПб.: Иван Федоров). — 287 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Н. Ю. Филатова — кандидат искусствоведения, доцент кафедры хорового дирижирования Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. *Belinskij V. G.* Sochineniya Aleksandra Pushkina [The works of Alexander Pushkin]. Moscow: Hudozh. lit., 1985. 560 p.
2. *Esenin S. A.* Polnoe sobranie sochinenij. V 7-mi tomah [The complete works. In 7 volumes]. T. 3. Poemy. Moscow: Nauka: Golos, 1998. 720 p.
3. Zhivaya zhizn': Shtrihi k biografii Vladimira Vysockogo [Living life: Touches to the biography of Vladimir Vysotsky]: Sbornik. Moscow: Petit, 1992. 240 p.
4. *Zubrilina S. N.* Vladimir Vysockij — zhizn', legenda, sud'ba [Vladimir Vysotsky — life, legend, fate]. Rostov-na-Donu: Feniks: 2010. 312 p.

5. *Kunyaev S. Yu*. Sergej Esenin [Sergey Yesenin]. Moscow: Molodaya gvardiya, 2017. 608 p.
6. *Matveev E. S*. Sud'ba po-russki [Fate in Russian]. Moscow: Vagrius, 2000. 94 p.
7. *Paustovskij K. G*. Kolotyj sahar [Crushed sugar]. Petrozavodsk: Kareliya, 1982. 14 p.
8. Poety i muzykanty o R. K. Shchedrine [Poets and musicians about R. K. Shchedrin]. URL: https://web.archive.org/web/20151030222655/https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A9%D0%B5%D0%B4%D1%80%D0%B8%D0%BD,_%D0%A0%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D0%BE%D0%BD_%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (data obrashcheniya 19.06.2023).
9. *Samojlov D*. Chto takoe poeticheskij teatr [What is a poetic theater] // Literaturnaya gazeta. 1968. 10 yanvarya. URL: https://hum.hse.ru/lyubimov/pugachev_samoilov (data obrashcheniya 19.06.2023).
10. *Trockij L. D*. Vne-oktyabr'skaya literatura: Literaturnye poputchiki revolyucii [Out-of-October literature: Literary Companions of the Revolution] / Literatura i revolyuciya. Moscow, 1923. P. 48–50.
11. *Czvetaeva M*. Sobranie sochinenij: V 7 t. T. 5: Avtobiograficheskaya proza, stat'i, esse, perevody [Collected works: In 7 vols. Vol. 5: Autobiographical prose, articles, essays, translations] / Sost., podgot. teksta i komment. A. Saakyanc i L. Mnuhina. Moscow: Ellis Lak, 1997. 720 p.
12. *Shishkov V. Ya*. Emel'yan Pugachev: istoricheskoe povestvovanie: v 3 knigah [Emelyan Pugachev: historical narrative: in 3 books]. Moscow: Eksmo, 2007. T. 1.2007. 878 p., T. 2. 2007. 862 p.
13. *Yarushin V. I*. Sud'ba po imeni Ariel' [Fate named Ariel] / Valerij Yarushin. Moscow: Russkaya nov', 2005. 287 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Nadezhda Yu. Filatova — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor of Choral Conducting Department at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 24.04.2023
Одобрена после рецензирования / Revised: 19.05.2023
Принята к публикации / Accepted: 30.05.2023

ISSN 2227-9997 (PRINT)

Музыкальный театр

Научная статья
УДК 782.91
DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-57-65

Балет М. де Фальи «Треуголка» в сценическом оформлении П. Пикассо (1919)

Мария Владимировна Рудко
Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия, marybelll@yandex.ru, https://orcid.org/0009-0003-6018-6820

Аннотация: Статья посвящена описанию творческого процесса, сопровождающего рождение сценографии балета Мануэля де Фальи «Треуголка». Подробности событий, в центре которых оказываются ведущие деятели искусства первых десятилетий XX века — Пабло Пикассо, Сергей Дягилев, Леонид Мясин, Тамара Карсавина, Владимир Полунин, — освещаются в настоящей статье панорамно и развернуто. Пикассовская сценография «Треуголки», подразумевающая не только создание эскизов декораций, костюмов и занавеса, но и написание портретов артистов балетной труппы, а также разработку индивидуальных набросков грима для них, осмысливается как единое художественное целое и анализируется комплексно, в опоре на взаимодействие искусствоведческого и театроведческого аспектов.

Ключевые слова: П. Пикассо, М. де Фалья, С. Дягилев, Л. Мясин, балет, сценография, «Треуголка»

Для цитирования: Рудко М. В. Балет М. де Фальи «Треуголка» в сценическом оформлении П. Пикассо (1919) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 3. С. 57–65. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-57-65

© Рудко М. В., 2023

Musical Theatre

Original article

M. de Falla's ballet "The Three-Cornered Hat" in the stage design by P. Picasso (1919)

Mariya V. Rudko

Rimsky-Korsakov Saint-Petersburg State Conservatory, St. Petersburg, Russia, marybelll@yandex.ru, https://orcid.org/0009-0003-6018-6820

Abstract: The article is devoted to the description of the creative process accompanying the appearance of scenography of Manuel de Falla's ballet "El sombrero de tres picos" ("The Three-Cornered Hat"). The details of events in the center of which the leading figures of 1910th–1920th art (Pablo Picasso, Sergei Diaghilev, Léonide Massine, Tamara Karsavina, Vladimir Polunin) worked and lived, are presented in the article in a panoramic and detailed way. Picasso's scenography of the "The Three-Cornered Hat" (which implies not only the creation of sketches of scenery, costumes and curtains, but also the painting of portraits of ballet troupe artists, as well as the development of individual sketches of makeup for them) is considered as a single artistic whole and analyzed in a comprehensive manner, in reliance on the interaction of art-historical and theater-historical aspects.

Keywords: P. Picasso, M. de Falla, S. Diaghilev, L. Massine, ballet, scenography, "The three-cornered hat"

For citation: *Rudko M. V.* M. de Falla's ballet "The Cocked Hat" in the stage design by P. Picasso (1919). *Scholarly papers of the Gnesin Russian Academy of Music*. 2023;(3):57-65. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-57-65

Эксперименты Пабло Пикассо в сфере театральной сценографии занимают особое место в его творчестве. 1917–1927 годы ознаменованы плодотворным сотрудничеством мэтра кубизма с Русским балетом Сергея Дягилева. Погружение в мир музыкального театра открывает новый этап в жизни художника, отмеченный появлением нетрафаретных решений в области сценографического искусства. За десять лет Пикассо оформил шесть балетных спектаклей: «Парад» (1917), «Треуголка» (1919), «Пульчинелла» (1920), «Квадро фламенко» (1921), «Голубой экспресс» (1924) и «Меркурий» (1927).

На европейской сцене Русский балет Дягилева пропагандировал современную музыку, ультрановые подходы к хореографии и дизайнерскому оформлению. Результаты сотрудничества самых разнообразных по складу и убеждениям композиторов, либреттистов, хореографов, артистов балета, художников-декораторов, сценографов вызывали необычайный интерес, удивляли, поражали, шокировали публику.

Знакомство Пикассо с Дягилевым произошло в марте 1915 года, благодаря Жану Кокто. Это было время Первой мировой войны и сопровождающего ее кризиса в европейском искусстве. Многие театры закрылись, Русский балет буквально выживал. Война заставила Пикассо весной 1917 года переехать из Парижа в Рим, где базировалась тогда труппа Дягилева. Он остановился в *Hotel de Russie* с Ж. Кокто, познакомился и сдружился с И. Стравинским, сблизился с Л. Мясиным. Именно в Риме Пикассо встретил свою будущую жену — балерину дягилевской антрепризы Ольгу Хохлову.

Как указывает Н. В. Геташвили, до общения с Дягилевым Пикассо не любил театр, «*ему там было скучно*», но неожиданно «*театр сделался для него своим поприщем, а сценография — областью, в которой он с удовольствием экспериментировал <…>. Для Пикассо работа в театре, кроме всего прочего, была возможностью погрузиться в реальный синтез искусств*» [1, 248].

Дебютной сценографической работой Пикассо стало художественное оформление балета «Парад», впервые исполненного 18 мая 1917 года в парижском театре Шатле. Либреттист Жан Кокто и композитор Эрик Сати словно искали возможность устроить скандал, подобный тому, который сопровождал премьеру «Весны священной» Стравинского 29 мая 1913 года. И они своего добились! Первая же постановка написанного в духе дадаизма «Парада» была бурно освистана. Публику возмутило и даже оскорбило решительное низвержение нерушимых устоев эстетики музыкально-хореографического спектакля: эксцентричный сюжет, мюзик-холльность и циркачество на балетной сцене, множество шумящих, шипящих, стрекочущих, звенящих урбанизмов в оркестровой партитуре, а также смелая пикассовская сценография, выполненная в кубистической манере.

Следующим спектаклем, оформленным Пикассо для Дягилева, был испанский балет «Треуголка» на музыку Мануэля де Фальи. Однако мысль поставить *ballet espagnole* будоражила сознание Дягилева задолго до создания «Треуголки». Он был очарован Испанией, ее традициями, уникальным колоритом музыки и красотой народных танцев. В этой стране выступления дягилевской труппы неизменно встречали горячий прием, король Альфонсо XIII был преданным почитателем Русского балета. Завораживающая Дягилева экзотика Испании сопоставима с манящим его ориентализмом, который, как отмечает Ф. Мелвилл, был для великого импресарио «*одновременно и врожденным, и стихийным, и прагматичным, — раскрывающим в нем как настоящего художника, так и прозорливого бизнесмена*» [6, 326].

Испанским хореографическим первенцем Дягилева стал балет «Менины» (или «Сады Аранхуэса»), поставленный летом 1916 года на музыку Обера, Форе, Равеля и Шабрие с хореографией Мясина и сценографией Сократе и Хосе Мария Серта. Встретившись после премьеры «Менин» с композитором Мануэлем де Фалья, мечтавшим создать оперу на сюжет «Треуголки» Педро де Аларкона, Дягилев заказал ему музыку для нового спектакля. Вскоре де Фалья написал балет «Коррехидор и мельничиха», который впервые

был исполнен на мадридской сцене в 1917 году. Но тогда Дягилева музыка не вполне удовлетворила, и он попросил композитора переработать сочинение. Вторая версия испанского балета де Фальи была готова к осени 1918 года.

В это время Русский балет после четырехлетнего отсутствия вернулся в Лондон. Творческий процесс, сопровождающий сценическое рождение «Треуголки», протекал там[1]. Постановка хореографии была поручена Мясину, а сценография — Пикассо[2]. Для испанского художника, выросшего под жарким солнцем Андалусии, национальный колорит этого опуса оказался невероятно близким. Он с головой окунулся в работу над созданием эскизов декораций, костюмов, занавеса, а также написанием портретов артистов балетной труппы.

Пикассо с супругой, Дягилев, Мясин, Сергей Григорьев (директор труппы и муж одной из ведущих балерин Любови Чернышевой), а также Тамара Карсавина и Лидия Лопухова с супругом жили в роскошном *Savoy Hotel*. Остальные члены труппы были размещены в более скромных апартаментах в районе *Covent Garden*. Художественная студия Пикассо размещалась на верхнем этаже большого здания, расположенного по адресу *Floral street*, 48 (рядом с театром Ковент-Гарден и Высшей школой Королевского балета). Там же находилась мастерская художника Владимира Полунина, ставшего вместе со своей женой, британской художницей и театральным дизайнером Элизабет Вайолет Полунин-Харт, ближайшими коллегами Пикассо в работе над оформлением «Треуголки». По словам В. А. Крючковой, «*кажется почти невероятным, что такой индивидуалист, как Пикассо, не терпевший указаний и плохо уживающийся с помощниками, смог включиться в упряжку коллективного творчества*» [2, 55] (илл. 1).

В отличие от эксцентрики и шокирующих новаций «Парада», в «Треуголке» представлена иная, на первый взгляд более реалистичная модель сценического оформления спектакля. Однако, несмотря на то, что дизайн декораций в этот раз был максимально приближен к натуралистичному, в нем усматривается немало кубистических черт, таких как искаженная перспектива с искривленными зданиями, акцентировка углов и особое внимание к их сочетаниям.

Пикассо ежедневно приходил в студию, проявляя живой интерес к методам работы художников-сценографов. Он делал огромное количество карандашных и акварельных эскизов для оформления спектакля. Немаловажно и то, что процессу рождения декораций предшествовало создание бумажных макетов, то есть, как констатируют испанские исследователи А. Наварро и А. К. Эгилас, «*Пикассо осмысливал пространственную логику балета конструктивно — не только на декоративном уровне, но и на статически архитектурном*» [7, 210].

Отсутствие излишеств и нагромождений, лаконичность, воздушность — вот главные черты сценографического рельефа «Треуголки». Декорация, появляющаяся сразу после поднятия занавеса, как точно подмечает В. А. Крючкова, по-

---

[1] Последовательная панорама тех событий подробно разворачивается в статье Дж. Бичи и Р. Шона «Пикассо в Лондоне, 1919: премьера "Треуголки"», см.: [5].

[2] Дягилев предложил Пикассо гонорар в 10.000 франков — вдвое больше, чем художник получил за оформление «Парада».

Илл. 1.
С. Дягилев, П. Пикассо и В. Полунин в художественной студии во время работы над оформлением спектакля «Треуголка»

ражает «*лучезарностью и гармоничной простотой. <… > Светлые тона — охристые, розовые, сиреневые — передают атмосферу жаркой страны, вызолоченной солнечным светом. От дома Мельника, прорисованного на правой кулисе, тянется по диагонали сцены высокая арка, примыкающая к строениям в глубине. В пролете арки открывается пейзаж с мостом, контурами гор и крышами деревни. Надо всем царит голубое андалузское небо, усыпанное звездами*» [2, *61*]. Сознательное отклонение от законов перспективы и при этом удивительная соразмерность всех элементов композиции, выполненных в благородной цветовой гамме, создают необычайно стройное художественное целое (илл. 2).

«*В балетмейстерски-графическом хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном единстве*», — пишет Т. В. Портнова в своей работе «Художественная сфера деятельности артистов балета и хореографов на рубеже XIX–XX веков в искусствоведческом поле изучения». «*Время здесь растягивается, становится протяженным, включает в себя целые ряды и вереницы фигур-знаков; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени танца. Фигуры танца раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем*» [4, *11*]. Эта исследовательская мысль ярко иллюстрируется сценографией «Треуголки».

Пикассо проявлял жадный интерес к лепке балета, был постоянным участником репетиционного процесса: внимательно наблюдая за хореографической работой, делал зарисовки с натуры, скрупулезно «стенографируя» все элементы исполнительской пластики[3]. В изображениях Пикассо тщательно выписаны детали — тончайшие нюансы жестикуляции и выворотности, — ху-

[3] Осталось немало графических набросков, на которых запечатлены фрагменты репетиций балета («Три танцовщицы», «Семь танцовщиц», «Вера Немчинова и Феликс Фернандес» и др.). Также известно, что Пикассо хотел написать портрет Мясина, но этому не суждено было осуществиться — остался лишь карандашный рисунок, выполненный в реалистичной манере.

Илл. 2.
Макет декорации
к балету «Треуголка»

дожник следил не только за рисунком танца, но и продумывал то, как будет двигаться на артистах их сценическое облачение.

На фоне относительно нейтральных декораций «Треуголки» яркий калейдоскоп костюмов, созданный Пикассо, играл необычайным богатством красок. Примечательно, что особой броскостью отличались наряды кордебалета, а костюмы главных персонажей, напротив, были более сдержанными. Согласно традиции фламенко, «*танцовщицы предпочитали облегающие фигуру платья и пышные юбки-годе, украшенные множеством воланов и оборок. Платья выбирались преимущественно цветастые, хотя возможна была и однотонная гамма с контрастными сочетаниями цветов, например, красно-черная. <… > Иногда танцовщица выходила на сцену в эффектной юбке с длинным шлейфом, напоминающим хвост павлина, который она грациозно подбрасывала в танце взмахом ноги*» [3, 5].

Однако образ главной героини балета Пикассо выписал в ином ключе. В новелле Аларкона Жена Мельника охарактеризована как простая женщина, одетая строго и в некотором смысле более элегантно, нежели ее андалузские соседки — в стиле Гойи. Взяв во внимание эту характеристику, Пикассо создал достаточно лаконичное шелковое платье с воланами и глубоким вырезом в пастельных тонах и окантовкой из черного кружева (илл. 3).

Работая над костюмом Мельника, предназначавшимся Мясину, Пикассо столкнулся с непониманием со стороны Дягилева, который хотел, чтобы артист выступал в узких длинных брюках. Художник же настаивал на том, чтобы персонаж носил бриджи до колен. В итоге им удалось прийти к компромиссу: в первом акте Мельник выходил в бриджах, а во втором — в брюках (илл. 4).

Пикассо трепетно относился ко всем элементам декора «Треуголки». Он лично спроектировал портшез Коррехидора, колодец, птичью клетку, полоса-

тый навес над крылом дома Мельника[4]. Индивидуальные наброски грима артистов балета также делались самим Пикассо. То есть художник-сценограф проявил себя в оформлении спектакля буквально во всех ипостасях.

Занавес к спектаклю «Треуголка» (а также история его создания и дальнейшая судьба) представляет особый интерес. Как известно, назначение театрального занавеса — настроить зрителя на готовящееся на сцене зрелище, пробудить его любопытство. На занавесе «Треуголки» изображены зрители корриды (к слову, игнорирующие происходящее на арене): слева — статная дама, облокотившаяся на перила ложи и отвернувшаяся от кавалера с сигарой, справа — три женщины, увлеченные оживленной беседой, в центре — босоногий мальчик, торговец гранатами. Участники корриды (тореадор, увозящий на лошадях тушу убитого быка, пикадор) отодвинуты вглубь композиции. Этот сюжет никак не связан с действием балета, где Коррехидор пытается соблазнить жену Мельника, но терпит неудачу, став посмешищем. Вместе с тем картина Пикассо имеет ярко выраженный национальный колорит и мгновенно погружает зрителя в атмосферу испанского быта.

Илл. 3.
Эскиз костюма
Жены Мельника

В левом нижнем углу занавеса изображен поднос с напитком и стаканами. Словно бы отдельно написанный натюрморт с бутылкой, на которой вполне распознаваемы обрывки слов «*xer… amo…*» («херес» и «любовь»), появляется в рамках общей композиции неслучайно. По мнению В. А. Крючковой, «*в данном случае намек на любовный напиток срабатывает как подсказка из суфлерской будки, снимая все сомнения: перед нами разыгрывается завязка любовной интриги, эпизод из какой-то старинной испанской драмы или комедии положений*» [2, 60] (иллюстрация 5).

Илл. 4.
Эскиз костюма
Мельника

Рассмотренная выше картина — лишь центральная часть занавеса Пикассо. Обрамление,

[4] Дом Мельника, показавшийся Пикассо на генеральном прогоне скучноватым, был «оживлен» художником непосредственно во время репетиционного процесса — на его стене появилась нарисованная от руки виноградная лоза.

Илл. 5.
Занавес балета
«Треуголка»

расписанное ромбами, в 1926 году было отрезано по распоряжению Дягилева и продано. Вырученные средства пошли на закрытие долгов, преследовавших тогда импресарио. В настоящее время тканевая рамка занавеса «Треуголки» хранится в Музее современного искусства в Нью-Йорке.

Небезынтересна и судьба центральной части полотна. В 1928 году, вновь по причине финансовых проблем, она была продана Дягилевым одному из влиятельнейших французских коллекционеров и торговцев произведениями искусства Полу Розенбергу за 175.000 франков. С 1959 года на протяжении 55 лет картинная часть занавеса Пикассо украшала стену ресторана *Four seasons* в нью-йоркском Сигрэм-билдинг. В сентябре 2014 года 95-летнее детище Пикассо переместилось в здание Нью-Йоркского исторического общества.

* * *

Символично, что премьера балета «Треуголка» состоялась 22 июля 1919 года в лондонском театре Альгамбра, связанном своим названием и архитектурой с мавританским дворцом в Гранаде, центральной провинции Андалусии, родной земли Пабло Пикассо.

Испанская тема в музыкальной сценографии не исчерпалась для Пикассо одной лишь «Треуголкой». Спустя два года она нашла продолжение в его работе над оформлением другого дягилевского балета — «Квадро фламенко».

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Геташвили Н. В.* Минотавры, фавны и наяды. Античность в творчестве Пабло Пикассо // Пикассо сегодня. / отв. ред. М. А. Бусев. — Москва: Прогресс-Традиция, 2016. — С. 227–271.
2. *Крючкова В. А.* Пикассо: от "Парада" до "Герники" (1917–1937). — Москва: Прогресс-Традиция, 2003. — 392 с.
3. *Кучеренко А. Л.* Испанский танец фламенко: завоевание России. Курс лекций: учебное пособие. — Москва: ИНФРА-М, 2020. — 84 с.
4. *Портнова Т. В.* Художественная сфера деятельности артистов балета и хореографов на рубеже XIX–XX вв. в искусствоведческом поле изучения. — Москва: Научный консультант, 2016. — 107 с.
5. *Beechey J., Shone R.* Picasso in London, 1919: the première of "The three-cornered hat" // The Burlington magazine. — 2006, Vol. 148, No. 1243. — P. 666–679. — URL: https://burlington.org.uk/archive/article/picasso-in-london-1919-the-premiere-of-the-three-cornered-hat (дата обращения 17.07.2023).

6. *Melville F*. Russian orientalist ballet and non-Russian national opera: from Diaghilev to Miroshnichenko // Endless inspiration: One thousand and one nights in comparative perspective / ed. O. Elmaz. — Piscataway, NJ: Gorgias Press, 2020. — P. 323–344.
7. *Navarro A., Eguilaz Á. C*. Paralelo Sur. Picasso, Lorca y Le Corbusier del ballet "flamenco" a la máquina de habitar (1919–1976) // Un ballet en el balcón de Europa: Rapansar "El sombrero de tres picos" cien años después / ed. D. G. Mesa, A. M. Moreno, I. M. Castro, E. T. Clemente. — Granada: Archivo Manuel de Falla, 2020. — P. 207–222.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

М. В. Рудко — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

REFERENCES

1. *Getashvili N. V*. Minotavry, favny I nayady. Antichnost' v tvorchestve Pablo Picasso // Picasso segodnya / otv. red. M. A. Busev [Minotaurs, fauns and naiads. Antiquity in Picasso's art // Picasso today / ed. by M. Busev]. Moscow: Progress-Traditsiya, 2016. P. 227–271.
2. *Kruchkova V. A*. Picasso: ot "Parada" do "Gerniki" (1917–1937) [Picasso: from "Parade" to "Guernica" (1917–1937)]. Moscow: Progress-Traditsiya, 2003. 392 p.
3. *Kucherenko A. L*. Ispanskij tanets flamenco: zavoevanie Rossii. Kurs lektsij: uchebnoe posobie [Spanish flamenco dance: the conquest of Russia. Lecture course: training manual]. Moscow: INFRA-M, 2020. 84 p.
4. *Portnova T. V*. Hudozhestvennaya sfera deyatel'nosti artistov baleta I horeografov na rubezhe XIX–XX vv. v iskusstvovedcheskom pole izucheniya [The artistic sphere of activity of ballet dancers and choreographers at the turn of the 19th–20th centuries in the field of art studies]. Moscow: Nauchnyj konsul'tant, 2016. 107 p.
5. *Beechey J., Shone R*. Picasso in London, 1919: the première of "The three-cornered hat" // The Burlington magazine. 2006, Vol. 148, No. 1243. P. 666–679. — URL: https://burlington.org.uk/archive/article/picasso-in-london-1919-the-premiere-of-the-three-cornered-hat (data obrashcheniya 17.07.2023).
6. *Melville F*. Russian orientalist ballet and non-Russian national opera: from Diaghilev to Miroshnichenko // Endless inspiration: One thousand and one nights in comparative perspective / ed. O. Elmaz. Piscataway, NJ: Gorgias Press, 2020. P. 323–344.
7. *Navarro A., Eguilaz Á. C*. Paralelo Sur. Picasso, Lorca y Le Corbusier del ballet "flamenco" a la máquina de habitar (1919–1976) // Un ballet en el balcón de Europa: Rapansar "El sombrero de tres picos" cien años después [South Parallel. Picasso, Lorca and Le Corbusier from the ballet "flamenco" to the machine to inhabit (1919–1976) // A ballet on the Balcony of Europe: Rapansar "The Hat of three peaks" one hundred years later] / ed. D. G. Mesa, A. M. Moreno, I. M. Castro, E. T. Clemente. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2020. P. 207–222.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Mariya V. Rudko — Cand.Sci. (Arts), Assistant Professor, Foreign Music History Department at Rimsky-Korsakov Saint-Peterburg State Conservatory.

Поступила в редакцию / Received: 21.04.2023
Одобрена после рецензирования / Revised: 19.05.2023
Принята к публикации / Accepted: 25.05.2023

ISSN 2227-9997 (PRINT)

Музыкальный театр

Научная статья
УДК 782.91
DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-66-82

Вклад И. А. Всеволожского в эволюцию балетного костюма эпохи академизма

Ольга Сергеевна Арно
Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой,
Санкт-Петербург, Россия,
olgaarno@hotmail.com, https://orcid.org/0009-0007-0680-2257

Аннотация: Предметом исследования является сфера деятельности И.А. Всеволожского, связанная с балетным костюмом. Источниковую базу составили костюмы, созданные И.А. Всеволожским в конце XIX — начале XX века (1890–1904 гг.) для премьерных постановок балетов М.И. Петипа («Испытание Дамиса», «Роман бутона розы и бабочки», «Спящая красавица» и «Щелкунчик»), находящиеся в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства, и их эскизы, хранящиеся в Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеке. Некоторые эскизы И.А. Всеволожского рассматриваются и публикуются впервые. По результатам исследования костюмов и их эскизов к четырем балетам Петипа сделаны выводы о значении творчества И.А. Всеволожского, его влиянии как на эволюцию балетного костюма эпохи академизма, так и на его последующее развитие в сценографии XX века, прежде всего в работах художников-мирискусников.

Ключевые слова: Всеволожский, Петипа, Ватто, балетный костюм, академизм, эклектика, мирискусники, «Щелкунчик», «Спящая красавица», «Испытание Дамиса», «Роман бутона розы и бабочки»

Для цитирования: *Арно О.С.* Вклад И.А. Всеволожского в эволюцию балетного костюма эпохи академизма // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 3. С. 66–82. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-66-82

© Арно О. С., 2023

Musical Theater

Original article

I. A. Vsevolozhsky's contribution to the evolution of ballet costume of the academic era

Olga S. Arno

Vaganova Ballet Academy, Saint-Petersburg, Russia,
olgaarno@hotmail.com, https://orcid.org/0009-0007-0680-2257

Abstract: The subject of the study is the work of I. A. Vsevolozhsky as the creator of ballet costumes. The costumes created by I. A. Vsevolozhsky at the end of the 19th — beginning of the 20th century (1890–1904) for the premiere productions of ballets by M. I. Petipa ("The Trial of Damis", "The Romance of a Rosebud and a Butterfly", "The Sleeping Beauty" and "The Nutcracker"), preserved in the St. Petersburg State Museum of Theater and Musical Art and the sketch-drawings of those costumes, which are stored in the St. Petersburg State Theater Library. Some sketches by I. A. Vsevolozhsky are considered and published for the first time. Based on the results of the study of costumes and their sketches for four ballets by Petipa, conclusions were drawn about the significance of I. A. Vsevolozhsky and his influence both on the evolution of the ballet costume of the era of academism, and on its subsequent development in the scenography of the XX century, first of all the works of "World of Art" artists.

Keywords: Vsevolozhsky, Petipa, Watteau, ballet costume, academism, eclecticism, World of Art, "The Nutcracker", "Sleeping Beauty", "The Trial of Damis", "The Romance of a Rosebud and a Butterfly"

For citation: *Arno O. S.* I. A. Vsevolozhsky's contribution to the evolution of ballet costume of the era of academism. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2023;(3):66-82. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-66-82

Огромное влияние на балетный костюм эпохи академизма[1] и на его последующую эволюцию в XX веке оказал Иван Александрович Всеволожский, художественное творчество которого было отмечено разнообразием: включало в себя рисунок (карикатуры и шаржи), живопись, дизайн костюмов, предназначенных как для театральных постановок, так и модных

[1] Академизм — это «конкретно-историческое направление в балетном театре 19 века» [1, *16*]. В этот период наряду с канонизацией танцевальных форм произошла канонизация балетного костюма, который превратился в символ балетного искусства — «узаконенная пышность юбки с узаконенными вырезанными на спине и груди лифом одинакового белого цвета, при непременных розовых трико и розовых атласных башмаках», как отмечает историк балета В. М. Красовская [7, *483*]. Утвердились

показов. Ивану Александровичу удалось заложить фундамент новых художественных идей, оказавших влияние на последующее поколение театральных художников, в частности мирискусников. Рассмотрим его творчество в сфере театрального костюма на примере двух одноактных балетов «Испытание Дамиса» и «Роман бутона розы и бабочки», а также балетов-феерий «Спящая красавица» и «Щелкунчик».

В настоящее время отмечается повышенный интерес к деятельности Всеволожского, появляются научные работы, в которых масштабная и многогранная личность художника освещается с разных сторон, в том числе впервые исследуется его творчество как художника-карикатуриста и создателя театральных костюмов. Среди них можно выделить кандидатские диссертации Я. Ю. Гуровой (2014 г.) [6] и Л. Д. Мельничука (2021 г.) [13].

