

Ученые записки

2024
2(49)

РОССИЙСКОЙ
АКАДЕМИИ МУЗЫКИ
ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

НАУЧНОЕ ПЕРИОДИЧЕСКОЕ ИЗДАНИЕ

ISSN 2227-9997 (Print)
DOI: 10.56620/2227-9997-2024-2

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
01.06.2024 г.
Печать офсетная.
Формат 70х108 1/16
Усл. печ. л. — 6,0.
Уч.-изд. л. — 8,0
Тираж 1000 экз.
Цена свободная

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

© Российская академия музыки
имени Гнесиных, 2024

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

Кириарская Дина Константиновна
доктор педагогических наук, доктор психологи-
ческих 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,
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

2024
2(49)

OF GNESIN
RUSSIAN ACADEMY
OF MUSIC
SCIENTIFIC PERIODICAL

ISSN 2227-9997 (Print)
DOI: 10.56620/2227-9997-2024-2

**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 Stoianova
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.

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.



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 «Педагогика» 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 безвозмездной 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).



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.

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.

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 specialties, 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 articles 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 of 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 and are disseminated in free domain on the license of Creative Commons (CC-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 Translator

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

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Н. С. Гуляницкая

Что есть «гармония»?

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

Н. Н. Саамишвили

Саариахо, Маалуф, Селларс:
соавторство в оперном театре

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

В. Е. Минаева

Испанские и русские мотивы
в опере А. Н. Верстовского
«Тоска по родине»

ИЗ ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Е. А. Шавырина

Антонин Дворжак и идеи
чешского панславизма
в последней трети XIX века

7	МУЗЫКА XX ВЕКА <i>О. О. Москвина</i> «Метаморфозы» Р. Штрауса: специфика музыкального нарратива	66
10	<i>Ю. В. Васильев</i> «Рапсодия на тему Паганини» и Симфония № 3 С. В. Рахманинова: диалог концепций	78
17	<i>М. А. Букринская, Е. А. Герасимова</i> М. Вайнберг. «Детская тетрадь» № 2 ор. 19: Вопросы жанровой и стилевой преемственности	94
35	ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО <i>С. Я. Вартанов</i> Рахманинов: концепция в фортепианной интерпретации. Прелюдия ор. 32 <i>gis-moll</i> : «Россия, зимняя дорога»	104
53	<i>Требования к статьям</i>	121

CONTENT

<i>Editor-in-chief's page</i>	7	MUSIC OF THE XX CENTURY	
ACTUAL PROBLEMS OF MUSICOLOGY		<i>Olga O. Moskvina</i>	
<i>Natalia S. Gulyanitskaya</i>		"Metamorphoses" by R. Strauss:	
What is "harmony"?	10	the specifics of musical narrative	66
MUSICAL THEATER		<i>Yuri V. Vasiliev</i>	
<i>Natalia N. Saamishvili</i>		"Rhapsody on a Theme of Paganini"	
Saariaho, Maalouf, Sellars:		and Symphony No. 3	
co-authorship at the opera theatre	17	by S. V. Rachmaninoff:	78
		a dialogue of concepts	
FROM THE HISTORY OF RUSSIAN MUSICAL CULTURE		<i>Margarita A. Bukrinskaya,</i>	
<i>Vera E. Minaeva</i>		<i>Ekaterina A. Gerasimova</i>	
Spanish and Russian motifs		M. Weinberg "Children's notebook" No. 2	
in the opera "Homesickness"		op. 19: Issues of genre	
by A. N. Verstovsky	35	and stylistic continuity	94
FROM THE HISTORY OF FOREIGN MUSICAL CULTURE		PERFORMING ARTS	
<i>Elizaveta A. Shavyrina</i>		<i>Sergey Ya. Vartanov</i>	
A. Dvorak and the ideas		Rachmaninoff: conception	
of Pan-Slavism in the Czech Republic		in piano interpretation.	
in the last third of the XIX century	53	Prelude op. 32 gis-moll:	
		"Russia, winter road"	104
		<i>Requirements for articles</i>	121

Дорогие читатели, коллеги, друзья!

Настоящий выпуск, мы надеемся, понравится вам емкими проблемами, которые авторы ставят и предлагают свои решения. Среди ключевых — трактовка произведений русских и зарубежных композиторов, порой «диалог» самих сочинений. Конечно же, представлены материалы о Рахманинове и Вайнберге, Р. Штраусе — композиторах, не теряющих своей актуальности в исследовательском поле. Не менее интересны материалы, связанные с более редкими именами — Верстовским и Саариахо. Не остались в стороне и философские вопросы, касающиеся музыки.

Рубрикой «Актуальные вопросы музыкознания» открывается настоящий выпуск. «**Что есть “гармония”**»? Это ключевой вопрос вынесен в название статьи **Нatalьи Гуляницкой**. Автор предлагает понимание гармонии не только как созвучия и тем более благозвучия, но и как соотношения между звуками в контексте общего художественного замысла. Гармония оказывается чем-то большим, чем последовательность созвучий. Автор справедливо полагает, что термин «гармония» корректен по отношению к современной музыке. Однако при поиске соответствующего метода анализа необходимо учитывать композиторский замысел каждого конкретного сочинения.

Рубрика «Музыкальный театр» открывается статьей **Нatalьи Саамишвили**: «**Саариахо, Маалуф, Селларс: соавторство в оперном театре**». В центре внимания автора три оперы: «*Любовь издалека*» — в ней большое значение придается особенностям сценографии, в частности, символике цвета и света; драма «*Только звук остается*», характеризующаяся камерностью и минималистической сценографией; опера «*Мать Адриана*» — она привлекает своим мистико-психологическим колоритом. Секрет успешного сотрудничества этого трио, по мнению автора, заключается в принадлежности к одному поколению и в стремлении к глубинному постижению духовных аспектов мира, а также к мультикультурным идеям.

Статьей **Веры Минаевой** «**Испанские и русские мотивы в опере А. Н. Верстовского “Тоска по родине”**» открывается следующая рубрика: «Из истории русской музыкальной культуры». Интерес композитора к разным национальным культурам, особенно к испанской, был значительным. В его операх можно встретить цыганские хоры, славянские пляски, сцены турчанок и персиянок в балетных сценах. Используя экзотический колорит Андалусии, Верстовский в опере «Тоска по родине» включает персонажи различных национальностей, которым соответствуют музыкальные жанры, характерные для того или иного региона. Русский мир представлен Санкт-Петербургом, испанский — Андалузией. Композитор использует характерные танцы для воплощения испанского колорита — фанданго, боле-

ро, сегидилью. Автор находит жанрово-интонационные параллели с операми Д. Обера и «Фавориткой» Доницетти.

Объединение славянских народов в борьбе за независимость рассматривается в статье **Елизаветы Шавыриной «Антонин Дворжак и идеи чешского панславизма в последней трети XIX века»**, открывающей рубрику «Из истории зарубежной музыкальной культуры». Панславизм оказал значительное влияние на творчество Дворжака, став одним из проявлений национального возрождения в Чехии, начавшегося в последней трети XVIII века. Контакты композитора с русской культурой, поездка в Москву и Санкт-Петербург, дружественные отношения с Чайковским — все это вылилось в создание сочинений ярко славянской направленности. На примере Дворжака отчетливо заметно влияние панславизма на чешскую культуру последней трети XIX века.

Следующую рубрику «Музыка XX века» открывает статья **Ольги Москвиной «“Метаморфозы” Р. Штрауса: специфика музыкального нарратива»**. Написанное в конце Второй мировой войны сочинение для 23 струнных инструментов — своеобразный отклик композитора на трагические события, связанные с утратой многочисленных культурных памятников Австрии и Германии. Важнейшую роль в формировании концепции «Метаморфоз» Р. Штрауса, согласно мнению автора статьи, сыграла поэзия Гёте, хотя литературный первоисточник, бесспорно, оказал свое влияние на каждого художника, обращавшегося к знаменитой книге Овидия. Метаморфозы музыкального материала находят отражение в интонационной драматургии сочинения. Использование цитат и аллюзий является важнейшим нарративным приемом композитора.

Известные произведения, как правило, представленные в музыковедческой литературе отдельно, в статье **Юрия Васильева «“Рапсодия на тему Паганини” и Симфония № 3 С. В. Рахманинова: диалог концепций»** впервые анализируются в аспекте их «парности» и «диалогичности». Одним из поводов послужило наличие в каждом из них темы *Dies irae*. Ее специфика, как и другие элементы звукового колорита сочинений, роднят Рапсодию и Симфонию. Немаловажным фактором, которому автор придает большое значение, является использование в обоих сочинениях тональности *a-moll*. Ориентация в Рапсодии на западную музыкальную культуру проявилась в итальянской мелодии Каприса Паганини, жанрах менуэта, вальса-бостона, джазовых ритмах, на русскую музыкальную культуру в Симфонии — в песенных фольклорных интонациях, а также колорите знаменного пения, колокольности, русских плясовых ритмах.

Рубрику продолжает статья **Маргариты Букринской и Екатерины Герасимовой «М. Вайнберг. “Детская тетрадь” № 2 ор. 19: Вопросы жанровой и стилиевой преемственности»**. Вторая мировая война, получившая трагический отклик в творчестве Вайнберга, нашла отражение в значимой для композитора теме детства. В поле зрения авторов цикл «Три детских тетради».

Сложность пьес, однако, не рассчитана на детей-исполнителей. Авторы находят сходство с «Картинками с выставки» Мусоргского, прелюдиями Шостаковича op. 34, хотя музыкальный язык композитора опирается на еврейский фольклор. В работе с цитируемым материалом метод Вайнберга близок Стравинскому. В передаче внутренних состояний, по мнению авторов, композитор следует романтической традиции.

Как рождается исполнительская версия сочинения? Этот и другие вопросы ставит **Сергей Вартанов** в статье **«Рахманинов: концепция в фортепианной интерпретации. Прелюдия op. 32 gis-moll: “Россия, зимняя дорога”»**. Будучи одним из величайших композиторов-пианистов, мыслителем, художником-новатором, С. Рахманинов как в исполнительском искусстве, так и в статьях представляет свой взгляд музыканта на интерпретацию. Опираясь на высказывания Рахманинова, автор приводит системный метод интерпретации, который может служить путеводной нитью для исполнителя. На примере Прелюдии op. 32 gis-moll автор статьи последовательно рассматривает рахманиновскую теорию. Важную роль играют композиторские ремарки, обогащающие возможности истолкования сочинения.

Дорогие друзья!

Мы надеемся, что выпуск окажется интересным
и рассчитываем на обратную связь в соцсети:

<https://vk.com/public218211317>.

Нам также можно писать на e-mail:

publishing@gnedin-academy.ru

Ждем ваших отзывов и пожеланий!

Ваша Ирина Стогний

Актуальные проблемы музыкознания

Краткое сообщение

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-2-10-16

Что есть «гармония»?



Наталья Сергеевна Гуляницкая

Российская академия музыки имени Гнесиных, Россия,
natasergul@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8386-0967>

Аннотация: Понятие «гармония», употребляемое и изучаемое в течение многих веков, продолжает оставлять немало вопросов. Современность, озвученная множеством проблем, — не есть исключение. Просматривая определения и круг понимания гармонии, мы установили ряд интересных особенностей, среди которых различие между словоупотреблением и звучанием самой современной музыки. Наша формулировка, «гармония — это система музыкально-эстетического и музыкально-теоретического мышления определенно-го периода в искусстве», стала предметом пристального внимания в данной статье.

Ключевые слова: гармония, термин, понятие, Даль, Чайковский, Римский-Корсаков, формулировка, определение, Ладухин, Аренский, Свиридов, А. Волконский, Бригадный учебник

Для цитирования: Гуляницкая Н. С. Что есть «гармония»? // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 2. С. 10–16. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-2-10-16

Actual problems of musicology

Brief report

What is "harmony"?

Natalia S. Gulyanitskaya

*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
natasergul@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8386-0967>*

Abstract: The concept of "harmony", used and studied for many centuries, continues to raise many questions. The modern era, marked by numerous issues, is no exception. Reviewing definitions and the scope of understanding of harmony, we have identified several interesting features, including the distinction between the use of the word and the sound of contemporary music itself. Our formulation "harmony is a system of musical-aesthetic and music-theoretical thinking of a certain period in art" has become the subject of close attention in this article.

Keywords: harmony, term, concept, Dal, Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov, formulation, definition, Ladukhin, Arensky, Sviridov, A. Volkonsky, Brigade textbook

For citation: *Gulyanitskaya N. S. What is "harmony"? Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music. 2024;(2):10-16. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2024-2-10-16*

«Воспитывая, образовывая... мы должны иметь и имеем бессознательно одну цель: достигнуть наибольшей гармонии в смысле правды, красоты и добра».

Л. Н. Толстой

Этот вопрос ставится не впервые. Более того, термин и понятие «гармония» исследовалось много и многими. Выяснялось его значение и употребление, его смысл и применение. (И нет надобности пересказывать то, что осело в различных субстанциях... хотя это и небезынтересно.)

Наши заметки — результат размышлений, которые возникали в процессе преподавания курса гармонии у музыковедов. Имеющий свою немалую историю, этот курс не мог не ставить вопросов. Кое-что мы решили обсудить, дабы высказать некоторые соображения и получить отклик на них.

Наш интерес привлекает современность. В музыкальной атмосфере клубятся думы звучаний, среди которых — и угар диссонанса, и чистый воздух консонанса. Попытаемся разобраться...

Если обратиться к этимологии слова «гармония», то окажется, что оно гораздо богаче, чем могло бы нам казаться. В традиционном учебнике студентам предлагается усвоить следующее. «Гармонией называется объединение звуков в созвучия и связанная последовательность таких созвучий <...> Гармонией часто называют также какую-нибудь группу созвучий или даже отдельное созвучие» [Разрядка — авторов учебника] [1, 7]. Далее авторы говорят, что гармонией может называться и учение, что аккорды бывают трех типов — трезвучие, септаккорд и нонаккорд. Однако этого определения в настоящее время явно недостаточно. Заглянем в прошлое.

В знаменитом словаре Владимира Даля значится: «**Гармония** ж. соответствие, созвучие, соразмерность, взаимосвязь, соотношение, согласие, согласность, соглас, стройность, благостройность; соразмерное соотношение частей целого; правильное соотношение одновременных или современных звуков, аккорд; самая наука о созвучиях» [2, 344]. Какое богатство лингвистического смысла, выражения, красок, оттенков...

Другая сторона вопроса — процесс понимания.

Г.-Г. Гадамер в работе «О круге понимания» писал: «Целое надо понимать на основании отдельного, а отдельное — на основании целого... Части определяются целым и в свою очередь определяют целое...» [3, 72]. При этом ученый разъяснял, что взаимосогласие отдельного и целого является «критерием правильности понимания, знаком того, что “понимание состоялось”» [там же].

«Правильно» ли мы слушаем и слышим современную музыку? В каких созвучиях отражен смысл происходящего в ней? Понятия «диатоника» и «хроматика», «консонанс» и «диссонанс» имеют ли прямое отношение к ней?

Например, звучит *De profundis*¹, «Песнь восхождения» С. Губайдулиной для баяна, посвященная Ф. Липсу. Из глубины поднимаются диссонанс за диссонансом, шумы и вздохи, отраженные в тончайшей динамике, агогике и артикуляции произведения.

Выскажем предположение, что слово «гармония» пригодно в данной музыкальной ситуации; что оно не только пригодно, но и соответствует тому, о чём эта музыка.

Мы склонны считать гармонией не только *благозвучие*, но и *соглас*, то есть *правильное соотношение* между звуками в палитре общего художественно замысла.

Музыка Губайдулиной содержит гармонию как нечто большее, чем созвучия и последование созвучий, выбор которых к тому же отнюдь не ограничивается терцовостью.

Стиль времени приносил и новую музыку, и новый круг ее восприятия и понимания. И это, казалось бы, должно было отразиться в курсах гармонии...

¹ Псалом 129, в масоретском тексте, а также западных переводах Псалтири имеет номер 130.

Обращая свой взгляд назад, к России, напомним, что в Москве и Петербурге в обучении имели место труды П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, Н. Аренского, Н. Ладухина и др. Вот одно из определений: «Под словом “гармония” в теории музыки разумеется учение о правильном сочетании и отношении одновременно взятых звуков» [4, 8].

Постепенно в России (и вне ее) сформировался практический курс гармонии, который был ориентирован на так называемую «общую практику» (common practice). Постепенно понятие гармонии стало ограничиваться и, утвердившись на прежних позициях (особенно в преподаваемых курсах), перестало обогащаться новыми терминами и понятиями. Так исторически сложилось.

Композиторство XX–XXI вв. требует иного подхода. Авангард/модернизм/постмодернизм — эти «хронотипологические этапы трансформации искусств» (термины В. В. Бычкова) изменили, реконструировали и понятие гармонии. Оно приобрело характер категории. Исходя из этой установки, осуществляется и структурирование нашей учебной дисциплины, названной, согласно традиции, *гармонией*.

Обратимся теперь к самой музыке — ее смыслу.

Допустим, что нам предстоит проанализировать ряд сочинений русской музыки XX века. Среди них Токката для фортепиано *d-moll* op. 11 Прокофьева, “Musica Stricta” Волконского, «Неизреченное чудо» Свиридова. Как бы мы поступили? Используем ли один и тот же метод, полагая, что он будет работать, или попытаемся найти подход, соответствующий стилю времени и стилю произведения?

Токката Сергея Прокофьева (1912 г.) говорит на языке авангарда начала XX в.: свободная хроматическая 12-тоновая система, не ориентированная на «общую практику», даже круто и довольно дерзко попирающая ее.