Для того чтобы лучше понять мотивы и особенности художественного творчества И. А. Всеволожского в области театра, необходимо перечислить основные черты его личностной парадигмы, среди которых «*прекрасное разностороннее образование, творческое начало как способность нестандартно мыслить и совершать незаурядные поступки, высокая социализация, типичные ценностные установки представителя высшей российской аристократии того времени, широкое индивидуально-психологическое поле…*» [11].

Всеволожский как представитель аристократической среды увлекалася западной культурой, в частности французской, которая получила своеобразное преломление в творчестве художника[2]. Склонный к пассеизму, он питал особое пристрастие к галантному веку, что нашло отражение в созданных им костюмах для одноактного балета М. Петипа на музыку А. Глазунова *Les épreuves de Damis ou les Ruses d'amour*[3] («Барышня-служанка, или Испытание Дамиса»), поставленного на сцене Эрмитажного театра в 1900 году. Это была из-

---

основные формы и разновидности балетного костюма, наметилась тенденция к созданию единого художественного образа балетного спектакля, успешно продолженная сценографами XX века.

Ведущим направлением в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве XIX века был историзм или эклектика, таким образом, развитие балетного костюма в эпоху академизма происходило под влиянием стилевых особенностей историзма. Влияние историзма на женский традиционный балетный костюм (пачка), который в эпоху романтизма окончательно отделился от бытового, став самостоятельным феноменом, проявилось в колористическом решении, в декоре и орнаменте, включая вышивку и кружево, а также в драпировке. Так, во второй половине XIX века наряду с традиционными воздушными белыми тюниками эпохи романтизма получили распространение многоцветные балетные пачки разнообразных форм, декорированные вышивками, узорами и рисунками

2 При этом, признавая необходимость развития русского театра как национального достояния, на посту директора Императорских театров И. А. Всеволожскому удалось добиться значительного увеличения финансирования, а также эффективно организовать работу художественно-постановочной части и создать все необходимые условия для успешного творческого сотрудничества либреттиста, композитора, хореографа и художника.

3 На эскизах И. А. Всеволожского названия балетов и имена действующих лиц указаны на французском языке.

ящная легкая постановка развлекательного характера, не предполагавшая каких-либо драматических коллизий и сложных образов.

Создатели балета были вдохновлены творчеством французского художника, основоположника живописи эпохи рококо Антуана Ватто. Гармоничное сочетание хореографии Петипа, декораций П. Б. Ламбина и костюмов Всеволожского способствовало воссозданию, «оживлению» утонченных пасторалей художника на сцене, но с русским колоритом — с пластикой и манерой исполнения, присущей петербургской балетной школе.

Увлечение прошлым, свойственное балетному театру в конце XIX века, носило повсеместный характер. Обращение к творчеству Ватто было своеобразной попыткой зафиксировать уходящую эпоху в преддверии грядущих грандиозных перемен, которые нес с собой XX век. «*Попытка Всеволожского восстановить XVIII век стала не столько и не только реконструкцией, сколько желанием замедлить бег времени и сохранить ценности, аутентично совпавшие с веком Ватто: преданность красоте, тонкость и изысканность, неуловимость иронии и интимность*» [2, *132*].

В результате «*глубокого погружения Всеволожского в придуманный мир Ватто и отподобления — костюмного и хореографического — стиля Ватто*» [2, *136*] появились великолепные и дорогостоящие костюмы в стиле рококо, которые нельзя назвать просто имитацией: художнику удалось точно передать атмосферу галантного века и воссоздать дух уходящей эпохи. Все костюмы были выполнены в нежной, приглушенной акварельной цветовой гамме, присутствовали такие оттенки, как жемчужный, изумрудно-зеленый, фиолетово-розовый, ультрамарин, тающий алый. На исполнительницах можно было увидеть удлиненные многослойные платья со шлейфом, великолепные кружева, шляпы с перьями, высокие прически.

В Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеке сохранился полный комплект эскизов Всеволожского к премьерной постановке 1900 года балета «Испытание Дамиса», состоящий из 34 единиц. Главный интерес изображенные на эскизах костюмы представляют с точки зрения художественного контекста. Исследователи отмечают разнообразные источники, вдохновившие Всеволожского, среди которых работы французских художников XVIII века Антуана Ватто и Николя Ланкре, а также известного модельера Жака Дусе. Исследователь Ю. Белова [2] отмечает сходство персонажей Ватто не только с костюмами Всеволожского, но и с хореографией Петипа. Многие эскизы Всеволожского — это, по сути, изопарафразы картин Ватто.

Например, прототипом эскиза костюма подруги Изабеллы послужил персонаж картины Ватто «Две кузины» — женщина, любующаяся прекрасным видом на пруд и статуи вдали. Сходство просматривается не только в платье «контуш» (или «ватто») с характерными складками «ватто», которое было популярно в эпоху рококо в XVIII веке, но и в пластике фигуры, повороте головы, прическе девушки.

Илл. 1.
Жак Дусе. Платье.
Начало XX века

Сравнивая изображение женского персонажа на картине Ватто «Авантюристка» с эскизом костюма подруги Изабеллы для Ю. Ф. Кшесинской Всеволожского, также становится очевидным подобие костюмов, поз и образов персонажа на картине и на эскизе, один силуэт является будто зеркальным отражением другого. Подобное сходство можно обнаружить, сопоставляя эскиз костюма Дамиса для П. А. Гердта и картину Ватто «Равнодушный».

Помимо Ватто, при работе над костюмами к балету «Испытание Дамиса» Всеволожский обращался к художественному наследию Николя Ланкре [2], ученику и последователю Ватто. Платье Изабеллы для О. О. Преображенской (постановка 1900 года) на фотографии из фондов Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства имеет очевидное сходство с платьем танцовщицы Мари Анн Камарго, изображенной на одноименной картине Ланкре. Это типичное платье-неглиже эпохи рококо, которое, как правило, носили дома; его корсет и каркас менее жесткие, чем у обычного платья, либо вовсе отсутствуют. Оно украшено цветами, как и волосы его обладательницы; открытое декольте и узкие, укороченные рукава-пагоды, обрамленные кружевом, придают ему особую чувственность и утонченность, свойственные эпохе рококо.

Платье Изабеллы стилистически перекликается с творениями известного французского модельера Жака Дусе. Известно, что модельер был страстным поклонником рококо, в его личной коллекции находились картины мастеров этого времени, включая Антуана Ватто. Стиль *de Doucet* отражает моду эпохи рококо, что выражается в нежной пастельной гамме, в использовании цветочных и растительных мотивов (илл. 1).

Безусловно, получить исчерпывающую информацию о том, как выглядели костюмы к той или иной поставке, изучив только эскизы, невозможно, стоит учитывать, что эскиз и созданный по нему костюм зачастую не идентичны[4]. В Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства сохранилось лишь несколько элементов костюмов второстепенных персонажей к балету «Испытание Дамиса». Более обширным и инфор-

[4] Это становится очевидным при сравнении эскизов с сохранившимися костюмами и фотографиями артистов, участвовавших в постановке. Задачей художника было оформление творческой идеи и создание образа персонажа, после чего рисунок передавался в пошивочный цех. На многих эскизах костюмов указана фамилия мастера, ответственного за материальное воплощение образа на эскизе.

Илл. 2. Испытание Дамиса. Реконструкция Станислава Беляевского, 2020. Эрмитажный театр

мативным источником в данном случае выступают фотографии, сделанные в 1900 году и хранящиеся в этом же музее.

Исследовав полный комплект эскизов костюмов к балету «Испытание Дамиса», можно сделать вывод о стремлении Всеволожского создать единый, гармоничный образ спектакля, о чем, в частности, свидетельствуют достаточно подробные указания художника на эскизах относительно деталей костюма, цвета и фактуры тканей, а также других особенностей. Возможно, костюмы к балету могут показаться достаточно громоздкими и препятствующими динамике движений, но это не совсем так, учитывая, что хореография балета была основана преимущественно на лексике историко-бытового танца, что в сочетании с костюмами в стиле рококо способствовало достоверному воплощению образов персонажей и осуществлению замысла постановщика. Кроме того, Петипа при построении хореографического рисунка балета опирался на статуарность поз персонажей картин Ватто. Это подтверждается реконструкцией балета на сцене Эрмитажного театра 21 декабря 2020 года хореографом Станиславом Беляевским. Осуществление данной постановки стало возможным благодаря хореографическим нотациям Н. Г. Сергеева, хранящимся в Гарвардской библиотеке, исследованию картин Антуана Ватто и Николя Ланкре, эскизов костюмов Всеволожского. Реконструкция была осуществлена в более компактном виде по сравнению с оригинальной постановкой, с меньшим количеством персонажей и, соответственно, костюмов. Стоит отметить достаточно точное соответствие силуэтов костюмов и их стилистики эскизам Всеволожского, но выполненных в более яркой цветовой гамме (илл. 2).

Художественное оформление «Испытания Дамиса» стилистически перекликается со сценографией балета М. М. Фокина «Павильон Армиды»[5].

[5] Премьера балета «Павильон Армиды» состоялась 25 ноября 1907 года в Мариинском театре, а 19 мая 1909 года он открыл первый балетный «Русский сезон» в Париже.

Стоит отметить, что костюмы, созданные А. Н. Бенуа для этого балета, оказались достовернее, точнее и изящнее — они воссоздают стиль Ватто и Ланкре значительно ярче. Всеволожскому не удалось в отличие от мирискусников выработать специфические театральные приемы стилизации. Кроме того, новое поколение художников отличалось большей самостоятельностью и свободой творческого выражения; ранее создатель костюмов был ограничен волей балетмейстера и сложившимися стереотипами.

«Роман бутона розы и бабочки» — это последний балет Мариуса Петипа, премьера которого должна была состояться в 1903 (по некоторым источникам, в 1904) году на сцене Эрмитажного театра. Однако этого не случилось по причине несложившихся отношений между балетмейстером Всеволожским, директором Императорских театров В. А. Теляковским и балериной М. Ф. Кшесинской.

Интересно отметить, как нелестно Теляковский на страницах своего дневника отзывался о костюмах Всеволожского к балету: *«Ездил я сегодня к Всеволожскому <…>, чтобы посмотреть на рисунки костюмов к новому балету, который он сочинил и взялся нарисовать. Рисунки представляют из себя цветы. Но, Боже мой, какая это лубочная работа с претензиями на художество, рисунки эти годны, скорее, для костюмированного бала или открытой сцены Зоологического сада. Всеволожский состарился, пошел назад, но не может с этим согласиться и все думает, что его дилетантское художество спасет театр»*[6]. Подобная оценка неудивительна, ведь прогрессивно настроенный директор Императорских театров считал эстетику оформления балетов Петипа устаревшей.

«Роман бутона розы и бабочки» — это одноактный балет в двух картинах, в основу либретто которого была положена романтическая история о Розе и Мотыльке. Влюбившись в Мотылька Сфинкса (М. М. Фокин), Бутон розы превращается в прекрасный цветок (балерина О. О. Преображенская). Но ревнивая «первая красавица» клумбы Настурция (балерина В. А. Трефилова) разрушает идиллию влюбленных, и Мотылек, покидая Розу, устремляется вслед за Настурцией. Роза увядает. В финале королева сада Лилия возвращает Розе утраченную красоту, а Мотылек прилетает обратно. Действие происходит в саду, в котором благоухают различные цветы и кружатся разноцветные бабочки.

Составить представление о том, как должен был выглядеть этот *«маленький chef d'oeuvre»* [*9, 126*], как назвал его сам балетмейстер, становится возможным благодаря клавиру балета, один из оригинальных экземпляров которого находится в библиотеке Мариинского театра, либретто Всеволожского, дневникам Теляковского и Петипа, а также полному комплекту эскизов (63 единицы), хранящемуся в Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеке. Хореография Петипа утрачена.

Балет «Роман бутона розы и бабочки» появился в то время, когда эклектический стиль оформления балетного спектакля начал вытеснять зарождающийся

---

6 Цит. по: [14, *497*].

стиль модерн. По задумке Всеволожского, костюмы должны были воссоздать очертания садовых цветов благодаря покрою пачек, аксессуарам и декоративной отделки корсажей. Исследуя эскизы, нельзя не отметить особую внимательность художника к мельчайшим деталям и нюансам, подобный подход прослеживается в прорисовке не только самих костюмов, но и головных уборов, трико, предметов реквизита, что в конечном итоге позволило добиться образной выразительности персонажей. Кроме того, среди эскизов можно обнаружить рисунки растений, которые послужили прообразом костюмов[7].

До «Романа бутона розы и бабочки» Всеволожскому уже приходилось создавать балетные костюмы с элементами флоры и фауны для одноактного балета «Времена года» (1900) на музыку А. К. Глазунова[8].

Изображенные на эскизах персонажи — люди-цветы — обладают индивидуальной пластикой, которая в сочетании с точно подобранным цветом способствует максимальному раскрытию образа. Подобные динамические композиции в дальнейшем можно встретить у мирискусников, прежде всего у Л. С. Бакста. Влияние стиля ар-нуво в эскизах костюмов к «Роману бутона розы и бабочки» сказывается в изогнутых линиях, придающих изображениям воздушную легкость и изящество, летящих формах, контрастных цветовых сочетаниях и причудливых силуэтах. Каждый цветок символизирует то или иное душевное состояние, например, роза — любовь, бутон розы — зарождение чувств, незабудка — постоянство и верность, лилия — чистоту. Красный цвет костюма Настурции выражает красоту и превосходство. Каждый эскиз раскрывает, доносит мысли и чувства художника посредством композиции, цветовой гаммы и символов. На сцене перед зрителем должен возникнуть образ прекрасного букета из различных цветов, среди которых Роза, Анютины глазки, Пестрая гвоздика, Фуксия, Колокольчик, Чертополох, Душистый горошек, Маргаритка, Ирис, Хризантема, Фиалка, Гортензия, Пеларгония, Лилия, Настурция, Ноготки, — именно так звали действующих лиц балета.

Благодаря эскизам Всеволожского и клавиру балета становится возможным проследить эволюцию внутреннего состояния и характера главной героини Розы, который «*раскрывался в трех сценических образах и получал три музыкальные характеристики, фиксировавшие каждый этап ее бытия*» [5, 72]. Так, Бутон розы появляется на сцене в первой картине в лаконичном красно-зеленом костюме под лирическую мелодию в темпе *dolce con expressive* в тональности *Des-dur*, что символизирует зарождение любовных отношений (илл. 3). Развитие чувств Цветущей розы и Мотылька происходит в страстном

[7] В 2017 году в Санкт-Петербурге, в доме-музее Шаляпина, проходила выставка «Флора и фауна русского балета», на которой экспонировалась коллекция эскизов костюмов для актеров, игравших зверей, птиц, насекомых в различных петербургских театрах с конца XIX до конца XX века. Среди них присутствовали и эскизы Всеволожского к балету «Роман бутона розы и бабочки».

[8] Автором либретто и хореографом стал М. Петипа. Балет представлял аллегорическое танцевальное представление, в котором фигурировали античные мифологические персонажи: сатир, наяды, вакханки, фигуры, олицетворявшие зиму, весну, лето и осень. Кальки эскизов к этому балету хранятся в Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеке.

Илл. 3.
И. А. Всеволожский.
Эскиз костюма Бутона Розы к балету «Роман бутона розы и бабочки», 1903. СПбГТБ.
Публикуется впервые

Илл. 4.
И. А. Всеволожский.
Эскиз костюма Цветущей Розы к балету «Роман бутона розы и бабочки», 1903. СПбГТБ.
Публикуется впервые

Илл. 5.
И. А. Всеволожский.
Эскиз костюма Увядшей Розы к балету «Роман бутона розы и бабочки», 1903. СПбГТБ.
Публикуется впервые

Pas de deux в сопровождении музыкальной темы в темпе *allegretto appassionato* снова в мажорной тональности (илл. 4). Юбка и короткие рукава темно-розового цвета свежей розы костюма главной героини напоминают распустившиеся лепестки роз. После предательства Мотылька Увядшая роза исполняет танец, ломаные линии которого точно передают душевный надлом и разочарование главной героини, музыкальным сопровождением здесь выступает грустная мелодия в тональности *d-moll* (илл. 5). Гармоничное сочетание костюма Увядшей розы, представляющего собой удлиненную тунику тусклого грязно-розового цвета с оттенками оранжевого и фиолетового цветов, музыки и пластики способствует созданию точного и выразительного образа главной героини.

Рассматривая эскизы Всеволожского к балету «Роман бутона розы и бабочки», исследователь невольно задается вопросом, как выглядели костюмы, созданные по этим эскизам, и были ли они вообще выполнены, ведь, как известно, премьера на сцене Эрмитажного театра так и не состоялась, при этом есть сведения о том, что что судьба балета оборвалась на этапе генеральной репетиции, во время которой труппа устроила овации Петипа. До сих пор это остается загадкой — костюмов к балету в фондах Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства, равно как и упоминаний о них, обнаружить не удалось. В 1919 году состоялась един-

ственная постановка балета «Роман бутона розы и бабочки» на сцене Мариинского театра, костюмов к ней не сохранилось[9].

Как театрального художника Ивана Александровича отличало стремление к созданию великолепного спектакля, основанного на «*придворной эстетике прошлого*» [12], ему было свойственно тяготение к утонченному поэтическому театру, к некоторой условности высказывания. Все эти предпосылки послужили основой его подхода к созданию костюмов для балетов-феерий «Спящая красавица» (1890) и «Щелкунчик» (1892).

Переломным моментом в оформлении балетного спектакля стал балет «Спящая красавица». Как писал М. Фокин, «*Безразличному к действию павильону и случайным костюмам, представляющим собою ремесленное воспроизведение "натуры", уже приходил конец*» [15, *24*]. И Фокин и Бенуа положительно отзывались о гротесковых костюмах «Спящей красавицы» Всеволожского. Для мирискусников этот балет стал подлинным открытием, «*образцом стилевого единства всех компонентов спектакля, — того, в чем они видели идеал театра*» [8, *111*]. А 2 ноября 1921 года в лондонском театре «Альгамбра» было показано невероятной красоты представление — «Спящая красавица» в оформлении Бакста.

Таким образом, с уверенностью можно сказать, что художественные идеи и принципы Всеволожского оказали существенное влияние на формирование эстетических взглядов мирискусников. Более того, Всеволожский заложил прочный фундамент, на основании которого мирискусникам удалось создать новые подходы к созданию и оформлению балетных спектаклей, включая костюмы. К предпосылкам этих нововведений можно отнести изменение роли художника, ставшего более самостоятельным участником творческого процесса, в меньшей степени зависящим от воли балетмейстера, и создание единого образа спектакля благодаря тесному сотрудничеству всех участников творческого процесса — либреттиста, хореографа, композитора и сценографа[10].

---

[9] В 2021 году балет был реконструирован постановщиком Василием Медведевым под названием «Роман бутона розы и мотылька» и показан на сцене театра «Астана Балет» в Казахстане в рамках II Международного фестиваля профессиональных хореографических учебных заведений «Temps lié». В спектакле танцевали учащиеся Казахской национальной академии хореографии. По замыслу создателей, предназначение этого балета — занять достойное место в репертуаре педагогической практики воспитанников, подобно балету «Щелкунчик» в редакции В. И. Вайнонена в Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. Художник по костюмам Наталья Протасова в своей работе опиралась на сохранившиеся эскизы Всеволожского. Стоит отметить, что некоторые главные персонажи оригинальной постановки, обозначенные на эскизах, в реконструированной версии отсутствуют, как, например, Старая бабочка и Ирис.

[10] В современных исследованиях (в частности на это указывает Л. Д. Мельничук [10, 136]) отмечается роль Всеволожского в привлечении художников «Мира искусства» для работы в Императорских театрах. Так, в 1888 году он пригласил К. А. Коровина и М. А. Врубеля в Мариинский театр для создания декораций к опере О. Николаи «Виндзорские кумушки», а в 1899 году, будучи уже директором Эрмитажа, Иван Александрович принял на работу в музей А. Н. Бенуа, который являлся его сотрудником до 1926 года. Примечательно и то, что в 1903 году Всеволожский совместно с А. Я. Головиным принимал участие в создании костюмов к последнему балету Петипа

Илл. 6.
И. А. Всеволожский.
Эскиз костюма принца
Дезире к балету
«Спящая красавица»,
1890. СПбГТБ.
Публикуется впервые

Комплект эскизов костюмов и декораций к балету «Спящая красавица» в настоящее время находится в Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеке, а в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства хранятся несколько костюмов для премьерной постановки и фотографии артистов, принимавших участие в спектакле. Исследование этих источников позволяет составить полное представление об оформлении балета.

Костюмы к «Спящей красавице» в своей совокупности представляют своеобразную энциклопедию моды. Всеволожскому достаточно точно удалось в эскизах отразить характерные модные тенденции разных эпох, наделив при этом каждый образ индивидуальной эстетической и стилистической нагрузкой.

Например, костюм принца Дезире для Павла Гердта отражает стиль эпохи барокко (так называемого периода Мольера), который отличается использованием дорогих тканей и обилием украшений. Он состоит из ринграва — широкой юбки на сборках, простеганной складками, декорированной лентами и бантами; украшенной лентами рубашки, имеющей два широких собранных в плече и запястье рукава и накидки. Его дополняют парик, шляпа и туфли с бантами. Костюм удивительно точно совпадает со своим прообразом на эскизе (илл. 6).

Многообразие костюмов различных эпох и стилей в «Спящей красавице» было обусловлено как присутствием в балете различных хореографических форм, так и широкими хронологическими рамками, в которых происходило действие балета. Так, на сцене наряду с традиционными балетными тюниками можно было увидеть придворные платья по моде XVI в. в I действии балета, наряды эпохи Людовика XIV (100 лет спустя) и фантазийные одежды в Шествии сказок в III действии.

Существует мнение, в частности на это указывает В. М. Красовская [7, 372], что Всеволожский, будучи знакомым с костюмами Пьера Сисери к балету «Красавица спящего леса» Жана Омера (поставлен в 1829 году на сцене Парижской оперы), послужившим прообразом «Спящей красавицы», повторил несколько его эскизов для постановки Петипа.

Несмотря на то что И. А. Всеволожский был художником-любителем, он не обладал глубокими и обширными знаниями по истории костюма и стиля, был достаточно слабым колористом, зачастую цветовая гамма эскизов отли-

---

«Волшебное зеркало» на музыку А. Н. Корещенко.

Илл. 7.
И. А. Всеволожский.
Эскиз костюма
принцессы Авроры к балету
«Спящая красавица»,
1890. СПбГТБ

Илл. 8.
Т. Г. Бруни.
Эскиз платья Авроры к балету
«Спящая красавица», 1943.
Из фондов
Мариинского театра

чалась повышенной контрастностью и дисгармоничностью — его подходы к созданию костюмов отмечены новизной по меркам того времени. Его новшества послужили фундаментом для построения новой эстетики балетного спектакля и восприятия костюма. К. Я. Коровин, Т. Г. Бруни, С. Б. Вирсаладзе, опираясь на идеи Всеволожского, смогли создать новую эстетику балета «Спящая красавица», усовершенствовав колористическое оформление, используя более сбалансированную, выдержанную цветовую гамму, нежные пастельные оттенки, а также отказавшись от помпезности и пафосности костюмов эпохи Людовика XIV. В качестве доказательства данного утверждения приведем для сравнения эскиз Всеволожского желто-лавандового платья принцессы Авроры для III действия (илл. 7) и эскиз того же платья Татьяны Бруни (илл. 8).

Платье Авроры по эскизу Всеволожского имеет поразительное сходство с придворным платьем со шлейфом (предположительно, для императрицы Евгении[11]) великого французского модельера Чарльза Уорта (илл. 9). Отличие состоит в том, что платье Авроры вместо шлейфа дополняет длинный плащ из вишневого бархата, который в настоящее время хранится в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства.

---

[11] Императрица Евгения (1826–1920) — последняя императрица Франции, законодательница европейской моды.

Илл. 9.
Чарльз Уорт. Платье со шлейфом.
Конец XIX века

Илл. 10.
И. А. Всеволожский.
Эскиз женских костюмов
к балету «Щелкунчик»,
1892. СПбГТБ

Всеволожского можно считать основоположником традиции, согласно которой театральные художники становятся создателями повседневной модной одежды (Бакст), а всемирно известные модельеры создают балетные костюмы (Шанель — для антрепризы Дягилева, Карден для Майи Плисецкой и многие другие). Страстным увлечением Ивана Александровича было конструирование женских туалетов; он, безусловно, обладал даром кутюрье, который в полной мере смог раскрыться в 1903 году, когда его пригласили моделировать женские наряды для костюмированного бала-маскарада в Зимнем дворце. Для этого празднества Всеволожский совместно с Е. П. Пономаревым создал костюм для Николая II в стиле допетровского времени. Некоторые костюмы и фотографии этого бала в настоящее время хранятся в фондах Государственного Эрмитажа, являясь ценным источником информации для исследователей. Некоторые театральные костюмы Всеволожского для женских персонажей имеют настолько сильное сходство с творениями великих кутюрье конца XIX — начала XX века, что невольно возникает вопрос: кому принадлежит первоавторство идеи создания того или иного платья.

Костюмы Всеволожского, созданные в соавторстве с Е. П. Пономаревым к балету «Щелкунчик» (1892), — это энциклопедия различных стилей конца XVIII — XIX века: ампира (илл. 10), бидермейера, романтизма — костюм мамаши Жигонь и детские костюмы. Наряду с этим можно выделить фантазийные костюмы сказочных существ — снежных хлопьев, цветов, фей, сладостей во всем многообразии красок и оттенков. В настоящее время эскизы Всеволожского и Пономарева хранятся в Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеке, незначительное количество костюмов и фо-

тографии исполнителей премьерного спектакля — в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства.

Вопрос об эстетической и художественной ценности костюмов Всеволожского, тесно связанный с оценкой его профессионального мастерства, остается неоднозначным. Существуют противоречивые оценки эклектического стиля оформления балетов эпохи академизма, к которому и относится большинство костюмов, созданных Всеволожским для балетов Петипа.

Историк балета В. М. Красовская рассматривает термин «эклектика» с негативным оттенком, как синоним безвкусицы и стилевого разнобоя. Вплоть до настоящего времени данная оценка этого направления в оформлении балетного спектакля и, в частности, творчества Всеволожского, была главенствующей в искусствоведении. При этом балетовед и театральный критик Н. Ю. Чернова, размышляя о стиле костюмов в постановках Петипа, пишет следующее: «*Сосуществование персонажей, одетых в пышные костюмы и в "отвлеченные" балетные тюники, рождали упреки в эклектике. Между тем, в балетах Петипа была своя цельность, продиктованная поэтикой его хореографии*» [16, *58*]. Исследователь Кропотова отмечает, что «*кажущаяся пестрота костюмов по эскизам Всеволожского на самом деле находится в гармонии с декорационным окружением*» [8, *151*]. Л. Д. Блок в фундаментальном труде «Классический танец: история и современность» отмечает, что художник в эпоху академизма не мог обладать какой-либо оригинальностью, ведь все, что от него требовалось, — следовать указаниям постановщика, оставаясь при этом ремесленником [3, *439*].

Эскизы костюмов Всеволожского к балетам «Испытание Дамиса», «Роман бутона розы и бабочки», «Спящая красавица» и «Щелкунчик», созданные в эпоху позднего академизма на стыке XIX–XX веков под влиянием новых тенденций сценографии, можно рассматривать как самостоятельные произведения искусства. В начале XX века работы мирискусников для театральных постановок будут экспонироваться на художественных выставках наряду с произведениями станковой живописи. Декорационное оформление вышеперечисленных балетов было отмечено достаточно гармоничным сочетанием всех его компонентов. Это был уверенный шаг на пути к открытиям и достижениям сценографов XX века, прежде всего мирискусников.

В заключение хочется обратиться к воспоминаниям писателя, историка искусства, театрального деятеля П. П. Гнедича. «*Талант Ив. Ал-ча как живописца подвергался неоднократно нападениям <…> Рисовальщик Всеволожский, конечно, был слабый, да для его дела едва ли и нужно было больше знаний, чем у него. Но чувство красок у него было <…> Главный его недостаток: он не брал во внимание того фона, который давали декорации данного акта. Поэтому зачастую — декорации были сами по себе, а костюмы сами по себе <…> задуманные им постановки грешат пестротою. Странно было бы укорять его в том, что он не был художник первой величины. Не был, не дал ему Господь таланта первоклассного мастера, и все тут. Но он сделал для балета и оперы более 1000 костюмов и все их нарисовал акварелью*» [4, *126*].

Сотрудничество Петипа и Всеволожского — это важное событие в истории музыкального театра, оказавшее значительное влияние на эволюцию балетного костюма. Без осмысления художественного творчества Всеволожского, которое, на наш взгляд, недостаточно исследовано на данный момент, невозможно понять развитие балетного костюма в XX веке. Между тем его изучение представляется совершенно необходимым, принимая во внимание актуальность и значимость сохранения творческого наследия Петипа, в том числе посредством реконструкции его шедевров, что подтверждается недавней постановкой балета «Дочь фараона» в Мариинском театре[12], некоторые костюмы к которому были созданы Всеволожским.

Многие эскизы и костюмы Всеволожского, включая рассмотренные выше, представляют собой произведения декоративно-прикладного искусства, поэтому можно с уверенностью сказать, что благодаря идеям Ивана Александровича, эстафету творчества которого приняло последующее поколение театральных художников, балетный костюм, все более отдаляясь от влияния бытовой моды, эволюционируя, в начале XX века выходит за рамки музыкального театра, становится самостоятельным культурным феноменом, создает собственные формы и смыслы, в том числе превращается в источник вдохновения известных кутюрье и домов мод.

ПЕРЕЧЕНЬ ЭСКИЗОВ КОСТЮМОВ И. А. ВСЕВОЛОЖСКОГО

1. Всеволожский И. А. Времена года: эскизы женских и мужских костюмов. Б.м., б.г. 15 л. Кальки. СПбГТБ. ОРиРК[13]. Э1785/14.
2. Всеволожский И. А. Эскиз женских костюмов к балету "Щелкунчик". СПбГТБ. ОРиРК. Э1463/21. Л.5.
3. Всеволожский И. А. Эскиз костюма бутона Розы к балету "Роман Бутона розы и бабочки". СПбГТБ. ОРиРК. Э1854/63. Л.30.
4. Всеволожский И. А. Эскиз костюма Дамиса к балету "Испытание Дамиса". СПбГТБ. ОРиРК. Э1415/18. Л.1.
5. Всеволожский И. А. Эскиз костюма мамаши Жигонь к балету "Щелкунчик". СПбГТБ. ОРиРК. Э1463/21. Л.18.
6. Всеволожский И. А. Эскиз костюма подруги Изабеллы к балету "Испытание Дамиса". СПбГТБ. ОРиРК. Э1414/16. Л.5.
7. Всеволожский И. А. Эскиз костюма подруги Изабеллы к балету "Испытание Дамиса". СПбГТБ. ОРиРК. Э1414/15. Л.9.
8. Всеволожский И. А. Эскиз костюма принца Дезире к балету "Спящая красавица" СПбГТБ. ОРиРК. Э. Л.
9. Всеволожский И. А. Эскиз костюма принцессы Авроры к балету "Спящая красавица". СПбГТБ. ОРиРК. Э. Л.
10. Всеволожский И. А. Эскиз костюма Увядшей розы к балету "Роман Бутона розы и бабочки". СПбГТБ. ОРиРК. Э1854/63. Л.33.
11. Всеволожский И. А. Эскиз костюма Цветущей розы к балету "Роман Бутона розы и бабочки". СПбГТБ. ОРиРК. Э1854/63. Л.29.

---

[12] Премьера реконструкции балета «Дочь Фараона» состоялась 24 марта 2023 года на Новой сцене Мариинского театра. Костюмы и декорации были воссозданы Робертом Пердзиолой по эскизам, хранящимся в Санкт-Петербургской государственной библиотеке.

[13] Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека. Отдел рукописей и редкой книги.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. — Москва: Сов. энциклопедия, 1981. — 623 с.
2. *Белова Ю*. Гипноз Ватто: "tableaux vivants" Ивана Всеволожского // Наше наследие. — 2012. — № 102. — С. 132–141.
3. *Блок Л. Д*. Классический танец: история и современность. — Москва: Искусство, 1987. — 556 с.
4. *Гнедич П. П*. Книга жизни. Воспоминания.1855–1918. — Москва: Аграф, 2000. — 368 с.
5. *Груцынова А. П*. Нераскрывшийся "бутон": несколько слов о последнем балете М. И. Петипа "Роман бутона розы" // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2016. — № 3. — С. 64–86.
6. *Гурова Я. Ю*. Иван Александрович Всеволожский и его значение в истории русского музыкального театра: специальность 17.00.02 "Музыкальное искусство": диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. — СПб., 2014. — 271 с.
7. *Красовская В. М*. Русский балетный театр второй половины XIX века. — СПб.: Лань, 2008. — 688 с.
8. *Кропотова К. А*. Русская балетная сценография XIX века (1830-1890-е годы): специальность 17.00.04 "Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура": диссертация на сосикание степени кандидата искусствоведения. — Москва, 2012. — 180 с.
9. Мариус Петипа: мемуары балетмейстера, ст. и публ. о нем / сост. А. Игнатенко. — СПб.: Союз художников, 2003. — 480 с.
10. *Мельничук Л. Д*. И. А. Всеволожский и художники "Мира искусства" // Вестник СПбГУКИ. — 2016. — № 4 (29) декабрь. — С. 136–139.
11. *Мельничук Л. Д*. И. А. Всеволожский: основные черты личностной парадигмы [Электронный ресурс]. — URL: http://e-concept.ru/2016/46173.htm (дата обращения: 20.07.2023).
12. *Мельничук Л. Д*. Из калейдоскопа театральных форм И. А. Всеволожского: жизнетворчество, понятие театральности, эскизы костюмов, драматургия [Электронный ресурс]. — URL: http://e-concept.ru/2017/170150.htm (дата обращения: 22.07.2023).
13. *Мельничук Л. Д*. Карикатура в творческом наследии И. А. Всеволожского: историко-культурный и художественный аспекты: специальность 17.00.09 "Теория и история искусства": диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. — СПб., 2021. — 219 с.
14. *Теляковский В. А*. Дневники директора Императорских театров. 1901–1903. — Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2002. — 703 с.
15. *Фокин М. М*. Против течения: воспоминания балетмейстера: статьи, интервью, открытые письма / ред.-сост. и авт. вступ. ст. Ю. И. Слонимский. 5-е изд., стер. — СПб.: Лань: Планета музыки, 2019. — 520 с.
16. *Чернова Н. Ю*. А могут ли быть каноны? // Художник, сцена, экран: сб. ст. / сост. Е. Б. Ракитина. — Москва: Сов. художник. — 1975. — С. 56–60.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

О. С. Арно — аспирант Академии русского балета имени А.Я. Вагановой.

REFERENCES

1. Balet: enciklopediya / gl. red. Yu.N. Grigorovich [Ballet: encyclopedia / ch. ed. Yu.N. Grigorovich]. Moscow: Sov. enciklopediya, 1981. 623 p.
2. *Belova Yu*. Gipnoz Vatto: "tableaux vivants" Ivana Vsevolozhskogo [Watteau Hypnosis: "living pictures" by Ivan Vsevolozhsky] // Nashe nasledie. 2012. № 102. P. 132–141.
3. *Blok L. D*. Klassicheskij tanec: istoriya i sovremennost' [Classical Dance: History and modernity]. Moscow: Iskusstvo, 1987. 556 p.

4. *Gnedich P. P*. Kniga zhizni. Vospominaniya. 1855–1918 [The Book of Life. Memories.1855–1918]. Moscow: Agraf, 2000. 368 p.
5. *Grucynova A. P*. Neraskryvshijsya "buton": neskol'ko slov o poslednem balete M. I. Petipa "Roman butona rozy" [The unopened "bud": a few words about M. I. Petipa's latest ballet "The Romance of a rosebud"] // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2016. № 3 (2016). P. 64–86.
6. *Gurova Ya. Yu*. Ivan Aleksandrovich Vsevolozhskij i ego znachenie v istorii russkogo muzykal'nogo teatra [Ivan Alexandrovich Vsevolozhsky and his significance in the history of Russian musical theater: dissertation for the degree of candidate of art criticism]. SPb., 2021. 271 p.
7. *Krasovskaya V. M*. Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka [Russian Ballet Theater of the second half of the XIX century]. SPb.: Lan', 2008. 688 p.
8. *Kropotova K. A*. Russkaya baletnaya scenografiya XIX veka (1830–1890-e gody) [Russian ballet scenography of the XIX century (1830–1890s)]: dissertation for the degree of candidate of art criticism. Moscow, 2012. 180 p.
9. Marius Petipa: memuary baletmejstera, st. i publ. o nem [Marius Petipa: memoirs of the choreographer, art. and publ. about him] / Complied by A. Ignatenko. SPb.: Soyuz hudozhnikov, 2003. 480 p.
10. *Mel'nichuk L. D*. I. A. Vsevolozhskij i hudozhniki "Mira iskusstva" [Vsevolozhsky and the artists of the "Mir iskusstva"] // Vestnik SPbGUKI. 2016. № 4 (29) dekabr'. P. 136–139.
11. *Mel'nichuk L. D*. I. A. Vsevolozhskij: osnovnye cherty lichnostnoj paradigmy [I. A. Vsevolozhsky: the main features of the personal paradigm] [Elektronnyj resurs]. URL: http://e-concept.ru/2016/46173.htm. (data obrashcheniya: 20.07.2023).
12. *Mel'nichuk L. D*. Iz kalejdoskopa teatral'nyh form I. A. Vsevolozhskogo: zhiznetvorchestvo, ponyatie teatral'nosti, eskizy kostyumov, dramaturgiya [From the kaleidoscope of theatrical forms by I. A. Vsevolozhsky: life creation, the concept of theatricality, costume sketches, dramaturgy] [Elektronnyj resurs]. URL: http://e-concept.ru/2017/170150.htm (data obrashcheniya: 22.07.2023).
13. *Mel'nichuk L. D*. Karikatura v tvorcheskom nasledii I. A. Vsevolozhskogo: istoriko-kul'turnyj i hudozhestvennyj aspekty [Caricature in the creative heritage of I. A. Vsevolozhsky: historical, cultural and artistic aspects: dissertation for the degree of candidate of art criticism]. SPb., 2021. 219 p.
14. *Telyakovskij V. A*. Dnevniki direktora Imperatorskih teatrov. 1901–1903 [Diaries of the director of the Imperial Theaters. 1901–1903]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 2002. 703 p.
15. *Fokin M. M*. Protiv techeniya: vospominaniya baletmejstera: stat'i, interv'yu, otkrytye pis'ma [Against the current: the ballet master's memoirs: articles, interviews, open letters] / red.-sost. i avt. vstup. st. Yu. I. Slonimskij. 5-e izd., ster. SPb.: Lan': Planeta muzyki, 2019. 520 p.
16. *Chernova N. Yu*. A mogut li byt' kanony? [And can there be canons?] // Hudozhnik, scena, ekran: sb. st. / sost. E. B. Rakitina. Moscow: Sov. hudozhnik. 1975. P. 56–60.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Olga. S. Arno — Post-graduate Student of the Vaganova Ballet Academy.

Поступила в редакцию / Received: 28.04.2023
Одобрена после рецензирования / Revised: 05.06.2023
Принята к публикации / Accepted: 15.06.2023

ISSN 2227-9997 (PRINT)

Из истории русской музыкальной культуры

Научная статья
УДК 787.5
DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-83-95

Арфовые каденции в балетах П. И. Чайковского. Исполнительская судьба и вопросы авторства текста

Мария Анатольевна Федорова
Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, Москва, Россия,
masharpha@yandex.ru, https://orcid.org/0009-0006-0994-2389

Аннотация: Статья посвящена арфовым каденциям трех балетных опусов П. И. Чайковского, а также истории их исполнений. Рассмотрение арфовых соло Чайковского невозможно без обращения к вопросам истории исполнительства на арфе, а также к тому положению, которое занимал инструмент в русской музыкальной культуре второй половины XIX века. Восприятие Чайковским этого инструмента, характерное для композиторов того времени, отличалось крайне критической оценкой. Это сформировало некий отказ от познаний выразительных и технических качеств инструмента, следствием которого явились скудные представления композиторов об арфовой специфике. Так, арфовые сольные каденции в оркестровой музыке тех лет стали наиболее уязвимыми для композиторов с точки зрения исполнительских возможностей и звуковой палитры. Каденции в балетах Чайковского не являются исключением. По этой причине появилась практика редактирования авторского текста или вовсе полной замены каденции композитора на созданные арфистами. В статье проводится сравнительный анализ каденций из всех трех балетов Чайковского, их редакций, а также специально сочиненных каденций петербургского арфиста Альберта Цабеля; формулируется комплекс исполнительских недостатков в авторском материале и выявляются позитивные стороны преобразованного.

Ключевые слова: арфа, каденция, Чайковский, балет, Цабель

Для цитирования: *Федорова М. А.* Арфовые каденции в балетах П. И. Чайковского. Исполнительская судьба и вопросы авторства текста // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 3. С. 83–95. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-83-95

© Федорова М. А., 2023

From the history of Russian musical culture

Original article

Harp cadences in Tchaikovsky's ballets. Stage fate and questions of authorship of the text

Maria A. Fedorova

Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia,
masharpha@yandex.ru, https://orcid.org/0009-0006-0994-2389

Abstract: The article is devoted to the harp cadences of three ballet opuses by P. I. Tchaikovsky, as well as the history of their performances. The study of Tchaikovsky's harp solos is impossible without referring to the history of harp performance, as well as to the position of that instrument in Russian musical culture of the second half of the 19th century. Tchaikovsky's perception of this instrument, characteristic of the composers of that time, was marked by an extremely critical assessment. This formed a certain rejection of the knowledge of the expressive and technical qualities of the instrument, which resulted in the scarce ideas of composers about the specifics of the harp. Thus, harp solo cadences in the orchestral music of those years became the most vulnerable for composers in terms of performance capabilities and sound palette. Cadenzas in Tchaikovsky's ballets are no exception. For this reason, the practice of editing the author's text or completely replacing the composer's cadenza with those created by harpists appeared. The article provides a comparative analysis of cadenzas from all three Tchaikovsky ballets, their editions, as well as specifically composed cadenzas by the St. Petersburg harpist Albert Tsabel; a set of performance shortcomings in the author's material is formulated and the positive aspects of the transformed material are identified.

Keywords: Harp, cadence, Tchaikovsky, ballet, Zabel

For citation: *Fedorova M.A.* Harp cadenzas in ballets by P. I. Tchaikovsky. Stage fate and questions of authorship of the text. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music.* 2023;(3):83-95. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-83-95

Сольные каденции арфы уже давно стали неотъемлемой частью балетной музыки, и балеты П. И. Чайковского сыграли в этом особую роль. Арфовые соло в балетах композитора, узнаваемые буквально с первых звуков, являются своеобразной эмблемой его балетных партитур. Помимо балетов, арфа широко представлена в других симфонических и оперных сочинениях композитора, однако в качестве сольного концертного или камерно-ансамблевого инструмента[1]

[1] Исключение составляет лишь юношеское сочинение композитора *Adagio molto Es-dur* для струнного квартета с арфой, созданное еще в годы обучения в Санкт-Петербургской консерватории.

не интересовала Чайковского. Вся красочность и богатство звучания арфы рассматривались им исключительно как оркестровая краска. Стоит отметить, что подобное отношение к инструменту было характерным для русской музыкальной культуры второй половины XIX столетия, и позиция Петра Ильича не единична.

В этой связи весьма показателен фрагмент переписки Цезаря Кюи и Милия Балакирева, раскрывающий некоторые страницы истории создания оперы Кюи «Сын Мандарина». По просьбе автора Милий Алексеевич осуществил инструментовку этого сочинения, чем вызвал неоднозначную реакцию коллеги: «*Дойдя до женской арии, озлился, заглянул дальше — пуще озлился, закрыл партитуру и больше не смотрел. Причиной тому — арфа. Зачем арфа?.. Вы, Милий, решительный арфоман… арфа безмерно возгордится, подумает, что без нее уж и шагу сделать нельзя, что она важная птица; а с арфой возгордятся и Папендикша, и герр Шульц, и герр Цабель! Право, нужно это переделать и арфу исключить*» [3, 66]. Вероятно, сам того не осознавая, Цезарь Антонович очень метко охарактеризовал и отношение к арфе русских композиторов того времени, и положение исполнителей-арфистов[2]. Хотя Чайковский и не высказывался столь нелестно об инструменте, однако в некотором роде разделял такую позицию: «*Отчего я не пишу для арфы? Арфа есть инструмент необычайно красивый по тембру и имеющий свойство поэтизировать внешним образом звучность оркестра. Но она не может быть самостоятельным инструментом, ибо не имеет вовсе мелодических свойств, а лишь исключительно годна для гармонии. Правда, арфисты, как Пэриш-Альварс, пишут для нее фантазии из опер, где и мелодия есть, но это натяжка. Аккорды, арпеджии — вот тесная сфера арфы, следовательно, она годится лишь как аккомпанемент*» [4, 253].

С этими словами композитора можно как согласиться, так и поспорить. С одной стороны, Чайковский прав в том, что арфа уступает по своей мелодической выразительной силе таким инструментам, как, например, скрипка, виолончель или флейта, но, с другой, полностью отказывать ей в мелодических свойствах необоснованно. Уже в середине XIX столетия арфа доказала свою состоятельность как инструмент, богатый красочностью, мелодической рельефностью, а также образностью. Помимо упомянутого Чайковским Пэриш-Альварса, можно вспомнить и ряд других сочинений того времени: «Ноктюрн» М. И. Глинки, Фантазию Людвига Шпора, Фантазию Камиля

Партия арфы в нем лишена индивидуальности и выполняет лишь функцию гармонического заполнения за счет арпеджио, тянущихся аккордов у струнных инструментов.

[2] Все упомянутые в письме имена принадлежат немецким арфистам, работавшим на тот момент в России: Ида Папендик (по мужу Эйхенвальд) — солистка оркестра Мариинского театра, а затем и Большого, основатель класса арфы в Московской консерватории (1874); Альберт Цабель — арфист-виртуоз, композитор, в первые годы артист Итальянской оперы в Санкт-Петербурге, затем на протяжении многих лет первый солист оркестра Мариинского театра, получивший титул «солиста Его Императорского Величества Русского Государя», основатель класса арфы в Санкт-Петербургской консерватории (1862). Что же касается фамилии Шульц, то трудно сказать, кого именно имел в виду Кюи, поскольку в середине столетия большой известностью обладали два арфиста: братья Карл и Георг Шульц, отец которых владел арфовой мастерской в Петербурге.

Сен-Санса и некоторые другие опусы, где арфа предстает полноценным мелодическим инструментом. Чайковский мог знать об их существовании и даже слышать в исполнении немецких арфистов, работавших в России — Альберта Цабеля в Петербурге или его коллеги в Москве Иды Эйхенвальд, превосходных музыкантов и блестящих виртуозов.

Отсутствие сочинений для арфы в наследии Чайковского объясняется не только недостаточной мелодической выразительностью инструмента, по его мнению, но и, возможно, незнанием арфовой специфики, о чем свидетельствуют именно арфовые каденции в его балетах. Начиная с самых первых постановок авторский текст часто подвергался изменениям разного рода и редакциям, что повлекло за собой множество вариантов этих каденций. Преобразования в музыкальный материал могли вносить как сами исполнители-арфисты, так и балетные режиссеры, постановщики, дирижеры и даже танцоры. В результате судьба каденций сложилась довольно неоднозначно, и со временем вокруг них образовалась проблема авторства музыкального текста. В настоящей работе предпринята попытка рассмотреть причины возникновения редакций арфовых соло в балетах Чайковского с точки зрения исполнительской практики и исторического контекста, а также определить драматургическую роль арфы в балетных партитурах композитора.

Очень часто несовершенные знания композиторов в области инструментоведения вскрывают как раз арфовые соло. Не всем удается написать удобную для игры и эффектную с точки зрения применения выразительных свойств арфы партию. Главным образом композиторы подходят к созданию музыки для арфы с позиций написания фортепианной музыки, что в корне неверно[3]. «*Абсолютно арфные партии очень редки. Не надо забывать, что почти все композиторы — пианисты, поэтому каждая их партия для арфы отзывает пианизмом*» [4, *251*], в связи с чем арфистам приходится либо консультировать композиторов, либо самим создавать редакции и приспосабливать предложенную композитором музыку. Каденции Чайковского пережили и то и другое. С самых первых дней сценической жизни каждого из трех балетов авторские арфовые каденции заменяются на новые версии, специально созданные арфистами. Ключевую роль в этом сыграл солист оркестра Мариинского театра, именитый и авторитетный арфист Альберт Цабель.

Исследователи арфового искусства объясняют действия Цабеля необходимостью устранения и корректировки слабых технических и художественных сторон музыкального материала: «*В оркестровых партиях часто можно встретить неудобное изложение, которое не только не характерно для данного инструмента, но и подчеркивает его слабые стороны — в таких случаях, конечно, желательны редакции. Солисты оркестра прошлого нередко вносили редакционные поправки в те или иные неудачно написанные места сольных партий, а иногда, как это делали выдающиеся виртуозы во все времена, писали свои каденции*» [2, 3].

---

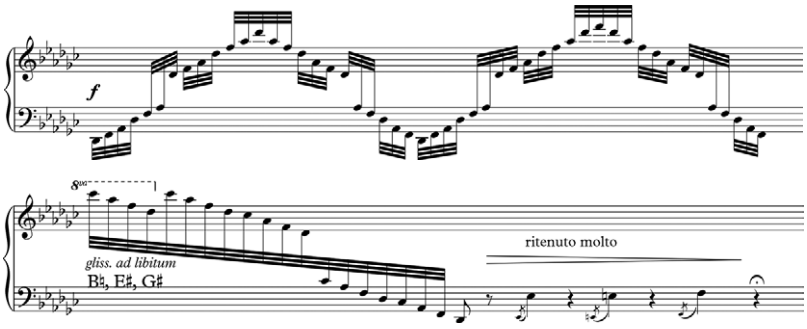
[3] Среди основных отличий от исполнения на фортепиано следует назвать главное: на арфе играют всего четырьмя пальцами каждой руки. Также существуют различные особенности: хроматические сложности, специфика энгармонической замены звуков и проч.

Арфист позволял себе обращаться с авторским материалом по своему усмотрению, полностью переделывать его или даже создавать свои собственные версии. Объяснение подобного отношения кроется, прежде всего, в большом опыте Цабеля в сфере оркестровой игры и многолетней практике осуществления редакций арфовых партий с точки зрения удобства исполнения. С годами у него сформировалась твердая убежденность в полном незнании композиторами специфики его излюбленного инструмента, что и побудило арфиста к созданию специального пособия под названием «Слово к господам композиторам по поводу практического применения арфы в оркестре» [6]. Во вступлении автор сообщает: «*Прежде всего я должен заметить, что нас арфистов… сплошь да рядом поражает следующее обстоятельство: получив новую оркестровую партию, написанную в настоящее время на арфу, мы наперед можем сказать, что придется играющему аранжировать или даже совсем переделывать ее, иначе не мыслимо будет ее сыграть*» [6, 3].

Проецируя эти слова на музыку Чайковского, можно лишь отчасти согласиться с мнением арфиста — не все из созданного композитором можно отнести к разряду «неисполнимого» на арфе, не все требует переработки. Ярким подтверждением тому служит сольная каденция из «Лебединого озера».

Сценическая история балета напрямую повлияла на судьбу партии арфы, а московская и петербургская постановки еще в XIX веке дали жизнь двум версиям одной каденции. Как известно, премьера балета состоялась на сцене Большого театра (1877) в постановке Венцеля Рейзингера, не имеющей большого сценического успеха. Оригинальная партия арфы, созданная Чайковским, вероятно, тогда не вызвала особой критики у московских арфистов, как и в последующие годы. Знаменитое соло арфы из второго акта, так называемое «Белое адажио», до сих пор исполняется в оригинальной авторской версии без кардинальных изменений. В XX столетии В. Г. Дулова осуществила лишь незначительную редакцию, фактически сделав более удобной для прочтения графическую запись материала, разделив арпеджированные пассажи между руками и заменив заключительное нисходящее арпеджио по D_7 (*Ges-dur*) *ad libitum* на глиссандо (пример 1)[4].

Пример 1. П. И. Чайковский. «Лебединое озеро». II акт. Каденция. Редакция В. Г. Дуловой



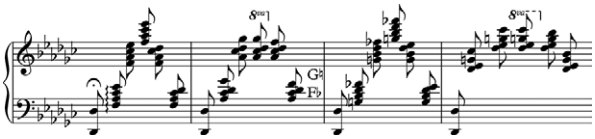
[4] С учетом выставленных педалей на глиссандо будет звучать по звукам того же D_7.

Классическая постановка «Лебединого озера» в версии Петипа-Иванова состоялась уже после кончины композитора в 1895 году на сцене Мариинского театра. Игравший тогда в оркестре Альберт Цабель не принял арфовые соло композитора в оригинальном виде (возможно, после неудачного опыта исполнения «Спящей красавицы» и «Щелкунчика») и твердо решил переписать каденцию второго акта. Сохранив практически те же масштабы, Цабель в своей версии внедрил ряд важных отличительных критериев:

- гармонический;
- фактурный;
- технический.

Арфист обогатил каденцию бóльшим гармоническим развитием. В первых четырех тактах поместил цепочку из восьми септаккордов на остинатном басу *des*, далее хроматическую аккордовую секвенцию из трех звеньев, выводящую на кадансовый квартсекстаккорд в основной тональности (пример 2).

Пример 2. П. И. Чайковский. «Лебединое озеро». II акт. Каденция А. Цабеля, начало



Этот материал получает различное фактурное воплощение в арпеджио, аккордах, пассажах, октавных удвоениях. Конечно, такие приемы значительно ярче демонстрируют инструмент и его возможности, однако нельзя сказать, что каденция Цабеля технически является более сложной для исполнения.

Таким образом, постановки балета в Москве и Санкт-Петербурге вызвали к жизни два варианта арфовой каденции, прочно укоренившихся в исполнительской практике и поныне. На сегодняшний день в Мариинском театре «Лебединое озеро» звучит с каденций Альберта Цабеля, в Большом театре исполняется оригинальная версия Чайковского.

Судьба арфовых каденций в двух других балетах оказалась более плачевной с точки зрения сохранности авторского текста. Рассматривая каденцию из «Щелкунчика», И. Поломаренко заключает: «*Ни один арфист в мире не играл и не играет эту каденцию в оригинале*» [4, *248*]. Аналогичная ситуация возникла и с каденцией в «Спящей красавице»[5]. Авторские версии каденций в обоих балетах действительно оказались неудобными для исполнения на арфе, а участие Альберта Цабеля в премьерных постановках Мариинского театра неизбежно привело к кардинальной трансформации и довольно свободному обращению с музыкальным материалом Чайковского. «*Вместо того, чтобы отредактировать сольные эпизоды балетов Чайковского, Цабель заме-*

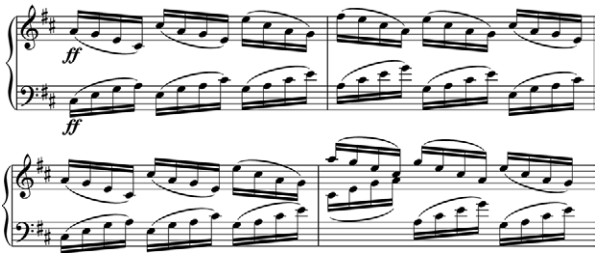
[5] Имеется в виду соло арфы, предшествующее Адажио Авроры в первом действии «Спящей красавицы», а также каденция перед «Вальсом цветов» во втором действии «Щелкунчика».

няет их собственными, эффектными, но с оттенками салонности. Разумеется, присутствуя на репетициях, Чайковский не мог не знать об этом, и, очевидно, дал Цабелю соответствующее разрешение» [1, 99].

Рассматривая оригинальные версии Чайковского с точки зрения удобства исполнения на арфе и принимая во внимание такие показатели, как аппликатура, педализация, модуляционные переходы и все, что составляет комплекс арфовой специфики, нельзя признать их совершенно неисполнимыми. Во-первых, они полностью написаны в диатонике и не содержат знаков альтерации, то есть во время исполнения арфист не задействует педали. Во-вторых, за редким исключением, выдержаны в удобном для арфы диапазоне — отсутствуют крайние регистры. В-третьих, используется излюбленный прием изложения — арпеджио. Тем не менее каденции Чайковского оказались не принятыми арфистами и подверглись весьма серьезным изменениям. Главная неудача композитора заключалась в избранном им принципе фактурного изложения арпеджио.

Петр Ильич включил в свои каденции двухголосные арпеджио, звучащие одновременно в двух руках в противоположном движении, навстречу друг другу. Такой принцип изложения, на первый взгляд кажущийся имманентно арфовым, действительно крайне неудачен для исполнения. «*Очень неудобны быстрые аккордовые фигурации, нота против ноты, когда они написаны для разных пальцев в правой и левой руках*» [4, 297].

Пример 3. П. И. Чайковский. «Щелкунчик». II акт. Каденция (перед «Вальсом цветов»)

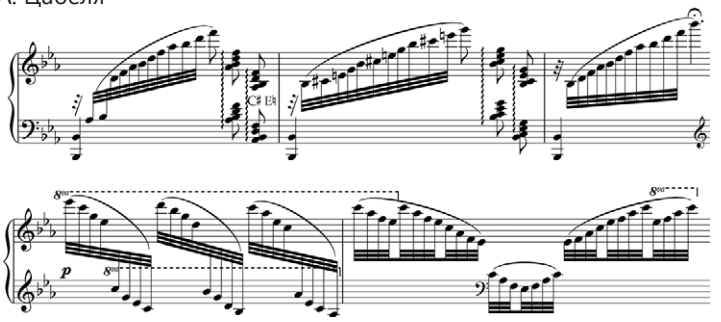


Можно выделить несколько причин, объясняющих неудобство каденции с точки зрения технического исполнения и художественного восприятия. С акустической точки зрения двойные арпеджио не прослушиваются на арфе и, скорее, вызовут чрезвычайно гулкий эффект, особенно когда левая рука играет в нижнем регистре. Соответственно пострадает и художественная сторона — арпеджио не получит должной степени выразительности, присущей арфовому звучанию. С точки зрения техники исключительное неудобство привносит движение сходящихся арпеджио, да еще настолько близко, что пальцы обеих рук оказываются на соседних струнах. Более естественно на арфе звучат одноголосные арпеджио в прямом движении с чередованием рук. Именно к этому и стремился Альберт Цабель. Предложенные им каденции во многом превосходят каденции, написанные Чайковским. Кроме того, в версии Цабеля особую

рельефность получает верхний голос (исполняемый большим пальцем правой руки), фактически превращаясь в самостоятельную мелодическую линию.