Musica stricta (fantasia ricercata) (1957) op. 11 — довольно энигматичное сочинение Андрея Волконского. Оно, по словам автора, имеет «очень разную технику», а именно: первая часть пьесы написана под влиянием Шенберга; во второй части чувствуется влияние линейного контрапункта; третья часть — «самая рискованная». Кроме того, Волконский предупреждает, что в этом сочинении нет единой серии для всего сочинения [5, 116]. При этом композитор отмечает, что в приемах композиции сочинения есть «бартокизмы» и другие отсылки. Ну, как тут быть с методом анализа и понятием «гармония»?

«Неизреченное чудо» Г. Свиридова — это действительное музыкальное чудо композитора, открывшееся нам только теперь². В этом цикле, состоящем из шести номеров, данное песнопение венчает одноименный вокально-хоровой цикл. Поэтика духовно-музыкального выражения необыкновенно тонко

² «Песнопения и молитвы для хора без сопровождения. Слова из литургической поэзии». 1980–1997.

сочетается в нем с традиционным началом, которое слышится в удивительной красоте словесно-музыкального образа. (Нам удалось установить, что в основе сочинения лежит канон Великой Субботы, песнь 7, ирмос, в обиходе — глас 6.) Естественно, что аналитик не может всего этого не учитывать. Сочинено песнопение в классической тональной системе, но с элементами аллюзии на гласовое пение — в духе свиридовской поэтики, во многом недостаточно известной нам до последнего времени. «Имеющий уши слышать» будет, видимо, искать соответствующую методику анализа этой возвышенной музыки, звучащей в песнопении «Неизреченное чудо».

Так что же такое гармония? — спросит современный реципиент. Выскажем предположение: *гармония — это система музыкально-эстетического и музыкально-теоретического мышления определенного периода в искусстве.*

Почему музыкально-эстетического?

Эстетическое: «Если сказать кратко для любителей дефиниций, то: Эстетика — это наука о гармонии человека с Универсумом» [6, 4]. Здесь слово «гармония» звучит в духе соотношения, суммирования одного с другим, в результате чего образуется нечто третье.

Музыкально-эстетическое начало может сочетаться с понятиями «искусство», «художник», «художественность», «творческое созерцание». И. А. Ильин в письмах к Н. К. Метнеру писал: «Искусство есть прежде всего и глубже всего — культ тайны... Истинный художник есть не только “жрец прекрасного” (Пушкин), но и жрец мировой тайны, постигаемой в глубине сердечного созерцания» [7, 253].

Такого рода искренность не чужда и современным композиторам. Одни из них связывают музыкальную композицию с идеей процесса, как это постоянно слышится у В. Мартынова — становление идеи в постепенном восхождении от поиска к обретению. Идея при этом имеет одновременно и черты абстрактности, и черты конкретности. Последнее, как нам представляется, — это гармония универсального и гармония личностного в их соприкосновении, в их конечном единстве, если это возможно.

Заметим, что Н. Бердяев также устанавливал связь понятия «гармония» с проблемой целостности. Это, например, слышно в данном высказывании: «Он не переживал с остротой проблему свободы, личности и конфликта, но с большой силой переживал проблему единства, целостности, гармонии»³. Несомненно, что писатель был в этом не одинок⁴.

...Этот процесс воспоминаний — о том, кто и что сказал, определяя слово «гармония», бесконечен... Мы же попытаемся сформулировать задачи, которые возникают перед каждым исследователем, желающим вникнуть в суть вопросов (имеющих отношение к современным подходам, их стимулирующим):

³ Н. Бердяев. Русская идея. URL: <https://www.livelib.ru/book/112277/read-russkaya-ideya-nikolaj-berdyaev/~33> (дата обращения: 12.04.2024).

⁴ Актуальной оказывается дефиниция гармонии, данная А. Ф. Лосевым: «соразмерность частей целого, слияние различных компонентов объекта в единое органическое целое» [8].

- новизна нынешней ситуации;
- соотношение со словарными дефинициями;
- различие обстоятельств, стимулирующих вопросы;
- роль словесных формулировок;
- личностный подход;
- общезначимое толкование;
- роль музыкальных созвучий;
- стиль.

Итак, цитаты со словом «гармония» — область обширных высказываний, знакомство с которыми открывает небезынтесную смысловую перспективу... Погружаясь в эту область, мы получаем дальнейшие стимулы к изучению словоупотребления в трудах великих мыслителей.

«Гармония» — это бесконечный, непреходящий, бессрочный, живущий в веках термин. Термин, который таит в себе тайну бытия и бытие как тайну...

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Учебник гармонии: Учеб. для консерватории / И. Дубовский, С. Евсеев, И. Способин, В. Соколов. — Москва: Музыка, 1986. — 480 с.
2. *Даль В. И.* Толковый словарь. — Т. 1. — Москва, 1956. — 669 с.
3. *Гадамер Г.-Г.* О круге понимания // Актуальность прекрасного. — Москва: Искусство, 1991. — 366 с.
4. *Ладухин Н. М.* Руководство к практическому изучению гармонии / Сост. преп. Моск. консерватории Н. Ладухин. — Москва; Лейпциг: П. Юргенсон, 1898. — 128 с.
5. *Дубинец Е. А.* Волконский Князь Андрей Волконский. Партитура жизни. — Москва: РАИПОЛ классик, 2010. — 382 с.
6. *Бычков В. В.* Эстетика: учебник для вузов. — Москва: Академический проект, 2011. — 452 с.
7. *Ильин И. А.* Что такое художественность // Одинокий художник: статьи, речи, лекции / составитель, предисловие, примечание В. И. Белова. — Москва: Искусство, 1993. — 347 с.
8. *Лосев А. Ф.* История эстетических категорий / А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков. — Москва: Искусство, 1965. — 374 с. — URL: <https://djvu.online/file/bn3dP0qgjR1ri> (дата обращения: 12.04.2024).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

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

REFERENCES

1. Uchebnik garmonii: Ucheb. dlya konservatorii / I. Dubovskij, S. Evseev, I. Sposobin, V. Sokolov [Textbook of harmony: Studies for the conservatory / I. Dubovsky, S. Evseev, I. Mododin, V. Sokolov]. Moscow: Muzica, 1986. 480 p.

2. *Dal' V. I.* Tolkovyj slovar' [Explanatory dictionary]. Vol. 1. Moscow, 1956. 669 p.
3. *Gadamer G.-G.* O krugе ponimaniya // Aktual'nost' prekrasnogo [About the circle of understanding // The relevance of the beautiful]. Moscow: Iskusstvo, 1991. 366 p.
4. *Laduxin N. M.* Rukovodstvo k prakticheskomu izucheniyu garmonii / Sost. prep. Mosk. konservatorii N. Laduxin [A guide to the practical study of harmony]. Moscow; Leipzig: P. Jurgenson, 1898. 128 p.
5. *Dubinecz E. A.* Volkonskij Knyaz' Andrej Volkonskij. Partitura zhizni [Volkonsky Prince Andrej Volkonsky. The score of life]. Moscow: RAIPOL classic, 2010. 382 p.
6. *Bychkov V. V.* E'tetika: uchebnyk dlya vuzov [Aesthetics: a textbook for universities]. Moscow: Academic Project, 2011. 452 p.
7. *Il'in I. A.* Chto takoe xudozhestvennost' // Odinokij xudozhnik: stat'i, rechi, lekcii / sostavitel', predislovie, primechanie V. I. Belova [What is artistry // Lonely artist: articles, speeches, lectures / compiler, preface, note by V. I. Belov]. Moscow: Iskusstvo, 1993. 347 p.
8. *Losev A. F.* Istoriya e'teticheskix kategorij / A. F. Losev, V. P. Shestakov [The history of aesthetic categories / A. F. Losev, V. P. Shestakov]. Moscow: Iskusstvo, 1965. 374 p. URL: <https://djvu.online/file/bn3dP0qgjR1ri> (accessed: 12.04.2024).

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

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

Поступила в редакцию / Received: 22.02.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 22.03.2024

Принята к публикации / Accepted: 03.04.2024

Музыкальный театр

Персоналии

УДК 78.071.1

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-2-17-34



Саариахо, Маалуф, Селларс: соавторство в оперном театре



Наталья Николаевна Саамишвили

*Государственный институт искусствознания, Москва, Россия,
nati-bedova@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7996-8131>*

Аннотация: В фокусе исследования — творческое объединение композитора Кайи Саариахо и ее постоянных соавторов, драматурга Амина Маалуфа и режиссера Питера Селларса, ярко воплотившееся в области музыкального театра. Материалом рассмотрения темы стали три оперы Саариахо, созданные в разные годы; сочинения несут в себе определенный художественный облик, характеризующий совместные работы трех мастеров.

Три оперы объединяет такой специфический фактор, как сочетание особого психологизма в раскрытии сюжета с некоторыми элементами ирреальности. В каждой из опер этот фактор проявлен по-своему. При анализе тех или иных сторон произведений в статье обращается внимание на степень вклада композитора, либреттиста и режиссера в воплощение таковых. В заключении формулируются выводы относительно свойств, позволивших творческой команде добиться столь успешного и гармоничного сотрудничества.

Впервые оперы Саариахо исследуются в подобном ракурсе.

Ключевые слова: Кайя Саариахо, Амин Маалуф, Питер Селларс, «Любовь издалека», «Мать Адриана», «Только звук остается», современная опера

Для цитирования: Саамишвили Н. Н. Саариахо, Маалуф, Селларс: соавторство в оперном театре // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 2. С. 17–34. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-2-17-34

Musical theatre

Personalities

**Saariaho, Maalouf, Sellars:
co-authorship at the opera theatre***Natalia N. Saamishvili**State Institute for Art Studies, Moscow, Russia,
nati-bedova@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7996-8131>*

Abstract: The focus of the research is the creative collaboration between composer Kaija Saariaho and her regular partners, playwright Amin Maalouf and director Peter Sellars, vividly embodied in the field of musical theater. The subject of the study is three operas by Saariaho, created in different years; the compositions carry a certain artistic image, characterizing the joint work of the three masters.

The three operas are united by such a specific factor as the combination of a special psychological depth in the development of the plot with some elements of unreality. In each of the operas, this factor is manifested in its own way. When analyzing various aspects of the works, the article focuses on the degree and nature of the contribution of the composer, librettist, and director in their embodiment. In the conclusion, conclusions are drawn regarding the properties that allowed the creative team to achieve such successful and harmonious collaboration. This article is the first to explore Saariaho's operas from such a perspective.

Keywords: Kaija Saariaho, Amin Maalouf, Peter Sellars, "L'amour de loin", "Adriana Mater", "Only the Sound Remains", contemporary opera

For citation: Saamishvili N.N. Saariaho, Maalouf, Sellars: co-authorship at the opera theatre. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2024;(2):17-34. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2024-2-17-34

Кайя Саариахо¹ (Kaija Saariaho, 1952–2023) принадлежала к числу композиторов, получивших всецелое мировое признание при жизни и, вне сомнения, к числу тех, кто этого признания достоин. В 2022 году музыкальная общественность отметила 70-летие музыканта. К глубокому сожалению, в июне 2023 года Саариахо скончалась, но, прикасаясь к ее музыке, мы продолжаем диалог...

¹ Большая часть статьи была закончена еще при жизни Саариахо. Первое время после кончины композитора сложно осознать потерю. Поэтому мне хотелось бы принести свои извинения читателю за некий диссонанс, который, может быть, возникнет при ее прочтении, учитывая вышеописанные обстоятельства.

Оперы Саариахо³ представляют ярчайшее явление современного музыкального театра. В списке композитора пять оперных произведений: *L'amour de loin* («Любовь издалека», 2000), *Adriana Mater* («Мать Адриана», 2005/2006), *Emilie* («Эмили», 2008/2010), *Only the sound remains* («Только звук остается», 2015/2016) и *Innocence* («Невиновность», 2018/2021)⁴. Они вызывают неизменный интерес у публики, свидетельство чему — статистика постановок сочинений⁵. Им сопутствует одобрение критиков: сравнение рецензий на постановки первой и последней опер Саариахо, разница во времени между которыми составляет более 20 лет, показывает, что градус оценок рецензентов ничуть не снизился. Например, о «Любви издалека» Лизамайя Хаутсало (*Finnish Music Quarterly*⁶) писала как о современной опере «в ее самой красивой форме» [2], а оперу «Невиновность» Гай Дамман (*The Times Literary Supplement*⁷) удостоил определения «настоящий шедевр» [3]. Возрастает и исследовательский интерес к этим сочинениям, отраженный в научных статьях, разделах монографий и в диссертациях⁸.

Оперный жанр предлагает большое разнообразие ракурсов его изучения. Один из таковых — соавторство композитора, драматурга и постановщика, в недрах которого происходит создание оперы. Для Саариахо этот аспект особенно важен. Решение писать оперу, означавшее начало трудоемкого процесса, требующего контактов со многими людьми, далось ей непросто. Ведь, по ее собственному признанию, до 1990-х годов она пребывала наедине со своей музыкой, и композиция была для нее «исключительно личным проявлением»



Иллюстрация 1. Кайя Саариахо.
Фото Ж.-Л. Фернандеса

Picture 1. Kaija Saariaho.
Photo by J.-L. Fernandez

² Источник иллюстрации: URL: <https://icareifyoulisten.com/2023/07/reconnaissance-illuminates-alluring-vocal-music-kaija-saariaho/> (дата обращения: 12.03.2024).

³ С творческой биографией композитора, а также с анализом музыкальных произведений 1980–1990-х гг. можно ознакомиться в монографии Г. А. Схапкок «Музыка Кайи Саариахо» [1].

⁴ В скобках через знак «слэш» приведены годы создания партитур и годы премьер произведений.

⁵ Так, например, оперы «Мать Адриана» и «Только звук остается» были поставлены по пять раз, «Эмили» — девять, «Любовь издалека» — более тридцати, последняя постановка — в Екатеринбургском театре оперы и балета в 2021 году. Информацию о всех постановках можно найти на сайте издательства Wise Music Classical [5].

⁶ FMQ (*Finnish Music Quarterly*) — ежеквартальный журнал о финской музыкальной культуре.

⁷ *The Times Literary Supplement* — еженедельный литературно-критический журнал Великобритании.

⁸ Приведем некоторые из них: Hautsalo L. «Kaukainen rakkaus Saavuttamattomuuden»: semantiikka Kaija Saariahon oopperassa [6]; Lambright N.-S. «L'amour de loin» and the vocal works by Kaija Saariaho [7]; Kern F. H. An Exploration of Compositional Technique in the Operas of Kaija Saariaho and Christian Jost [8]; Саамишвили Н. Н. Оперы Кайи Саариахо 2000-х гг.: художественные идеи, музыкальная драматургия, композиционная техника [9].

[4, 12–13]. Это решение вызревало, начиная примерно с 1992 года, параллельно с замыслом «Любови издалека». Поворотным моментом стал заказ на оперу, но ключевым событием — образование творческой команды «композитор — либреттист — режиссер», когда Саариахо в лице Амина Маалуфа (Amin Maalouf, p. 1949) и Питера Селларса (Peter Sellars, p. 1957) обрела на долгие годы верных единомышленников.

Режиссер Питер Селларс выступил для нее своеобразным проводником в мир оперы. В 1992 году на Зальцбургском фестивале он осуществил постановку «Святого Франциска Ассизского» О. Мессиана. Саариахо признавалась, что после посещения этого спектакля она обрела «импульс и уверенность» [10, 33], которых ей не доставало для начала работы в оперном жанре. Творчество Селларса чрезвычайно привлекало ее своей смелостью, оригинальностью и одновременно с этим чуткостью, позволившими ей по-новому ощутить возможности оперы. Селларс, в свою очередь, выделял Саариахо среди других композиторов; по его словам, он «всегда чувствовал тепло в ее музыке», в которой «где-то горит огонь» [11, 82]. Как сообщает в своей монографии Сьюзан Макклари, «Селларс слышал в инструментальной музыке Саариахо чувственную и драматическую силу и верил в то, что она могла бы стать выдающимся оперным композитором» [12, 117].

Совместное творчество Саариахо и Селларса началось при содействии импресарио, тогдашнего художественного руководителя Зальцбургского фестиваля Жерара Мортье (1943–2014). Он также способствовал творческому союзу Саариахо с американской певицей Дон Апшоу⁹, которая впоследствии исполнила одну из главных партий в ее опере. После успешной премьеры цикла в 1996 году композитору от Мортье¹⁰ и поступил заказ на оперу «Любовь издалека»¹¹.

Американский режиссер Питер Селларс, получивший театральное образование в Гарварде, осуществил более 100 постановок на родине и за рубежом — от древнегреческих трагедий до опер Моцарта и современных произведений. «Его режиссерский стиль сформировался благодаря множеству различных форм искусства, будь то традиционные, такие как работа в опере и театре кукол, или более мейнстримовые формы, такие как режиссура видеоклипов и актерские выступления в популярных телешоу, а также более авангардные проекты, такие как «Король Лир» Годара», — отмечает Мариос Каллос [13, 2].

⁹ Дон Апшоу (Dawn Upshaw, p. 1960) была приглашена для работы над циклом Саариахо *Château de l'âme* («Замок души»).

¹⁰ Осмелимся предположить, что сотрудничество Мортье и Саариахо началось не без участия Селларса, который начал работать в Зальцбурге раньше и, как сказано выше, очень ценил музыку композитора. С. Макклари в книге «Страсти Питера Селларса: постановка музыки» пишет о том, что режиссер «подтолкнул Саариахо к написанию оперы, поскольку увидел в ее инструментальных произведениях драматическую силу» [12, 136].