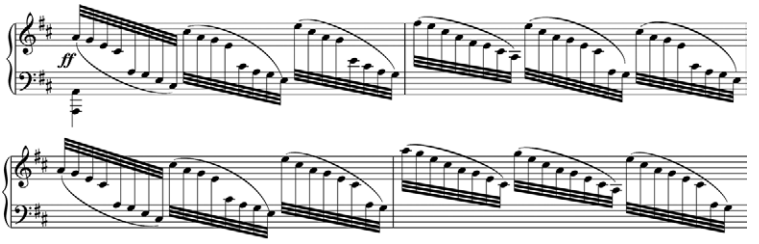
Каденция из Адажио Авроры «Спящей красавицы» практически полностью заменена. Значительно увеличен масштаб. Если в партитуре Чайковского всего восемь неполных тактов в размере 6/8, то в редакции арфиста их семнадцать[6]. Заметно изменен и тонально-гармонический план каденции, основанный на частых модуляциях и тональных сменах, гармонических секвенциях, доминантовых цепочках. Помимо арпеджио добавлен и яркий арфовый исполнительский прием глиссандо, создающий особенный эффект к завершению каденции (пример 4).

Пример 4. П. И. Чайковский. I акт. «Спящая красавица»[7]. Адажио Авроры. Каденция А. Цабеля



Аналогичным принципом изложения двойного арпеджио Чайковский воспользовался и в каденции «Вальса цветов» в балете «Щелкунчик». Однако в отличие от каденции из «Спящей красавицы», Цабель сохранил ее масштабы, а также авторскую мелодическую линию, применив лишь иной способ изложения арпеджио; в конце, как и в предыдущем балете, добавлено эффектное глиссандо (пример 5). Несмотря на редакцию, каденция «Щелкунчика» максимально приближена к версии композитора. Таким образом, все три арфовых соло в балетах Чайковского претерпели изменения различной степени.

Пример 5. П. И. Чайковский. «Щелкунчик». II акт. «Вальс цветов». Каденция А. Цабеля



[6] Начиная с третьего такта, отсутствует графическое разделение на такты, характерное для записи каденционных эпизодов. Подсчет тактов автором данной статьи осуществлялся на основе метрических долей такта размера 6/8.

[7] Иногда авторство каденции в «Спящей красавице» приписывают ученице Цабеля Екатерине Вальтер-Кюне.

Таблица

Балет / авторство	«Лебединое озеро»	«Спящая красавица»	«Щелкунчик»
Версия П. И. Чайковского	Отредактированная версия исполняется в Большом театре	Не исполняется	Не исполняется
Версия А. Цабеля	Исполняется в Мариинском театре	Исполняется	Исполняется

Нельзя не отметить изысканное использование арфы в оркестре Чайковского. Будучи умелым драматургом оркестровки, он помещает арфовые каденции в краеугольные моменты развития сюжетной линии. Арфа становится своеобразным тембровым маркером. Такой принцип не является у композитора исключением, а закономерно действует во всех трех балетах. Так, например, каденция арфы в «Белом Адажио» из «Лебединого озера» предшествует дуэтной сцене Одетты и Принца Зигфрида, в которой девушка раскрывает страшную тайну колдовства. В «Спящей красавице» соло арфы предвосхищает первое Адажио принцессы Авроры, а во втором действии сцену Феи Сирени и принца Дезире, где Фея рассказывает о тайне спящего королевства. В «Щелкунчике» арфа открывает динамичный и красочный «Вальс цветов».

Кроме того, арфовые каденции Чайковского в балетах от каденций других композиторов принципиально отличает вступительная функция. Арфа лишь предваряет следующую сольную или ансамблевую сцену. Никогда у Чайковского соло арфы не становится самостоятельным балетным номером, как, например, у Минкуса в «Дон Кихоте» или у Глазунова в «Раймонде», где арфа непосредственно сопровождает сольную вариацию балерины. Чайковский наделяет арфу первостепенной, а не сопроводительной ролью.

Скорее всего, именно такая вводная функция, функция прелюдии или интродукции, повлияла на исполнительскую судьбу арфовых каденций. Вряд ли Альберт Цабель или кто-либо иной из арфистов посягнул бы на авторский текст, позволил бы себе вносить те или иные преобразования, искажать замысел композитора, если бы речь шла об основном музыкальном материале, а не вступительном. Но несмотря на возникшие изменения арфовые соло в балетах Чайковского по сей день остаются подлинными шедеврами, настоящей эмблемой и символом балетной музыки.

В контексте взаимоотношений арфиста и композитора коренится и совершенно очевидное объяснение тому, почему же в наследии Петра Ильича нет ни одного самостоятельного сочинения для арфы. Скорее всего, созданные им версии арфовых каденций в балетах получили достаточно негативную оценку со стороны такого авторитетного арфиста, как Альберт Цабель, что навсегда убедило композитора в незнании технических и выразительных качеств этого инструмента. Именно такую мысль высказывает один из исследователей истории арфового искусства Иван Поломаренко: «*Чайковскому не повезло с его каденциями для арфы в балетах: еще при жизни автора они были заменены Цабелем своими. Возможно, что эта неудача расхолодила Чайковского к арфе*» [4, 297].

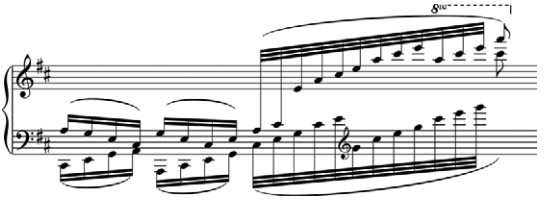
Главным образом в настоящей статье рассмотрены версии арфовых каденций Альберта Цабеля, однако Цабель оказался не единственным, кто обращался к переработке арфовых каденций Чайковского. Уже в XX столетии подобного рода деятельностью занимались и другие арфисты, но значение их версий обладает более локальным характером, и в художественном отношении они не достигают уровня каденций Цабеля. Среди них наиболее известна авторская версия Карлоса Сальседо (1885–1961) к «Вальсу цветов» из балета «Щелкунчик». Она не прижилась в оркестровой практике, и сегодня практически не используется[8].

На рубеже XX–XXI веков процесс преобразований сольных арфовых каденций Чайковского не прекратился. Более того, в таких преобразованиях наметилась своя характерная тенденция. Если прежде арфисты создавали полностью новые авторские версии, то позднее стали прибегать к смешению или перекомпоновке уже существующих. Причиной тому послужили как новаторские сценические решения, столь типичные для второй половины XX века, так и сугубо личные пристрастия, в том числе танцовщиков или хореографов.

Так, например, в Американском театре балета исполняется видоизмененная авторская версия каденции из балета «Щелкунчик». Упоминавшиеся выше (пример 3) двойные арпеджио Чайковского попеременно играются отдельно каждой рукой: на первую долю правая в нисходящем движении, на вторую левая в восходящем и т. д., пока не прозвучит самая верхняя нота этого пассажа [9].

Эта же каденция обладает довольно большим количеством разновидностей окончания заключительного арпеджированного хода по доминантовому септ- и нонаккорду *D-dur*, внутри которого встречаются неаккордовые кварта и секста (пример 6). В оригинальной версии все завершается восходящим движением параллельными секстами в обеих руках до сексты *cis–a* в четвертой октаве.

Пример 6. П. И. Чайковский. «Щелкунчик». II акт.
Вариант окончания авторской каденции (перед «Вальсом цветов»)



В Большом театре в соответствии с традицией, определенной редакцией В. Дуловой, каденция Цабеля завершается протяженным глиссандо по всем струнам, в основе которого, при требуемой расстановке педалей, звучит упоминавшийся выше нонаккорд (*a–cis–e–g–h*)[9].

---

8 По неподтвержденной информации, одна из версий каденций принадлежит французской арфистке Анриетте Ренье (1886–1955), но неизвестно, к какому из трех балетов.

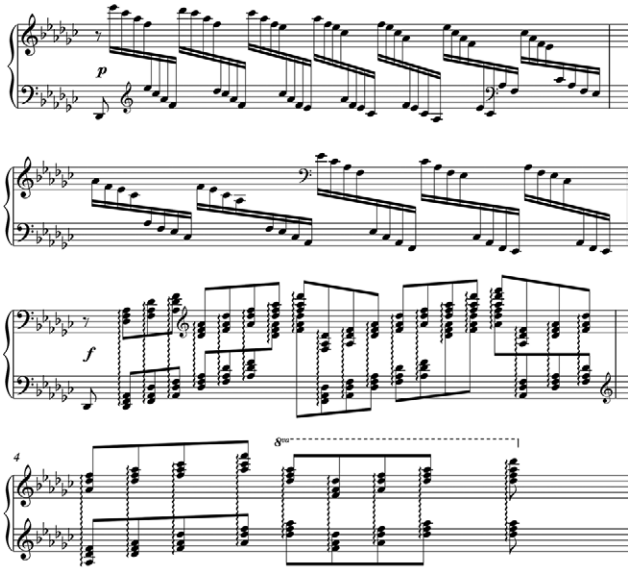
9 Педали *c* и *f* выставляются на диезы согласно ключевым знакам, а *e*, *g*, *h* — на бекары. Обозначенные в нотах педали *des* энгармонически соответствуют *cis*, а *fes* — *e*. Таким образом, звучит нонаккорд по всему диапазону инструмента.

Пример 7. П. И. Чайковский. «Щелкунчик». II акт.
Вариант окончания каденции А. Цабеля (редакция В. Дуловой)

В других альтернативных версиях, как правило, исполняется восходящее арпеджио по доминантовому септаккорду. Разница возникает только в записи и ритмической группировке.

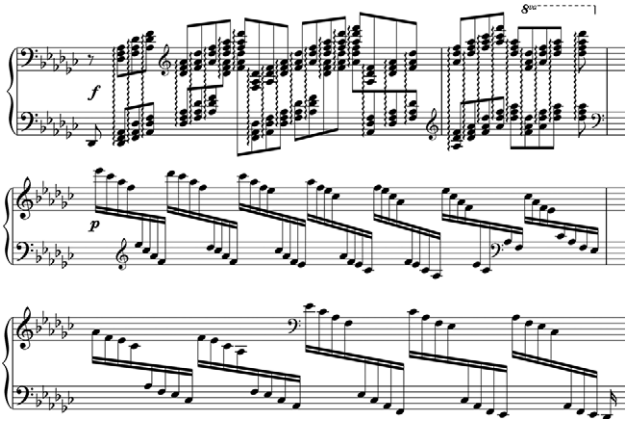
В Нью-Йорк Сити балет преобразованиям подверглась каденция из второго действия «Лебединого озера»[10]. Создателю этого театра Джорджу Баланчину (1904–1983) не нравился арпеджированный ход по звукам малого минорного септаккорда *(es–c–as–f)* в самом начале, вследствие чего великий хореограф переставил два сегмента внутри каденции [9]. В оригинальной версии Чайковского вслед за септаккордом исполняется арпеджированный ход по трезвучию *Des-dur* практически по всему диапазону инструмента, в интерпретации Баланчина же они меняются местами.

Пример 8. П. И. Чайковский. «Лебединое озеро». II акт.
Оригинальная каденция П. И. Чайковского



[10] В англоязычной терминологии ее часто называют каденция «Белого лебедя» — The «White Swan» cadenza. По аналогии Вступление и вариации Одилии из третьего действия — The «Black Swan» cadenza.

Пример 9. П. И. Чайковский. «Лебединое озеро». II акт.
Вариант каденции Д. Баланчина



Изменение авторских версий каденции может быть обусловлено не только техническими исполнительскими требованиями, но и сценическими, в силу сугубо практических условий, например, скорости шага балерины при выходе на авансцену во время звучания каденции, размера сцены и кулис, сценического решения и пожелания хореографов и т. д. Исполнение каденций Чайковского для арфистов не представляет технической сложности, однако является показательным с точки зрения художественного владения инструментом, красоты и благородства звука. Все три каденции входят в так называемый перечень оркестровых трудностей и включаются в конкурсные прослушивания любого оркестра. Как показал проведенный анализ, арфовые каденции балетов П. Чайковского — это живые формы исполнительского искусства, и до сих пор не существует единого решения в вопросах их композиции.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Дулова В. Г.* Искусство игры на арфе. — Москва: Советский композитор, 1975. — 230 с.
2. Избранные отрывки из классических балетов для арфы. Из репертуара В. Г. Дуловой / Сост. и общ. ред. И. П. Пашинской. — Москва: Композитор, 2004. — 52 с.
3. *Кюи Ц. А.* Избранные письма. — Л.: Музгиз, 1955. — 754 с.
4. *Поломаренко И. А.* Арфа в прошлом и настоящем. История, конструкция, сведения для композиторов, применение в оркестре. — Москва, Л.: Музгиз, 1939. — 312 с.
5. *Тугай А. Д.* Арфа в России. — СПб.: Композитор, 2007. — 152 с.
6. *Цабель А. Г.* Слово к господам композиторам по поводу практического применения арфы в оркестре. — Лейпциг, С.-Петербург, Москва: Юлий Генрих Циммерман, 1899. — 26 с.
7. *Шамеева Н. Х.* В. Г. Дулова. Творческий портрет. В кн.: В. Г. Дулова. Искусство игры на арфе. — Москва: Нобель-Пресс, Edinburg, Lennex Corporation, 2013. — С. 227–260.
8. *Эрдели К. А.* Арфа в моей жизни. Мемуары / под общ. ред. В. В. Доброхотова. — Москва: Музыка, 1967. — 239 с.

9. *Cutler S*. Performance practice of three Tchaikovsky ballet cadenzas: a discussion of the current editing practice of the Waltz of the Flowers, White Swan and Rose Adagio harp cadenzas. URL: https://www.harpsociety.org/downloads/pdf/ahj_summer2019_pp16-35.pdf (дата обращения 07.06.2023).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

М. А. Федорова — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

REFERENCES

1. *Dulova, V. G*. 1975. Iskusstvo igry na arfe [The harp performing art]. Moscow: Sovetsky kompozitor, 1975. 230 p.
2. Izbrannye otryvki iz klassicheskikh baletov dlya arfy. Iz repertuara V. G. Dulovoi [Selected passages from the classic ballets for harp. From Vera Dulova's repertoire]. Edited by I. Pashinskaya. Moscow: Izdatel'sky dom Kompozitor, 2004. 52 p.
3. *Kui C. A*. 1955. Izbrannye pis'ma [The selected letters]. Leningrad: Muzgiz, 1955. 754 p.
4. *Polomarenko I. A*. Arfa v proshlom I nastoyatshem. Istoria, konstrukcia, svedeniya dlya kompozitorov, primenenie v orkestre [The harp in the past and present. History, construction, knowledge for composers, usage in orchestra]. Moscow, Leningrad: Muzgiz, 1939. 312 p.
5. *Tugai A. D*. Arfa v Rossii [The harp in Russia]. Saint-Petersburg: Kompozitor, 2007. 152 p.
6. *Zabel A. G*. Slovo k gospodam kompozitoram po povodu prakticheskogo primeneniya arfy v orkestre [The speech for composers about the harp usage in orchestra]. Leipzig, Saint-Petersburg, Moscow: Julius Henrich Zimmerman, 1899. 26 p.
7. *Shameeva N. H*. V. G. Dulova. Tvorchesky portret [V. G. Dulova. The creative portrait]. In the book: Dulova V. G. Iskusstvo igry na arfe [The harp performing art]. 2nd ed. Moscow: Nobel-Press, Edinburg, Lennex Corporation, 2013. 227–260 p.
8. *Erdeli X. A*. Arfa v moey zhizni. Memuary [The harp in my life. Memoirs]. Edited by V. Dobrokhotov. Moscow: Muzyka, 1967. 239 p.
9. *Cutler S*. Performance practice of three Tchaikovsky ballet cadenzas: a discussion of the current editing practice of the Waltz of the Flowers, White Swan and Rose Adagio harp cadenzas. Available at: https://www.harpsociety.org/downloads/pdf/ahj_summer2019_pp16-35.pdf (accessed 07.06.2023).

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Maria A. Fedorova — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor of the History and Theory of Performing Arts Department at Tchaikovsky Moscow State Conservatory.

Поступила в редакцию / Received: 30.05.2023
Одобрена после рецензирования / Revised: 28.06.2023
Принята к публикации / Accepted: 30.06.2023

ISSN 2227-9997 (PRINT)

Из истории русской музыкальной культуры

Научная статья
УДК 78.071.1
DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-96-105

Цезарь Пуни: новое к творческой биографии. Деятельность композитора на концертной эстраде летних садов Санкт-Петербурга и Москвы

Ольга Анатольевна Федорченко
Российский институт истории искусств,
Санкт-Петербург, Россия,
olgafedorcenco@gmail.com, https://orcid.org/0000-0001-5812-6675

Аннотация: Предметом исследования настоящей статьи является композиторская и дирижерская деятельность Цезаря Пуни в летних садах Санкт-Петербурга и Москвы, совершенно неизвестная до настоящего времени. Впервые рассматривается эта сторона его многогранной художественной деятельности: организация и составление концертных программ и композиторское творчество. В своей концертной работе Пуни стремился к популяризации произведений русских композиторов, прежде всего М. И. Глинки. Пуни одним из первых композиторов откликнулся на события Крымской войны 1853–1856 годов. Среди его произведений на «крымскую» тему выделяется симфоническая поэма в трех частях «6 июня 1855 года под стенами Севастополя». В статье на основе музыкальных рецензий предпринята попытка реконструировать замысел композитора. Приведенные новые сведения помогут воссозданию полной картины творчества Цезаря Пуни, крупнейшего балетного композитора XIX века.

Ключевые слова: Цезарь Пуни, Крымская война, адмирал Павел Нахимов, летние сады Санкт-Петербурга, популярная музыка

Для цитирования: *Федорченко О. А.* Цезарь Пуни: новое к творческой биографии. Деятельность композитора на концертной эстраде летних садов Санкт-Петербурга и Москвы // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 3. С. 96–105. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-96-105

© Федорченко О. А., 2023

From the history of Russian musical culture

Original article

Caesar Pugni: New to the creative biography. The composer's activity on the concert stage of the summer gardens of St. Petersburg and Moscow

Olga A. Fedorchenko

Russian Institute for the History of the Arts, Saint Petersburg, Russia, olgafedorcenco@gmail.com, https://orcid.org/0000-0001-5812-6675

Abstract: The subject of this article is the composing and conducting activity of Caesar Pugni in the summer gardens of St. Petersburg and Moscow, which has been completely unknown until now. For the first time, this side of his multifaceted artistic activity is considered: organizing and compiling concert programs and composing. In his concert work, Pugni sought to popularize the works by Russian composers, primarily by M.I. Glinka. Puni was one of the first composers to respond to the events of the Crimean War of 1853–1856. Among his works on the "Crimean" theme, a symphonic poem in three parts "June 6, 1855 under the walls of Sevastopol" stands out. Based on music reviews, the article attempts to reconstruct the composer's intention. The given new information might help to recreate a complete picture of the work of Caesar Pugni, the greatest ballet composer of the 19th century.

Keywords: Caesar Pugni, Crimean War, Admiral Pavel Nakhimov, summer gardens of Saint Petersburg, popular music

For citation: *Fedorchenko O.A.* Caesar Pugni: new to the creative biography. Composer's activities on the concert stage of summer gardens St. Petersburg and Moscow. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2023;(3):96-105. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-96-105

В 2022 году исполнилось 220 лет со дня рождения одного из самых известных композиторов балетной музыки XIX века Цезаря Пуни[1]. Его жизнь и творчество все больше и больше вовлекается в орбиту научного изучения. Точка зрения на Пуни как на композитора второ-

[1] Cesare Pugni (1802–1870) — итальянский композитор. По правилам чтения итальянского языка имя и фамилия должны произноситься и писаться как «Чезаре Пуньи», однако в России в официальных документах его именовали «Цезарем Пуни». Эта транскрипция имени использовалась и в официальном документообороте, и на страницах русской печати XIX века, принята она и в отечественном балетоведении. Дети композитора во всех документах носят фамилию

го ряда, озвученная ведущими представителями отечественного балетоведения XX века (*«“звукооформитель” спектаклей прошлого»* [13, *20*]), к счастью, уже неактуальна. Фигура Цезаря Пуни, самого плодовитого композитора балетной музыки (сообщается о 312 балетах, написанных Пуни[2]), его многогранное творчество становятся темами научных исследований. Прежде всего, назовем работу Дональда Сиднея-Фрайера (Donald Sidney-Fryer) «Романтический балет и маэстро Цезарь Пуни. Хроника и источники», изданную в 2018 году [17]; обстоятельную статью И. Сорокиной «Гений и безрассудство Цезаря Пуни» [18], написанную к 150-летию со дня смерти музыканта (на итальянском языке); а также собственное исследование, посвященное европейскому периоду его деятельности [16].

Несмотря на то что Пуни известен, прежде всего, как композитор балетной музыки, его внебалетное творчество также поражает обширностью и разнообразием. Свою композиторскую карьеру он начал как автор духовной музыки — исследователи упоминают о 40 мессах и кантатах, которые сочинил Пуни в 1820-х — начале 1830-х годов. Во время его работы в оркестре миланского театра Ла Скала (1825–1834) он написал 10 опер. Композитор экспериментировал в симфоническом творчестве — в начале 1830-х годов сочинил грандиозную симфонию для двух оркестров «Il Canone». Эта сторона деятельности Цезаря Пуни также обращает на себя внимание исследователей: В. А. Савинцева изучила симфонию Пуни «Il Canone» [12], А. П. Груцынова обращалась к небалетным сочинениям композитора — «Cantata Sacra»[3] и «Serenada» [8].

Со второй половины 1830-х годов главной областью приложения творческих сил Цезаря Пуни становится балет. Его балеты ставятся в Милане, Неаполе, Лондоне. В 1850 году, по рекомендации балетмейстера Жюля Перро[4], он приезжает в Санкт-Петербург, где занимает должность штатного композитора Дирекции императорских театров. По контракту Пуни был обязан *«сочинять музыку для балетов и всякого рода танцев»*[5], дирижировать и присутствовать на репетициях. Жалованье композитора составляло 3000 рублей серебром в год, также он имел право на ежегодный отпуск продолжительностью два с половиной месяца. Как правило, этот отпуск Пуни проводил в работе: он возглавлял оркестр какого-нибудь летнего увеселительного сада, выступая и как музыкальный руководитель, и как композитор.

«Пуни» и отчество «Цезаревич». Поэтому автор статьи придерживается устоявшегося в русской традиции варианта написания имени музыканта.

2 Цифра, называемая во всех энциклопедиях и ресурсах, несомненно, требует научной корректировки, что является темой отдельного исследования.

3 *Груцынова А. П.* «Cantata Sacra» Цезаря Пуни. Доклад, прочитанный на Всероссийской конференции «Христианские образы в искусстве» (Российская академия музыки им. Гнесиных, 2010). Благодарю А. П. Груцынову за возможность ознакомиться с текстом доклада.

4 Жюль Перро (1810–1892), французский балетмейстер-романтик, в 1848–1859 годах — первый балетмейстер императорских театров в Санкт-Петербурге.

5 Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 12687. Об определении и увольнении композитора Цезаря Пуни. Л. 6.

Летом многие петербуржцы, спасаясь от жары, переезжали на дачи в пригороды, где одной из важнейших форм проведения досуга было посещение садов, в большинстве своем частных. Их владельцы, соревнуясь между собой, организовывали праздничные гулянья, приглашали артистов, акробатов, по вечерам устраивали фейерверки. Важным элементом таких праздников была музыка, поэтому устроители старались заполучить в свой сад хорошего дирижера, который гарантировал бы сыгранный оркестр, что способствовало бы притоку публики. Таких садов в окрестностях Петербурга было много. Требования к оркестрам в загородных садах не были высокими: «*От музыки, которую слушают вполовину, под которую каждый говорит так же громко, как если бы ее вовсе не было, совершенно излишне требовать слишком многого. Если в летнем оркестре каждая нота не троится и не двоится, если он играет согласно и не повторяет каждый день одного и того же, то, право, можно довольствоваться таким оркестром. <…> Особенно хорошая музыка на летних гуляньях — то же самое, что пение каких-нибудь артистических знаменитостей во время обеда, с аккомпанементом вилок и ножей*» [11, *87*], — писал обозреватель петербургской жизни в 1855 году.

Летом 1855 года Цезаря Пуни пригласили на «Виллу Боргезе», которая находилась на Аптекарском острове. Это место с обширным и прекрасным садом считалось аристократическим заведением — вход сюда стоил рубль, в то время как в располагавшееся неподалеку «Заведение искусственных минеральных вод» — 50 копеек, а в далекое «Полюстрово» — 10 копеек. Сад «Виллы Боргезе» наполняло «*так называемое хорошее общество. Мы постоянно встречаем там лиц высшего круга, в том числе дам. <…> Все в ней скромно и чинно: не слышно "шампанского оттычек", не видно бутылок на столах, не раздаются крики, требующего повторения какого-нибудь галопа, <…> и при всем том, в Вилле очень приятно и весело*» [3, *689*]. В саду были устроены павильоны, крытая терраса для оркестра, тир, кондитерская и нотный магазин, в котором продавались ноты произведений Цезаря Пуни, исполняемых в саду.

В саду «Виллы Боргезе» работы Пуни хватало — надо было репетировать с оркестром, составлять тематические музыкальные программы, писать новые пьесы. Рабочий день был интенсивным: «*Утром он должен сделать репетицию, вечером до одиннадцати часов управлять оркестром*» [3, *689*]. Оркестр под управлением Цезаря Пуни считался лучшим среди «летних» ансамблей. Хроникер отмечал: «*Несмотря на то, что вилла эта угощает посетителей одной только музыкой, гуляющие не скучают, потому что дирижер г. Цезарь Пуни знает свое дело*» [15, *122*].

Под руководством дирижера было 46 музыкантов, что «*давало возможность исполнять отчетливо увертюры и другие серьезные композиции*» [2, *655*]. Пуни управлял оркестром капельмейстерской палочкой, в то время как другие популярные в Петербурге дирижеры (Йозеф Гунгль и Лунд), будучи сами музыкантами и солистами своих оркестров, играли на скрипке и дирижировали смычком. Это отличие выдавало в нем настоящего капельмейстера профес-

сионального оркестра, современники признавали его мастерство: «*в руках г. Пуни палочка сто́ит скрипки*» [2, 655]. Программу составляла легкая музыка — вальсы, польки, галопы, сочинения самого Пуни, а также произведения русских композиторов, прежде всего друга Пуни Михаила Глинки: увертюру и мазурку из оперы «Жизнь за царя» оркестр Пуни исполнял довольно часто.

В июне 1855 года, в разгар Крымской войны, на «Вилле Боргезе» состоялся патриотический праздник — музыкальный вечер, сбор от которого предназначался в пользу защитников Севастополя. Сад был украшен множеством разноцветных флагов и колоссальным бюстом матроса Кошки[6]. Был приглашен хор военных музыкантов, полковых певчих. Для этого праздника Пуни сочинил, а оркестр под его руководством исполнил симфонические пьесы, посвященные защитникам Севастополя, которые составили своеобразную «Крымскую сюиту».

Начинал ее «Марш русских крестоносцев». Генералу Павлу Липранди[7], командовавшему русскими войсками в сражении при Балаклаве, во время которого была уничтожена английская кавалерия, Пуни посвятил «Липранди галоп». Успешную вылазку контр-адмирала Николая Бирилёва[8] 11 марта 1855, когда он во главе отряда из 750 солдат захватил несколько батарей противника, срыл до основания батарею в 10 орудий и наглухо заклепал 8 пушек, Пуни запечатлел в «Бирилёв полька». Подвигу погибшего вице-адмирала Владимира Корнилова[9], который организовал оборону Севастополя и прославился ночными вылазками в стан врага, адресовал марш «Корниловский бастион». Этот марш, по свидетельству слушателей, имел большой успех. «*Г. Пуни написал его очень умно и искусно, стараясь выразить звуками и шум битвы, и гром выстрелов, и суматоху вылазки, и печальную минуту падения героя*» [4, 718].

Месяц спустя, 8 июля 1855, на «Вилле Боргезе» состоялся еще один патриотический праздник «Воспоминание 6 (18) июня» — в этот день войска неприятеля начали генеральный штурм Севастополя, который был героически отбит защитниками города. Сад был красиво, с большим вкусом, иллюминирован: аллеи освещались «*красными стеклянными шарами, висевшими на гирляндах из зелени, другие разноцветными фонарями; разноцветные шкалики горели в траве и между цветами; на больших померанцевых деревьях, расставленных на главной площадке, висели шары оранжевого цвета, похожие на плоды деревьев, к которым были прикреплены. Вся главная площадка перед оркестром была окружена иллюминированной декорацией, в которой главную роль играли триумфаль-*

---

6 Петр Маркович Кошка (1828–1882) — матрос Черноморского флота, герой Севастопольской обороны 1854–1855 годов, участник Синопского сражения.

7 Павел Петрович Липранди (1796–1864) — генерал от инфантерии, герой Крымской войны.

8 Николай Алексеевич Бирилёв (1829–1882) — российский контр-адмирал, участник обороны Севастополя.

9 Владимир Алексеевич Корнилов (1806–1854), русский военный деятель, начальник штаба Черноморского флота, вице-адмирал, герой Крымской войны, организатор обороны Севастополя, погиб на Малаховом кургане 5 октября 1854 во время первой бомбардировки города англо-французскими войсками.

ные ворота, в память геройски отраженного приступа к Севастополю. Ворота были украшены именами главных защитников Севастополя, в числе которых было и славное имя победителя при Синопе, адмирала Нахимова[10]» [5, 771].