¹¹ Опера была написана специально для Зальцбургского фестиваля, где в 2000 году и состоялась ее премьера.

Именно Селларс рекомендует Амина Маалуфа на роль либреттиста для будущей оперы¹².

Амин Маалуф родом из Ливана, но с 1976 года живет в Париже. Он признан одним из наиболее значительных современных писателей Франции: лауреат Гонкуровской премии, член Французской академии (с 2011 года), его книги переведены на 27 языков. Биография Маалуфа содержит немало драматичных фактов, коренным образом повлиявших на его творчество. Во время работы в бейрутском еженедельнике он в качестве журналиста посетил немало «горячих точек», освещая войны и другие конфликты. Но наиболее важной для него лично стала гражданская война в родном Ливане, побудившая его к отъезду.

Круг тем, затрагиваемых в литературном творчестве Маалуфа, сфокусирован на взаимоотношениях, а также ценностях различных культур Ближнего Востока, Африки и Средиземноморья — от древних времен до XX столетия.

В соавторстве с Маалуфом и Селларсом Саариахо, помимо «Любви издалека», была написана опера «Мать Адриана». Кроме того, совместно с Маалуфом они работали над монооперой «Эмили», а совместно с Селларсом создали оперный диптих «Только звук остается». Если попытаться окинуть общим взором эти оперы, то обнаруживается, что несмотря на разность их сюжетов и музыкальных обликов, они обладают родственными признаками.

Среди них одним из наиболее глобальных нам видится сочетание психологического и трансцендентного и *их балансирование*. Рассмотрим это на примерах из опер.

«Любовь издалека» представляет историю о трубадуре Жофре Рюделе и его далекой возлюбленной, основанную на средневековой легенде. Ее кульминацией становится IV акт оперы, целиком посвященный пути героя, отправившегося за море с целью увидеть прекрасную графиню, о которой, узнав из рассказов Пилигрима, он грезил в своих канцонах. Во время путешествия Жофре заболевает странной, оказавшейся смертельной, болезнью. На фоне усиливающегося морского шторма в душе героя разыгрывается внутренняя буря. *«Боюсь, что не найду ее, и боюсь, что найду. Боюсь, что пропаду в море, пока доплывем до Триполи. Боюсь оказаться в Триполи. Боюсь, что умру, Пилигрим, и боюсь жить»*¹³, — жалуется Жофре Пилигриму [14, 280–282]. Сомнения и страхи обуревают героя все больше, по мере приближения к мечте он претерпевает интенсивную ментальную трансформацию, приводящую к гибели.

¹² Изначально Саариахо видела либреттистом своей оперы французского писателя и математика Жака Рубо (р. 1932), в книге которого — *La Fleur Inverse* («Отраженный цветок») — она и обнаружилась жизнеописание трубадура, ставшее затем сюжетной основой произведения. Совместными усилиями писателя и композитора был даже придуман синопсис для оперы, однако, по неизвестным нам причинам, Рубо так и не стал либреттистом. Известно также о намерениях Саариахо самостоятельно написать текст оперы, не вызвавших одобрения Мортье. См.: [10, 30–33].

¹³ Перевод автора статьи.

«Чтобы узнать, кто мы такие, нужно переправиться на другой берег», — комментирует Селларс [15]. Два берега, воплощающие пристанище двух душ, героев оперы, аквитанского трубадура Жофре и триполиийской графини Клеманс, режиссер изобразил в виде двух башен, выполненных в форме винтовых лестниц. Башни установлены на разных концах сцены — как символы двух изолированных миров — и с помощью сценического света окрашены в разные тона: башня Жофре — в оттенки синего, башня Клеманс — в алый. Путешествие Селларс воплощает в образе узкой прозрачной ладьи, переправляющей трубадура на другой берег. Кормчий, Пилигрим, вызывает ассоциации с проводником в царство мертвых Хароном¹⁴. На Жофре находит сон, который становится явью на сцене: далекая возлюбленная (воплощенная прекрасной Дон Апшоу) идет, словно ангел в белых одеждах, по воде и поет слова его канцоны¹⁵.

Отдельно хотелось бы остановиться на трактовке цветового аспекта этого спектакля. Рассуждая с позиции обывателя, можно отметить, что избранные для сценических миров двух персонажей оперы оттенки синего и красного трактованы в рамках обыденного сознания, для которого синий, принадлежащий холодной гамме, символизирует мужское начало, а красный, принадлежащий теплой гамме, — женское. Но возможны и другие варианты трактовки данного аспекта постановки. Сам образ Жофре и его мотив далекой возлюбленной в опере Саариахо рассматривается исследователями с позиций куртуазной эстетики (Л. Хаутсало [6], С. Н. Лэмбрайт [7]), философии модернизма (Дж. Калико [16], С. МакКлари [17]) и структурализма (Я. Эверетт [18]), теории Фрейда (А. Оскала [19]). Все они руководствуются желанием понять суть ментальной трансформации героя, и каждый по-своему прав. Однако нас интересует вопрос, ответ на который также мог бы внести вклад в понимание образа героя оперы. Эстетика искусства трубадуров, ставшая отправной точкой для либретто «Любви издалека», как известно, испытывала влияние арабской поэзии, в частности суфийской¹⁶. И если взглянуть на рассказанную в опере историю с этого ракурса, возникает весьма любопытная картина. Мотив ментальной трансформации или ментального пути Жофре вызывает ассоциации с суфийской концепцией познания истины «Путь к Богу» (тарик), продвижение по которому «осуществляется через прохождение ряда т. н. “стоянок” <... > и переживание мистических “состояний”» [21, 262], имеющих свои характерные особенности¹⁷. В суфизме существует и особая

¹⁴ Партию Жофре исполняет канадский баритон Жеральд Финли (р. 1960), Пилигрима — финская певица Моника Груп (меццо-сопрано, р. 1958).

¹⁵ Имеется в виду канцона Рюделя *Quan lo rossinhols el folhos* («Пока соловей в лиственном лесу»). Текст канцоны можно увидеть в следующем издании: Chansonnier provençal (Chansonnier La Vallière) (Folio 63v) [20].

¹⁶ См., например: Найман А. Г. Песни трубадуров. М.: Наука, 1979; Шах И. Вероучение любви // Шах И. Суфии. М., 1994.

¹⁷ Вопрос пересечения идей суфизма с некоторыми мотивами либретто оперы «Любовь издалека» затрагивается на страницах диссертации автора данной статьи [9].

трактовка цвета, связанная с различными состояниями. Прежде всего нас интересуют оттенки синего и голубого, составляющие основу цветовой гаммы костюма¹⁸ Жофре в начале оперы. Исследователь В. Охониезов пишет, что последователи суфизма придавали синему цвету особое значение, «*поэтому суфистов еще именовали и “одетыми в голубое” или “голубоодежными”*. Ношение суфистами голубой одежды толковалось как признак их состояния в начале духовного пути. <...> Синяя одежда была признаком покидания внешнего и признания внутреннего мира» [22]. В данной интерпретации наибольший интерес для нас представляет мысль о покидании внешнего мира, ведь Жофре пленен своими фантазиями, которые в итоге, подкрепленные рассказами Пилигрима, приводят его к гибели. Башня Жофре наряду с оттенками синего имеет зеленый отлив. Чисто внешне это можно трактовать как отсвет моря, играющего большую роль в символике спектакля, однако «*в суфийских преданиях это цвет, который появляется на высоких ступенях мистического пути*» [23], и «*луч, к достижению которого стремились суфии, воспринимался зеленым*» [22]. Таким образом, сочетание синего и зеленого цветов в костюме Жофре в начале оперы создает сложный образ: образ блуждающего и заблуждающегося и одновременно образ достигшего высшей ступени мистического пути.

Красный цвет, связанный в постановке Селларса с образом Клеманс, с точки зрения суфийской философии — цвет «*плаща величия*» (рода аль-кибрийа), в котором некоторые суфии, например, Рузбехан Бакли Ширази, испытывали Божественное присутствие. Суфия, который излучает силу, называют «*одетым в красное*»» [23]. Однако есть и другая коннотация, вполне соответствующая куртуазному образу Прекрасной Дамы: «*Свадебные платья на Востоке часто бывают красными, что символизирует жизнь и плодородие. Поэтому роза — это образ невесты, одетой в красное*» [23].

Герои проживают смену их ментальных состояний, что в визуально-сценическом отношении ярко отражено в четвертом акте. На корабле Жофре оказывается уже в другом, черном одеянии. Черный цвет, с одной стороны, в суфийской поэзии интерпретируется традиционно — как символ зла и символ ночи. Ночь же, в свою очередь, воспринимается не только как тьма и время темных сил, но и в значении «*источника тайны, завесы секретности и сокрытия сокровенного и действий друга от взора чужих*» [22], а также романтической поры любви. В этом качестве черный цвет определенно может интерпретироваться в постановке Селларса, ведь морской путь, в процессе которого параллельно разыгрываются шторм на море и внутренняя буря героя, в своем начале полон неизвестности, как и водные глубины моря цвета индиго¹⁹. Жофре на корабле видит сон с его возлюбленной в главной роли, что подтверждает романтический смысл черного. Но черный в представлении

¹⁸ Художник по костюмам постановки — Мартин Паклдиназ (Martin Pakledinaz) (1953–2012).

¹⁹ «Море цвета индиго» — так озаглавлена 1 сцена IV акта (7 сцена в сквозной нумерации) оперы «Любовь издалека». См.: [14, 230].



Иллюстрация 2. «Любовь издалека». Постановка П. Селларса. Финская национальная опера, 2004 год. Дон Апшоу (Клеманс), Джеральд Финли (Жофре Рюдель). Фото С. Виика

Picture 2. "L'amour de loin". Directed by P. Sellars. Finnish National Opera, 2004. Dawn Upshaw (as Clemence), Gerald Finley (as Jaufre Rudel). Photo by S. Wiik

суфиев это и «черный свет, "черный эмир" (мир-е сиях) или "светлая ночь" (шаб-е роушан), который нельзя увидеть, но он позволяет видеть» [23]. И здесь мы подходим к сопоставлению черного и белого в эпизоде сна, когда на сцене появляется Клеманс в белом одеянии.

Белый цвет трактуется в суфизме как цвет праведников, однако нам он интересен не сам по себе. Дело в том, что в суфийском понимании цвета существует мысль об отрицании цветов и стремлении к бесцветью. Черный же цвет «находится на грани луча и белизны. Перед ним находится белый цвет, а после него луч» [22], который есть свойство Божье. «Бесцветье это та самая белизна, от которой появились другие цвета <...>. Эта белизна тоже цвет, <...> признак отблеска от других цветов, и он белый» [22]. Таким образом, мы обнаруживаем, что с точки зрения суфизма черный цвет на своеобразной иерархической лестнице соседствует как с бесцветьем, так и с белым цветом. В то же

время бесцветье именуется белизной, которая есть отблеск всех цветов. Исходя из этого можно сделать вывод о том, что состояние Жофре в момент его пребывания на корабле интерпретируется как пограничное между бесцветьем — божественным свойством — и белым цветом, в определенной степени родственной бесцветью. Соседство черного и белого в опере в преддверии гибели героя мы склонны интерпретировать как концентрацию пограничных состояний, обладающих божественным свойством.

Смена цветов одежды героев — это, безусловно, символ смены их психологической трансформации. Отвечая на вопрос, был ли сознательным столь психологизированный тон его либретто, Маалуф сказал, что истоки такового лежат в актуальности данного сюжета для нашего времени. «Мы живем в мире, где постоянно приходится определять, что реально, а что виртуально. Мы все время контактируем с людьми, находящимися вдали от нас — так что идея

²⁰ Источник иллюстрации: URL: <http://ptj.spb.ru/archive/38/nora-38/xelsinki-pritcha-ob-idealnoj-lyubvi/> (дата обращения: 12.03.2024).

влюбленности в кого-то, кто находится далеко, я думаю, сегодня более реальна, чем это было в Средние века» [24]. Нельзя с ним не согласиться.

Не менее интересное сочетание психологического и трансцендентного, или даже мистического, начал воплощено в диптихе камерных опер по пьесам театра *но* «Только звук остается»²¹. За основу либретто, над которым Саариахо и Селларс работали вместе, была взята версия перевода американских японоведа Эрнеста Феноллозы (1853–1908) и поэта Эзры Паунда (1885–1972)²², проект создавался без участия Маалуфа. В студенческие годы Селларс посещал Японию, а в 1986 году осуществил постановку пьесы театра *но* «Цунэмаса»²³ — одну из тех, что использована в опере. Учитывая это, можно сделать вывод, что идея проекта исходила от него, хотя и Саариахо ранее в своем творчестве проявляла весьма значительный интерес как к японской культуре, так и к Паунду²⁴. Остановимся более подробно на первой части диптиха, названной «Всегда сильный».

Молодой монах Дзёакей приходит в древний храм, чтобы совершить ритуал, призванный облегчить страдания знаменитого воина Цунэмасы, согласно поверью, пребывающего в аду. Убитый воин был известен прекрасной игрой на биве. Монаху является дух Цунэмасы, струны его лютни оживают, и между героями происходит трансцендентный контакт, после чего дух возвращается в ад.

Оба персонажа задумывались композитором с расчетом на конкретных исполнителей: Дзёакей — на американского бас-баритона Давона Тайнса (р. 1986), Цунэмаса — на французского контратенора Филиппа Жаруски (р. 1978). Тембровый контраст голосов солистов в этой опере — одно из средств воплощения образов героев, далеких друг от друга реального и ирреального миров: земного и адского края асюра — в первой части диптиха, земного и небесного — во второй. Помимо этого, для музыкальной характеристики героев Саариахо также использует инструментальные тембры — флейты (обычной, альтовой, басовой и малой), различных ударных инструментов (в частности маримбы и вибратона) и финского инструмента кантеле²⁵.

²¹ Опера была написана по заказу нескольких организаций: Нидерландской национальной оперы, Парижской национальной оперы, Канадской оперной компании, Финской национальной оперы и Мадридского театра Real. Мировая премьера состоялась в Нидерландской национальной опере в 2016 году.

²² С данным переводом пьес можно ознакомиться в следующем издании: Ernest Fenollosa, Ezra Pound *The Classic Noh Theatre of Japan* [25].

²³ Об этом в своей книге пишет С. МакКлари, см.: [12, 132].

²⁴ В 1995 году Саариахо написала цикл пьес *Six Japanese Gardens* («Шесть японских садов») для ударных инструментов и электроники, инспирированный поездкой в г. Киото и посещением его великолепных садов, в 2012 — цикл *Sombre* («Мрачный») для баритона и 4-х инструментов, в котором были использованы фрагменты знаменитых «Песен» (*Cantos*) Э. Паунда.

²⁵ По признанию Саариахо, она давно мечтала написать что-либо для этого инструмента, и в «Только звук остается» ей, наконец, удалось осуществить желаемое [26]. В опере кантеле, благодаря электронным эффектам, обретает магическое звучание, но, кроме того, и особый смысл — инст-



Илл. 3. «Только звук остается». Постановка П. Селларса. Нидерландская национальная опера, 2016 год. Давон Тайнс (Монах), Филипп Жарусски (Дух Цунэмасы). Фото Р. Вальц

Pic. 3. "Only the Sound Remains". Directed by P. Sellars. Dutch National Opera, 2016. Davone Tines (as Monk), Philippe Jaroussky (as Tsunemasa's Ghost). Photo by R. Walz

Все события драмы развиваются в диалогах и монологах двух персонажей, периодически дополняемых хоровым комментарием. Специфика театра *но* с его квазиритуальным, сосредоточенным действием задает импульс и характер этому оперному спектаклю, практически лишенному внешних событий. Помимо двух солистов исполнительский состав оперы включает инструментальный ансамбль (струнный квартет, флейты, ударные, кантеле), вокальный квартет и электронику²⁶. Камерность и определенные тембровые предпочтения, ощутимые уже в данном перечне, также можно расценивать как некий резонанс японской драмы²⁷.

Сценография спектакля — под стать сюжету — минималистична: Селларс, как верно замечает С. МакКлари, своим сценическим решением «стремит-

румент становится символом лютни Цунэмасы.

²⁶ В процессе исполнения в режиме реального времени голоса солистов и музыкальные инструменты подвергаются электронному усилению. Используются также и другие приемы электронной трансформации живого звучания — например, реверберация, применяемая к голосу контратенора. Подробности, касающиеся электронных средств в опере «Только звук остается», см.: https://www.wisemusicclassical.com/media/qdyfq0lx/otsr_v2021_generalsoundrequirements_20211007_preview20211007.pdf.

²⁷ Камерный исполнительский состав оперы, рассчитанный на двух солистов, семь инструменталистов и вокальный квартет (как альтернатива хору) по масштабам практически сопоставим с составом представления *но*, в котором обычно задействуется от двух до четырех-пяти актеров, хор из восьми человек и инструментальный ансамбль из четырех музыкантов, включающий флейту и три барабана. Параллели между оперой и драмой *но* возникают также в аспекте звукового колорита. Так, например, использование специфических исполнительских флейтовых приемов в партитуре нередко напоминает звучание японских флейт, а трактовка финского инструмента кантеле отсылает к японской биве и даже выступает звуковым символом этого инструмента, он является одним из важных мотивов в либретто оперы. Подробнее об этом см.: Саамишвили Н. Н. Претворение традиций театра Но в опере «Только звук остается» Кайи Саариахо [27]; Саамишвили Н. Н. Only the Sound Remains Кайи Саариахо: источник, идеи, воплощение [28].