Цезарь Пуни в три дня написал для этого вечера симфоническую поэму «6 июня 1855 года под стенами Севастополя». Произведение состояло из трех частей. Часть первая изображала вечер на бастионах: ужин войска, хоровое пение, вечернюю зарю, молитву, полночь; вторая часть, ночь на бастионах, — погруженные в сон войска, бодрствующих, перекликающихся часовых, бой часов, шум, знаменующий наступление неприятеля, выстрел, сигнал тревоги, канонаду с обеих сторон, отступление союзных войск, зарю, восход солнца. Третья часть, 6 июня на бастионах, — сбор, прибытие подкрепления, большой марш, молитву перед битвой, приближение англо-французских войск, канонаду, батальный и беглый огонь, штурм и сражение, отражение и всеобщее бегство врагов, победа русских войск. Финал, Andante religioso, в память павших на поле битвы, — торжественный победный гимн. В состав оркестра композитор включил турецкие барабаны и трещотки, которые изображали батальонный огонь и, по уверению слушателей, «*играли в симфонии важную роль*» [5, 772]. Цезарь Пуни использовал национальные мотивы и русские народные песни. Так, в первой части звучали музыкальные темы песен «Я пойду, пойду косить», «Камаринской» и гимна «Коль славен наш Господь в Сионе». Для музыкальной характеристики героических русских войск Пуни использовал известную песню «Мы, гвардейские солдаты». Армия неприятеля обрисовывалась французскими народными мотивами. Музыкальному критику «Санкт-Петербургских ведомостей» особенно понравилось место, которое выражало стыд и печаль французов после поражения: «*тут французский мотив, играемый тихо, как будто плачет над умершим, плачет тихо, как бы стыдясь, производит сильное впечатление*» [5, 772]. В финале симфонии звучал гимн «Боже, царя храни!». Не ставя это произведение в число выдающихся сочинений русской музыки, музыкальный корреспондент все же признавал: «*это новое произведение, как и все почти, что написал талантливый маэстро, отмечено печатью истинного дарования*» [5, 772]. Заметим также, что именно итальянцу Цезарю Пуни принадлежит честь первым в истории отечественной музыки отразить драматические события Крымской войны.

26 июля 1855 года на «Вилле Боргезе» состоялся бенефис Пуни под названием «Лира России». В программу вошли произведения Михаила Глинки — танцевальные фрагменты оперы «Руслан и Людмила». Молодой скрипач Васильев исполнил вариации Вьетана на мотивы из «Аскольдовой могилы». Исполнение оркестром произведений русской музыки вызвало похвалы рецензента: «*Мы благодарны г-ну Пуни за его постоянное старание включать в свои концерты избранные сочинения русских музыкантов и за его видимое,*

---

[10] Нахимов Павел Степанович (1802–1855) — русский флотоводец, адмирал, герой Крымской войны.

чрезвычайно лестное и приятное для каждого русского уважение к дарованию и творениям М. И. Глинки» [6, *862*]. Сам бенефициант представил публике новые произведения, среди которых большим успехом пользовалась полька, написанная им в честь солистки императорского балета Анны Прихуновой, она была повторена по требованию публики.

Летом 1856 году Пуни работал в Москве, куда был приглашен для управления оркестром на Петровском вокзале. Выбор Пуни Первопрестольной был, очевидно, связан с предстоящей коронацией императора Александра II в августе 1856 года: композитор принимал участие в торжественном спектакле. Поэтому, чтобы не прерывать работу в петербургском Летнем саду командировкой в Москву, Пуни подписал контракт на все лето с парком московского Петровского вокзала, куда, благодаря присутствию там композитора, «*съезжалась многочисленная публика*» [10, *845*].

Парк Петровского вокзала стал популярным среди москвичей и гостей столицы. По праздничным дням там гуляло более полутора тысяч посетителей: «*лучшее московское общество*», среди которых — блестящие гвардейцы, прибывшие на церемонию коронации. Оркестр Цезаря Пуни, состоящий из московских и петербургских музыкантов, был главной приманкой для посетителей: он «*отличался особою отчетливостью и чистотою исполнения самых разнообразных пьес музыкального репертуара. А заботливость капельмейстера делает программу его музыкальных вечеров весьма интересною*» [9, *877*]. Оркестр выступал на открытой эстраде и, конечно, зависел от капризов погоды, если лил дождь, то парк пустовал. Однако даже дождь не остановил москвичей в их тяге к прекрасному: «*Недавно,* — повествовал корреспондент «Санкт-Петербургских ведомостей», — *несмотря на ненастный день, в его концерте было до трех тысяч человек*» [10, *845*].

Обозреватели особо отмечали богатый репертуар оркестра: «*Кроме бальных танцев исполнял замечательные увертюры и любимые места из современных опер и балетов*» [9, *877*], а также постоянно знакомил публику с лучшими произведениями и других композиторов. «*Прекрасно составленные*» [10, *845*] программы концертов включали пьесы Мейербера, Верди, Мегюля, Меркаданте, Обера, Адана, Доницетти, Вебера, Верстовского, Ивана и Иосифа Гунглей, Лумби, Дютча, Денно, Фосса, Ланнера, Жюльена, Штрауса-младшего, Вивьена и самого Пуни. Особо отмечали новые пьесы, написанные композитором и уже поступившие в продажу в магазине Деноткина — «La Gracieuse, blu polka» и «Les Bogemiennes polka».

Летом 1857 года Пуни выступал в саду «Искусственных минеральных вод» Излера, где «*грянувший*» оркестр под его руководством «*удвоил*» [14, *78*] своими выступлениями, по словам светского обозревателя летних развлечений, радостные события загородного отдыха. Правда, во второй половине 1850-х годов заведение Излера, популярное в 1840-х годах, испытывало серьезные затруднения. «Минеральные воды» в одночасье всем надоели, поредела гуляющая публика, акционеры, раздосадованные отсутствием дохо-

дов, разрывали с Излером контракты до окончания срока аренды. Чтобы расплатиться с долгами, Излер распродавал имущество…

Несмотря ни на что, Пуни серьезно относился к своей работе «летнего» дирижера, он стремился исполнять в увеселительном саду более серьезную музыку, нежели польки, галопы и марши, а именно — увертюры Бетховена, Моцарта, Верди и Мейербера. Но в его подчинении были уже музыканты более низкой квалификации, да и публика все же приходила в увеселительный сад, а не в концертный зал, как заметил музыкальный критик, описавший непрезентабельную «*дощатую эстраду, украшенную кривобоким Аполлоном и толстоногими музами*» [7, 584] излеровского заведения. Для Пуни «Искусственные минеральные воды» были ступенькой вниз. Это понимал и рецензент, с некоторой грустью восклицавший: «*Г-н Пуни, бесспорно, отличный капельмейстер и музыкант, но настоящее его место в театре, а не перед садовым оркестром*» [7, 584]. Репертуар оркестра Пуни в саду «Минеральных вод» составляли аранжировки его балетов, «*прелестные мотивы его балетной музыки, известные всем любителям — "Эсмеральда", "Катарина", "Наяда", "Газельда", "Фауст", "Армида", "Война женщин", "Мраморная женщина", "Маркитантка". <…> Живые мотивы этих партиций <…> как бы созданы для того, чтоб слушать их на воздухе, в саду, при блеске иллюминации и шуме листьев!*» [1, 783].

После 1857 года сведений о работе Цезаря Пуни в летних садах обнаружить не удалось. Этому есть причины — здоровье композитора сдавало, брали верх вредные привычки композитора, прежде всего страсть к вину. Пагубные пристрастия нарушали плотный график работы, Пуни не сдавал в срок ноты, нарушал договоренности. Да, он растратил свой талант в погоне за жизненными удовольствиями, и в таком виде Цезарь Пуни угадывается в собирательном образе композитора и дирижера Антона Минха в советско-французском художественном фильме «Третья молодость» (1965). Тем не менее приведенные новые факты творчества Пуни рисуют талантливого композитора, сочинявшего не только «легонькую» балетную музыку, но и серьезные симфонические произведения.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *А. Э.* [*Элькан А. Л.*] Бенефис г. Пуни // Санкт-Петербургские ведомости. — 1857. — 12 июля. — С. 783.
2. *В. П.* [*Петров В. П.*] Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. — 1855. — 12 июня. — С. 655–656.
3. *В. П.* [*Петров В. П.*] Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. — 1855. — 19 июня. — С. 688–689.
4. *В. П.* [*Петров В. П.*] Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. — 1855. — 26 июня. — С. 717–718.
5. *В. П.* [*Петров В. П.*] Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. — 1855. — 10 июля. — С. 771–772.
6. *В. П.* [*Петров В. П.*] Петербургская летопись. Бенефис Пуни // Санкт-Петербургские ведомости. — 1855. 31 июля. — С. 861–862.

7. *В. П.* [*Петров В. П.*] Петербургская летопись. Минеральные воды и Пуни // Санкт-Петербургские ведомости. — 1857. — 26 мая. — С. 583–584.
8. *Груцынова А. П.* Инструментальная серенада первой половины XIX века: общие черты и конкретное воплощение // Актуальные проблемы ансамблевого исполнительства и педагогики. — Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2011. — С. 46–52.
9. *Корреспондент*. Московская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. — 1856. — 15 июля. — С. 876–877.
10. Петербургская летопись. Вести о г. Пуньи // Санкт-Петербургские ведомости. — 1856. — 8 июля. — С. 845–846.
11. Петербургские заметки // Отечественные записки. — 1855. — № 7. — С. 65–89.
12. *Савинцева В. А.* Об одной неизвестной странице творчества Цезаря Пуни // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2004. — № 14. — С. 235–246.
13. *Слонимский Ю.* Предисловие // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. — Л.: Искусство, 1971. — С. 7–20.
14. Современная хроника России // Отечественные записки. — 1857. — № 4–5. — С. 33–80.
15. Современные известия // Современник. — 1855. — Т. LII. — С. 119–162.
16. *Федорченко О. А.* Цезарь Пуни — штатный композитор балетной музыки Дирекции императорских театров. 1. Европейский период творчества Цезаря Пуни // Временник Зубовского института. — 2022. — № 4. — С. 109–124. DOI: 10.52527/22218130_2022_4_109
17. *Sidney-Fryer Donald*. The Case of the Light Fantastic Toe: The Romantic Ballet and Signor Maestro Cesare Pugni, as well as their Survival by Means of Tsarist Russia: 5 volumes. — Los Angeles, CA: Phosphoror Lantern Press, 2018.
18. *Sorokina Irina*. Genio e sregolatezza di Cesare Pugni, operaio instancabile della fabbrica di balletti // Ape musicale. 2020. 31 мая. Электронный ресурс. — URL: https://www.apemusicale.it/joomla/it/terza-pagina/9638-cesare-pugni-un-compositore-italiano-alla-corte-degli-zar. Дата обращения: 30 июня 2022.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

О. А. Федорченко — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора источниковедения Российского института истории искусств.

REFERENCES

1. *A. E.* [*El'kan A. L.*] Benefis g. Pygni [Benefit performance of Pugni] // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1857. 12 July. P. 783.
2. *V. P.* [*Petrov V. P.*] Peterburgskaya letopis' [Petersburg Chronicle] // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1855. 12 June. P. 655–656.
3. *V. P.* [*Petrov V. P.*] Peterburgskaya letopis' [Petersburg Chronicle] // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1855. 19 June. P. 688–689.
4. *V. P.* [*Petrov V. P.*] Peterburgskaya letopis' [Petersburg Chronicle] // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1855. 26 June. P. 717–718.
5. *V. P.* [*Petrov V. P.*] Peterburgskaya letopis' [Petersburg Chronicle] // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1855. 10 July. P. 771–772.
6. *V. P.* [*Petrov V. P.*] Peterburgskaya letopis'. Benefis Pugni [Petersburg Chronicle. Benefit performance of Pugni] // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1855. 31 July. P. 861–862.
7. *V. P.* [*Petrov V. P.*] Peterburgskaya letopis'. Mineral'niye vody i Pugni [Petersburg Chronicle. Mineral Water and Pugni] // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1857. 26 May. P. 583–584.
8. *Grutsinova A. P.* Instrumental'naya serenada pervoy poloviny XIX veka: obtschie tcherty i konkretnoe voplotschenie [Instrumental Serenade of the first half 19th Sentury: Common Features and Specific Implementation] // Aktual'nye problemy ansamblevogo ispolnitel'stva i pedagogiki. Saratov: SGK im. L. V. Sobinova, 2011. P. 46–52.

9. *Korrespondent*. Moskovskaya letopis' [Moscow Chronicle] // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1856. 15 July. P. 876–877.
10. Peterburgskaya letopis'. Vesti o g. Pugni [Petersburg Chronicle. News about Pugni] // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1856. 8 July. P. 845–846.
11. Peterburgskiye zametki [Petersburg Notes] // Otechestvenniye zapiski. 1855. № 7. P. 65–89.
12. *Savintseva V. A.* Ob odnoy neizvestnoy stranitse tvorchestva Cesare Pugni [About Unpublished Page of Cesare Pugni's Art] // Vestnik Akademii Russkogo Baleta im. A. Y. Vaganovoy. 2004. № 14. P. 235–246.
13. *Slonimsky Y.* Predislovie [Preface] // Marius Petipa. Materialy. Vospominaniya. Stat'i [Marius Petipa. Documents. Memories. Articles]. Leningrad: Iskusstvo, 1971. P. C. 7–20.
14. Sovremennaya Khronika Rossii [Contemporary Chronicle of Russia] // Otechestvenniye zapiski. 1857. № 4–5. P. 33–80.
15. Sovremenniye izvestia [Contemporary News] // Sovremennik. 1855. Vol. LII. P. 119–162.
16. *Fedorchenko O. A.* Cesare Pugni schtatny kompositor balletnoy muziki Direktsii imperatorskih teatrov. 1. Evropeyskiy period tvorchestva Cesare Pugni [Cesare Pugni as a Composer of Ballet Music for the Imperial Theatres Directorate. 1. European period of Cesare Pugni's Art] // Vremennik Zubovskogo Instituta. 2022. № 4. P. 109–124. DOI: 10.52527/22218130_2022_4_109
17. *Sidney-Fryer Donald*. The Case of the Light Fantastic Toe: The Romantic Ballet and Signor Maestro Cesare Pugni, as well as their Survival by Means of Tsarist Russia: 5 volumes. Los Angeles, CA: Phosphoror Lantern Press, 2018.
18. *Sorokina Irina*. Genio e sregolatezza di Cesare Pugni, operaio instancabile della fabbrica di balletti // Ape Musicale [The Music Bee]. 2020. May 31. URL: https://www.apemusicale.it/joomla/it/terza-pagina/9638-cesare-pugni-un-compositore-italiano-alla-corte-degli-zar. Date of application: June 30, 2022.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Olga A. Fedorchenko — Cand.Sci. (Arts), Senior Researcher, Source Studies Sector at Russian Institute for the History of the Arts.

Поступила в редакцию / Received: 11.05.2023
Одобрена после рецензирования / Revised: 05.06.2023
Принята к публикации / Accepted: 08.06.2023

ISSN 2227-9997 (PRINT)

Музыкальная семиотика

Научная статья
УДК 78.01
DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-106-111

Рахманинов. Погружение в стихию чувств (антропологический аспект)

Елена Мееровна Алкон
Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
e.alkon@gnesin-academy.ru, https://orcid.org/0000-0003-4701-2378

Аннотация: На основе антропологического подхода А. Я. Рогинского автор выделяет триаду композиторов-современников: А. Скрябин — С. Рахманинов — Н. Метнер, объединяя их в музыкально-историческую эпоху (понятие автора, сформулированное на основе подхода Рогинского). Стиль эпохи, а также системность триады обеспечиваются распределением между выдающимися композиторами одной эпохи трех «вековых типов характера» (по Рогинскому): воля — чувство — рассудок. Стихия чувств в музыкально-исторической эпохе «А. Скрябин — С. Рахманинов — Н. Метнер» с наибольшей силой, полнотой и выразительностью, по мнению автора, представлена в музыке С. Рахманинова.

Ключевые слова: Музыкально-историческая эпоха, чувство в музыке Рахманинова, А. Я. Рогинский, антропологический подход, музыкально-исторические эпохи, психологическая доминанта, триада «воля — чувство — рассудок»

Для цитирования: Алкон Е. М. Рахманинов. Погружение в стихию чувств (антропологический аспект) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 3. С. 106–111. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-106-111

© Алкон Е. М., 2023

Musical semiotics

Original article

Rachmaninoff. Immersion in the element of feelings (anthropological aspect)

Elena M. Alkon

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
e.alkon@gnesin-academy.ru, https://orcid.org/0000-0003-4701-2378

Abstract: Based on the anthropological approach of A. Ya. Roginsky, the author singles out the triad of composers-contemporaries: A. Skryabin — S. Rachmaninoff — N. Medtner, uniting them into one "musical-historical epoch" (the author's concept formulated on the basis of Roginsky's approach). The style of the epoch and the systematic nature of the triad are ensured by the distribution of three "secular types of character" — will, feeling and reason (according to Roginskiy) — between the three outstanding composers of the same epoch. "Feeling" in the musical-historical epoch of A. Scriabin — S. Rakhmaninoff — N. Medtner, according to the author, is represented with the greatest force and completeness in the music of S. Rachmaninoff.

Keywords: Musical-historical epoch, feeling in Rachmaninoff's music, A. Ya. Roginsky, anthropological approach, musical-historical epochs, psychological dominant, the triad "will — feeling — reason"

For citation: Alkon E. M. Rachmaninoff. Immersion in the element of feelings (anthropological aspect). *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music.* 2023;(3):106-111. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-106-111

Итоги «Года Рахманинова» подводить, безусловно, еще рано. Крупные ростки появятся только спустя несколько лет: чтобы осмыслить такое большое событие, равного которому еще не было, необходимо время. Первые впечатления от «большого погружения» в музыку Рахманинова, нашего великого соотечественника, оказавшегося в эмиграции, но сохранившего верность стилю и принципиально отказавшегося от гонки за новизной, создают ощущение глубокого насыщения российской фоносферы[1] его музыкой. Она постепенно проникает в те глубины памяти, где властвуют чувства и эмоции — от благоговения и умиротворенности, безмятежности и покоя, нежности и глубокой печали до смятения и тревоги. Так прорастает вглубь и разрастается вширь корневая система «древа Рахманинова».

Попытаемся объяснить особое место чувства в музыке Рахманинова, основываясь на антропологическом подходе к музыкально-историческим эпохам[2].

---

[1] Термин М. Е. Тараканова.

[2] В рамках музыкальной психологии антропологический аспект рассматривается как «*особенность трактовки понятий, связанных с психологией музыки на ранней стадии развития че-*

Музыкально-исторические эпохи связываются в нашем представлении с музыкой небольшого числа композиторов, наиболее крупных представителей своего времени, но даже в их музыкальном наследии не все однородно — есть шедевры, но встречаются и менее значительные сочинения.

Композитор является частью не только общества; он сопричастен музыкальному сообществу, в котором творцу наиболее интересны его коллеги по цеху. Непрерывный внутренний диалог с современниками, пристрастное, ревностное отношение к их музыке, по всей вероятности, оказывает серьезное влияние на условное «разделение труда», возникающее между авторами. Нельзя не считать естественным желание композитора занять определенное место в общественном сознании, быть популярным и любимым.

Согласно теории советского антрополога Я. Я. Рогинского (1895–1986), одного из крупнейших исследователей антропогенеза[3], человеческое общество, начиная с древних времен, предполагает три основные формы социальной деятельности: *борьбу* с внешним по отношению к коллективу миром (в виде защиты или нападения); *сотрудничество и солидарность внутри коллектива* как условие для решения первой задачи; *производство средств существования* и орудий труда как для ведения борьбы, так и для установления согласия и для удовлетворения всех физических потребностей, то есть самосохранения, питания и продолжения рода. Следствием этих трех форм социальной деятельности, сложившихся в эпоху родового строя, стало выделение трех известных психических функций человека, таких как *воля, чувство* и *рассудок*. Рогинский предложил назвать их «вековыми типами характера» [5, *228–229*].

Антропологический подход Рогинского, как мне представляется, можно применить к понятию музыкально-исторической эпохи как целостной системы, которая возникает благодаря подвижнической деятельности наиболее выдающихся композиторов, различающихся соотношением воли, чувства или рассудка как трех психологических доминант. Облик музыкально-исторической эпохи зачастую определяют три лидера, взаимодополняющих друг друга и образующих системную триаду. Врожденные психологические свойства личности каждого из композиторов корректируются средой, в том числе и музыкой, создаваемой другими, как более, так и менее успешными авторами. Здесь можно говорить о сложном диалектическом взаимодействии субъективного и объективного, индивидуального и общего. Закономерно, что композиторы одной музыкально-исторической эпохи являются ровесниками и принадлежат к одному поколению, с разницей в возрасте не более двадцати лет[4], имеют общие культурно-стилевые предпочтения,

ловека» [4, *12*], однако развитие музыкально-психологической и музыкально-педагогической антропологии в работах А. В. Тороповой [6] и собственные наблюдения позволяют говорить о возможностях его более широкого применения (об антропологическом подходе к музыкально-историческим эпохам см. мою статью: [2]).

3 Подробнее см.: [5, *228–255*].

4 Согласно возрастной антропологии, поколения сменяют друг друга через двадцать лет. Однако в творческой деятельности следует учитывать индивидуальные особенности творческого пути, его длительность, взлеты и падения.

могут объединяться в творческие союзы, но в то же время остаются соперниками и конкурируют между собой за общественное признание. Чем дальше мы удаляемся от прошлого, тем ярче стиль ряда композиторов начинает восприниматься как некое единство, определяющееся принадлежностью к одной музыкально-исторической эпохе, которая может и не иметь определенного названия.

Рахманинов, например, по стилю примыкает к Чайковскому, композитору предыдущего поколения, настолько, что иногда, слушая малоизвестное сочинение одного из них, не сразу можешь распознать стиль, однако вслушиваясь, все же по отдельным признакам начинаешь понимать, что различия все же существенны: другое время — другое поколение, смысловые акценты, лексика.

Антропологический подход к музыкально-историческим эпохам, при всей его условности, обобщенности и даже упрощенности (необходимой при построении моделей), отстранении от важных деталей и частностей, некотором субъективизме и зависимости от слухового, жизненного и возрастного опыта воспринимающего, дает наблюдателю возможность заметить триады композиторов, образующих некий крупный объект, понять, чем они связаны и чем различаются. В качестве примера приведем несколько триад композиторов, складывающихся в яркие созвездия, в блеске которых становятся менее заметны их современники. Но, возможно, они тоже образуют созвездия, «малые», или «средние» — над этим тоже можно подумать.

Наиболее значимая психологическая доминанта каждого композитора предлагаемых триад (ниже в списке она названа первой) определяется на основании личного опыта — слухового, исполнительского, аналитического. При сравнении («взвешивании») психологических доминант каждого из композиторов триады желательно учитывать широкое общественное признание музыкального произведения, но ограничиваться только известными, на мой взгляд, не стоит. Гибкость подхода в сочетании с необходимой ограниченностью в некоторых, особенно сложных случаях, позволяет обнаружить менее очевидную доминанту в творчестве композитора, которая оказалась скрытой за стереотипным представлением. В этом, в частности, состоит научная новизна метода. Что касается «рассудка» в психотипе композитора, то его доминирование, по моим наблюдениям, может проявляться по-разному: в масштабности творческого наследия, в изобретательности, оригинальности, особой многослойности фактуры. При определении триад аналитику не стоит исключать роль собственной интуиции, данные о характере композиторов, их образе жизни и особенностях биографии. Для проверки предположений можно использовать данные нейропсихологии, а также понятия «континуальное» и «дискретное», характеризующие противоположные функции полушарий мозга. Как известно, за эмоции отвечает правое полушарие (обладает свойствами континуальности, непрерывности), за рассудок — левое (дискретности)[5]. Что каса-

[5] О функциональной межполушарной асимметрии см. труды В. Л. Бианки, Вяч. Вс. Иванова, Н. Н. Брагиной и Т. А. Доброхотовой, Л. Р. Зенкова и др. О нейропсихологическом аспекте в музыкальном мышлении см.: [1], [3, *163–172*], а также работы С. И. Ключко.

ется воли, то логичным будет предположить равнозначную вовлеченность обоих полушарий при их особенно активном взаимодействии[6].

В особых случаях творческого долголетия (Й. Гайдн, Ф. Лист) или, напротив, раннего окончания жизненного и творческого пути (А. Скрябин), либо каких-то объективных и значимых жизненных обстоятельств отдельные компоненты системы могут меняться. Каждый случай требует взвешенного подхода и гибкости. Среди объективных условий, влияющих на сложение творческих триад, можно назвать также принадлежность к одной национально-культурной традиции (немецкой, русской, французской…), либо к межнациональной общности, основанной на общих эстетических предпочтениях или других параметрах.

Если попытаться определить музыкально-историческую эпоху, ассоциирующуюся с музыкой Рахманинова, то ее можно представить так: *А. Скрябин* (1872–1915) — *воля*, чувство, рассудок, *С. Рахманинов* (1873–1943) — *чувство*, воля, рассудок, *Н. Метнер* (1879–1951) — *рассудок*, воля, чувство. Если же сопоставить имена Рахманинова и Чайковского, представителя предыдущей эпохи, то увидим, что их объединяет лидерство в выражении *чувства*, что объясняет их взаимопонимание и восхищение.

Разнообразная палитра чувств, представленных в музыке Рахманинова с высоким художественным совершенством открывает глубину и утонченность подлинных чувств, способных преобразить человека, и в этом ее особая ценность.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Алкон Е. М.* Музыкальное мышление Востока и Запада — континуальное и дискретное. Исследование. — Владивосток: Издательство Дальневосточного университета, 1999. — 126 с.
2. *Алкон Е.М.* Антропологический подход к музыкально-историческим эпохам // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток — Запад. Материалы научной конференции

[6] Первой назовем триаду представителей венской классической школы: Й. Гайдн (1732–1809) (рассудок, чувство, воля) — В. Моцарт (1756–1791) (чувство, воля, рассудок) — Л. ван Бетховен (1770–1827) (воля, чувство, рассудок). Здесь распределение психологических доминант представляется достаточно очевидным и убедительным. В этой триаде есть одно «отклонение»: формально, по времени появления на свет, Гайдна нельзя назвать ровесником Моцарта и Бетховена. Однако он известен и реальным, и творческим долголетием, и лучшие произведения Гайдна были созданы в последний период творчества. Содружество трех композиторов нововенской школы (А. Шенберг — А. Веберн — А. Берг) также выглядит неслучайным. Приведу еще ряд составленных мною триад (здесь они даются в виде последовательности, линейно; для образовательных целей лучше представлять каждую триаду в виде круговой диаграммы, как это было сделано в моей статье [2]): И. С. Бах (1685–1750) (воля, рассудок, чувство) — Г. Ф. Гендель (1685–1759) (чувство, воля, рассудок) — Г. Ф. Телеман (1681–1767) (рассудок, чувство, воля); Ф. Шуберт (1797–1828) (чувство, воля, рассудок) — Ф. Шопен (1810–1849) (воля, чувство, рассудок) — Р. Шуман (1810–1856) (рассудок, чувство, воля); Ф. Лист (1811–1886) (рассудок, чувство, воля) — Р. Вагнер (1813–1883) (воля, рассудок, чувство) — Дж. Верди (1813–1901) (чувство, воля, рассудок); М. Мусоргский (1839–1881) (воля, чувство, рассудок) — П. Чайковский (1840–1893) (чувство, воля, рассудок) — Н. Римский-Корсаков (1844–1908) (рассудок, чувство, воля); Д. Шостакович (1906–1975) (воля, чувство, рассудок) — С. Прокофьев (1891–1953) (чувство, рассудок, воля) — Н. Мясковский (1881–1950) (рассудок, воля, чувство); А. Шнитке (1934–1998) (воля, чувство, рассудок) — С. Губайдулина (р. 1931) (рассудок, воля, чувство) — Э. Денисов (1929–1996) (чувство, рассудок, воля).

(29–30 апреля 2008 г.) и III научно-практической конференции «Проблемы и перспективы музыкального образования на Дальнем Востоке» (17–19 ноября 2008 г.) / ДВГАИ. — Вып. 15. — Владивосток: изд-во ТГЭУ, 2008. — С. 58–64.
3. *Медушевский В. В.* Интонационная форма музыки. — Москва: Композитор,1993. — 268 с.
4. *Овсянкина Г. П.* Музыкальная психология. Учебник для факультетов музыки, педагогических университетов, консерваторий и гуманитарных вузов. — Санкт-Петербург: Союз художников, 2007. — 240 с.
5. *Рогинский Я. Я.* Проблемы антропогенеза. — Москва: Высшая школа, 1977. — 256 с.
6. *Торопова А. В.* Музыкально-психологическая антропология как междисциплинарная область научных знаний // Музыкальное искусство и образование. — 2019. — Т. 7. — № 2. — С. 24–40. DOI: 10.31862/2309-1428-2019-7-2-24-40

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Е. М. Алкон — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. *Alkon E. M.* Muzykal'noe myshlenie Vostoka i Zapada — kontinual'noe i diskretnoe [Music thinking of East and West — continuity and discontinuity]. Vladivostok, izdatel'stvo Dal'nevostochnogo universiteta, 1999. 126 p.
2. *Alkon E. M.* Antropologicheskij podhod k muzykal'no-istoricheskim jepoham [Anthropological approach to musical-historical epochs] // Kul'tura Dal'nego Vostoka Rossii i stran ATR: Vostok – Zapad. Vyp. 15. [Culture of the Far East of Russia and the Countries of the APR: East — West. Materials of scientific conferences April 29–30, 2008, and III scientific-practical conference Problems and prospects of music education in the Far East (November 17–19, 2008). Issue 15] / Far Eastern State Academy of Arts. Vladivostok: Izdatel'stvo Tihookeanskogo gosudarstvennogo jekonomicheskogo universiteta, 2008. P. 58–64.
3. *Medushevskij V. V.* Intonacionnaya forma muzyki [Intonational form of music]. Moscow: Kompozitor, 1993. 268 p.
4. *Ovsjankina G. P.* Muzykal'naja psihologija [Musical psychology]. Uchebnik dlja fakul'tetov muzyki, pedagogicheskih universitetov, konservatorij i gumanitarnyh vuzov [Textbook for faculties of music, pedagogical universities, conservatories and humanitarian universities]. Sankt-Peterburg: Sojuz hudozhnikov, 2007. 240 p.
5. *Roginskij Ja. Ja.* Problemy antropogeneza [Problems of anthropogenesis]. Moscow: Vysshaja shkola, 1977. 256 p.
6. *Toropova A. V.* Muzykal'no-psihologicheskaja antropologija kak mezhdisciplinarnaja oblast' nauchnyh znanij [Musical-Psychological Anthropology as an Interdisciplinary Field of Scientific Knowledge] // Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie [Musical Art and Education]. 2019. Vol. 7. No. 2. P. 24–40. DOI: 10.31862/2309-1428-2019-7-2-24-40

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Elena M. Alkon — Dr.Sci. (Arts), Professor of the Music Theory Department at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 14.06.2023
Одобрена после рецензирования / Revised: 10.07.2023
Принята к публикации / Accepted: 14.07.2023

ISSN 2227-9997 (PRINT)

Музыкальная культура народов мира

Научная статья
УДК 786
DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-112-123

О способах репрезентации китайского стиля в этюдах для фортепиано

Елена Мееровна Алкон[1], Цинь Чуин[2]

[1, 2] Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия
[1] e.alkon@gnesin-academy.ru, https://orcid.org/0000-0003-4701-2378
[2] chuin.cin@gnesin-academy.ru, https://orcid.org/0009-0002-3969-6570

Аннотация: В центре внимания авторов — способы воплощения китайского стиля в этюдах для фортепиано. Фортепианные этюды в китайском стиле представляют собой важный опыт взаимодействия традиций китайской культуры и европейской академической музыки. Материалом для исследования стали этюды китайских и русских композиторов из сборника «Шестьдесят этюдов в китайском стиле» (редактор-составитель Доу Цин).