Илл. 4. «Только звук остается». Постановка П. Селларса. Голландская национальная опера. 2016 год. Давон Тайнс (Хакурио), Нора Кимболл (Танец Девы). Фото Р. Вальц

Pic. 4. "Only the Sound Remains". Directed by P. Sellars. Dutch National Opera, 2016. Davone Tines (as Hakuryo), Nora Kimball (as Dancing Maiden). Photo by R. Walz

ся обратить основное внимание на саму музыку» [12, 136]. Лаконичные декорации постановки ограничены прямоугольным задником — своего рода холстом, на который нанесен абстрактный рисунок американско-эфиопской художницы Джули Мерету (р. 1970). На презентации спектакля Селларс очень красноречиво охарактеризовал это полотно: «Здесь слой за слоем — белый, черный, и серый между всеми этими мазками — резкими, жесткими, но каллиграфическими, создающими ощущение подобия человеческой жизни: среди всех этих чернильных клякс — торопливые импровизации — слой за слоем, слой за слоем, слой за слоем... Это и препятствие, и источник, и прозрачность. <...> Это граница между жизнью и смертью» [25].

По выражению Селларса, этот спектакль — «мир света и тьмы»³⁰ [29]. На первый план в нем выходит игра света и тени³¹, которую воплотил американский художник по свету Джеймс Ингаллс, постоянно сотрудничающий с режиссером. Большая часть действия происходит в полутьме, способствующей таинственной и мистической атмосфере. Световые эффекты позволяют создать впечатление эфемерного присутствия духа Цунэмасы. Он то появ-

²⁸ Источник иллюстрации: URL: <https://www.scenographytoday.com/julie-mehretu-sound-remains/> (дата обращения: 12.03.2024).

²⁹ Источник иллюстрации: URL: <https://www.scenographytoday.com/julie-mehretu-sound-remains/> (дата обращения: 12.03.2024).

³⁰ Тема света весьма близка Саариахо — значительное количество ее сочинений посвящено исследованию этого явления. Вот некоторые из них: *Verblendingen* («Ослепления», 1982–1984), *Changing light* («Изменчивый свет», 2002), *Lichtbogen* («Светящаяся дуга», 1985–1986), *Notes on light* («Заметки о свете», 2006), *Solar* («Солнечная энергия», 1993), *Étincelles* («Вспышки», 2007), *Light and Matter* («Свет и материя», 2014), *Nox Borealis* («Северное сияние», 2008) и другие.

³¹ Эту тему в своем докладе «Свет, тень и звук: об опере Кайи Саариахо "Only the Sound Remains"» затронула А. В. Сахарова в рамках Международной научной конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность» (РАМ имени Гнесиных, ГИИ, 22–26 ноября 2021 г.).

ляется за холстом, который становится полупрозрачным при определенном освещении, то приближается в виде надвигающейся тени. Такое незримое присутствие духа наводит на мысль, что он и вовсе плод фантазии монаха, в смятении пугающегося и собственной тени.

Важнейшее значение в постановке оперы имеет танец Небесной Девы Теннин, венчающий вторую часть оперного диптиха под названием «Перьевая мантия», в основу которой легла пьеса «Хагоромо». Это не первый случай в творчестве Саариахо, когда ее музыка соединяется с танцем, однако первый в ряду ее оперных сочинений. По сюжету рыбак Хакурио, нашедший на ветке сосны перьевую мантию, соглашается вернуть ее владелице — Небесной Деве — лишь взамен на ее танец. В спектакле *no* особые регламентированные движения актера, исполняющего роль Теннин, можно назвать танцем лишь с большой долей условности. В опере же исполняется танец необыкновенной красоты, с изысканной хореографией, воплощенной американской танцовщицей и хореографом Норой Кимболл. Однако данный эпизод, вопреки возможным ожиданиям, не столько рассчитан на достижение внешней эффектности, сколько служит некоей экстатической проникновенности — на самом пике развития произведения.

Иной вид психологизма и иной вид выхода за грани реальности — в опере «Мать Адриана»³². Произведение стало второй совместной работой трио Саариахо — Маалуф — Селларс. Сюжет повествует о женщине по имени Адриана и ее сыне-подростке, рожденном во время войны в результате изнасилования; подросток желает отомстить своему отцу. Сам сюжет и его воплощение в опере обнаруживают ряд архетипических мотивов и образов, отсылающих к мифу. Анализ либретто, музыкальной драматургии и композиции вкупе со сценической реализацией позволяют сделать вывод о доминировании коллективного над индивидуальным в знаковые моменты действия. В частности, в действие включены картины-видения, природа которых не определена, но, вероятно, представляет собой выражение коллективного бессознательного.

В качестве примера приведем эпизод сна из первой картины I акта. Согласно ремарке либретто, «*неясно, какой из персонажей видит этот сон, возможно, все трое*». События сна описываются в вокальных партиях персонажей: главной героини Адрианы, ее сестры Рефки и Царго — будущего насильника. Текст Маалуфа здесь напоминает «поток сознания»: «*Когда город закрывает глаза, просыпаются наши сны. Один мир сменяет другой, он приносит с собой свои звуки, свой свет. Во сне у Царго было свидание с Адрианой, во сне... Во сне она ждала его. Она ждала его, они долго готовились. И он, и она долго подбирали одежду. Но тотчас рука превратилась в холодную бутылку, она бросила бутылку на пол. Стекланные осколки и красные капли разлетелись повсюду. Адриана рассмеялась. Царго плакал. Внезапно сон рассеялся. Ночь отбросила на рассвет-*

³² Опера написана по заказу Парижской национальной оперы, где в 2006 году и состоялась премьера.



Илл. 5. «Мать Адриана». Постановка П. Селларса. Парижская национальная опера. 2006 год

Рис. 5. "Adriana Mater". Directed by P. Sellars. Opera de Paris, 2006

ный берег инертное тело сна, словно затерявшегося в море матроса. Он убежал в глубины тьмы. Проклятый, проклятый, проклятый»³³.

Музыка этого эпизода погружает слушателя в завораживающую и несколько пугающую атмосферу. Ключевую роль играет оркестровый фон, сопровождающий солирующие голоса. Это звуковое полотно, сотканное из глиссандо арф и струнных, глухих, затаенных ударов барабана и там-тама, механистично повторяющихся интонаций деревянных духовых и застывших педалей скрипок на высоких нотах, создающих жутковатый писк. К нему добавляются вокализмы, построенные на ламентозных интонациях, и шипящие звуки в партии хора.

Сценография этого эпизода в целом довольно проста и в то же время выразительна. Декорации похожи на постройки средневекового восточного города, хотя само действие происходит в период конца XX столетия в Европе³⁵ — еще один элемент, воспринимающийся как уход от конкретики. Сначала мизансцена статична: Адриана и Рефка стоят, Царго лежит на полу. Так происходит, пока двое героев не начинают изображать встречу в финале сцены. Возникает довольно резкая смена действий персонажей, что вполне органично для сна. Выразительность картины усиливает световое оформление Ингаллса, имеющее здесь так же, как и в «Только звук остается», большое значение: из загадочного полумрака постепенно — по мере развития событий сна — ландшафт сцены окрашивается в оттенки синего, способствующего мистичности картины. На протяжении спектакля применяются и другие световые оттенки. Статика, воплощенная Селларсом и его соавторами, усиливает зрительское восприятие ситуации — ее ирреальности и какого-то особого психологизма одновре-

³³ В этом эпизоде текст рассредоточен в партиях героев и хора. Приведенный фрагмент представляет собой объединенный вариант всех реплик (выполнен и переведен на русский язык автором статьи). С либретто оперы можно ознакомиться в следующем источнике: [30].

³⁴ Источник иллюстрации: URL: <http://georgetsy-pin.com/opera/opera/adriana.html> (дата обращения: 12.03.2024).

³⁵ Исследователь Тео Хирсбруннер, а также критики Алан Ридинг и Алекс Росс считают, что сюжет оперы косвенно связан с гражданской войной на Балканах, см.: [31, 204], [32], [33].

менно, позволяя при этом максимально сконцентрироваться на музыке, что в целом роднит оперу с вышеупомянутыми.

В качестве резюме выскажем общие наблюдения относительно особенностей работы этого прекрасного трио. В чем секрет столь успешного сотрудничества? На наш взгляд, их союз скрепляли разнообразные и многосторонние связи, обусловленные в том числе и принадлежностью к одному поколению. Судьбы Саариахо и Маалуфа созвучны: примерно в одном и том же возрасте оба покидают родные края и оказываются во Франции. Линия жизни Селларса в этом отношении иная, однако его интерес к мультикультурности перекликается со схожими идеями Маалуфа и Саариахо³⁶. В то же время Саариахо и Селларс близки друг другу стремлением к глубинным, духовным, трансцендентным аспектам мировосприятия.

В интервью и других высказываниях участников этой команды можно заметить детали, раскрывающие специфику личностного общения, весьма значимого для творческих коллабораций. С точки зрения данного аспекта ощутимо, что лидерство попеременно переходило от Саариахо к Селларсу с его неумным вихрем идей. Маалуф же зачастую играл роль проводника идей Саариахо по принципу: «мои слова — ее слова». Впрочем, слова Маалуфа, на наш взгляд, удачно характеризуют атмосферу, царившую не только между ним и композитором, но и в кругу трио: «Я никогда не писал для другого композитора. <...> У нас очень хорошие рабочие отношения, и нам было действительно приятно работать вместе. Прочитав истории о сложных отношениях между композиторами и либреттистами, я понимаю, что наш случай очень необычный. <...> Мне очень повезло работать с ней, и мы действительно стали очень близкими друзьями. <...> Это действительно что-то очень, очень особенное. И я не уверен, что смог бы воспроизвести то же самое с другим композитором» [24].

³⁶ Интерес Селларса к соединению различных культур проявился во многих его режиссерских работах посредством обращения к внеевропейским источникам, как это произошло и в случае с «Только звук остается». То же относится и к его работам в другой ипостаси — как автора оперных либретто, в частности, для произведений Дж. Адамса. Саариахо, чей жизненный и творческий путь проходил меж двух стран, писала свои произведения на тексты не только финских и французских авторов, но и У. Шекспира, Ф. Кафки, Т. Элиота, Э. Паунда, Арсения Тарковского, Э. Сёдергран, С. Шульц, Ли Цинчжао, С. Вэйль, С. Плат, Ли Бо, Дж. Руми, а также использовала древнеиндийские и древнеегипетские тексты, нередко комбинируя в одной композиции источники разного происхождения на разных языках. Что касается Маалуфа, то интерес к взаимоотношениям различных народов и культур у него возник еще до того, как его настигла судьба эмигранта: в период работы журналистом в бейрутском еженедельнике он посетил ряд арабских и африканских стран. В дальнейшем этот интерес проявился и в литературном творчестве, в частности, в книгах *Les Croisades vues par les Arabes* («Крестовые походы глазами арабов», 1983), *Samarkand* («Самарканд», 1988), *Les Identités meurtrières* («Убивающие идентичности», 1998).

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Схаплок Г. А.* Музыка Кайи Саариахо. — Москва: Композитор, 2017. — 144 с.
2. Kaija Saariaho. "L'amour de loin" [Electronic source] // Wise Music Classical: [website]. — URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/11937/LAmour-de-loin--Kaija-Saariaho/> (дата обращения: 07.04.2024).
3. Kaija Saariaho. "Innocence" [Electronic source] // Wise Music Classical: [website]. — URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/58414/Innocence--Kaija-Saariaho/> (дата обращения: 07.04.2024).
4. Meet the Composer: Kaija Saariaho in Conversation with Tom Service // Howell, T., Hargreaves, J., Rofo, M. Kaija Saariaho: visions, narratives, dialogues. — Burlington: Ashgate, 2011. 265 p. — P. 3–15.
5. Wise Music Classical: [вебсайт]. — URL: [wisemusicclassical.com](https://www.wisemusicclassical.com) (дата обращения: 07.04.2024).
6. *Hautsalo L.* "Kaukainen rakkaus Saavuttamattomuuden": semantiikka Kaija Saariahon oopperassa: Väitöskirja esitetään. — Helsinki: Yliopistopiano, 2008. — 218 p.
7. *Lambright N.-S.* "L'amour de loin" and the Vocal Works by Kaija Saariaho: A Dissertation In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts. — New-York, 2008. — 116 p.
8. *Kern F. H.* An Exploration of Compositional Technique in the Operas of Kaija Saariaho and Christian Jost: A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. — New York University, 2016. — 412 p.
9. *Саамишвили Н. Н.* Оперы Кайи Саариахо 2000-х гг.: художественные идеи, музыкальная драматургия, композиционная техника: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — Москва, 2021. — 285 с.
10. *Saariaho K.* Five Acts in the Life of an Opera Composer / K. Saariaho / Translated from the French by Jeffrey Zuckerman // Music & Literature. — 2014. — № 5. — P. 29–47.
11. A Discussion and a Monologue: Esa-Pekka Salonen and Peter Sellars / Edited by Pekka Hako and Jaakko Mäntyjärvi. Transcribed by Jaakko Mäntyjärvi // Music & Literature. — 2014. — № 5. — P. 75–91.
12. *McClary S.* Spectral Sensualities: Collaborations with Kaija Saariaho // McClary S. The Passions of Peter Sellars: Staging the Music. — Ann Arbor: University of Michigan Press, 2019. — P. 115–141.
13. *Kallos M.* The (Not So) Classical Productions of Peter Sellars: Ajax, Persians and Children of Heracles. A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts. — Vancouver, 2018. — 109 p.
14. *Saariaho K.* L'Amour de loin. Full score. Chester Music [Electronic source] // Wise Music Classical: [website]. — URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/11937/LAmour-de-loin--Kaija-Saariaho/> (дата обращения: 07.04.2024).
15. *Falot J.* L'amour de loin de Amin Maalouf: La fin'amor d'entre deux rives [Electronic source] // La Plume francophone: [website]. — URL: <http://la-plume-francophone.over-blog.com/article-5490122.html> (дата обращения: 07.04.2024).
16. *Calico J. H.* Saariaho's L'Amour de loin: Modernist opera in the Twenty-First Century // Begam R., Smith M. W. (eds.), Modernism and Opera. — Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2016. — P. 341–359.
17. *McClary S.* The lure of the Sublime: revisiting the modernist project // Transformations of Musical Modernism / eds. Erling E. Guldbrandsen and Julian Johnson. — Cambridge University Press, 2015. — P. 21–35.

18. *Everett Y.* The tropes of desire and jouissance in Kaija Saariaho's *L'amour de loin* // Klein M. L., Reyland N. Music and narrative since 1900. — Bloomington & Indiana: Indiana University Press, 2013. — P. 329–345.
19. *Oskala A.* Dreams about Music, Music about Dreams [Electronic source] // Howell T., Hargreaves J., Rofo M. Kaija Saariaho: visions, narratives, dialogues. Burlington: Ashgate, 2011. — URL: <https://books.google.ru/books?id=WCcxDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> (дата обращения: 1.04.2024).
20. *Chansonnier provençal (Chansonnier La Vallière)* [Electronic source] // Gallica.bnf.fr: [website]. — URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60004306?rk=21459;2> (дата обращения: 07.04.2024).
21. *Насыров И. Р.* Основания исламского мистицизма. Генезис и эволюция. — Москва: Языки славянских культур, 2009. — 552 с.
22. *Охониёзов В. Д.* Символика цветов в персидско-таджикской суфийской поэзии [Электронный ресурс] // Молодой ученый. — 2010. — № 8 (19). — Т. 2. — С. 68–72. — URL: <https://moluch.ru/archive/19/1919/> (дата обращения: 07.05.2023).
23. Цветовая символика в исламской и персидской литературе [Электронный ресурс] // Исламосфера: [вебсайт]. — URL: <http://islamofera.ru/cvetovaya-simvolika-v-islamskoj-i-persidskoj-literature/> (дата обращения: 07.04.2024).
24. *Geyer C.* Amin Maalouf: Up-Close with the Man from Afar [Electronic resource] // MyScena: [website]. 31 December 2016. — URL: <https://myscena.org/charles-geyer/amin-maalouf-close-man-afar/> (дата обращения: 07.04.2024).
25. *Fenollosa E., Pound E.* "Noh" or Accomplishment: A Study of the Classic Stage of Japan. — London: Macmillan and Co., Limited, 1916. — 268 p.
26. *Hatab S.* The silence before the sound. An interview with Kaija Saariaho [Electronic source] // Website Opéra national de Paris. — URL: <https://www.operadeparis.fr/en/magazine/the-silence-before-the-sound> (дата обращения: 07.04.2024).
27. *Саамишвили Н. Н.* Претворение традиций театра Но в опере «Только звук остается» Кайи Саариахо [Электронный ресурс] // Опера в музыкальном театре: история и современность Материалы Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко / Том 2. — Москва: РАМ имени Гнесиных, 2019. — С. 541–550. — URL: https://gnedin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/OperaMusicalTheatre/2019_Book_OperaInMusicalTheatre_Vol2.pdf (дата обращения: 12.03.2024).
28. *Саамишвили Н. Н.* Only the Sound Remains Кайи Саариахо: источник, идеи, воплощение // Ирина Сусидко и ее школа аналитического музыкознания. Сборник статей в честь Ирины Петровны Сусидко. — Москва: Пробел, 2023. — С. 123–141.
29. Only the Sound Remains: Peter Sellars (Full) — Dutch National Opera. Видео-хостинг YouTube [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oonN06GklhY&t=440s> (дата обращения: 07.04.2024).
30. *Maalouf A.* Adriana Mater [E-book]. — Paris: Editions Grasset; Fasquelle, 2006.
31. *Hirsbrunner T.* L'amour de loin und Adriana Mater, die beiden Opern von Kaija Saariaho. Ein Vergleich // Musiktheater der Gegenwart. — Salzburg: Verlag Müller-Speiser, Anif. — 2008. — S. 203–210.
32. *Riding A.* The Opera "Adriana Mater" Addresses Motherhood in a War Zone [Electronic source] / A. Riding // The New York Times. — URL: http://www.nytimes.com/2006/04/05/arts/music/05adri.html?_r=0 (дата обращения: 07.04.2024).
33. *Ross A.* Birth. A New Opera from the Finnish Composer Kaija Saariaho [Electronic source] // The New Yorker. — URL: http://www.newyorker.com/archive/2006/04/24/060424crmu_music?currentPage=all (дата обращения: 07.04.2024).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Н. Н. Саамишвили — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора теории музыки Государственного института искусствознания.