Выявляются и определяются основные способы репрезентации китайского стиля в фортепианных этюдах, отмечается их большой потенциал для решения актуальных проблем, существующих сегодня в музыкальном образовании. В частности, работа над этюдами в китайском стиле способна уменьшить дисбаланс между художественной и технической сторонами исполнения. Высказывается предположение о высоком техническом потенциале пентатоники, ладомелодической основы этюдов в китайском стиле. В качестве примера этнокультурной жанровой зарисовки (одного из способов репрезентации китайского стиля) анализируется этюд «Посмотрим Янгэ» Сэ Гунчена.

Ключевые слова: Этюды для фортепиано, этюды в китайском стиле, педагогика, музыкальное образование, пентатоника, пальцевая растяжка, этюд Сэ Гунчена «Посмотрим Янгэ»

Для цитирования: *Алкон Е. М., Цинь Чуин*. О способах репрезентации китайского стиля в этюдах для фортепиано // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 3. С. 112–123. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-112-123

© Алкон Е. М., Цинь Чуин, 2023

Musical culture of the peoples of the world

Original article

On the ways of representing the Chinese style in etudes for piano

Elena M. Alkon[1], Qin Chuying[2]
[1, 2] Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia
[1] e.alkon@gnesin-academy.ru, https://orcid.org/0000-0003-4701-2378
[2] chuin.cin@gnesin-academy.ru, https://orcid.org/0009-0002-3969-6570

Abstract: The authors focus on ways to embody the Chinese style in etudes for piano. Piano etudes in the Chinese style represent an important experience of the interaction between the traditions of Chinese culture and European academic music. Etudes by Chinese and Russian composers from the collection "Sixty Etudes in Chinese Style" (editor-compiler Dou Qing) became the material for the study.

The main ways of representing the Chinese style in piano etudes are identified and determined, their great potential for solving urgent problems that exist today in music education is noted. In particular, work on etudes in the Chinese style is able to reduce the imbalance between the artistic and technical sides of the performance. An assumption is made about the high technical potential of the pentatonic scale, the modal and melodic basis of etudes in the Chinese style. As an example of an ethno-cultural genre sketch (one of the ways of representing the Chinese style), the study "Let's look at Yangge" by Se Gongchen is analyzed.

Keywords: Etude for piano, etudes in Chinese style, musical pedagogy, musical education, pentatonic scale, finger stretching, Se Gongchen's etude "Let's see Yangge"

For citation: *Alcon E. M., Qin Chun.* On the ways of representing the Chinese style in etudes for piano. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2023;(3):112-123 (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-112-123

Более двух тысячелетий продолжаются контакты Запада и Востока, различающихся типологически [2], и Китай занимает очень важное место в этом взаимообмене культур.

Музыкальное образование в Китае опирается на глубоко укорененное, проистекающее из философии конфуцианства, представление о том, что обучение музыке — это средство достижения нравственности, красоты, самоконтроля и добродетельной жизни. Поэтому музыкальное обучение и развитие — необходимое условие для благополучия личности, семьи, общества и государства. Как отмечает Чунь Шинь Е, главной задачей тради-

ционного подхода к обучению музыке в Китае, основанного на овладении информацией и важнейшими исполнительскими навыками, была особая искусность в разделении сложного психомоторного процесса на составляющие, шлифуя которые в процессе многочасовой работы ученики занимались до тех пор, пока не добьются совершенства [10, *74*]. Данный подход американский исследователь Ф. Джексон называл миметическим и противопоставлял трансформативному, при этом отмечая, что преобладание одного из них не исключает элементов другого, а обучение в целом никогда не будет сведено до некой формулы [14, *52*].

Тем не менее на протяжении последних десятилетий музыкальная педагогика в Китае стремится перейти от миметической парадигмы обучения, основанной на подражании мастеру, к трансформативной, которая ориентирована на творческий подход к решению проблем и последовательное раскрытие творческой индивидуальности, на развитие исследовательских навыков и внедрение инноваций, на формирование первоклассных педагогов и воспитание ярких талантов. Так как музыкальное обучение и воспитание тесно связаны с культурными традициями, системой ценностей в музыке и других искусствах, китайские ученые осознают, что невозможно заимствовать методологию и идеологию музыкальной педагогики без учета ее традиций и культурного контекста. Осваивая новые концепции, следует сохранять национальный опыт, поскольку многообразие культурных традиций — это ценность современного мира [10, *74*].

В стремлении научиться играть на предельных скоростях китайские пианисты добились более впечатляющих результатов, чем в раскрытии глубины образов, и китайская фортепианная педагогика находится в поиске путей устранения этой диспропорции, в частности через развитие жанра этюда в китайском стиле (данное понятие будет рассматриваться ниже). Недостаточность внимания пианистов к музыке в китайском стиле[1], создаваемой современными композиторами, по мнению педагога и методиста Доу Цин, связана с тем, что в настоящее время пианистам не хватает соответствующей «лексики» и эстетических навыков [12], и во многом это объясняется преобладанием в обучении западного музыкального языка, который для китайской музыкальной культуры является «иностранным». Основы этого языка впитываются в процессе освоения этюдов Дж. Томпсона, Ф. Бургмюллера, К. Черни, Ф. Гермера, М. Клементи, Ф. Шопена, Ф. Листа, М. Мошковского и других. В процессе многочасовой кропотливой работы над этюдами осваивается не только техника, но параллельно происходит знакомство и с элементами музыкального языка и эстетикой, свойственной западной музыке. Успешный опыт развития западного фортепианного искусства, как считают

[1] Китайский стиль в данном случае предполагает использование разнообразных ресурсов традиционной китайской музыки (ладов, песенных и инструментальных мелодий, привлечение национальных инструментов, мелодий Пекинской оперы и т. п.) при создании музыки в жанрах западной академической музыки.

китайские специалисты в области педагогики *Чу Ванхуа, Вэй Тингэ* и др., во многом обеспечивается хорошо разработанной системой этюдов[2]. В своем исследовании, посвященном этюдам в китайском стиле [13], Доу Цин предлагает разделить все виды западных фортепианных этюдов на четыре типа: 1) упражнения, например, гаммы и арпеджио; 2) типичные фортепианные этюды (произведения, предназначенные для развития техники, например, «Упражнения Ганона», серия этюдов К. Черни и др.); 3) фортепианные этюды, обладающие высокой художественной (эстетической) ценностью (концертные этюды Шопена, Листа, Дебюсси и др.); 4) фортепианные пьесы, имеющие инструктивную направленность (некоторые сонаты Скарлатти, инвенции Баха, прелюдии и другие полифонические произведения, близкие этюдам).

Включение этюдов в китайском стиле, по мнению Доу Цин и других китайских специалистов, может способствовать развитию интереса исполнителей к произведениям, создаваемым в китайском стиле на основе ресурсов западной академической музыки, таких как жанры и стили, музыкальные формы и фактура, а также новые виды композиторской техники (например, серийность) [12], [13]. К этому можно добавить, что расширение стилевой палитры музыканта в целом приближает исполнителя к созданию *истинной* исполнительской интерпретации[3], а значит, способствует переходу от простого подражания (миметической педагогики) к творческому мышлению.

Создание технологии обучения пианиста с привлечением этюдов в китайском стиле на основе достижений европейских композиторов и западной педагогики может способствовать формированию в Китае собственного фортепианного стиля и повышению качества исполнения.

Тенденция к снижению выразительности, «*невысокая требовательность к стилевой выверенности в фортепианном исполнительстве*», «*грубая, однозначно-силовая манера звукоизвлечения*» и увлечение «количественными» показателями (скорость, громкость и т. д.), на которые обращала внимание Л. Б. Булатова, [4, *7–8*], ученица и последовательница Ел.Ф. Гнесиной, и сегодня продолжают беспокоить педагогов, побуждая к поискам новых технологий в обучении и воспитании стилевой культуры музыканта. Как отмечала Л. Б. Булатова, изучение стилистических средств, содержащихся в нотном тексте — путь к воплощению музыкального смысла, к превращению нотного текста в музыкальную речь, которая неразрывно связана с интонированием и артикуляцией, определяющими выразительность звучания в процессе исполнения [4, *13*]. Вероятно, в разных культурных традициях варианты решений этой проблемы будут в чем-то совпадать, а в чем-то различаться.

---

[2] См. предисловие к сборнику Доу Цин [12].

[3] О правильной, верной и истинной интерпретациях как трех уровнях приближения исполнителя к авторскому замыслу подробно пишет А. В. Малинковская [6, *19–26*].

В Китае при обучении игре на фортепиано, инструменте сравнительно новом для страны с трехтысячелетней историей, особое значение имеют внемузыкальные прообразы, связанные как с традиционной, так и с современной культурой. В этой связи нам представляется заслуживающим внимания опыт внедрения элементов китайского стиля в жанр этюда.

Использование термина «китайский стиль» в данной статье мы ограничиваем его широким значением, считая проявлением китайского стиля обращение композиторов к национальным традициям Китая. Вместе с тем необходимо отметить, что в народной музыке Китая музыковеды выделяют четыре региональных стиля: синцьзянский, шаньбэйский, гуандунский и сычуаньский[4]. Перспективы дальнейшего изучения китайского стиля в этюдах для фортепиано, безусловно, могут открыть в общих стилевых тенденциях важные аспекты и нюансы.

В целом в настоящее время интерес ученых к произведениям, написанным в китайском стиле, возрастает. Особым вниманием отмечены «Четыре фортепианных этюда *цюйпай*» Ни Хуньцзинь, написанные по мотивам Пекинских опер[5], а также концертные этюды А. Н. Черепнина соч. 52[6].

Цель нашей статьи — выделить основные способы репрезентации китайского стиля в жанре этюда на материале сборника «Шестьдесят этюдов для фортепиано в китайском стиле» [12], редактором-составителем которого является Доу Цин, профессор Шандуньского университета, педагог, методист и исследователь. Основу данного сборника составляют произведения китайских композиторов, тем не менее здесь отдана дань уважения русской фортепианной школе, которая оказала большое влияние на становление и развитие фортепианных школ не только в Китае, но также в Корее и в Японии [1]. В сборник включены также этюды русских композиторов, которые и сегодня пользуются популярностью у китайских педагогов и пианистов. Среди них Этюд А. С. Аренского (№ 3 из цикла «Четыре пьесы» ор. 25, 1893 г.), который считается первым фортепианным этюдом в китайском стиле, а также «Семь этюдов» А. Н. Черепнина ор. 56, в том числе все «Пять концертных этюдов», ор. 52 — «Игра теней», «Лютня», «Посвящение Китаю», «Панч и Джуди» и «Песня». Рассматривая вопросы исполнения концертных этюдов Черепнина, Ху Хунвэй отмечает, что композитору удалось облечь образы китайского искусства в привлекательную и интересную форму, уловить и выразить наиболее характерные особенности китайского искусства — программность, живописность, связь с народными истоками, отшлифованность изложения, изысканность нюансировки, естественность и благородство [8, *30*].

Главную цель своего сборника Доу Цин видит в создании фундаментальной основы для исполнения фортепианных произведений в китайском стиле.

---

4 Подробнее см.: [11, *62–63*], [11, *86*].

5 Подробнее о «Четырех фортепианных этюда цюйпай» Ни Хуньцзинь, написанных по мотивам Пекинских опер, см.: [9], [15].

6 Подробнее о концертных этюдах А. Н. Черепнина соч. 52 см.: [8].

Этюды, представленные в сборнике Доу Цин, отличаются богатством образов и разнообразием пианистических приемов. Усложнение техники происходит постепенно. Сборник состоит из трех разделов, начального, среднего и продвинутого, каждый из которых включает по двадцать этюдов. Пианистические задачи этюдов начального уровня связаны с развитием основных видов фортепианной техники. В этюдах среднего уровня отрабатывается беглость пальцев, исполнение аккордов и арпеджио, трелей и тремоло. На третьем уровне представлены масштабные концертные этюды, сочетающие более усложненные и разнообразные приемы фортепианной игры. Практически каждый из этюдов включает несколько видов техники, поэтому свободное переключение с одного ее вида на другой в зависимости от смены художественных образов и контекста целого становится важной и интересной задачей для исполнителя. Технические вопросы должны быть подчинены художественной стороне и развитию артистизма. Особое внимание в развитии техники уделяется более сложным видам двойных нот, октав, репетиций, арпеджио, аккордов терцовой, но чаще нетерцовой структуры.

Среди этюдов в китайском стиле выделяются «Четыре этюда для Пекинской оперы» Ни Хунцзинь. Подробному анализу воплощения традиций Пекинской оперы в этом цикле, созданном в 1975–1976 годах, посвящена статья Чжан Цзамин и А. Е. Кром [9]. Художественную ценность этюдов Ни Хунцзинь авторы статьи связывают с детскими впечатлениями, полученными в семье (отец Ни Хунцзинь был исполнителем на *хуцине* в труппе Пекинской оперы). В процессе обучения в МГК им. П. И. Чайковского (1953–1958) большое влияние на Ни Хунцзинь оказало знакомство с сочинениями русских композиторов, основанными на фольклорных источниках. Последующий исполнительский, педагогический и композиторский опыт послужил основой для создания вышеназванного цикла. В каждом из четырех этюдов прослеживаются сюжеты, амплуа героев Пекинской оперы, особенности их сценической пластики, вокальная (*цяндяо*) и инструментальная (*цюйпай*) мелодика, последовательность ладов, метроритмический уровень (метро-темп *яобань*[7]), тембры инструментов (*хуцинь, баньгу*). Особое внимание исследователи, в частности Т. Б. Будаева, обращают на инструментальный *цюйпай* — небольшие типовые мелодии Пекинской оперы, которые имеют закрепленное название и обладают индивидуальными, хорошо запоминающимися интонационными, ритмическими особенностями и тембровой окраской — скрипки *цзинху*, флейты *дицзы*, или гобоя *сона* [3, *23*]. Сюй Юньхань к анализу важнейших аспектов Пекинской оперы в этюдах Ни Хунцзинь добавляет ряд наблюдений о фортепианной технике и методах работы [15].

Источниками для воплощения китайского стиля в этюдах можно считать также образы отдельных персонажей и сюжетов Пекинской оперы *цюйпай*. Подзаго-

---

[7] Метро-темп — термин, предложенный Т. Б. Будаевой для отражения китайского понятия баньши (букв. «модель метра»), объединяющего метр, размер, темп и характер мелодии [3, *82*]. Яобань — свободный метр, «качающийся», один из метро-темпов баньши, характерный для напевов пихуан Пекинской оперы [9, *107*].

ловки каждого из четырех этюдов Ни Хунцзинь указывают на сюжеты таких Пекинских опер, как «Заглянуть внутрь», «Лю Циннян», «Цветок граната» и «Лю Яоцзинь». Названия сами по себе способны вызвать в памяти мелодии, олицетворяющие персонажей, их костюмы, свойственный каждому грим, но вместе с атрибутами в памяти всплывают идеи, сюжеты, смыслы. В процессе обучения пианиста этюды с развитой образной системой и характерными движениями и жестами героев способствуют налаживанию связи между техническими приемами и художественными образами этюдов, создают основу для освоения и закрепления на эмоциональном уровне определенных технических умений и навыков.

К другим способам репрезентации китайского стиля в этюдах из сборника Доу Цин можно отнести *программные подзаголовки*, которыми снабжены более половины этюдов. Часть названий связана *с образами природы, с отношениями между человеком и природой,* которые занимают важное место в культурном наследии и искусстве Китая. К этому виду репрезентации можно отнести этюды «Музыка озера Дяньху» (№ 52)[8], «Джибэй: звуки флейты» (№ 54) Чжао Сяошэна, «Сквозь дождь и ветер» (№ 42) Чу Ванхуа. Изобразительные названия, указывая на общее настроение и характер этюда, предполагают поиск соответствующего модуса произнесения, определенной артикуляции.

Одним из доминирующих признаков репрезентации китайского стиля, безусловно, является *пентатоника*. Отметим ее самодостаточность и всеохватность, так как пентатоника реализуется не только в мелодическом движении, но также и в гармонических интервалах, в аккордах нетерцовой структуры (секундово-квартовых и секундово-квинтовых). В стилистике этюдов важное место занимают особенности интонирования и артикуляции мелодической линии на основе пентатоники. Элементы западной тональности (например, в виде арпеджио по звукам трезвучий и секстаккордов) встречаются, однако в контексте преобладающей пентатоники приобретает иное, более пластичное звучание. Примечательно, что лишь в одном из этюдов, в названии, пентатоника указана как главная инструктивная задача — «Пентатонический этюд» (№ 34) Чэнь Чжаосюня.

Важно отметить одну характерную особенность пентатонической гаммы, важную для исполнителей на фортепиано. Пентатонический звукоряд предполагает малотерцовые ходы, из-за чего в тех случаях, когда звуки необходимо исполнять соседними пальцами, без подкладывания первого пальца, развивается *пальцевая растяжка*. Если подобный искусственный барьер (скачок, исполняемый соседними пальцами) появляется достаточно часто, то это создает дополнительные возможности для развития техники фортепианной игры. Мы исходим из мнения специалистов, которые считают, что среди особых требований к физиологическим качествам рук, касающихся их величины, силы, эластичности, именно пальцевая растяжка имеет особое значение. Для приобретения хорошей техники профессиональной игры на рояле пианисту вполне достаточно свободно владеть октавой. Е. Я. Либерман отмечает необходимость умения исполнить пятизвучный

---

8 Здесь и далее номера этюдов даются по сборнику Доу Цин.

уменьшенный септаккорд из пяти звуков с малотерцовыми промежутками между всеми пальцами руки и развернутое трезвучие — четырехзвучный с квартой и двумя терцовыми промежутками в виде малой и большой терций [5, *12*]. В этом случае пентатоника становится дополнительным средством развития пальцевой растяжки, а значит, и фортепианной техники в целом.

Подражание звукам природы, а также *звучанию национальных инструментов* можно назвать еще одним способом репрезентации национального китайского стиля, общим для многих традиционных культур. В сочетании с пентатоникой и уточняющими заголовками конкретизирующим национальные признаки оригинала (например, как в этюдах «Гуцинь» А. Н. Черепнина (№ 56) или «Джибэй: звуки флейты» Чжао Сяошэна).

В тех случаях, когда основой музыкального образа являются звуки природы, например, в таких этюдах, как «Дождик идет» (№ 5) и «Ручеёк» (№ 8) Ли Чунгуана, «Ветер» (№ 45) Ло Майшуо, китайский колорит создается в основном пентатоникой.

Еще один тип этюдов представляют *этюды-картинки,* или *жанровые зарисовки — игровые, спортивно-цирковые, этнографические, этнокультурные.* Они есть в трех разделах, поэтому к ним можно обращаться на всех уровнях обучения. В основе этих этюдов лежат идеомоторные представления, исходя из которых осваиваются и совершенствуются разнообразные пианистические движения и приемы. Представителю любой культурной традиции, как учащемуся, так и педагогу, не составит труда определить игровые движения этюдов с такими названиями, как «Маленький плотник» (№ 1) Ли Фейлана, «Канатоходец» (№ 37), «Игра в мяч» (№ 39) Ли Инхая. Соответствующие игровые движения помогают в освоении пианистических движений и приемов исполнительской артикуляции. Однако для того чтобы приступить к работе над более сложными этюдами, такими как «Кунжун (Диаболо), игра с волчками» (№ 36), «Вращающиеся тарелочки» (№ 38) или «Игра в ласточку (*цзяньцзы*)»[9] (№ 40) Ли Инхая, представителям других культурных традиций желательно посмотреть, а еще лучше — поиграть в традиционные китайские игры, чтобы приобрести соответствующий зрительный и двигательный опыт. Этот вид жанровых зарисовок можно отнести к спортивно-игровым и цирковым.

К *этнокультурным жанровым зарисовкам* можно отнести этюды «Посмотрим Янгэ!» (№ 12) Сэ Гунчена, «Носильщики в Северном Шэньси» (№ 29) Шэн Цзяня и «Праздник урожая» (№ 46) Го Чжихуна. Они присутствуют на всех уровнях обучения. В основе этюдов этого вида может использоваться песенно-танцевальный фольклор народов Китая, как в этюдах «Горная деревня. Новая песня» Чжун Хуэя (№ 25), «Танцевальные мелодии народности хмонг (мяо)» Чжао Сяошэна (№ 53).

---

[9] Игровые движения связаны с тем, что необходимо владеть воланчиком как можно дольше, непрерывно подбрасывая его ногой и не давая ему упасть. Кроме того, нужно уметь как принимать воланчик от другого игрока, так и отдавать.

Рассмотрим подробнее этот способ репрезентации на примере этюда «Посмотрим Янгэ!» Сэ Гунчена (№ 12, начальный уровень). Этюд был написан в 1997 году. Для понимания его характера, сюжетной канвы и особенностей артикуляции желательно знать содержание народной песни «Янгэ». Она распространена на севере Китая, в провинции Шаньси, однако ее хорошо знают и в других регионах. Песня «Янгэ» всегда сопровождается танцевальными движениями, а собственно пение отличается звонкой, напряженной и энергичной артикуляцией.

В песне говорится о том, как две крестьянские девушки, сестры, собираются пойти в другую деревню на праздник Янгэ. Радуясь предстоящему событию, они наряжаются, обмениваются репликами и уже готовы выйти из дома, но внезапно поднимается сильный ветер, который дует с юга. Небо быстро затягивается тучами. Вдалеке из-за горы уже доносятся раскаты грома: совсем скоро из темных тяжелых туч хлынет дождь. Несмотря на непогоду, старшая сестра полна решимости пойти на праздник Янгэ, сквозь дождь и ветер. Она поторапливает младшую, которая побаивается дождя и сомневается, стоит ли идти. Но глядя на решимость своей старшей сестры, все же преодолевает страх, «очистив от него свое сердце». Взявшись за руки, они вместе выходят из дома и при первых призывных звуках гонгов и барабанов, которые доносятся из-за гор, возвещая о начале праздника, стремглав бегут смотреть Янгэ.

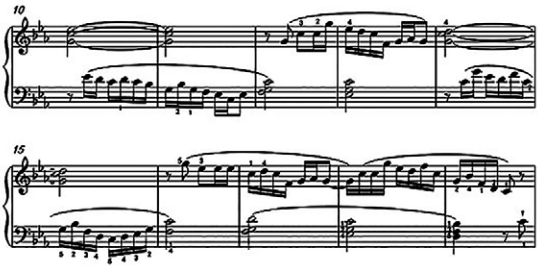
Эта история из жизни двух простых деревенских девушек богата поэтическими деталями описания радостного чувства ожидания праздника, а также беспокойства, переживаний и волнений, возникающих из-за неожиданного препятствия, которое создает стихия. Природа испытывает их, проверяя на стойкость и решительность.

В небольшом этюде, написанном в оживленном темпе, главной пианистической задачей является достижение координации рук, выразительного музыкально-речевого диалога. В мелодии выделяются восходящие квинтовые скачки в начале фраз, которые в оригинальном фольклорном пении отличаются особым возгласно-речевым типом артикуляции. В двухголосной фактуре свободной имитационной полифонии диалог двух рук можно представить как общение двух сестер: о них поется в песне, на мелодию которой написан этюд (здесь уместно вспомнить метод аналогий Б. Л. Яворского, суть которого заключается в направленности ассоциативного мышления на постижение неразрывного единства музыки и жизни, в том числе музыки и быта[10]). В первой половине более активным является нижний голос, начинающий диалог, затем инициатива переходит к верхнему. Голоса «вступают» по очереди: то соглашаясь, то возражая и настойчиво убеждая друг друга. Но при этом «говорящий» голос всегда звучит на фоне созвучий в виде продолжительных созвучий: твердых и уверенных минорных или мажорных секстаккордов, или более мягких секундово-квартовых и секундово-квинтовых аккордов, а то и на фоне одиноко звучащей без третьего звука «пустой» чистой квинты (пример 1).

---

[10] Подробнее см. [7].

Пример. 1. Сэ Гунчен. Этюд «Посмотрим Янгэ!» (№ 12), тт. 10–19



В заключительном построении этюда динамика нарастает, фактура уплотняется, появляется свободная имитация, причем в диалоге «спорящих сестер» точно повторяется только наиболее яркий мелодико-ритмический оборот с движением к звуку *es* (*c–g–**es**–d*) — возгласно-речевой («отчаянной») интонацией выделяется кульминация этюда. Ритмический рисунок в имитации в основном сохраняется, однако имитирующий голос более пассивен: призывный квартовый мотив начала продолжительной фразы здесь отсутствует. Примечательно, что вначале голоса расходятся, а затем «приходят к согласию», словно идут навстречу друг другу — «рука в руке, сердце к сердцу».

Таким образом, в работе над этим этюдом основная задача заключается в том, чтобы слышать каждый из двух голосов и при смене инициативного голоса добиваться выразительного музыкально-речевого диалога. Этому способствует частое появление небольших, но очень выразительных мелодических оборотов с квинтовыми восходящими ходами в мелодии, а также ритмическое выделение начала каждой фразы. Все эти моменты направлены на развитие навыка переключения внимания с одного голоса как «действующего лица» на другой, более активный.

Наиболее сложным в этюде является заключительное построение, когда чередование выразительных мотивов учащается. При этом оба голоса необходимо играть с движением и внимательно следить за сменой настроения персонажей, подчеркивая тонкие нюансы. Энергия и целеустремленность мотивов здесь выражается не только широкими мелодическими ходами на квинту и кварту, но также ясностью и четкостью ритмического рисунка. Постоянное варьирование начальных мотивов передает оживленность и непринужденность общения. Особый интерес в процессе диалога вызывают возникающие споры и разногласия. Ямбические мотивы затактового начала, а также восьмые паузы на первой доле такта придают всей мелодии приподнятый, жизнерадостный характер и привлекают внимание то к одному, то к другому голосу (персонажу) этюда.

В заключение считаем важным подчеркнуть, что обращение к жанру этюда в китайском стиле с целью сокращения разрыва между академическим европейским искусством и китайским традиционным и повышения уровня исполнительской интерпретации заслуживает пристального внимания, поскольку обе проблемы актуальны для многих культур.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Айзенштадт С. А.* Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики. — Владивосток: Дальнаука, 2015. — 247 с.
2. *Алкон Е. М.* Музыкальное мышление Востока и Запада — континуальное и дискретное. — Владивосток: издательство Дальневосточного государственного университета, 1999. — 126 с.
3. *Будаева Т. Б.* Пекинская опера цзинцзюй: Музыка, актер и сцена китайского традиционного театра. — Москва: Нестор-история, 2018. — 244 с.
4. *Булатова Л. Б.* Смысловая палитра пианиста. Искусство воплощения. — Москва: РАМ имени Гнесиных, 2010. — 192 с.
5. *Либерман Е. Я.* Работа над фортепианной техникой. — Москва: Классика-XXI, 2003. — 148 с.
6. *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.
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. *Ху Хунвэй.* Китайские этюды русского композитора (Концертные этюды соч. 52 А. Н. Черепнина): вопросы исполнения // Музыкальное образование и наука. — 2015.— № 2 (3). — С. 29–35.
9. *Чжан Цзямин, Кром А. Е.* Традиции пекинской оперы в цикле Ни Хунцзинь "Четыре фортепианных этюда *цюйпай*" // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2021. — № 1 (59). — С. 100–108.
10. *Чунь Шинь Е.* Китай // Как учат музыке за рубежом / Сост., предисл. Д. Дж. Харгривз, А. К. Норт. — Москва: Классика-XXI, 2009. — С. 65–74.
11. *Чэнь Шуюнь*. Фортепианное творчество китайских композиторов XX — начала XXI веков: основные стилевые направления: специальность 17.00.02 "Музыкальное искусство": диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. — Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2020. — 234 с.
12. 窦青.中国风格钢琴练习曲 60 首[M].上海: 上海音乐学院出版社, 2012年2月第1版. [Доу Цин. 60 фортепианных этюдов в китайском стиле. — Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2017. — 246 с.
13. *Dou Qing*. On the Systematic Construction of Chinese Style Piano Etudes // Music Research, 2017. — No. 6. — P. 81–89.
14. *Jackson Ph. W*. The Practice of Teaching. — New York: Teachers College Press, Columbia University, 1983. — 160 p.
15. *Yunhan Xu.* An Analysis of Selected Piano Works Inspired by Peking Opera: Four Qupai Piano Etudes by Ni Hongjin and Instants D'un Opera de Pekin by Chen Qigang. DMA. — USA: School of Music and Dance of the University of Oregon, 2020. — 69 p.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ:

Е. М. Алкон — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.
Цинь Чуин — аспирант кафедры педагогики и методики Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. *Aizenshtadt S. A.* Fortepiannye shkoly stran Dal'nevostochnogo regiona (Kitaj, Koreja, Japonija). Problemy teorii, istorii, ispolnitel'skoj praktiki [Piano schools of the countries of the Far East region (China, Korea, Japan). Problems of theory, history, performing practice]. Vladivostok: Dalnauka, 2015. 247 p.