REFERENCES

1. *Shaplok G. A.* Muzyka Kaji Saariaho [Music by Kaija Saariaho]. Moscow: Kompozitor, 2017. 144 p.
2. Kaija Saariaho. "L'amour de loin" [Electronic source] // Wise Music Classical: [website]. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/11937/LAmour-de-loin--Kaija-Saariaho/> (accessed: 07.04.2024).
3. Kaija Saariaho. «Innocence». URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/58414/Innocence--Kaija-Saariaho/> (accessed: 07.04.2024).
4. Meet the Composer: Kaija Saariaho in Conversation with Tom Service // Howell, T., Hargreaves, J., Rofe, M. Kaija Saariaho: visions, narratives, dialogues. Burlington: Ashgate, 2011. 265 p. P. 3–15.
5. Wise Music Classical: [website]. URL: [wisemusicclassical.com](https://www.wisemusicclassical.com) (accessed: 07.04.2024).
6. *Hautsalo L.* "Kaukainen rakkaus Saavuttamattomuuden": semantiikka Kaija Saariahon oopperassa [L'amour de loin — Semantics of the Unattainable in Kaija Saariaho's Opera]. Doctoral thesis. Helsinki, 2008.
7. *Lambright S. N.* "L'amour de loin" and the Vocal Works by Kaija Saariaho. PhD thesis. New-York, 2008. 116 p.
8. *Kern F. H.* An Exploration of Compositional Technique in the Operas of Kaija Saariaho and Christian Jost. PhD thesis. New York University, 2016. 412 p.
9. *Saamishvili N.* "Opery Kaji Saariaho 2000-h gg.: hudozhestvennye idei, muzykal'naja dramaturgija, kompozicionnaja tehnika [Kaija Saariaho's operas of the 2000s: artistic ideas, musical dramaturgy, compositional technique]. Candidate's thesis. Moscow, Gnesin Russian Academy of Music. 2021. 285 p.
10. *Saariaho K.* Five Acts in the Life of an Opera Composer (2010). Translated from the French by Jeffrey Zuckerman // Music & Literature. 2014. № 5. P. 29–47.
11. A Discussion and a Monologue: Esa-Pekka Salonen and Peter Sellars. Edited by Pekka Hako and Jaakko Mäntyjärvi. Transcribed by Jaakko Mäntyjärvi // Music & Literature. 2014. № 5. P. 75–91.
12. *McClary S.* Spectral Sensualities: Collaborations with Kaija Saariaho // McClary Susan. The Passions of Peter Sellars: Staging the Music. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2019. P. 115–141.
13. *Kallos M.* The (Not So) Classical Productions of Peter Sellars: Ajax, Persians and Children of Heracles. PhD thesis. Vancouver, 2018. 109 p.
14. *Saariaho K.* L'Amour de loin. Full score. Chester Music [Electronic source]. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/11937/LAmour-de-loin-> (accessed: 07.04.2024).
15. *Falot J.* L'amour de loin de Amin Maalouf: La fin'amor d'entre deux rives. URL: <http://la-plume-francophone.over-blog.com/article-5490122.html> (accessed: 07.04.2024).
16. *Calico Joy H.* Saariaho's L'Amour de loin: Modernist opera in the Twenty-First Century // Begam R., Smith M. W. (eds.), Modernism and Opera. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2016. P. 341–359.
17. *McClary S.* The lure of the Sublime: revisiting the modernist project // Transformations of Musical Modernism / eds. Erling E. Guldbrandsen and Julian Johnson. Cambridge University Press, 2015. P. 21–35.
18. *Everett Y.* The tropes of desire and jouissance in Kaija Saariaho's L'amour de loin // Klein M. L., Reyland N. Music and narrative since 1900. Bloomington & Indiana: Indiana University Press, 2013. P. 329–345.

19. *Oskala A.* Dreams about Music, Music about Dreams [Electronic source] // Howell T., Hargreaves J., Rofo M. *Kaija Saariaho: visions, narratives, dialogues*. Burlington: Ashgate, 2011. URL: <https://books.google.ru/books?id=WCcxDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> (accessed: 07.04.2024).
20. *Chansonnier provençal (Chansonnier La Vallière)*. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60004306?rk=21459;2> (accessed: 07.04.2024).
21. *Nasyrov I.* Osnovaniya islamskogo misticizma. Genezis i evolyuciya [The foundations of Islamic mysticism. Genesis and evolution]. Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur, 2009. 552 p.
22. *Ohonijozov V. D.* Simvolika cvetov v persidsko-tadzhikskoj sufijskoj poezii [Symbolism of colours in Persian-Tajik Sufi poetry]. *Molodoj uchenyj [Young scientist]*, no. 8/2010 (19), vol. 2, 68–72. URL: <https://moluch.ru/archive/19/1919/> (accessed: 07.04.2024).
23. *Cvetovaja simvolika v islamskoj i persidskoj literature [Color symbolism in Islamic and Persian literature]*. URL: <http://islamofera.ru/cvetovaya-simvolika-v-islamskoj-i-persidskoj-literature/> (accessed: 07.04.2024).
24. *Geyer Ch.* Amin Maalouf: Up-Close with the Man from Afar. URL: <https://myscena.org/charles-geyer/amin-maalouf-close-man-afar/> (accessed: 07.04.2024).
25. *Fenollosa E., Pound E.* "Noh" or Accomplishment: A Study of the Classic Stage of Japan. London: Macmillan and Co., Limited, 1916. 268 p.
26. *Hatab S.* The Silence Before the Sound: An Interview with Kaija Saariaho. URL: <https://www.operadeparis.fr/en/magazine/the-silence-before-the-sound> (accessed: 07.04.2024).
27. *Saamishvili N.* Pretvorenje tradicij teatra No v opere «Tol'ko zvuk ostaetsya» Kaji Saariaho [About some elements of the Noh theater in Kaija Saariaho's opera "Only the Sound Remains"] // *Opera in Musical Theater: History and Present Time. Proceedings of the International Academic Conference, November 11–15, 2019 / ed. by Irina Susidko / Vol. 2*. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2019. P. 541–550. URL: https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/OperaMusicalTheatre/2019_Book_OperalnMusicalTheatre_Vol2.pdf (accessed: 07.04.2024).
28. *Saamishvili N.* Only the Sound Remains Kaji Saariaho: istochnik, idei, voploshchenie [Only the Sound Remains by Kaija Saariaho: source, ideas, implementation] // Irina Susidko and her school of analytical Musicology. Collection of articles in honor of Irina Susidko. Moscow: Probel, 2023. P. 123–141.
29. *Only the Sound Remains: Peter Sellars (Full)* — Dutch National Opera. Видео-хостинг YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oonN06GklhY&t=440s> (accessed: 07.04.2024).
30. *Maalouf A.* *Adriana Mater* [E-book]. Paris: Editions Grasset; Fasquelle, 2006.
31. *Hirsbrunner Th.* L'amour de loin und Adriana Mater, die beiden Opern von Kaija Saariaho. Ein Vergleich. In: *Musiktheater der Gegenwart*. Salzburg: Verlag Müller-Speiser, Anif. 2008. S. 203–210.
32. *Riding A.* The Opera "Adriana Mater" Addresses Motherhood in a War Zone. URL: http://www.nytimes.com/2006/04/05/arts/music/05adri.html?_r=0 (accessed: 07.04.2024).
33. *Ross, Alex.* 2006. Birth: A New Opera from the Finnish Composer Kaija Saariaho. URL: http://www.newyorker.com/archive/2006/04/24/060424crmu_music?currentPage=all (accessed: 07.04.2024).

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Natalia N. Saamishvili — Cand.Sci. (Arts), Senior Scientist of the Music Theory Department at the State Institute for Art Studies.

Поступила в редакцию / Received: 17.01.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 01.03.2024

Принята к публикации / Accepted: 15.03.2024

Из истории русской музыкальной культуры

Научная статья

УДК 782

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-2-35-52



Испанские и русские мотивы в опере А. Н. Верстовского «Тоска по родине»



Вера Евгеньевна Минаева

Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
Sarancha_vera@gnesin-academy.ru,
<https://orcid.org/0009-0003-9243-9239>

Аннотация: Статья посвящена практически неизвестной в наши дни комической опере А. Н. Верстовского «Тоска по родине» (1839). Сочинение привлекает внимание не только своим специфическим, несвойственным композитору почерком (с точки зрения жанрового наклонения, места и времени действия), но и тем, что оно отразило и предвосхитило тенденции своего времени: Верстовский стал одним из первых русских композиторов, обратившихся к испанским образам.

В статье предпринята попытка выявить в опере «Тоска по родине» особенности музыкального воплощения образов русской и испанской культур, а также определить возможные связи сочинения с операми Обера, Доницетти и других композиторов, использовавших испанские сюжеты и локальный колорит.

Ключевые слова: «Тоска по родине», Россия, Испания, А. Верстовский, XIX век, национальная традиция

Для цитирования: Минаева В. Е. Испанские и русские мотивы в опере А. Н. Верстовского «Тоска по родине» // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 2. С. 35–52. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-2-35-52

From the history of Russian musical culture

Original article

Spanish and Russian motifs in the opera "Homesickness" by A. N. Verstovsky

Vera E. Minaeva

*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
Sarancha_vera@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0009-0003-9243-9239>*

Abstract: The article is dedicated to the virtually unknown comic opera by A. N. Verstovsky "Homesickness" (1839). The composition attracts attention not only with its specific, uncharacteristic for the composer, style (in terms of genre inclination, setting, and time of action), but also because it reflected and anticipated the tendencies of its time: Verstovsky was one of the first Russian composers to turn to Spanish images.

The article attempts to identify the particularities of the musical embodiment of Russian and Spanish cultural images in the opera "Homesickness", as well as to determine possible links of the composition with the operas of Auber, Donizetti, and other composers who used Spanish plots and local color.

Keywords: "Homesickness", Russia, Spain, A. Verstovsky, 19th century, national tradition

For citation: Minaeva V. E. Spanish and Russian motifs in the opera "Homesickness" by A. N. Verstovsky. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2024;(2):35-52. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2024-2-35-52

Комическая опера «Тоска по родине» была создана Верстовским спустя четыре года после успешной премьеры «Аскольдовой могилы», в 1839 году. В качестве либреттиста вновь выступил М. Н. Загоскин, автор одноименного романа.

Исследователь творчества Верстовского А. А. Гозенпуд указывает, что «Тоска по родине» стала единственной оперой, написанной на сюжет из современной композитору жизни [2, 265]. Действительно, эта опера стоит особняком в ряду сочинений Верстовского: в ней нет фантастических эпизодов, действие происходит в 1830-е годы в России и Испании¹. Как отмеча-

¹ Приведем краткое содержание оперы. Завольский, молодой помещик, тонет в Неве, однако ему на помощь приходит неизвестный. Молодой помещик влюблен в Софию Лидину, и она отвечает взаимностью. Герой становится случайным очевидцем встречи Лидиной с незнакомцем

ет Б. В. Доброхотов, «композитор, обратившись к чуждому для себя сюжету, не смог создать значительной и яркой оперы» [3, 39]. Такой отзыв далеко не единственный. Доброхотов, а также С. М. Волков упоминают ироничное название оперы «Тоска и пародия», приписываемое М. П. Мусоргскому [3, 39], [4, 40]. Как следует из переписки композитора с М. А. Балакиревым, он весьма скептически относился как к творчеству, так и к личности Верстовского [5, 54].

Однако опера представляет интерес прежде всего не столько художественными достоинствами, сколько характерными для своего времени тенденциями. Верстовский был в числе первых русских композиторов, обратившихся к образам Испании в музыке²; опера «Тоска по родине» стала одним из первых сочинений на отечественной оперной сцене, в которых передан испанский колорит.

Интерес к считавшейся в те времена сказочно-легендарной, таинственной стране был отнюдь не случаен; его испытывали как русские, так и западноевропейские современники композитора. В отличие от Германии, Италии и Франции, Испания обладала особой притягательной силой.

Следует сказать несколько слов о значении и влиянии испанской культуры на западноевропейские страны и Россию в XIX веке, так как черты этой культуры оказали воздействие на развитие национальных оперных традиций.

Увлечение экзотикой особенно ярко проявилось в произведениях французских композиторов XIX века³. В оперной литературе этого столетия встречаются как непосредственные характеристики представителей других культур (персонажи иных для европейцев национальностей, например,

(Красноярским) и принимает решение покинуть Петербург, где живет неверная возлюбленная, и уехать в Андалузию. В поездку он берет верного слугу Никанора. Испания пленяет Завольского красотой своей природы, однако он чувствует одиночество и тоску. В Испании в Завольского влюбляется донна Розалия, жена андалузского корредидора. Дон Педро, поклонник донны Розалии, испытывает жгучую ревность и нанимает убийц для устранения соперника. Завольский по-прежнему любит Лидину, к тому же Розалия состоит в браке и отношения с ней недопустимы, таким образом, герой отвергает ее. Слуги донны Розалии готовят пышный праздник, на который приглашены Завольский, Никанор, дон Пабло и другие гости. Дон Пабло зовет убийц, которые должны отомстить за него. Заговорщики окружают Завольского, дон Пабло угрожает убить его, но неожиданно на помощь приходит неизвестный юноша, ранее спасший Завольского в Петербурге. Герой узнает своего спасителя, и происходит их знакомство. Молодой человек, Красноярский, оказывается братом Лидиной, он прибыл с моряками в Испанию. Завольский прощает своих обидчиков и с русскими матросами, слугой Никанором и Красноярским отправляется на родину [1, 237].

² Стоит упомянуть и о других композиторах первой половины XIX века, обращавшихся к испанской тематике в балетах, водевилях и романсах: К. Каноббио, Ф. Шольце и Н. Кубиште (балет «Инеса де Кастро, или Тайный брак», 1824), М. Глинке (романсы «Я здесь, Инезилья», 1834, «Ночной зефир», 1838). Позднее к испанским темам и образам обращались Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский, Р. К. Щедрин и др. [1, 148], [6].

³ Кроме французских композиторов к экзотическим образам обращались и итальянские композиторы: Дж. Россини («Итальянка в Алжире»), Дж. Верди («Дон Карлос» и «Сицилийская вечерняя»), В. Беллини («Заира»).

цыгане, мавританцы, арабы, китайцы и др.⁴), так и опосредованные — рассказы о них от лица героев⁵.

Как отмечают исследователи [7, 93–118], [8], [9], во французских текстах, в том числе музыкальных, Испания (а шире — Пиренейский полуостров) в силу близости к Франции и сходства между языками, значительно чаще других регионов становилась местом действия сюжетов. Соответственно, заимствовались свойственные этой географической области темы, мотивы, характерные персонажи: контрабандисты, разбойники и ревнивцы-мужчины, темноволосые девушки, гадающие на картах [7, 100], [8, 145]. Французские композиторы вводили в сюжет религиозные и политические конфликты на испанской земле, что стало своего рода клише. Например, герои, олицетворяющие католическую власть, могли преследовать мусульман или иудеев⁶. Кроме того, в оперы включались танцы в сопровождении национальных инструментов, гитар и кастаньет (или инструментов, их имитирующих), музыка изобиловала особыми гармоническими средствами (доминантовый лад), типичными для этой культуры ритмами.

Культурные связи между Россией и Испанией возникли в Московском княжестве в XVI веке. При Петре I интерес к Испании усилился, так как император стремился развивать дипломатические, торговые и культурные связи с европейскими державами. В 70-е годы XVIII века в России появились первые переводы испанских авторов, писавших об истории Испании. Русская публика черпала сведения не только из переводов, но обращалась к источникам на иностранных языках. Под воздействием подобной литературы в России формируется стереотипный образ этой страны, в первую очередь связанный с «черной легендой»⁷. Также на восприятие этой страны оказали влияние резкие высказывания критиков в адрес современного экономического, политического и культурного состояния Испании⁸. В XVIII веке в Россию активно проникает испанская художественная литература и театр. Так,

⁴ Цыгане присутствуют, например, в операх «Гугеноты» Мейербера, «Кармен» Бизе, японцы — в «Желтой принцессе» Сен-Санса, индийцы — в «Короле Лахорском» Массне и т. д., см.: [7, 93].

⁵ Например, песня Эболи "Nei giardin del bello" из II акта «Дон Карлоса» Дж. Верди, в которой героиня поет о тайной встрече мавританского короля Ахмета с девушкой в чадре [7, 94].

⁶ Так, в опере Ф. Галеви «Гитарист» (Le Guitarréro) появляется образ инквизитора [7, 107].

⁷ Данная тенденция отразилась в создании искаженного, преувеличенно агрессивного облика испанцев — как фанатичных завоевателей, в частности, в представлении династии Габсбургов в неприглядном свете (что было выгодно Нидерландам, на протяжении 80 лет сражавшимся с Испанией), а также Англии, сталкивавшейся с испанцами на море. См.: [10, 202], [6, 134], [11, 108].

⁸ Е. Г. Черкасова и другие исследователи отмечают, что в первой половине XIX века образ Испании меняется в сознании русской публики: от представлений в духе «черной легенды» к возвышенно-романтическим, что нашло отражение в произведениях поэтов, художников и музыкантов, как, например, в повести «Сиерра-Морена» Н. М. Карамзина, стихотворении «Ночной зефир» А. С. Пушкина и написанном позднее одноименном романсе М. И. Глинки, опере «Каменный гость» А. С. Даргомыжского, «Испанской серенаде» М. А. Балакирева, «Испанском каприччио» Н. А. Римского-Корсакова, «Дон Кихоте» А. Г. Рубинштейна, полотно «Малага» И. К. Айвазовского и мн. др. [11, 109], [12], [13].

в 1706–1707 годах труппа И. Кунста — О. Фюрста ставит на московской сцене модные в ту эпоху «переделки» пьес, восходящие к комедии Кальдерона «El alcaide de sí mismo»⁹. Во второй половине XVIII века становится популярным так называемый «испано-мавританский» или «гишпанский» роман¹⁰, в котором черты испанской культуры получают преломление сквозь призму французской [6, 141].

В XIX веке полулегендарный образ Испании привлекает русских путешественников, одним из них стал В. П. Боткин, посетивший страну в 1845 году¹¹. Художественная культура страны нашла отражение в заметках, письмах и дневниках В. В. Стасова, К. А. Коровина и др. [12]. Как указывает Н. Г. Панченко, для русских путешественников особо притягательным был юг Испании, на фоне мрачного, холодного и сурового Петербурга кажущийся райским местом [12]. Если Италия ассоциировалась у русского дворянства в первую очередь с пением, то Испания — с танцем. В заметках путешественников крайне мало описаний народной музыки Испании, зато народные танцы вызывают особо восторженный отклик. После поездки Глинки, который провел в Испании два года (1845–1847), происходит некоторое переосмысление испанской музыки¹², однако она по-прежнему воспринимается воплощением экзотического колорита.

Верстовский, в отличие от своих современников, не посещал Испанию, однако при исследовании его творчества становится очевидным живой интерес композитора к испанской культуре. Занимая высокий пост в дирекции Императорских театров, он, несомненно, имел возможность познакомиться с публикациями, в том числе музыкальных изданий, раскрывающих облик Испании. Кроме того, можно предположить, что в широкий круг общения Верстовского входили и те, кто посещал эту страну.

Среди западных образцов, которые ставились при Верстовском, особое место сфера экзотики — в широком ее понимании, включающая и внеевропейские цивилизации, — была представлена в творчестве французских композиторов, в жанрах большой и комической опер, в меньшей степени в творчестве итальянских, австрийских и немецких композиторов.

⁹ В русском переводе — «Сам у себя под стражей». В дальнейшем испанские сочинения все чаще появляются на сцене в различных интерпретациях. Известно, что Екатерина II делала свободные переложения сочинений испанских авторов, например, комедия «Чулан» была создан на основе комедии "El escondido y la tapada" («Спрятанный кабальеро») Кальдерона [14, 65], [6, 147].

¹⁰ Примером такого типа романа может служить «Гонзаль в Кордуанский» Ж. П. Флориана и др., см.: [6 147].

¹¹ В литературном наследии В. П. Боткина, содержащем описание впечатлений от поездки, развечиваются мифы и предстает подлинный облик Испании. Боткин печатался в «Современнике», и его очерки об Испании были доступны широкому кругу читателей [15, 148–190].

¹² Как указывает С. А. Амельченкова, можно считать, что именно Глинка стал «основателем "музыкальной испанистики"», что отразилось в его произведениях и способствовало обращению русских композиторов к испанским образам [16, 17].

При анализе оперного творчества Верстовского мы наблюдаем стремление композитора «раскрасить» действие в оперных сочинениях введением различных вариантов локального колорита. В оперу «Пан Твардовский» включены цыганские хоры, в «Вадим или Двенадцать спящих дев», «Аскольдову могилу» — славянские пляски, а в следующую за «Тоской по родине» «Громобой», помимо славянских танцев, — балетные сцены турчанок и персиянок. Очевидно, что на протяжении всех лет работы над операми (1828–1854) Верстовский включает экзотические мотивы в либретто и музыкальный текст. В «Тоске по родине» действие и вовсе переносится в Андалусию — наиболее романтизированный регион Испании, омываемый водами Гибралтарского пролива и Средиземного моря, считавшийся при жизни композитора Востоком¹³.

Приведем список оперных постановок в репертуаре Большого театра в период с 1825 по 1839 год, в которых явно обозначены испанские мотивы:

Таблица 1
Table 1

Название оперы, композитор	Особенности сюжета, место действия	Музыка
«Редкая вещь» / "Una cosa rara, ossia Bellezza ed onesta", В. Мартин-и-Солер [17, 199–201].	Действие происходит в Испании. Среди персонажей — «пасторальная» пара возлюбленных и королева Изабелла.	II акт начинается с музыкальной темы, в мелодике которой присутствуют каталонские корни. Эта тема служит основой дуэта. Примечательна также канцонетта инфанта "Non farmi più languire" в сопровождении оркестра и мандолины. В финале II акта звучат испанские танцы в сопровождении хора [18, 451].
«Свадьба Фигаро» / "Le nozze di Figaro ossia la folle giornata", В. А. Моцарт	Действие происходит в Испании.	Испанские мотивы присутствуют в либретто оперы, но отсутствуют в музыке.
«Фиделио» («Леонора») / "Fidelio", Л. ван Бетховен	Действие происходит в испанской тюрьме недалеко от Севильи.	Испанские мотивы представлены в сюжете, но не отражены в музыке.
«Жан Парижский» / "Jean de Paris", Ф.-А. Буальдьё	Принцесса Наваррская едет в Париж навстречу своему жениху, дофину Франции, с которым она обручена [19, 143–144].	Испанские мотивы есть в либретто оперы, но отсутствуют в музыке.

¹³ Отметим, что Андалусия в течение нескольких сотен лет была населена арабами, поэтому в культуре этого региона преобладали восточные черты, а сама Испания с точки зрения публики XVIII–XIX веков воспринималась как часть Востока.

«Эрнани» / "Ernani", Дж. Верди	В <i>горах Арагона</i> на закате солнца пирует отряд Эрнани. Под этим именем скрывается <i>дон Хуан</i> , сын герцога Арагона, казненного королем.	В музыке оперы отсутствует локальный колорит Испании. Форма номеров типична для итальянской оперы [20].
«Черное домино, или Таинственная маска» / "Le domino noir" Д. Обер	Действие происходит в <i>Мадриде</i> , в 1780-е годы.	В музыке оперы «Черное домино» есть танцевальные и вокальные номера, отражающие колорит Испании. К ним относятся рондо, арагонез и ансамбль из I акта. Помимо номеров с жанровым обозначением, музыка оперы пронизана интонациями и ритмами, типичными для испанской культуры [21].
«Немая из Портичи» / "La muette de Portici" Д. Обер	В дворцовом саду празднуют свадьбу сына вице-короля <i>Неаполя</i> и принцессы Эльвиры. Фенелла, немая девушка, размышляет о самоубийстве, видя, как соблазнивший ее Альфонсо готовится к свадьбе. Мазаньелло, брат Фенеллы, готовит <i>восстание против оккупантов испанцев</i> и месть за обиду сестры [22].	Музыка оперы Обера «Немая из Портичи» пронизана испанским колоритом, который приносят ритмы тарантеллы (в увертюре), танцевальные номера в первом акте — гуарача, болеро и др.
«Роберт дьявол» / "Robert le Diable" Дж. Мейербер	Сюжет основан на средневековой легенде о Роберте-дьяволе. Действие происходит в Сицилии [23, 322–323].	В музыке присутствует испанский колорит, в первую очередь в танцевальных номерах: болеро, балетной сцене из III акта, а также в вокальной характеристике принцессы Изабеллы.

Как отмечает Э. Лакомб, опере с элементами экзотики присущи определенные особенности как в отношении сценографии (декорации, костюмы), либретто (его формы и содержания — присутствии персонажей различных национальностей), так и самой музыки (выбор музыкальных жанров, характерных для описываемого региона) [24, 135].

При анализе сочинения Верстовского и сопоставлении его с европейскими образцами мы обнаруживаем подобные изменения. Совместно с либреттистом Загоскиным в «Тоске по родине» композитор создает «два мира» — русский и испанский. Русский мир представлен Санкт-Петербургом¹⁴, испанский — Андалусией.

¹⁴ Очевидно, что город выбран не случайно, так как именно северная столица России славится своим специфическим суровым климатом, мрачностью и сыростью. «Русский мир» представлен помещиками, их слугами, матросами и военными. Тексты вокальных номеров

Андалусия пленяет героя природой, солнцем и жизнерадостностью местных жителей. В арии, открывающей II акт, Завольский воспеваает красоту далекого края, в котором он оказался, покинув Россию: «Как очарован я тобою и роскошью твоих долин» [25, 155]. Появление во втором акте испанских персонажей — донны Розалии, ее служанки Пакиты, дона Педро, дона Пабло и др. — приводит к разворачиванию стереотипного для данного региона конфликта: чувство ревности (донны Розалии к Завольскому) побуждает дона Педро нанять убийц.

Испанские черты в музыке Верстовского и его западноевропейских современников передавались в первую очередь через танцевальные жанры, такие как болеро¹⁵, фанданго¹⁶, сегидилья¹⁷, арагонез¹⁸, гуарача¹⁹. Эти и другие, характерные для испанской национальной традиции, жанры встречаются в ставившихся при Верстовском операх европейских композиторов, а также в опере «Тоска по родине». В ней Испания представлена во II, несколько менее в III акте²⁰. Весьма вероятно, что идея создания «испанских» актов возникла у Верстовского после премьеры оперы «Жизни за царя» Глинки (1836), в которой действие II акта происходит в Польше, а образ этой страны создается преимущественно с помощью танцев²¹.

Во второе действие «Тоски по родине», наряду с вокальными характеристиками героев, включено большое количество хореографических номеров (зачастую в сопровождении хора). Первым следует фанданго²², далее — череда танцев без жанрового обозначения. Фанданго сопровождается хором, который исполняется не только испанскими, но и русскими персонажами, приглашенными на пир к донне Розалии. В тексте подчеркнута основная черта национальной музыкальной культуры — любовь к танцам («За танцы про-

главного героя пронизаны обращения к России и сравнением родины и далекого прекрасного края — Испании.

¹⁵ Болеро — трехдольный танец с яркой ритмоформулой: восьмая, триоль шестнадцатыми, четыре восьмых [26]. Танцующие сольно или парами исполняют замысловатые движения под аккомпанемент гитары и кастаньет.

¹⁶ Фандаго, трехдольный танец в сопровождении кастаньет и хлопков в ладоши, имеет, предположительно, мавританское происхождение [23]. Как правило, фанданго, начинающийся в медленном темпе, может прерываться и возобновляться с ускорением.

¹⁷ Сегидилья — танец родом из регионов провинции Кастилия. Имеет трехдольный размер, острый ритм, зачастую исполняется под аккомпанемент гитары и кастаньет [23].

¹⁸ Арагонез — трехдольный танец родом из Арагона, традиционно сопровождается гитарами, кастаньетами и хлопками в ладоши [27].

¹⁹ Гуарача может представлять собой и танец, и песню для солиста (солиста с хором), и даже инструментальную пьесу, исполняемую на гитаре с маракасами [28].

²⁰ Напомним, что опера трехактная, и экзотический колорит таким образом распространяется на большую ее часть.

²¹ Как известно, Глинка насыщает II акт традиционными для польской культуры танцевальными номерами, создавая локальный колорит и правдоподобность в изображении героев. Несмотря на разногласия композиторов, очевидно, что они следили за творчеством друг друга и Верстовский мог использовать опыт Глинки в своем сочинении, вышедшем спустя три года после «Жизни за царя».

²² Жанровое обозначение танца указано в рукописи партитуры [25, 230].

ворней, живей, их любят испанцы»), которая становится одним из сильнейших стереотипов в восприятии Испании за ее пределами.

Пример 1. А. Н. Верстовский. «Тоска по родине». II акт. Фанданго, тт. 1–6

Example 1. A. N. Verstovsky. "Homesickness". Act II. Fandango, bars 1–6

Музыкальный пример 1: Фанданго, тт. 1–6. Музыкальный текст на русском языке: За тан-цы за-тан-цы про-вор-ней жи-вей их.

Некоторое сходство просматривается между решением танцевального номера в опере Верстовского и болеро из I акта оперы Обера «Немая из Портитчи». В сочинении французского композитора это второй испанский танец, еще более яркий и характерный, нежели предваряющая его гуарача. Форшлаги, скачки в мелодии и острый ритм вносят в действие оперы ориентальный колорит²³.

Пример 2. Д.-Ф. Обер. «Немая из Портитчи». Болеро, тт. 1–10

Example 2. D.-F. Auber. "La muette de Portici". Bolero, bars 1–10

Музыкальный пример 2: Болеро, тт. 1–10. Музыкальный текст на русском языке: La muette de Portici.

²³ Напомним, что действие происходит в Неаполе, который долгое время находился под испанской короной и оттого воспринял многое от испанской культуры.



Экзотический колорит присутствует в словесных текстах. При этом вокальные партии персонажей, как правило, насыщены восточной мелодикой и характерными гармоническими оборотами. Так, вокальная партия служанки донны Розалии Пакиты из «Тоски по родине», хоть и не содержит в себе явно восточных черт, написана по мотивам стихотворения Пушкина «Ночной зефир», повествующего о молодой испанке. Во II акте девушка поет романс перед русским гостем Никанором в окружении испанцев. Несмотря на отсутствие жанрового обозначения, можно отметить черты, свойственные жанру болеро.

Пример 3. А. Н. Верстовский. «Тоска по родине». II акт. Пакита²⁴.
«Заснул весь мир», тт. 1–6

Example 3. A. N. Verstovsky. "Homesickness". Act II. Paquita.
"The whole world fell asleep", bars 1–6

В III акте Пакита исполняет сегидилью, чтобы отвлечь томящуюся от неразделенной любви к Завольскому Розалию. Сегидилья «Испанцы грозили войной владычеству мавров» повествует о прекрасной донне, ждущей рыцаря с поля боя, которой, однако, сообщают мрачные известия. Верстовский создает подвижную, написанную в трехдольном размере (6/8) мелодию с использованием доминантового лада (основная тональность *f-moll*, опорным тоном является *c*), с форшлагами и скачками, прихотливым пульсирующим ритмом. Между куплетами даются инструментальные вставки, что типично для танцевального жанра.

²⁴ Номер не имеет жанрового обозначения в партитуре [25, 174].

Пример 4. А. Н. Верстовский. «Тоска по родине». III акт.
Сегидилья «Испанцы грозили войной», тт. 1–5

Example 4. A. N. Verstovsky. "Homesickness". Act III.
Seguidilla "The Spaniards threatened war", bars 1–5

Можно предположить, что отдаленным прообразом сегидильи послужил арагонез из II акта оперы «Черное домино» Обера. Этот танец, как и в опере Верстовского, служит основой для создания вокального номера главной героини Анжель. По форме он представляет собой куплеты с припевом хора, в оркестр добавлены кастаньеты.

Пример 5. Д.-Ф. Обер. «Черное домино».

Рондо, арагонез и ансамбль. Вступление, тт. 8–26

Example 5. D.-F. Auber. "Le domino noir".

Ronde, aragonaise et ensemble. Introduction, bars 8–26

В куплетах Анжель Обер использует гармонический мажор (*As-dur*), острый ритм со смещением акцентов, подчеркиваемый кастаньетами в оркестре, украшения и колоратуры в вокальной партии (пример 6).

Пример 6. Д.-Ф. Обер. «Черное домино».

Рондо, арагонез и ансамбль. Куплеты Анжель, тт. 32–42

Example 6. D.-F. Auber. "Le domino noir".

Ronde, Aragonaise et ensemble. Angel's couplets, bars 32–42



Несмотря на то, что Испании в опере посвящены два из трех актов (II и III), Верстовский включает в них не только «испанские» сцены, раскрывающие колорит и традиции этой страны, но также и русские песни, романсы и хоровые номера. Примером этому служат песня Никанора из II акта «Ах ты чарка моя серебряная, кому пить» и его же куплеты с хором «Ах ты роща темная, место тихое укромное», которые слуга Завольского исполняет по просьбе Пакиты. Сольные номера Никанора, который в отличие от барина не стремится в чужие края, а всей душой любит родину, представляют стилизацию русской народной песни.

Интересно, что вокальные партии дворянина Завольского написаны, скорее, на итальянский манер, что можно объяснить его происхождением, а также стремлением покинуть Россию в поисках счастья. Вокальные партии персонажа содержат украшения, пунктирные и триольные ритмы. Главный герой, несмотря на свою принадлежность к России, предстает «гражданином мира», и его музыкальная характеристика отнюдь не отражает русскую национальную традицию, хотя из текстов арий мы видим, что Завольский испытывает противоречивые чувства — восторг от Андалузии, страдание от собственного одиночества и любовь к родине.

Пример 7. А. Н. Верстовский. «Тоска по родине». II акт. Ария Завольского, тт. 10–14

Example 7. A. N. Verstovsky. "Homesickness". Act II. Zavolsky's aria, bars 10–14



В общем характере воплощения Испании в опере Верстовского можно отметить некоторое сходство со ставившейся в 1840-е годы в Большом театре «Фавориткой» Доницетти, где действие, по замыслу либреттистов и композитора, происходит в Испании. Несмотря на то, что премьера оперы состоялась несколько позднее «Тоски по родине» (в 1840 году), весьма вероятно, что Верстовский мог присутствовать на репетициях и познакомиться с музыкальным текстом.