2. *Alkon E. M.* Muzykal'noe myshlenie Vostoka i Zapada — kontinual'noe i diskretnoe [Music thinking of East and West — Continual and Discrete]. Vladivostok: Far Eastern State University Publ., 1999. 126 p.
3. *Budaeva T. B.* Pekinskaja opera czinczjuj: Muzyka, akter i scena kitajskogo tradicionnogo teatra [Peking opera jingju: Music, actor and scene of the Chinese traditional theater]. Moscow: Nestor-history, 2018. 244 p.
4. *Bulatova L. B.* Smyslovaja palitra pianista. Iskusstvo voploshhenija [The semantic palette of the pianist. The art of embodiment]. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2010. 192 p.
5. *Lieberman E. Ya.* Rabota nad fortepiannoj tehnikoj [Work on piano technique]. Moscow: Klassika-XXI, 2003. 148 p.
6. *Malinkovskaya A. V.* Ispolnitel'skaya interpretatsiya muzykal'nogo proizvedeniya kak ob''ekt issledovaniya: k voprosu o dokazatel'nosti teoreticheskogo suzhdeniya [Musical Piece Interpretation by Performer as an Object of Research: to the Question of the Evidence of a Theoretical Judgment]. Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie [Music and Education]. 2020. T. 8. No. 4. P. 9–28.
7. *Nikolaeva E. V.* Metod analogij v issledovatel'skoj i pedagogicheskoj dejatel'nosti muzykanta na primere jepistoljarnogo nasledija B. L. Javorskogo [The method of analogies in the research and pedagogical activity of the musician on the example of Boleslav Yavorsky's epistolary legacy]. Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie [Music and Education]. 2022. T. 10. No. 3. P. 9–26.
8. *Hu Hunvjej.* Kitajskie jetjudy russkogo kompozitora (Koncertnye jetjudy soch. 52 A. N. Cherepnina): voprosy ispolnenija [Chinese Etudes by a Russian Composer (Concert Etudes op. 52 by A. N. Cherepnin): questions of performance]. Musical Art and Science. 2015. No 2 (3). P. 29–35.
9. *Zhang Jiaming, Krom A. E.* Tradicii pekinskoj opery v cikle Ni Hunczin' "Chetyre fortepiannyh jetjuda cjujpaj" [Peking opera tradition in the cycle of Ni Hongjin "Fur qupai piano etudes"]. Actual problems of higher musical education. 2021. No. 1 (59). P. 100–108.
10. *Chun-Shin Ye.* Kitaj [China]. How music is taught abroad; comp. ed. and foreword. D. J. Hargreaves, A. K. North. Moscow: Klassika-XXI. P. 100–108.
11. *Chen Shuyun.* Fortepiannoe tvorchestvo kitajskih kompozitorov XX — nachala XXI vekov: osnovnye stilevye napravlenija [Piano works of Chinese composers of the 20th — early 21st centuries: main stylistic trends]: special`nost` 17.00.02 "Muzy`kal`noe iskusstvo": dissertaciya na soiskanie stepeni kandidata iskusstvovedeniya. Nizhnij Novgorod, 2020. 234 p.
12. *Jackson Ph.W.* The Practice of Teaching. New York: Teachers College Press, Columbia University, 1983. 160 p.
13. 窦青.中国风格钢琴练习曲 60 首[M].上海：上海音乐学院出版社, [2012], 2017 年2月第1版 [Dou Cin. 60 fortepiannyh jetjudov v kitajskom stile]. Shanghai: Shanghai Conservatory Publishing House, 2017. 246 p.
14. *Dou Qing.* On the Systematic Construction of Chinese Style Piano Etudes // Music Research, 2017, No. 6. P. 81–89.
15. *Yunhan Xu.* An Analysis of Selected Piano Works Inspired by Peking Opera: Four Qupai Piano Etudes by Ni Hongjin and Instants D'un Opera de Pekin by Chen Qigang. DMA. USA: School of Music and Dance of the University of Oregon, 2020. 69 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

E. M. Alkon — Dr.Sci. (Arts), Professor of the Music Theory Department at Gnesin Russian Academy of Music.
Qin Chuying — Postgraduate student of the Pedagogy and Methodology Department at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 10.05.2023
Одобрена после рецензирования / Revised: 05.06.2023
Принята к публикации / Accepted: 21.06.2023

ISSN 2227-9997 (PRINT)

Исполнительское искусство

Научная статья
УДК 786
DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-124-135

«Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха: клавесин, клавикорд, орган, фортепиано

Наталья Михайловна Смирнова
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Саратов, Россия,
nat.m.smirnova@gmail.com, https://orcid.org/0000-0003-2964-6027

Аннотация: Статья посвящена интерпретации «Хорошо темперированного клавира» — одного из наиболее репертуарных сочинений И. С. Баха в современном учебном процессе. Предметом исследования являются влияния клавесина, клавикорда и органа на специфику фортепианного письма. В качестве методологии используется комплексный подход, позволяющий делать обобщения в отношении баховской музыки, осуществлять персонификацию отдельных средств инструментальной выразительности. Выделяются педагогический и исполнительский ракурсы постановки проблемы. Привлекаются в качестве материала две прелюдии и фуги из первого тома — *Cis-dur* и *f-moll*. Аргументируются возможные предпочтения композитора в выборе необходимого инструмента. В этих целях предлагаются оригинальные методы, позволяющие оптимизировать процесс интерпретации. Подтверждается очевидная согласованность требований исполнительской практики прошлого и настоящего.

Ключевые слова: Игровая настройка, артикуляция, клавесин, клавикорд, орган, фортепиано, нотная запись, редакции

Для цитирования: *Смирнова Н. М.* «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха: клавесин, клавикорд, орган, фортепиано // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 3. С. 124–135. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-124-135

© Смирнова Н. М., 2023

The Performing Arts

Original article

"The Well-tempered clavier" by J. S. Bach: harpsichord, clavichord, organ, piano

Natalia M. Smirnova

Saratov State Conservatoire, Saratov, Russia,
nat.m.smirnova@gmail.com, https://orcid.org/0000-0003-2964-6027

Abstract: The article is devoted to the interpretation of "The Well-tempered Clavier" as one of the most popular works by I. S. Bach in the modern educational process. Subject of study: the influence of the harpsichord, clavichord, organ on the specifics of piano writing. As a methodology, an integrated approach is used, which allows making generalizations about Bach's music, personifying individual means of instrumental expressiveness. Pedagogical and performing perspectives of problem statement are singled out. Two preludes and fugues from the first volume are used as material of study — *Cis-dur* and *f-moll*. Possible composer's preferences in choosing the necessary instrument are proved. For this purpose, original methods are proposed for optimizing the interpretation process. The obvious consistency of the requirements of performing practice of the past and the present is proved.

Keywords: Playing tuning, articulation, harpsichord, clavichord, organ, piano, musical notation, editions

For citation: *Smirnova N. M.* "The Well-tempered clavier" by J. S. Bach: harpsichord, clavichord, organ, piano. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music.* 2023;(3):124-135. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-124-135

Интерпретация баховской музыки, написанной для разных клавишных инструментов, является сложной исполнительской и педагогической задачей. В течение многих лет проблемы стилевой адекватности находятся в русле постоянных дискуссий. Целесообразно ли приближать звучание молоточкового фортепиано к старинным инструментам или правильнее использовать палитру средств современного инструмента?

Барочная музыка в целом и клавирная музыка И. С. Баха хранит множество тайн, к расшифровке которых приступает пианист, включающий старинные сочинения в концертную программу. Как считает А. Михайлов, «*постижение начинается с почтительного отношения к почерку, графическому облику вещи — к тому виду ее, который как бы иероглифически запечатлевает в себе весь смысл: провозвестие грядущих восторгов духа*» [7, 95].

Зафиксируем два очевидных факта: клавирная музыка И. С. Баха создавалась не для современных молоточковых ударных инструментов, на которых она большей частью исполняется; в нотном тексте практически отсутствуют авторские указания на характер интерпретации.

Перед современным пианистом встает дилемма[1]: стремиться ли к аутентичному исполнению или интерпретировать старинную музыку, используя возможности современных инструментов. В первом случае необходимым представляется изучение специфики технического строения и звуковых качеств клавишных инструментов, анализ доступной литературы, разъясняющей правила написания нотного текста, погружение в композиторскую и исполнительскую практику того времени и работа по одной из текстологических редакций. Во втором случае наиболее важным становится анализ и сопоставление акустических возможностей клавишных инструментов прошлого и настоящего времени, выработка особой слуховой настройки, приспособление игровых приемов, выбор специальных артикуляционных штрихов и так далее.

В качестве доказательства принимаем тот факт, что акустическая направленность современных интерпретаций ***не может быть*** ограничена только рамками звуковых возможностей клавишных инструментов XVIII века.

Музыкальная теория и исполнительская практика барокко трактовали инструментальные выразительные средства как ***целостный комплекс,*** все элементы которого были взаимосвязаны: темп, метроритм, артикуляция, динамика, орнаментика. Действовал принцип взаимосвязи и взаимной обратимости средств выразительности: с одной стороны, аффект обусловливал выбор самих средств и характер их применения, с другой стороны, нотная запись указывала исполнителю на основной аффект пьесы.

Для аффектов[2] устанавливались типовые правила и нормы применения выразительных средств. Каждый из элементов знакового выразительного комплекса мог указывать на характер остальных, как бы достраивая общую концепцию, а недостающие компоненты этого единства с легкостью могли быть восполнены грамотным исполнителем на основе имеющихся в тексте указаний.

Если современный музыкант недостаточно осведомлен о традициях барокко, то он выбирает, как правило, проверенный вариант, используя опыт интерпретации классической или романтической музыки. В то же время во времена И. С. Баха ритмоинтонационные образования имели статус знаков, преображаясь в риторические фигуры, теория аффектов объясняла рациональный подход к выбору соответствующей интерпретации.

---

[1] Понятие «дилемма» понимается как полемический аргумент с двумя противоположными значениями, что затрудняет однозначный выбор и требует определенных доказательств.

[2] Аффект или аффектность понимается как первопричина эмоционально-психологического мышления старинной музыки. Аффект трактовался как душевное переживание, способное вызвать у слушателей погружение в задуманный художественный образ, в свою очередь обусловленный типовым соотношением музыкально-выразительных средств.

Поэтому первый шаг современного пианиста — ***игровая настройка.*** Задачи формулируются следующим образом: очистить слух играющего от приобретенных классических, романтических и современных звучаний, определить ориентир, в том числе художественный и двигательный, на новое восприятие старинной музыки, которое в учебном процессе происходит, по терминологии С. Штейна, словно с чистого листа[3] [11].

Для этого подходит программа из пьес предшественников или современников И. С. Баха, доступных в аудиозаписях. Варианты могут различаться по типу инструментов, по выбранным пьесам, так как мы знаем, что на итальянском чембало работали Дж. Фрескобальди и Дж. Росси, для английского вёрджинела сочинял Г. Пёрселл, главным инструментом Ф. Куперена и Ж. Ф. Рамо был французский клавесин, а для И. Кунау, И. Пахельбеля, Д. Букстехуде — немецкий клавир. Все эти инструменты звучат по-разному, но они выполняют свою особую миссию: настраивают слух современного пианиста на восприятие клавирной музыки И. С. Баха.

Прослушивание музыкальных программ может быть организовано по определенному плану. Представим несколько вариантов.

Первый вариант назовем *ретроспективным*, он подразумевает включение наиболее интересных пьес мастеров клавесинного искусства. Целесообразно сопровождать прослушивание анализом нотного текста для уточнения выразительных деталей, памятуя о том, что без необходимых знаний грамматики клавесинного стиля и умений практического применения полноценная интерпретация невозможна. Для пианистов жизненно важно, чтобы на любом инструменте каждая старинная пьеса звучала органично и одухотворенно. К сожалению, те аспекты исполнительского искусства, с которыми связано ощущение стиля барокко (культура инструментального произношения), нередко в музыкальной педагогике остаются невостребованными[4].

Второй вариант назовем *монографическим*, он предполагает прослушивание ***одного*** сочинения на разных инструментах. Этот вариант актуализирует одну из особенностей барокко, когда господствовал «*принцип оценки мастерства в обращении с материалом…, принцип образца и варианта*» [8, *181*]. Дополнительно с этим обстоятельством данный прием коррелируется с известным правилом музыкальной педагогики: воспитание стилистического слуха необходимо соответствующим образом направлять.

Третий вариант назовем условно *осовремененным*, так как он предполагает прослушивание одного сочинения в звучании разных инструментов. Может казаться, что варианты совмещаются один с другим, однако это не совсем так. Очевидно, что инструментальные тембры клавесина, клавикорда, органа различаются, и на современном рояле невозможно в чистом виде воспроизвести звук прошлого[5].

---

[3] Статья С. Штейна посвящена обновлению познавательных подходов в искусствознании — методологической деаккумуляции.

[4] См. об этом: [4].

[5] См. об этом подробнее: [10].

Обозначим некоторые примеры третьего варианта. Пассакалью *c-moll* можно услышать на органе, клавесине и фортепиано, Итальянский концерт — на клавесине и фортепиано. Концерт *d-moll* для клавира с оркестром — в записи с солирующим органом, клавесином и фортепиано. Сопоставляя звучания разных инструментов, можно легко убедиться, что исполнение клавирной музыки И. С. Баха на современном рояле уже есть переложение.

Советуем остановить выбор на ***Пассакалье c-moll*** и продумать несколько игровых вариантов. Первое задание моделирует практику барочного времени, когда клавирист самостоятельно решал вопрос выбора инструмента. Аналогично и современному пианисту необходимо ответить на этот же вопрос: на каком инструменте пьеса прозвучит естественнее и выразительнее. Напомним, что в то время орган, клавесин, клавикорд и раннее фортепиано были взаимозаменяемыми, и окончательный выбор принадлежал исполнителю.

Термин «passacalia» происходит от испанских слов «ходить по улице». В. Холопова выдвинула интересное предположение о том, что в музыке Пассакальи *c-moll* отображен крестный ход: «*Самое эстетически новое в баховском подходе к пьесе в традиционной форме вариаций — наличие скрытого сюжета, который не только символизируется в духе барокко, но и наглядно живописуется богатыми музыкальными красками, изобретаемой реалистической (в этом смысле) фантазией Баха, охватывающей не только свое время, но и другие исторические эпохи*» [9, 68]. Определяющие черты жанра заключались в торжественно-траурном характере, более медленном в сравнении с чаконой темпе, трехдольном метре, обязательном присутствии минорного лада, особенностях композиции (в частности, движении басовой основы).

В дальнейшем следует определиться и выстроить ***систему отношений исторического и современного инструментария.***

Известно, что И. С. Бах был непревзойденным органистом и клавесинистом. Владея конструктивными навыками музыкального мастера, он превосходно знал особенности всех клавишных инструментов. Исследователи не сходятся в понимании того, какой инструмент он считал приоритетным, так как большинство клавирных сочинений демонстрировали нейтральность происхождения. Они и в наше время открыты для поисков стилистически адекватного звучания. Вопрос заключается в том, насколько важно современному пианисту проводить критический анализ традиций композиторской и исполнительской практики, инструментов и акустических условий XVIII века? Ответ на него, безусловно, будет положительным — это необходимо; прежде всего, для стилистической уверенности, чтобы аргументировано работать в заданном направлении.

Представим, как технические и звуковые качества разных клавишных инструментов могли бы определить для современного пианиста отдельные (далеко не все!) аспекты интерпретации баховских сочинений.

Обратимся к примерам из I тома «Хорошо темперированного клавира».

Прелюдия и фуга Cis-dur имеет, по нашему представлению, клавесинную природу. Общий характер музыки — оживленно-грациозный в прелюдии

и заостренно-скерцозный в фуге. Обозначение темпа — *allegro*. Подчеркнем, что смысловой акцент высвечивал образ или настроение, характеризовал аффект, поэтому указание скорости имело косвенное значение.

Чтобы установить основной аффект прелюдии, обратимся к старинным трактатам. В данном случае определяющим оказывается аффект радости, так как *«его репрезентация предполагает малое число диссонансов, запрет на их свободное применение, а также на увеличенные и уменьшенные интервалы…, радостными считались терции, кварты, квинты, фигура saltus (скачок)…, движение должно было быть быстрым, почти без синкоп, размер трёхдольный (tempus perfectum — совершенный размер»)* [5, *157*].

Так, по мнению Э. Бодки, *«фигурации в правой руке должны пониматься как пример "арпеджированного украшения основных гармоний" — такого, как Бах использовал в Прелюдии C-dur ХТК I, а также в Прелюдии Cis-dur ХТК II»* [1, *130*]. Размер 3/8 свидетельствует, что *«дух tranguillo преобладает над духом agitato»* [Там же]. Бодки считает, что для исполнения приоритетным является клавикорд. Для дискуссии обратимся к двум основным инструментам баховского времени.

Клавесин[6] с яркой блестящей звучностью обладал неповторимой колористической аурой, которую практически невозможно воскресить на рояле. Регистры клавесина меняли звук посредством октавного удвоения (вверх и вниз), лютневый регистр приглушал вибрацию струн, копулы[7] *tutti* увеличивали объем звучности и т.д. Специальная настройка делала возможным усиление звука при движении вверх. Динамическая нюансировка не могла быть реализована на клавесине.

Клавикорды справедливо считаются прародителем фортепиано, так как звук производился ударным способом — путем удара металлического тангента по струнам. На «свободном» (*bundfrei*) клавикорде действовал принцип «одна струна — одна клавиша». Обладая несильным звуком, он имел многие достоинства. Обратим внимание на одно из главных — возможность связной и певучей игры.

Как отмечал Э. Бодки, звучность клавикорда по сравнению с современным инструментом *«можно определить, как ppp–mf»* [1, *26*]. На клавикордах был возможен эффект вибрато (*bebung, vibrato*), когда повторное нажатие клавиши, не отпускаемой до конца, способствовало возникновению относительно длительного звучания, создававшего иллюзию связной интонируемой игры. Кроме того, путем усиления или ослабления пальцевого давления

---

[6] Клавесин (с крыловидным корпусом) имел множество разновидностей: французский *clavecin*, итальянские *clavicembalo, gravicembalo*, немецкие *cembalo, flugel, kielflugel*, просто *instrument*, английский *harpsichord*, голландский *klavicimbel*. К этому семейству принадлежали: спинет (корпус многоугольной формы), итальянский *spinetta*, французский *epinette*. Вёрджинал (прямоугольный) — *virginal*, клавицитериум — вертикальный.

[7] Копула (*лат*. copula — соединение, связка) — механизм органа, с помощью которого включенные регистры одного мануала могут звучать при игре на другом мануале или педали.

достигался ощутимый с близкого расстояния динамический эффект *crescendo* и *diminuendo,* позволяющий выразительно интонировать.

Обращение к инструментальной специфике клавикорда позволит современному пианисту обозначить камерный характер исполнения. Однако выдвинем контраргументы. Достоверно неизвестно, каким типом клавикорда пользовался И. С. Бах. Если это был тип «связанного» клавикорда, то на нем было невозможно исполнять тональности с большим количеством ключевых знаков. Иногда редакторы заменяли *Cis-dur* на энгармонически равный *Des-dur* из соображений практической целесообразности (так поступали Ф. Кроль и А. Казелла).

Считаем, что предлагаемая замена неоправданна, так как не соотносится с образным настроением прелюдии: «*Это горячее летнее настроение, это "сверкание, жужжание и мерцание" словно рождено из духа Cis-dur'а; а завуалированный мягкий Des-dur придал бы пьесе совсем другое направление*» [6, *115*]. Некоторые полагают, что это первое произведение, написанное в тональности *Cis-dur*. «Золотисто-светлая» (термин В. Ландовски) звучность с повышенными знаками альтерации (семь диезов) подчеркивала радужно-солнечный образ и ассоциировалась с искристой звучностью клавесина. Добавим, что клавесинное письмо ощущается в прозрачности и рельефности фактуры, графичности мелодического рисунка, специфических приемах изложения.

Обратим внимание на средства достижения темброво-динамической характерности: настройку системы слуховых и двигательных ощущений, подбор приемов артикуляции, дифференциацию динамических градаций.

План артикуляции не предписан автором, поэтому он в разных редакциях отличается. Так, Ф. Бузони предписывает *non legato leggiero*, в редакции Б. Муджеллини выписано приоритетное *legato*.

Артикуляцию установим, воспользовавшись определением М. Имханицкого: «*Поскольку артикуляция есть степень четкости произношения, и словесного, и музыкального, ее сущность определяется в первую очередь соотношениями степени энергии звукообразования — за счет чередования твердости с мягкостью, при всей важности сопоставлений связности-раздельности и укорачивания-выдерживания звуков в интонировании*» [3, *215*].

Подчеркнем, что наилучший способ артикулирования — акустическое или стаккатное *legato*, соединяющее отдельные звуки в плавную линию без разрывов и толчков *egualmente*, внутри линий отчетливо слышна бисерная рассыпчатость, зернистость, раздельность звуков. В графике линий ощущается мотив, возникающий на вершинах фигураций шестнадцатыми (его не следует подчеркивать, чтобы не утяжелять звуковой баланс). Нецелесообразно использовать гудящие призвуки, громоздкое или откровенно ударное звучание: «*Характер исполнения, несмотря на быстро вибрирующие, жужжащие шестнадцатые, должен быть спокойный, умиротворённо-вкрадчивый, вызывающий представление о сиесте в тени покрытых листвой деревьев, в душистой траве, среди цветущих растений и жужжащих насекомых*» [6, *116*].

Образно-звуковой колорит выигрывает от продуманного использования правой и левой педалей. Рекомендуем неполное нажатие левой педали и вибрацию правой педали. Звуковой образ наполняется теплом и свежестью, ассоциируясь с солнечными бликами и облачками легкого тумана.

Необходимо добиться выразительной микродинамики, которая реагирует на интонационные и ритмические события. Динамический план выстраивается от градаций *piano* в начальных построениях к нарастанию *forte* заключительных аккордов. *Subito piano* в эпизоде *martellato* можно представить как игру на лютневом регистре клавесина, который воспроизводится на фортепиано путем применения стаккатного туше на левой педали.

Прелюдия подготавливает фугу: отметим мотивное родство, общность настроения (аффект радости). Однако в фуге присутствуют четкие тематические контуры, заостренная ритмика. В рисунке темы ощущается танцевальная основа (гавот или бурре). Тема содержит запоминающуюся интонацию, концентрат тематизма и общие формы движения, рассредоточение тематизма. Ядро темы составляет затакт, фигура группетто и скачок на сексту. Окончание темы — секвенции, повторяющие скачки на сексту вверх и на септиму вниз, которые нейтрализуют основной тематизм.

В прелюдии и фуге применяются разные виды туше: *staccato, martellato, portamente, legato, marcato*. На клавесине тембр звука и динамическая краска механически зафиксированы, однако отказ от легкого *crescendo* и незаметного *diminuendo* не продуктивны. Изменения силы звука обусловливаются слуховым и двигательным контролем исполнителя.

В фуге основная динамическая нюансировка балансирует между *mezzo forte* и *forte* с неожиданными звуковыми «сбросами» (*subito piano*) в интермедиях. Для артикуляционного плана значение имеет детализация штриха и выбор темпа. Слишком подвижный темп, комкающий полифоническую фактуру, неудобен при исполнении украшений. Слишком сдержанный темп может придать музыке вялость и рыхлость. Оптимальным следует признать темп *allegro moderato,* который рекомендует Ф. Бузони в своей редакции.

Существенным моментом является ощущение «мелкости» клавишной механики. Необходимо найти на клавиатуре срединную линию, чтобы звук рождался на поверхности клавиш. Завершая исполнительский разбор Прелюдии и фуги *Cis-dur*, выделим признаки клавесинной игры, которые более яркие чем у клавикордной звучности. Навыки, приобретенные при интерпретации цикла, используются в классической музыке, они дисциплинируют мышление и слух, воспитывают мобильность пианистического аппарата.

Прелюдия и фуга f-moll. В данном случае перед пианистом возникает дилемма: ***клавикорд*** или ***орган***. Так, Ф. Бузони предпочитал органную специфику, считал, что пианист должен думать при исполнении «*о спокойствии и величии звуков органа*» [2]. В то же время мягкость динамических градаций, спокойные пологие линии, выразительность интонирования у многих ассоциируются с клавикордом.

Выбор тональности *f-moll* определяет аффекты грусти, печали, скорби. Вначале выделим специфику клавикордного мышления и ее особенности: камерность звучания, пластичность голосоведения. При этом нужны приготовленные движения, чувство постоянной осязаемости клавиатуры и максимальная активизация слухового контроля. Особенности органа предполагают более близкий тактильный контакт, когда с клавишей контактирует бóльшая часть подушечки пальца. Прикосновение не должно быть импульсивным и точечным.

И в том и в другом случае артикуляция в разной мере сочетает элементы выдержанности и скольжения: мягкое и ровное давление — не удар и не толчок. Влияние органа особенно проявляется в пространственно-полифонизированной фактуре. Ритмика однородна, ее оживляют украшения, которые служат продолжением длинных нот. Движение линий лишено скачков и резких поворотов, мелодический контур ощущается постоянно в основном ритме.

Влияние клавикордного стиля проявляется в выразительном интонировании шестнадцатых долей мелодической фигурации. Медленно движущиеся четверти представляют ручную педаль. Правая педаль абсолютно нецелесообразна, так как она создает гармонические аккордовые вертикали.

Исполнительская дифференциация касается разницы прикосновений: глубокое погружение на четвертях и более взвешенное на шестнадцатых. Обратим внимание на противоречивую роль кистевого движения в расчленении музыкальной ткани. С одной стороны, кисть сопровождает мелодические изгибы шестнадцатых, двигаясь по горизонтали. С другой стороны, в ней ощущается и мерная поступь четвертей. Важно почувствовать *разделение* руки (ощутить «две в одной»). Слух должен охватить мелодический комплекс целиком.

Аналогичные задачи выполняет и левая рука: артикуляция *legato*, близкая к *legatissimo,* погружение без разрывов, используются приемы *переступания, нащупывания*, подготовленной и связной игры.

Соотношение правой и левой рук воспроизводит четырехголосное изложение. Шестнадцатые, переходящие из голоса в голос, звучат непрерывно, не пропадая и не выбиваясь из общего мелодического тока. Динамический план строится по гармониям *f-moll, As-dur, c-moll, C-dur, b-moll, f-moll*, которые не только очерчивают волны тематического развития, но и создают каркас формы. Границы гармонических переходов маркируются изменением силы звука, что выполняет роль художественного подтекста, обозначая переходы от просветления к сгущению в разных психологических градациях.

Темповые обозначения отсутствуют в автографах и *Urtext'e*. То, что происходит в редакциях, требует сравнительного анализа и исполнительского размышления. В редакциях К. Черни, Г. Бишоф, Ф. Бузони, Б. Муджеллини указан темп *andante,* однако редакторы добавляют уточняющие эмоциональные характеристики, такие как *exspressivo*, *appassionato*, *tranguillo*, *elegiaco*, *mesto*.

Выбор темпа конкретизируется в определении счетной единицы. Движение шестнадцатых составляет мелодическую линию, каждый звук которой

ритмически устойчив. В то же время шестнадцатые — это нижний уровень пульсации, над которым существует две ступени (восьмые и четверти).

При выборе единицы пульсации по шестнадцатым движение становится дробным. Метрическое подчеркивание восьмых может использоваться только как рабочий вариант, позволяющий комфортно разместить ритмические длительности и настроиться на крупные единицы. Если пульсация происходит по четвертям, возникает пространственный охват и слуховая перспектива.

Фуга по настроению и движению связана с прелюдией. Основной счетной единицей является четверть. Тема привлекает внимание изломанной линией с хроматизмами и стонущими интонациями, мучительным изгибом на кварту — тритон — квинту. По барочной символике ее можно трактовать как образ Христа, несущего крест на Голгофу. Особую роль здесь могут сыграть поэтические и живописные ассоциации, как, например, строки П. Герхардта «*О слабость, о недужность, о муки без конца! / О горькая ненужность тернового венца*!» или живописная композиция А. де Гельдера «Шествие на Голгофу», гравюра А. Дюрера, скульптуры Микеланджело «Положение во гроб» и Г. Фернандеса «Оплакивание Христа».

Орган, как никакой другой инструмент, способен воспроизводить акустическое *legato*, при котором каждый звук окутывается *тенью* и создается иллюзия связной протяженной линии. На современном инструменте необходимо приложить усилия, чтобы добиться эффекта: используется *legato* при глубоком погружении, кончики пальцев лепят тему в глубине клавиатуры, исключаются стучащие призвуки и звуковые разрывы.