Х. Спенсер в своей диссертации высказывает предположение, что Доницетти вместе со Скрибом «эксплуатируют» возможности местного колорита, заимствуя не только испанские пейзажи, но и образы характерных персонажей (дивертисмент с участием мавританских рабов²⁵) [29, 167–168].

В «Тоске по родине» наряду с экзотическими представлены и русские образы, выраженные в первую очередь через танцы. В обеих партитурах танцы не имеют жанровых обозначений (за исключением фанданго у Верстовского), они следуют друг за другом, как это принято во французской опере. Спенсер также обращает внимание на выбор Доницетти как географического региона (южная и северная окраины Пиренейского полуострова), так и непосредственно и места, где разворачивается действие оперы «Фаворитка». Это Собор Св. Иакова в Сантьяго-де-Компостела, Остров Леон (Кастилия-Леон) и сады дворца Алькасар в Севилье (Андалусия) [29, 167–168]. Как уже отмечалось, в опере Верстовского география еще более обширна — от Санкт-Петербурга до Андалузии.

В обеих операх тщательнейшим образом продуманы декорации. В I акте «Фаворитки» взору зрителя открывается монастырь, который, в соответствии с указаниями, имеет строгий темный декор, а сады Алькасара в Севилье, где пребывает Леонора, напротив, подобны райскому месту: мраморная постройка, лепнина, фонтаны и рощи. Именно в садах показан балет — развлечение для фаворитки короля [29, 167–168].

Что касается сценографии «Тоски по родине», то, судя по сохранившимся эскизам декораций и воспоминаниям современников, она не менее красочна. Так, во II акте представлен дворец в мавританском стиле — архитектурное сооружение из мрамора, украшенное традиционным орнаментом, кипарисы, фонтаны, залитый солнцем внутренний дворик (Иллюстрация) [30, 124]. Такое внимание к визуальному оформлению действия свидетельствует о влиянии на композитора традиции *Grand opéra* и отражает в целом следование Верстовским тенденциям времени.

Несмотря на намерение Верстовского создать яркую, эффектную оперу, сочинение провалилось при первых же постановках. Сохранившиеся эскизы декораций подтверждают детальную проработку и красочное выполнение сценографии, что характерно и для других опер Верстовского.

²⁵ Версия имела название "L'Ange de Nisida" [26, 167].



Илл. 1.
К. Браун. Декора-
ции ко второй кар-
тине II акта оперы
«Тоска по родине»²⁶

Pic. 1.
K. Brown. Scenery
for the second
scene of Act II
"Homesickness"

Известно, что и одноименный роман Загоскина пользовался большой популярностью, и его адаптированная версия для оперы могла бы привлечь слушателя. Однако либретто оказалось откровенно слабым, как и музыка, удивляющая отсутствием запоминающихся тем. Доброхотов указывал: «Его [Верстовского — прим. ред.] «Испания» бледна и схематична, музыкальные характеристики главных действующих лиц также лишены силы <...> «Тоску по родине» следует рассматривать как <...> самое слабое по художественным качествам оперное произведение Верстовского» [3, 39]. Мы вынуждены согласиться с этим утверждением, однако нельзя не отметить, что идея обращения к образам Испании в 1830-е годы была весьма актуальной. Подобные темы встречаются во многих сочинениях европейских композиторов, прежде всего французских и итальянских [31]. В русском оперном искусстве Верстовский был одним из первых композиторов, обратившихся к образам Испании. При этом композитор стремился к достоверности в изображении локального колорита Андалусии, используя характерные для местности жанры. Несмотря на то, что в «Тоске по родине» композитору не удалось добиться желаемого результата, для нас важен сам факт обращения Верстовского к образам Испании, которые предопределили разнообразие экзотических тем в творчестве русских композиторов.

²⁶ Браун К. И. Эскиз декорации. Вторая картина второго акта. Дворец в мавританском стиле. Москва, Большой Петровский театр. Источник: ФГБУК ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Электронный ресурс: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=29309721> (дата обращения: 15.03.2024).

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Федоров В. В. Репертуар Большого театра СССР, 1776–1955 = Repertoire of the Bolshoi theater, 1776–1955 / вступ. ст. В. П. Нечаев; в 2-х томах. Т. 1: 1776–1856. — New York: Ross, cop. 2001. — 288 с.
2. Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX века (1836–1856). — Ленинград: Музыка, 1969. — 464 с.
3. Доброхотов Б. В. А. Н. Верстовский. Жизнь, театральная деятельность и оперное творчество. — Москва; Ленинград: Музгиз, 1949. — 127 с.
4. Волков С. М. Большой театр. Культура и политика. Новая история. — Москва: АСТ, 2018. — 560 с.
5. Мусоргский М. П. Письмо к М. А. Балакиреву от 16–17 января 1861 г. // Литературное наследие. Письма. Биографические материалы и документы / Сост. А. А. Орлова, М. С. Пекелис. — Москва: Музыка, 1971. — 434 с.
6. Испания и Россия: дипломатия и диалог культур. Три столетия отношений. España y Rusia: diplomacia y diálogo de culturas. Tres siglos de relaciones / отв. ред. О. В. Волосюк. — Москва: Индрик, 2018. — 928 с.
7. Locke R. P. The Exotic in Nineteenth-Century French Opera, Part 1: Locales and Peoples // 19th-Century Music. — 2021 — No. 45 (2). — P. 93–118. — URL: <https://doi.org/10.1525/ncm.2021.45.2.93> (дата обращения: 10.04.2024).
8. Lacombe H. The Keys to French Opera in the Nineteenth Century / Hervé Lacombe, trans. Edward Schneider. — University of California Press, 2001. — 442 p.
9. Mendez C. L. H. de The Spanish idiom in the works of non-Hispanic European composers of the late nineteenth and early twentieth centuries. Master's Theses. — San Jose State University, 1988. — 162 p.
10. Marías J. España inteligible: Razón histórica de las Españas. — Alianza editorial, 2014. — 424 p.
11. Черкасова Е. Г. Образ Испании в России: прошлое и настоящее // Ибероамериканские тетради. — 2016. — № 1 (11). — С. 108–115.
12. Панченко Н. Г. «Волшебная страна великих подъемов и контрастов»: восприятие культуры Испании в России середины XIX — начала XX века // Современные проблемы науки и образования. — 2013. — № 3. — URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=9521> (дата обращения: 10.04.2024).
13. Гаузер И. В. Рецепция испанской живописи в русской культуре XIX — начала XXI веков в контексте диалога культур: специальность 24.00.01: диссертация на соискание степени кандидата культурологии. — Ярославль, 2021. — 231 с.
14. Амельченкова С. А. Кальдерон, Лопе де Вега и испанский классический театр на русской сцене XIX в. // Вестник Московского университета. — Серия 19, Лингвистика и межкультурная коммуникация. — 2009. — № 1. — С. 64–70.
15. Боткин В. П. Письма об Испании. [статья 2] / [В. Боткин]. — [СПб., 1847]. Вырез. из журн. «Современник» за 1847 г. — Вып. 5. — С. 148–190.
16. Амельченкова С. А. Испанское влияние на русскую культуру в XIX веке: специальность 24.00.01: автореферат диссертации на соискание степени кандидата культурологии. — Москва, 2008. — 25 с.
17. Мугинштейн М. Л. Хроника мировой оперы: 400 лет, 400 опер, 400 интерпретаторов. — Екатеринбург: У-Фактория, 2005. — 639 с.
18. Rill M. A. Vicente Martín y Soler: una aproximación a su figura // Pedralbes Revista d'Història Moderna. — Universitat de Barcelona, 1998. — 18 (1). — P. 447–454.
19. Melitz L. Führer durch die Opern. — Berlin: Globus-Verlag, 1914. — P. 143–144.

20. *Verdi G. Ernani* [Clavier]. — Milan: G. Ricordi&Co., n.d.(1933–70). — 493 p.
21. *Auber D.-F. Le domino noir. Opera comique en trois actes. Partition chant et piano.* — Paris: Brandus&C. Editeurs, ca 1860. — 174 p.
22. *Auber D.-F. La muette de Portici* [Clavier]. — Leipzig: n.d.(ca.1898). Plate 8519. — 227 p.
23. Музыкальная энциклопедия. Под ред. Ю. В. Келдыша. — Москва: Советская энциклопедия, Советский композитор. 1973–1982. — URL: <https://rus-music-enc.slovaronline.com/> (дата обращения: 10.04.2024).
24. *Lacombe H. The writing of exoticism in the libretti of the Opera-Comique, 1825-1862* // Cambridge Opera Journal. — 1999 — Vol. 11, No. 2 — P. 135–158.
25. *Верстовский А. Н. Тоска по родине. Рукопись партитуры. Личный архив А. Н. Верстовского в МГК им. П. И. Чайковского.* — Т. 18. — 312 Л. Ед. хранения Б. 2707.
26. *Bolero.* — URL: <https://dle.rae.es/bolero> (дата обращения: 10.04.2024).
27. *Mercedes P. El Dance en Aragón. Origen y problemas estructurales de una composición poética. Thesis Doctoral.* — Zaragoza: IFC [Edición facsímil], 2019. — 324 p.
28. *Guarache.* — URL: <https://www.asale.org/damer/guaracha> (дата обращения: 10.04.2024).
29. *Spencer H. K. The Jardin des femmes as scenic convention in French opera and ballet. PhD of Philosophy.* — The University of Oregon Graduate School, 2014. — 398 p.
30. *Соловьев С. П. Отрывки из памятной книжки отставного режиссера* // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1895–1896. Приложение. — СПб.: Тип. Императорских С.-Петербургских театров, 1896. — Кн. 1. — С. 119–169.
31. *Lacombe H. The Keys to French Opera in the Nineteenth Century* / Hervé Lacombe, trans. Edward Schneider. — University of California Press, 2001. — 442 p.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

В. Е. Минаева — аспирант Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. *Fedorov V. Repertuar Bol'shogo teatra SSSR, 1776–1955 = Repertoire of the Bolshoi theater, 1776–1955* / vstup. st. V. P. Nechayev. v 2-kh tomakh. T. 1: 1776–1856. New York: Ross, cop. 2001. 288 p.
2. *Gozenpud A. Russkiy opernyy teatr XIX veka* [Russian Opera Theater of the 19th century] (1836–1856). Leningrad: Muzyka, 1969. 464 p.
3. *Dobrokhотов В. А. Н. Verstovskiy. Zhizn', teatral'naya deyatel'nost' i opernoye tvorchestvo* [Life, theatrical activity and opera creativity]. Moscow; L.: Muzgiz, 1949. 127 p.
4. *Volkov S. Bol'shoy teatr. Kul'tura i politika. Novaya istoriya* [Bolshoi Theater. Culture and politics. New history]. Moscow: ACT, 2018. 560 p.
5. *Musorgskiy M. Pis'mo k M. A. Balakirevu ot 16–17 yanvarya 1861 g.* // Literaturnoye naslediye. Pis'ma. Biograficheskiye materialy i dokumenty [Letter to M. A. Balakirev dated January 16–17, 1861 // Literary Heritage. Letters. Biographical materials and documents] / A. A. Orlova, M. S. Pekelis. Moscow: Muzyka, 1971. 434 p.
6. *Ispaniya i Rossiya: diplomatiya i dialog kul'tur. Tri stoletiya otnosheniy* [Spain and Russia: diplomacy and dialogue of cultures. Three centuries of relations]. Moscow: Indrik, 2018. 928 p.
7. *Locke R. P. The Exotic in Nineteenth-Century French Opera, Part 1: Locales and Peoples* // 19th-Century Music. 2021. No. 45 (2). P. 93–118. URL: <https://doi.org/10.1525/ncm.2021.45.2.93> (accessed: 10.04.2024).

8. *Lacombe H.* The Keys to French Opera in the Nineteenth Century / Hervé Lacombe, trans. Edward Schneider. University of California Press, 2001. 442 p.
9. *Mendez C. L. H. de* The Spanish idiom in the works of non-Hispanic European composers of the late nineteenth and early twentieth centuries. Master's Theses. San Jose State University, 1988. 162 p.
10. *Mariás J.* España inteligible: Razón histórica de las Españas. Alianza editorial, 2014. 424 p.
11. *Cherkasova E.* Obraz Ispanii v Rossii: proshloye i nastoyashcheye [The image of Spain in Russia: past and present] // Iberoamerikanskiye tetradi [Ibero-American notebooks]. 2016. № 1 (11). P. 108–115.
12. *Panchenko N.* "Volshebnyaya strana velikikh pod'yemov i kontrastov": vospriyatiye kul'tury Ispanii v Rossii serediny XIX — nachala XX veka ["A magical country of great ascents and contrasts": perception of the culture of Spain in Russia in the mid. 19th — early 20th centuries] // Sovremennyye problemy nauki i obrazovaniya [Modern problems of science and education]. 2013. № 3. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=9521> (accessed: 10.04.2024).
13. *Gauzer I.* Recepciya ispanskoy zhivopisi v russkoj kul'ture XIX — nachala XXI vekov v kontekste dialoga kul'tur: special'nost' 24.00.01: dissertaciya na soiskanie stepeni kandidata kul'turologii [Reception of Spanish painting in Russian culture of the XIX — early XXI centuries in the context of the dialog of cultures: specialty 24.00.01: dissertation for the degree of candidate of cultural studies]. Yaroslavl', 2021. 231 p.
14. *Amel'chenkova S.* Kal'deron, Lope de Vega i ispanskiy klassicheskiy teatr na russkoy stsene XIX v. [Calderon, Lope de Vega and Spanish classical theater on the Russian stage of the 19th century] // Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 19, Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya. 2009. № 1. P. 64–70.
15. *Botkin V.* Pis'ma ob Ispanii [Letters about Spain]. [stat'ya 2]. [SPb., 1847]. Vyrez. iz zhurn. "Sovremennik" za 1847 g [Neckline from magazines "Contemporary"]. Vyp. 5. P. 148–190.
16. *Amel'chenkova S.* Ispanskoe vliyanie na russkuyu kul'turu v XIX veke: special'nost' 24.00.01: avtoreferat dissertacii na soiskanie stepeni kandidata kul'turologii [Spanish influence on Russian culture in the XIX century: specialty 24.00.01: dissertation abstract for the degree of Candidate of Cultural Studies]. Moscow, 2008. 25 p.
17. *Muginshteyn M.* Khronika mirovoy opery: 400 let, 400 oper, 400 interpretatorov [Chronicle of world opera: 400 years, 400 operas, 400 interpreters]. Yekaterinburg: U-Faktoriya, 2005. 639 p.
18. *Rill M. A.* Vicente Martín y Soler: una aproximación a su figura // Pedralbes Revista d'Història Moderna. Universitat de Barcelona, 1998. 18 (1). P. 447–454.
19. *Melitz L.* Führer durch die Opern. Berlin: Globus-Verlag, 1914. P. 143–144.
20. *Verdi G.* Ernani [Clavier]. Milan: G. Ricordi&Co., n.d.(1933–70). 493 p.
21. *Auber D.-F.* Le domino noir. Opera comique en trois actes. Partition chant et piano. Paris: Brandus&C. Editeurs, ca 1860. 174 p.
22. *Auber D.-F.* La muette de Portici [Clavier]. Leipzig: n.d.(ca.1898). Plate 8519. 227 p.
23. Muzykal'naya entsiklopediya. Pod red. Yu.V. Keldysha. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, Sovetskiy kompozitor [Soviet Encyclopedia, Soviet composer]. 1973–1982. URL: <https://rus-music-enc.slovaronline.com/> (accessed: 10.04.2024).
24. *Lacombe H.* The writing of exoticism in the libretti of the Opera-Comique, 1825–1862 // Cambridge Opera Journal. 1999. Vol. 11, No. 2 P. 135–158.
25. *Verstovskiy A.* Toska po rodine. Rukopis' partitury. Lichnyy arkhiv A. N. Verstovskogo v MGK im. P. I. Chaykovskogo [Homesickness. Manuscript of the score. Personal archive of A. N. Verstovsky at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory]. T. 18. 312 L. Yed. khraneniya B. 2707.

26. Bolero. URL: <https://dle.rae.es/bolero> (accessed: 10.04.2024).
27. *Mercedes P.* El Dance en Aragón. Origen y problemas estructurales de una composición poética. Thesis Doctoral. Zaragoza: IFC [Edición facsímil], 2019. 324 p.
28. Guarache. URL: <https://www.asale.org/damer/guaracha> (accessed: 10.04.2024).
29. *Spencer H. K.* The Jardin des femmes as scenic convention in French opera and ballet. PhD of Philosophy. The University of Oregon Graduate School, 2014. 398 p.
30. *Solov'yev S. P.* Otryvki iz pamyatnoy knizhki otstavnogo rezhissera [Excerpts from a memorial book of a retired director] // Yezhegodnik Imperatorskikh teatrov [Yearbook of the Imperial Theaters]. Sezon [Season] 1895–1896. Prilozheniye. SPb.: Tip. Imperatorskikh S.-Peterburgskikh teatrov, 1896. Kn. 1. P. 119–169.
31. *Lacombe H.* The Keys to French Opera in the Nineteenth Century / Hervé Lacombe, trans. Edward Schneider. University of California Press, 2001. 442 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Vera E. Minaeva — Postgraduate Student at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию/Received: 07.02.2024

Одобрена после рецензирования/Revised: 15.03.2024

Принята к публикации/Accepted: 29.03.2024

Из истории зарубежной музыкальной культуры

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-2-53-65



Антонин Дворжак и идеи чешского панславизма в последней трети XIX века



Елизавета Андреевна Шавырина

*Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
littleskur@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0009-0007-2237-8660>*

Аннотация: В статье рассматривается влияние идей панславизма на культуру Чехии конца XIX века. Впервые чешский панславизм рассматривается хронологически (с 60-х до 90-х годов XIX века) с трех позиций: его проявления в политической и культурной жизни (в диалоге Чехия-Россия), а также в творчестве Дворжака. В статье заостряется внимание на взаимовлиянии культурной и политической жизни Праги, раскрывается полемика между двумя политическими партиями («Младочехи» и «Старочехи») и споры в чешской прессе, разделившие музыкальный мир на защитников Сметаны и Дворжака. Большое значение в исследовании отводится рассмотрению творчества Дворжака в контексте панславизма (политика, литература, музыкальная критика, культурный диалог).