Выдержанное противосложение контрастирует теме, имитируя ропот возмущенной, испуганной толпы. В данном случае рекомендуем разную степень погружения пальцев в клавиатуру и распределение веса: глубокое проникновение и плотный нажим, в другом случае — собранное взвешенное состояние.

Динамическая шкала современного органа представлена огромной амплитудой градаций: от легчайшего *pianissimo* до всепоглощающего *fortissimo*. Баховский орган звучал не так сильно, старая настройка была мягкой с гармоническими призвуками слабо интонированных голосов.

Внешние факторы органной инструментовки требовали, чтобы тембровая окраска определялась сменой мануалов и подбором регистров. Фактура вступления новых голосов сама по себе создавала ощущение звукового подъема и тесситурного роста. Использовался принцип включения и выключения звуковых масс.

На баховском органе невозможно было осуществлять мелодическое нарастание и варьирование оттенков. Чаще выдерживалось основное звучание на протяжении целого построения. В интермедиях допускалось ослабление звучности по причине рассредоточения тематического материала. На современном фортепиано регистровка обеспечивается работой слухового воображения и выработкой специальных пианистических приемов.

В качестве выводов подчеркнем очевидную согласованность требований исполнительской практики прошлого и настоящего. Произведения, написанные для органа, клавесина, клавикорда, раннего фортепиано, объединялись в совместные сборники[8]. Задача музыканта состояла в том, чтобы научится отличать родовую принадлежность инструментов, выявлять характерные особенности, зафиксированные в нотном тексте. Для этого у современного пианиста должна быть разработана шкала игровых, динамических и артикуляционных приемов. Важно работать по нотному тексту И. С. Баха, представленному в *Urtext'е*. Актуален метод сравнительного анализа редакций, выявляющий проблемные места авторского текста. Оптимизация исполнительской и педагогической интерпретации «Хорошо темперированного клавира» определяется «*принципом историзма, подразумевающим точное знание и владение приемами игры на историческом инструменте и принципом свободы владения нормами исполнительского стиля*» [4, 32].

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Бодки Э.* Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. — Москва: Музыка, 1997. — 388 с.
2. *Бузони Ф.* О пианистическом мастерстве // Исполнительское искусство зарубежных стран: Сб. мат. Вып. 1. — Москва: Госмузиздат, 1962. — С. 142–164.
3. *Имханицкий М. И.* Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании. Изд. 2-е, исправл. и дополн. — Москва: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2018. — 232 с.
4. *Калентьева Н. В.* Современное клавесинное исполнительство: инструментарий, техника игры, творческие школы, исторические ориентации: специальность 17.00.02 "Музыкальное искусство": автореферат диссертации на соискание степени кандидата искусствоведения. — Санкт-Петербург, 2020. — 35 с.
5. *Лобанова М. Н.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики: Монография. — Москва: Музыка, 1994. — 322 с.
6. *Мильштейн Я. И.* Хорошо темперированный клавир И. С. Баха. — Москва: Классика-XXI, 2002. — 352 с.
7. *Михайлов А. В.* Из прелюдий к Моцарту и Киркегору // Советская музыка. — 1991. — № 12. — С. 91–95.
8. *Ручьевская Е. А.* Классическая музыкальная форма: Учебник по анализу. — Санкт-Петербург: Композитор, 1998. — 268 с.
9. *Холопова В. Н.* Пассакалия c-moll И. С. Баха в нимбе евангельского сюжета // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко / Сост. А. М. Меркулов. Научные труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 32. — Москва, 2001. — С. 64–77.
10. *Шекалов В. А.* Возрождение клавесина (Европа и Америка). — Санкт-Петербург, Наука, САГА, 2008. — 255 с.
11. *Штейн С. Ю.* Методологическая деаккумуляция знаний в искусствоведении // Вестник РГГУ. Серия "Философия. Социология. Искусствоведение". — 2019. — № 1. — С. 98–107. — DOI: 10.28995/2073-6401-2019-1-98-107

---

8 В издании 1779 года Библейские сонаты И. Кунау имели предписание «*Sei Sonate da suonare sul Organo, Clavicembalo ed altri Stromenti famiglianti*» — «Шесть сонат для исполнения на органе, клавесине или аналогичных инструментах». В «Клавирных упражнениях» И. С. Баха представлены пьесы для разных клавишных инструментов.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Н. М. Смирнова — кандидат искусствоведения, профессор, профессор кафедры специального фортепиано Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова.

REFERENCES

1. *Bodki E.* Interpretatsiya klavirnykh proizvedenii I. S. Bakha [Interpretation of J.-S. Bach's clavier compositions]. Moscow: Muzyka, 1997. 388 p.
2. *Buzoni F.* O pianisticheskom masterstve [On pianistic mastery] // Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnykh stran [Performing art of foreign countries]: Sb. mat. Vyp. 1 [Collection of materials. Iss. 1]. Moscow: Gosmuzizdat, 1962. P. 142–164.
3. *Imkhanitskii M. I.* Novoe ob artikulyatsii i shtrikhakh v muzykal'nom intonirovanii [New about articulation and accents in musical intoning]. Izd. 2-e, ispravl. i dopoln [2nd edition, corrected and expanded]. Moscow: Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh, 2018. 232 p.
4. *Kalent'eva N. V.* Sovremennoe klavesinnoe ispolnitel'stvo: instrumentarii, tekhnika igry, tvorcheskie shkoly, istoricheskie orientatsii: spetsial'nost' 17.00.02 "Muzykal'noe iskusstvo": avtoreferat dissertatsii na soiskanie stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Modern harpsichord performing: instruments, performing technique, creative schools, historical orientations: Thesis. PhD of Arts]. St. Petersburg, 2020. 35 p.
5. *Lobanova M. N.* Zapadnoevropeiskoe muzykal'noe barokko: problemy ehstetiki i poehtiki: Monografiya [West-European musical baroque: issues of esthetics and poetics]. Moscow: Muzyka, 1994. 322 p.
6. *Mil'shtein Ya. I.* Khorosho temperirovannyi klavir I. S. Bakha [J.-S. Bach's Well-Tempered Clavier]. Moscow: Klassika-XXI, 2002. 352 p.
7. *Mikhailov A. V.* Iz prelyudii k Motsartu i Kirkegoru // Sovetskaya muzyka [From prelude to Mozart and Kierkegaard // Soviet music]. 1991. № 12. P. 91–95.
8. *Ruch'evskaya E. A.* Klassicheskaya muzykal'naya forma: Uchebnik po analizu [Classical musical form: Textbook on analysis]. SPb.: Kompozitor, 1998. 268 p.
9. *Kholopova V. N.* Passakaliya c-moll I. S. Bakha v nimbe evangel'skogo syuzheta [J.-S. Bach's Passacaglia c-moll in the halo of Gospel plot] // Problemy stilya i interpretatsii muzyki barokko / Sost. A. M. Merkulov [Issues of style and interpretation in Baroque music / Ed. A. M. Merkulov]. Nauchnye trudy Moskovskoi gos. konservatorii im. P. I. Chaikovskogo [Scientific papers of Moscow State Conservatoire named after P. I. Tchaikovsky]. Sb. 32. Moscow, 2001. P. 64–77.
10. *Shekalov V. A.* Vozrozhdenie klavesina (Evropa i Amerika) [Revival of harpsichord (Europe and America)]. St. Petersburg: Nauka, SAGA, 2008. 255 p.
11. *Shtein S. Yu.* Metodologicheskaya deakkumulyatsiya znanii v iskusstvovedenii [Methodological de-accumulation of knowledge in art criticism] Vestnik RGGU. Seriya "Filosofiya. Sotsiologiya. Iskusstvovedenie" [Bulletin of RSHU. Series "Philosophy. Sociology. Art criticism"]. 2019. № 1. P. 98–107. DOI: 10.28995/2073-6401-2019-1-98-107

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Natalia M. Smirnova — Cand.Sci. (Arts), Professor, Professor of the Special Piano Department at the Saratov State Conservatory.

Поступила в редакцию / Received: 20.04.2023
Одобрена после рецензирования / Revised: 19.05.2023
Принята к публикации / Accepted: 02.06.2023

ISSN 2227-9997 (PRINT)

Книги

Научный обзор
УДК 78.072.2
DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-136-141

Юбилей С. В. Рахманинова. Новые издания

Валентина Васильевна Рубцова
Издательство «Музыка», Москва, Россия,
sternlibra@hotmail.com, https://orcid.org/0000-0002-1079-4209

Аннотация: В статье освещаются публикации юбилейного 2023 года (150-летие со дня рождения) творческого наследия С. В. Рахманинова — и литературного, и музыкального, — до сих пор не получившего целостного освещения. Серьезными шагами в этом направлении стали выпуски подготовленной В. Б. Вальковой «Летописи жизни и творчества С. В. Рахманинова», обновленного и дополненного издания его «Литературного наследия» в 3-х томах, а также подготовка к изданию Полного собрания фортепианных сочинений С. В. Рахманинова.

Ключевые слова: Творческое наследие С. В. Рахманинова, П. А. Ламм, В. И. Антипов, музыкальная текстология, интерпретация авторских текстов, типология и принципы издания

Для цитирования: *Рубцова В. В.* Юбилей С. В. Рахманинова. Новые издания // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 3. С. 136–141. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-136-141

© Рубцова В. В., 2023

Books

Review Article

Anniversary of S. V. Rachmaninoff. New editions

Valentina V. Rubtsova

Publishing house "Musyka", Moscow, Russia,
sternlibra@hotmail.com, https://orcid.org/0000-0002-1079-4209

Abstract: The article highlights the 2023 jubilee year (150th anniversary of birth) publications of S. V. Rachmaninoff's creative heritage, both literary and musical, which has not yet received holistic coverage. Serious steps in this direction were: the release of the "Chronicle of the Life and Work of S. V. Rachmaninoff" prepared by V.B. Valkova, an updated and supplemented edition of his "Literary Heritage" in 3 volumes, as well as the preparation of the Complete Collection of S. V. Rachmaninoff's piano works for publication.

Keywords: The creative heritage of S. V. Rachmaninoff, P. A. Lamm, V. I. Antipov, musical textology, interpretation of author's texts, typology and principles of publication

For citation: *Rubtsova V. V.* Anniversary of S. V. Rachmaninoff. New editions. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music.* 2023;(3):136-141. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-136-141

Нынешний юбилейный год — 150 лет со дня рождения С. В. Рахманинова — вызвал новую волну интереса к творчеству великого русского композитора, притом что этот интерес уже многие десятилетия не угасает ни у слушателей, ни у исследователей. Тем не менее определенными знаковыми событиями юбилей оказался отмеченным.

К таковым относится прежде всего публикация двух частей «Летописи жизни и творчества С. В. Рахманинова» — грандиозного труда, созданного Верой Борисовной Вальковой [2]. Издание содержит собранный из многообразных источников (эпистолярий, пресса, воспоминания и др.) ценнейший свод документов, фактов, событий, освещающий художественный и жизненный путь композитора. Тщательная проработка и сверка документов, проведенная В. Б. Вальковой, выявила новые данные, способствовала уточнению некоторых сведений, известных по прежним публикациям. Они обнаружились даже в трехтомном издании «С. Рахманинов. Литературное наследие» (М., Т. 1, 1978; Т. 2, 1980; Т. 3, 1980), собранном и блестяще откомментированном З. А. Апетян. Этот труд прочно вошел в научный обиход, составив основу современного рахманиноведения. Однако само издание является библиографической редкостью. В связи с этим стало логичным его уточненное

переиздание, которое подготовило издательство «Музыка» в совместной работе с Российским национальным музеем музыки (РНММ). В новом издании сохранена изначальная структура и весь объем комментариев. Включены сведения о современных названиях архивных хранилищ и организаций, к которым даются отсылки в комментариях, раскрыты имевшиеся купюры в текстах, а также добавлено свыше сорока новых материалов, писем, документов Рахманинова, обнаруженных в последние годы.

И, наконец, еще один проект, продиктованный, казалось бы, чисто практическими соображениями. Он вызван тем, что каждый год появляются новые поколения музыкантов, которым нужны ноты сочинений Рахманинова. Отвечая потребительскому спросу, издательства механически перенабирают и допечатывают то, что готовилось еще в послевоенные годы, невольно добавляя при таком подходе ошибки и неточности (случайно пропущенные корректором опечатки, произвольные редакторские правки). Известно, что с 2002 года Русское музыкальное издательство совместно с РНММ и зарубежными партнерами начало выпуск Полного академического собрания сочинений (ПАСС) Рахманинова под общей научной редакцией В. И. Антипова, посвятившего несколько лет доскональному изучению творческого наследия композитора, разработавшего грандиозный план его издания с подробной и оригинальной интерпретацией источников. Было выпущено несколько прекрасных томов. Но, к большому несчастью, В. И. Антипов скончался, и у него, насколько нам известно, не было преемника. Издание остановилось, его перспективы пока непонятны. Но даже если издание и будет продолжено, оно будет отличаться от того, что было заложено ранее. Конечно, В. И. Антипов, как хорошо охарактеризовал работу редактора-текстолога один из исследователей, стремился «*к пониманию смыслов, скрывающихся за очевидными смыслами, к постижению художественного произведения в его абсолютной художественной ценности, и, в конечном итоге, к пониманию автора, который вложил смысл в текст*» [5, *199*]. Однако необходимо помнить, что «*даже исследователь, стремящийся учитывать авторскую волю, исходя из нее, являясь иным человеком, чем создатель текста, все равно вольно или невольно, будет видеть текст по-своему. Он может приблизиться к авторскому видению, но никогда не совпадет с ним*» [3, *12*].

Таким образом, вопрос о критическом издании полного собрания сочинений С. В. Рахманинова остается открытым надолго. В этой ситуации, учитывая потребительский спрос, издательство «Музыка», опираясь на огромный исторический опыт, участие специалистов, связанных с изучением творчества композитора, приняло решение критически проработать имеющиеся тексты и подготовить практическое издание его фортепианных произведений. Ко дню рождения Рахманинова в этом году был выпущен первый том, представляющий две редакции Первого концерта для фортепиано с оркестром в переложении автора для двух фортепиано.

В названное собрание включено все, что в законченном виде создано Рахманиновым для данного инструмента, в том числе авторские переложения для

фортепиано симфонических сочинений. Каждое произведение должно сопровождаться комментариями с указанием источников, описанием истории его создания и, в случае необходимости, потактовыми примечаниями.

Собственно, типология и принципы, на которые опирается издательство при подготовке собрания, уже устоялись в отечественной музыкальной текстологии. Они формировались в жарких спорах исследователей и издателей в конце XX века, когда готовились первые проекты новых академических собраний сочинений П. И. Чайковского и М. П. Мусоргского, первый из которых возглавляли Л. З. Корабельникова и П. Е. Вайдман, а второй — Е. М. Левашов[1]. Немалую роль в формировании отечественной музыкальной текстологии в последние десятилетия сыграло и освоение нашей наукой современных теорий художественного текста. Так, перечисляя принципы и подходы к изучению наследия Рахманинова, Антипов указывает на «*феноменологический метод*» в изучении его текстов [4].

Готовя сегодня новое критическое издание, исследователь и издатель ставят своей главной целью выявление подлинного текста, соответствующего авторскому замыслу, что достигается изучением и опорой на совокупность всех известных источников и документов. В случае с наследием Рахманинова надо отдать должное Российскому национальному музею музыки, который собрал почти полную базу рукописей, обменявшись копиями с Библиотекой Конгресса (США), где хранится большая часть архива композитора. В этом отношении помощь музея издательству в обеспечении источниками трудно переоценить.

Помимо того, издательство провело тщательный анализ своей многолетней работы над публикациями текстов С. В. Рахманинова. Еще в 1948–1951 годах Музгиз выпустило четырехтомное Полное собрание фортепианных сочинений композитора под общей редакцией К. Н. Игумнова (издательский редактор П. А. Ламм). Для своего времени оно было тщательно подготовлено. П. А. Ламм — один из основоположников музыкальной текстологии в нашей стране, редактор Собрания сочинений «подлинного М. П. Мусоргского» — провел большую исследовательскую работу над доступным тогда наследием Рахманинова[2]. Наряду с известными напечатанными сочинениями композитора, по рукописям был опубликован ряд произведений, не изданных при его жизни. Поскольку С. В. Рахманинов четко следил за выпуском своих сочинений, внимательно читал корректуры, основой издания 1948–1951 годов закономерно стали тексты, опубликованные при его жизни. Разночтения с рукописями почти не оговаривались.

---

[1] Оба проекта сейчас включены в планы научной работы Государственного института искусствознания. Кстати, активно включился в этот процесс дискуссий и В. И. Антипов, поначалу участвовавший в работе над Полным академическим собранием сочинений М. П. Мусоргского.

[2] Провозглашая безусловное следование авторскому тексту, П. А. Ламм все-таки, как показал проведенный В. А. Александровой потактовый анализ сцены «Царский терем в Московском Кремле», превышал «допустимую меру редакторских вмешательств в нотный текст ради практического удобства исполнителей» [1, *3*].

Вместе с тем это издание не стало полным собранием сочинений С. В. Рахманинова для фортепиано. В нем, например, отсутствуют авторские переложения для двух фортепиано четырех фортепианных концертов и Рапсодии на тему Паганини, некоторые произведения без опуса. В течение ряда лет Музгиз, затем «Музыка» дополнили публикацию произведений, не изданных при жизни композитора. В 1949 году И. Ф. Бэлза подготовил по рукописи выпуск «Трех юношеских ноктюрнов» Рахманинова. В том же году в редакции Г. В. Киркора была напечатана Пьеса-фантазия *g-moll*. В сборниках «Полифонические пьесы русских композиторов» в выпусках 2 и 3 впервые были представлены соответственно Фугетта *F-dur* (М., 1980) и Пьеса (канон) *e-moll* (М., 1983).

Такой совокупный издательский анализ текстов Рахманинова — изданиями, рукописями — и косвенных источников позволил определить особенности организации текста в его нотной записи и отделить явления текста от явлений нотной графики, часто его искажающих. Разработаны принципы размещения сложной фортепианной фактуры композитора, рельефного раскрытия сложного голосоведения и расположения артикуляционных знаков. При этом нотная графика максимально приближена к рукописным источникам. Все это дает основания надеяться, что в новом Полном собрании фортепианных сочинений С. В. Рахманинова, начатом издательством, музыканты получат на сегодня наиболее точные выверенные тексты одной из самой востребованной части наследия нашего великого соотечественника.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Александрова В. А.* История изучения наследия М. П. Мусоргского в авторских версиях (конец XIX — первая треть XX века). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — Москва, 2022.
2. *Валькова В. Б.* С. В. Рахманинов: летопись жизни и творчества. — Ч. 1: 1873–1899. — Тамбов: Музей-заповедник "Ивановка", 2020; — Ч. 2: 1900–1917. — Тамбов: Музей-заповедник "Ивановка", 2022.
3. *Матюшкин А. В.* Проблемы интерпретации литературного художественного текста. Учебное пособие. — Петрозаводск, 2007. — 199 с.
4. С. В. Рахманинов. Полное академическое собрание сочинений. — Т. 17. — Москва: Русское музыкальное издательство, 2006.
5. *Шатилова Л. М.* Современные методы и подходы к исследованию художественного текста // Журнал "Филологические науки. Вопросы теории и практики". — Тамбов, 2015. — № 7. — Ч. 2. — С. 199–202.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

В. В. Рубцова — доктор искусствоведения, главный редактор издательства «Музыка».

REFERENCES

1. *Aleksandrova V. A.* Istoriya izucheniya naslediya M. P. Musorgskogo v avtorskix versiyax (konecz XIX — pervaya tret` XX veka). Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya [The history of the study of the heritage of M. P. Mussorgsky in the author's

versions (the end of the XIX — the first third of the XX century). Abstract of the dissertation for the degree of Candidate of Art Criticism]. Moscow, 2022.
2. *Val`kova V. B.* S. V. Raxmaninov: letopis` zhizni i tvorchestva [S. V. Rachmaninov: Chronicle of life and creativity]. Part 1: 1873–1899. Tambov, 2020; Part 2: 1900–1917. Tambov, 2022.
3. *Matyushkin A. V.* Problemy` interpretacii literaturnogo xudozhestvennogo teksta. Uchebnoe posobie [Problems of interpretation of literary literary text. Study guide]. Petrozavodsk, 2007. 199 p.
4. S. V. Raxmaninov. Polnoe akademicheskoe sobranie sochinenij [S. V. Rachmaninov. The Complete Academic collection of works]. Vol. 17. Moscow: Russian Music Publishing House, 2006.
5. *Shatilova L. M.* Sovremenny`e metody` i podxody` k issledovaniyu xudozhestvennogo teksta // Zhurnal "Filologicheskie nauki. Voprosy` teorii i praktiki" [Modern methods and approaches to the study of literary text // Journal "Philological sciences. Questions of theory and practice"]. Tambov, 2015. No. 7. Part 2. P. 199–202.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Valentina V. Rubtsova — Dr.Sci. (Arts), Chief Editor of "Musyka" Publishing House.

Поступила в редакцию / Received: 13.06.2023
Одобрена после рецензирования / Revised: 10.07.2023
Принята к публикации / Accepted: 19.07.2023

ISSN 2227-9997 (PRINT)

Книги

Рецензия
УДК 78.072.2
DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-142-145

Приношение композитору. Рецензия на монографию «Стиль Рахманинова»

Инна Михайловна Ромащук
Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова, Москва, Россия, inna.49@mail.ru, https://orcid.org/0000-0001-9101-630X

Аннотация: Статья представляет собой рецензию на коллективную монографию «Стиль Рахманинова», вышедшую к 150-летию со дня рождения композитора в Московской государственной консерватории.

Ключевые слова: Стиль Рахманинова, эволюция творчества, нелинейность, многомерность, многосоставность

Для цитирования: Ромащук Н. М. Приношение композитору. Рецензия на монографию «Стиль Рахманинова» // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 3. С. 142–145. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-142-145

© Ромащук И. М., 2023

Books

Book Review

An offering to Composer. Review of the monograph "Rachmaninoff's style"

Inna M. Romashchuk

Ippolitov-Ivanov State Musical Pedagogical Institute, Moscow, Russia,
inna.49@mail.ru, https://orcid.org/0000-0001-9101-630X

Abstract: The article is a review of the collective monograph "Rachmaninoff's Style", published on the 150th anniversary of the composer's birth at Moscow State Conservatory.

Keywords: Rachmaninoff's style, evolution of creative work, nonlinearity, multidimensionality, multi-composition

For citation: *Romashchuk I. M.* An offering to Composer. Review of the monograph "Rachmaninoff's style". *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2023;(3):142-145. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-142-145

К научному фонду рахманиноведения прибавилась коллективная монография ученых Московской консерватории «Стиль Рахманинова» [1]. Книга, изданная к 150-летнему юбилею выдающегося русского композитора, располагает к внимательному изучению, поскольку это первый в нашей стране труд, в котором с позиций XXI века раскрывается наследие мастера в аспекте его стилевых констант. В зеркале стиля, рассматриваемого авторами с разных сторон, по-новому, более объемно и детально, вырисовывается общая картина творчества композитора в контексте его времени, испытываемых им жанровых моделей, формирования идиостиля и его развития. Одной из центральных линий книги является тема «*многомерного и многосоставного стиля*» Рахманинова [1, 233] (И. А. Скворцова)[1]. Речь идет об органичности «*модернового способа мышления для творчества, стиля, музыкального текста, музыкальной ткани, техники письма Рахманинова*» [1, 33] (И. А. Скворцова)[2]; о стилевой палитре, вобравшей в себя «*наряду с романтическими моделями, и элементы барокко, и постромантические тенденции — в данном случае речь идет о скрещивании различных традиций внутри одной, исторически развивающейся музыкальной куль-*

[1] *Скворцова И. А.* Стиль Рахманинова. К проблеме эволюции. Взгляд из XXI века. Эскиз-размышление. С. 215–233.

[2] *Скворцова И. А.* Черты модерна в творчестве Рахманинова: стилевой аспект. С. 11–33.

туры — европейской музыки Нового времени» [1, *36*] (К. В. Зенкин)[3]; о неоклассических чертах, роли древнерусского искусства, фольклора, церковного пения в соотношении «*канонического и авторского*» [1, *241*] (Н. В. Гурьева)[4]; о том, что «*Рахманинов достиг "**созвучия**" [здесь и далее выделено автором статьи — И. Р.]Запада и Востока на русской почве*» [1, *302*] (Д. И. Топилин)[5]. Собственно, во всех статьях рассматриваются и уточняются на конкретных примерах из произведений разных жанров композитора составляющие его «***открытого** стиля — открытого всем возможным моделям из близкого и далекого прошлого, как и из современности*» [1, *36*] (К. В. Зенкин)[6].

Органичность синтеза, вплавления разностилевых элементов в музыку Рахманинова — еще один постоянно звучащий в коллективной монографии лейтмотив, например, в статье Н. Д. Свиридовской[7]: «*Наследие Рахманинова, несомненно, — целостный феномен, обладающий не только рядом структурно-языковых особенностей, но и глубинной семантической, категориальной связностью всех элементов*» [1, *185*], или Т. Старостиной[8]: «*Искусство Рахманинова — совершенно особый феномен, переплавляющий в себе множество факторов…* » [1, *98*]. В то же время «*ощущения стилевой пестроты или эклектики не возникало никогда*» [1, *95*] (К. В. Зенкин)[9]. Характерно и то, что авторы, обращаясь к истокам творчества композитора, накоплению характерных черт, подчеркивают нелинейность его эволюции. «*Вернувшись к **проблеме эволюции** и пытаясь выстроить стилистическую парадигму творческого процесса Рахманинова в целом, подчеркнем, что стиль композитора — многомерный и многосоставный, как мы отмечали в начале, — развивался **нелинейно*** [1, *233*] (И. А. Скворцова)[10]. Н. Д. Свиридовская отмечает, что «*Эволюция творчества Рахманинова отличается отсутствием линейности и строгой поступательности; это сложноустроенная система, характеризующаяся постоянным внутренним движением, противоречивостью и многозначностью*» [1, *186*][11]. Важно и понимание того, что эволюция стиля Рахманинова «*приводит к **круговому завершению**. Вместо постепенного развития и усложнения стиля мы наблюдаем в конце стилистические арки-репризы, возвращение к собственной стилистике начала века*» [1, *233*] (И. А. Скворцова)[12].

---

3 *Зенкин К. В.* Стилевые модели в творчестве Рахманинова. С. 35–95.

4 *Гурьева Н. В.* Стиль духовных сочинений С. В. Рахманинова: церковно-певческий канон и свобода авторского воплощения. С. 235–275.

5 *Топилин Д. И.* Симфоническое творчество С. В. Рахманинова: проблема стиля. С. 277–302.

6 *Зенкин К. В.* Стилевые модели в творчестве Рахманинова. С. 35–95.

7 *Свиридовская Н. Д.* «Все образует в жизни круг…». Заметки об идиостиле С. В. Рахманинова на примере фортепианных концертов. С. 183–213.

8 *Старостина Т. А.* Об особенностях формообразования и звуковысотной организации в музыке Рахманинова: к проблеме национальной специфики. Аналитические заметки. С. 97–181.

9 *Зенкин К. В.* Стилевые модели в творчестве Рахманинова. С. 35–95.

10 *Скворцова И. А.* Стиль Рахманинова. Проблемы эволюции. Взгляд из XXI века. С. 215–233.

11 *Свиридовская Н. Д.* «Все образует в жизни круг…». Заметки об идиостиле С. В. Рахманинова на примере фортепианных концертов. С. 183–213.

12 *Скворцова И. А.* Стиль Рахманинова. Проблемы эволюции. Взгляд из XXI века. С. 215–233.

Характерно, что в каждой из статей, идет ли разговор об общих проблемах стиля, конкретных жанровых сферах (фортепианные концерты, симфонии, духовные сочинения), поднимаются вопросы идиостиля с глубинным проникновением в музыкальную ткань сочинений.

Что важно: развернутое коллективное исследование «Стиль Рахманинова» отличается научной строгостью и при этом внутренней свободой изложения мыслей, запечатленным в книге вдохновенным, бережным прикосновением к музыке Рахманинова, которая хранит еще много тайн.

Особый знак фундаментальности этого труда — поистине огромный пласт рахманиноведения, выведенный в сноски большинства статей.

«Феномен Рахманинова таится в его стиле» [1, *6*] (И. А. Скорцова)[13]. И это подтверждает коллективная работа авторов книги, которым удалось поднять на новый уровень знания о Рахманинове, его сочинениях и стилевых закономерностях.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Стиль Рахманинова. К 150-летию со дня рождения. Коллективная монография. Автор проекта, главный редактор, составитель И. А. Скворцова. — Москва: МГК имени П. И. Чайковского, 2023. — 304 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

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

REFERENCES

1. Stil` Raxmaninova. K 150-letiyu so dnya rozhdeniya. Kollektivnaya monografiya. Avtor proekta, glavny`j redaktor, sostavitel` I. A. Skvorczova [Rachmaninoff's style. To the 150th anniversary of his birth. Collective monograph. The author of the project, editor-in-chief, compiler I. A. Skvortsova]. Moscow, 2023. 304 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Inna M. Romashchuk — Dr.Sci. (Arts), Professor of the Musicology and Composition Department, Acting Vice-Rector for Scientific Work at Ippolitov-Ivanov State Musical Pedagogical Institute.

Поступила в редакцию / Received: 01.06.2023
Одобрена после рецензирования / Revised: 28.06.2023
Принята к публикации / Accepted: 12.07.2023

---

13 *Скворцова И. А.* Введение. Время Рахманинова пришло. С. 5–9.

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;

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

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

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

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

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

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