Ключевые слова: Дворжак, Чайковский, Сметана, панславизм, национальный, славянский, Чехия и Россия

Для цитирования: Шавырина Е. А. Антонин Дворжак и идеи чешского панславизма в последней трети XIX века // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 2. С. 53–65. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-2-53-65

From the history of foreign musical culture

Original article

A. Dvorak and the ideas of Pan-Slavism in the Czech Republic in the last third of the XIX century

Elizaveta A. Shavyrina

*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
littleskur@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0009-0007-2237-8660>*

Abstract: The article examines the influence of the ideas of Pan-Slavism on the culture of Czechia at the end of the XIX century. For the first time, Czech pan-Slavism is consistently chronologically examined (from the 1860s to the 1890s) from three perspectives: its manifestations in a political way, in the cultural dialogue between the Czech Republic and Russia and in the life and work of Dvorak. The article focuses on the interaction between cultural and political life in Prague, revealing the debate between two political parties ("Young Czechs" and "Old Czechs") and controversies in the Czech press that divided the musical world between supporters of Smetana and Dvorak. The study places significant emphasis on Dvorak's work in a broad context related to pan-Slavism in the context of Pan-Slavism in the spheres of political, social, and cultural life, including literature and music criticism.

Keywords: Dvorak, Tchaikovsky, Smetana, Pan-Slavism, national, Slavic, Czech Republic and Russia

For citation: Shavyrina E. A. A. Dvorak and the ideas of Pan-Slavism in the Czech Republic in the last third of the XIX century. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2024;(2):53-65. (In Russ.) DOI: 10.56620/2227-9997-2024-2-53-65

XIX век в истории культуры отмечен ростом национального самосознания во многих европейских странах, в том числе среди славянских народов, находящихся под властью Австрийской империи (позднее Австро-Венгрии). Несмотря на то, что славяне составляли более половины ее населения, их права на использование языка, поддержание собственных культурных традиций, в том числе в сфере искусства, ущемлялись. Одним из средств борьбы за независимость стало обретение национальной идеи, суть которой заключалась в объединении всех славян. Такой идеей стал панславизм.

У термина «панславизм» нет единого определения¹, в диссертациях и статьях помимо него употребляются другие термины, близкие по смыс-

¹ Этому вопросу посвящена статья Г. В. Рокиной: [1].

лу: славянская взаимность, славянское единство, славянская общность, идеи всеславянства. Разнообразие синонимичных понятий дополняется тем, что в зависимости от исторических периодов панславизм как явление оценивался по-разному, и даже сам термин мог вызывать то положительные, то отрицательные коннотации. Еще А. Н. Пыпин, русский публицист, который первым предпринял попытку охарактеризовать идеологию панславизма в серии статей «Панславизм в прошлом и настоящем» [2] в 1878 году, отмечал неясность этого термина, тенденцию вкладывать в него «удобные» содержания и смыслы. На отношение к панславизму влияла также политика России, в борьбе за независимость малые славянские народы искали поддержку у единственного самостоятельного славянского государства.

Наиболее емким на сегодняшний день можно считать определение панславизма, данное политологом А. А. Ширинянцем: «Панславизм есть идейно-политический комплекс, включающий разнообразные доктрины, теории, концепции и идеи, во главу которых была поставлена задача взаимного сотрудничества и единства действий в культурном и/или политическом отношениях родственных (по крови, языку, религии, бытовой культуре, исторической памяти, территории) славянских и близких им народов и народностей» [3, 11]. В этой, как и в других характеристиках панславизма акцент сделан на необходимости культурного взаимодействия. Тем более удивительно, что исследования о панславизме в культуре и искусстве немногочисленны², в том числе и в музыковедении. Причин тому можно выделить несколько.

Первая причина связана с неоднозначным толкованием панславизма: его изучение и упоминание в литературе могло избегаться³. Историк Г. В. Рокина называет панславизм «термином-изгоем» [1, 92], показывая, как в советской историографии менялось его значение, что приводило к путанице в обозначении одних и тех же явлений. Вторая причина, по которой панславизм редко становится объектом исследований, — рассредоточенность его идей в искусстве, вследствие которой достаточно сложно собрать воедино многочисленные проявления славянской взаимности. Третья — недостаточно основательное исследование связей русской музыкальной культуры с западнославянской, в том числе чешской, что затрудняет создание целостной картины. Наиболее значительные результаты в этом отношении были

² Среди них можно назвать следующие исследования: *Dusza E.* Epic Significance: Placing Alphonse Mucha's Czech Art in the Context of Pan-Slavism and Czech Nationalism. Georgia State University, 2012. URL: https://scholarworks.gsu.edu/art_design_theses/103 (дата обращения: 01.04.2024); *Luke H.* Pan-Slavic Parallels in the Music of Stravinsky and Szymanowski // Context: Journal of Music Research. 1997. № 13. URL: https://www.academia.edu/850455/Pan_Slavic_Parallels_in_the_Music_of_Stravinsky_and_Szymanowski (дата обращения: 01.04.2024).

³ В советской истории были случаи, когда этнографы и искусствоведы, поддерживающие панславизм, подвергались уголовному преследованию. См., например, сфабрикованное «Дело славистов» 1933–1934 годов [4].

достигнуты И. Ф. Бэлзой, многие труды которого посвящены исследованию русско-польских и чешско-русских связей⁴.

Несмотря на то, что панславизм появился в среде словацких мыслителей, впервые термин фигурирует в труде проповедника Я. Геркеля «Основы всеобщего славянского языка» (1826) для описания славянского единства и культурной общности [5, 37], а позднее Я. Коллар использует его в своем труде «О литературной взаимности» (1836). Именно чешские мыслители, литераторы, музыканты и другие деятели культуры в большей степени содействовали распространению идей славянского единения. Панславизм стал одним из проявлений национального возрождения в Чехии, начавшегося в последней трети XVIII века. Представители этого течения ставили перед собой весьма определенные цели — сохранение родного языка, построение и развитие национально-просветительных учреждений, изучение истории страны, развитие национальной культуры [6, 113]. Панславизм, проявившийся через культурный диалог, интерес к близким народам, в частности к России, играл в этом процессе важную роль — чехи обретали поддержку от славянских братьев, укреплялись в своей вере в независимость от Австро-Венгрии. Средоточием панславизма Чехия стала еще и потому, что идея объединения славян была там подкреплена политически.

Возникнув вначале как литературный обмен между славянами, к середине XIX века панславизм все больше приобретал черты политического движения. Исследователи считают это закономерным процессом и называют культурный аспект лишь одним из начальных условий развития идеологии панславизма: *«распространение общей культуры и языка виделось первым необходимым шагом на пути выстраивания политических проектов интеграции»* [7, 42]. Полностью согласиться с этим утверждением нельзя, поскольку панславизм, обретая политический облик, не утратил при этом свои культурные корни. Он продолжил жить в среде интеллигенции в разных формах культурного диалога между славянскими народами. Однако на интенсивность этого диалога действительно сильно влияла политическая ситуация: чередование роста и угасания интереса к панславизму в Чехии наблюдается на протяжении всего XIX века.

Идея диалога между славянскими народами, взаимовлияния культур, сотрудничества, ставшие одними из главных задач панславистского движения, были положительно восприняты выдающимся чешским композитором Антоном Дворжаком (1841–1904). В его биографии и творчестве есть множество доказательств тому, что он был приверженцем идеи славянского единения — от посещения русского кружка в Праге до сочинения монументальной оперы на сюжет из русской истории (опера «Димитрий»).

⁴ Бэлза И. Ф. Русские классики и музыкальная культура западного славянства. М.; Л.: Музгиз, 1950. 68 с.
Бэлза И. Ф. О славянской музыке: Избр. работы. М.: Советский композитор, 1963. 467 с.
Бэлза И. Ф. Из истории русско-польских музыкальных связей. М.: Музгиз, 1955. 64 с.

Отметим, что в 1860-е гг., когда Дворжак был молодым, начинающим свою творческую карьеру музыкантом (он работал альтистом в оркестре Временного театра Праги под управлением Бедржиха Сметаны), Чехию охватила новая волна национального движения. Причиной послужило образование Австро-Венгрии в 1867 году, что стало для чехов очередным препятствием в борьбе за независимость [6, 163]. Взгляды вновь обратились к России. Несмотря на распространившиеся в то время разногласия относительно русско-польского вопроса, большая делегация из 27 чехов посетила значимое для всех панславистов мероприятие: в Москве и Петербурге в 1867 году был организован Второй славянский съезд. В этой поездке чехами руководил лидер политической партии «Староцехи» Франтишек Палацкий. Также Съезд посетил филолог Адольф Патера, который в будущем содействовал переписке Дворжака с П. И. Чайковским, а также выдающий писатель — кумир Дворжака — Карл Яромир Эрбен, творчество которого пропитано не только любовью к родине, но и ко всему славянскому («*Будь Москва то, будь то Прага, наша родина — одна*», написал Эрбен в записной книжке И. И. Срезневского на одном из русско-чешских вечеров [8, 6]).

Съезд включал в себя множество мероприятий, в том числе крупную Всероссийскую этнографическую выставку, ставшую объектом нападков со стороны австрийской прессы. В газетах она преподносилась как «*политическая демонстрация*», а Москва была названа «*меккой панславизма*» [9]. Помимо банкетов, заседаний и богослужений специально к съезду был организован «Всеславянский концерт», которым руководил М. А. Балакирев. Глава «Могучей кучки» активно содействовал русско-чешскому содружеству: в том же году Балакирев дирижировал оперой М. И. Глинки «Руслан и Людмила» в Праге. По словам В. В. Стасова, это исполнение «*казалось многим патриотам чешским даже чем-то вроде политического события, началом тесного единения славянских племен*» [10, 25]. Дворжак был участником этого исполнения на сцене Временного театра. Во время работы в оркестре композитор имел возможность познакомиться с некоторыми произведениями русских авторов — «Камаринской», «Арагонской хотой», Увертюрой к «Князю Холмскому» М. И. Глинки и «Казачком» А. С. Даргомыжского. В 1869 году в творчестве Дворжака впервые⁵ появилась отсылка к панславизму: в III части Струнного квартета *D-dur* В. 18⁶ (пример 1) композитор процитировал мелодию гимна панславистского движения «*Hej Slovane!*»⁷ (пример 2).

⁵ Это сочинение открывает список, озаглавленный как «Панславянский Дворжак», в книге *Dvořák and His World* / Ed. by Beckerman, M. Princeton: Princeton University Press, 1993. P. 146.

⁶ Это сочинение обозначено номером по каталогу сочинений Дворжака, созданного чешским композитором и музыковедом Ярмилом Буркхаузером, так как многие сочинения Дворжака не имеют opus, в том числе этот квартет.

⁷ «Гей, славяне!» — славянская патриотическая песня, гимн панславянского движения. Первоначально текст гимна был написан Самуэлом Томашиком в 1834 году под названием «Гей, словаки!». URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Гей,_славяне! (дата обращения: 12.04.2024).

Пример 1. А. Дворжак. Струнный квартет D-dur B. 18. III часть. Партия скрипки (начало)
Example 1. A. Dvorak. String Quartet D-dur B. 18. Part 3, violin part (beginning)



Пример 2. Мелодия гимна «Гей, славяне!»
Example 2. The melody of the anthem "Hey, Slavs!"



В 1870-е гг. национальный вопрос в Чехии стоял не менее остро. Однако и среди чешских политиков стали возникать разногласия, что привело к созданию в 1874 году новой партии «Младочехи» (другое название — Национальная партия свободомыслящих), члены которой действовали в борьбе за независимость более радикальными методами и, в отличие от старочешских политиков, были «более склонны к сотрудничеству с Россией» [7, 101]. В целом это десятилетие в Чехии можно назвать русофильским: возникла мода на все русское, стало популярным учить русский язык, читать русскую литературу, интересоваться фольклором [11, 243]. Знаменательно, что в 1871 году состоялась премьера первой чешской оперы на русский сюжет⁸ «Мария Потоцкая», созданной композитором Леопольдом Мехурой. Либретто Йозефа Коларжа, которому Балакирев посвятил свою поэму «В Чехии», основано на поэме А. С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан» и «Крымских сонетах» А. Мицкевича. Славянские веяния ощущались и в печати — в известном чешском музыкальном журнале «Hudební listy», которым руководил Франтишек Пиво́да, в 1874 году было напечатано эссе Макса Конопасека «Исследование вопроса славянской музыки», а в приложениях преобладала музыка, связанная со славянством (песни Ф. Пиво́ды, Дж.Р. Адора́бле, Й. Паукне́ра, форте-

⁸ Двумя годами ранее в Праге под управлением Сметаны была исполнена опера «Пленница» Игнатия Воячека, однако его принято считать российским композитором чешского происхождения, поэтому в полной мере первой чешской оперой на русский сюжет ее назвать нельзя.

пианные пьесы Конопасека, «Песни без слов» Й. Прибика, сочинения Ф. Кухача, песня Дж.Ф. Клосса «Объедините, вы, славянские языки»⁹).

Интерес к русской культуре процветал и в отдельных домах, в которых организовывались своеобразные кружки, проводились вечера славянской культуры. Один из таких кружков собирался в доме мецената Яна Неффа (1832–1905). Там читали и обсуждали произведения Тургенева и Некрасова, стихи Пушкина и Жуковского, исполняли музыку славянских композиторов [12, 119]. Среди гостей Неффа был Дворжак, который с 1873 года обучал всю семью игре на фортепиано, а также аккомпанировал хозяевам дома, любившим петь дуэты. Творческая атмосфера, славянский дух, объединявший гостей дома, не мог не повлиять на Дворжака. Именно это время в его творчестве исследователи называют «славянским периодом». Тогда наследие композитора пополнилось яркими сочинениями, которые прославили его по всей Чехии и за рубежом. Конечно, это Славянские танцы (1878), но также другие сочинения со словом «славянский» — Славянские рапсодии (1878), Славянский квартет (ор. 51, 1879).

Русская музыка вполне могла звучать и в доме самого Дворжака, так как его жена Анна Чермакова в 1870-х годах пела в хоре Тынского и Святовоитеховского храмов и участвовала в русских богослужениях в костеле Св. Микулаша¹⁰, чтобы улучшить материальный достаток семьи, в которой к тому времени было уже трое детей [12, 63]. Вероятно, что она разучивала свои партии дома и Дворжак слышал это. Знание православной духовной музыки, ее отличительных музыкальных черт могло в будущем помочь композитору в сочинении хоровых сцен в опере «Димитрий».

Важной политической темой в 1870-х годах стали обострившиеся балканские противоречия — освободительная операция России на Балканах и последующая за ней русско-турецкая война (в ответ на геноцид балканских славян) вызвали еще один прилив русофильства в Чехии. Тогда многие художники убедительно выступали, защищая славянское имя братских народов. Одним из них был чешский поэт Сватоплук Чех, который в 1876 году в стихотворении «Орел Балкан» выразил поддержку южным славянским народам и надежду на их будущую свободу [12, 117]. Среди чешских художников выделяется наследие Ярослава Чермака, в котором множество картин посвящено угнетению турками черногорцев («Возвращение черногорцев в их деревню, опустошенную турками» и др.). В 1872 году Дворжаком были написаны четы-

⁹ Краткую информацию о содержании томов журнала см. здесь: URL: <https://ripm.org/?page=JournallInfo&ABB=HUL> (дата обращения: 27.03.2024).

¹⁰ «При этом с середины XIX века в годы наибольшего подъема чешского национального Возрождения среди чехов наблюдается определенный интерес к православию, как к религии большинства славянских народов. В 1870 году Санкт-Петербургский отдел Славянского благотворительного комитета взял в аренду на 30 лет храм святого Микулаша (святителя Николая) на Староместской площади в Праге. Договор об аренде был подписан в Праге 26 июля 1870 года. От имени Славянского комитета договор подписал П. А. Голенищев-Кутузов». URL: <https://bogoslav.ru/article/1801177> (дата обращения: 27.03.2024).

ре песни на тексты сербской народной поэзии, однако достоверно неизвестно, явилось ли это сочинение знаком поддержки композитора южных славянских народов или было создано из других побуждений.

В 1880-е годы все больше обострялись разногласия между «Младочехами» и «Старочехами» [6, 170], и вместе с этим полемика разгоралась в печати, где, подобно политическим партиям, стали противопоставлять Дворжака и Сметану. Чешская критика и до этого была беспощадна и категорична в вопросах национальной музыки, но в 70-х гг. к Дворжаку это еще не относилось, поскольку он не был настолько популярен. Главной фигурой, на которую нападала музыкальная критика, был Сметана. Противостояние за и против Сметаны началось с «Далибора»: уже упоминавшийся Пивода в газете «Прогресс» в грубой форме упрекал признанного мастера в онемечивании чешской музыки. Ни для кого не было секретом, что нападки Пиводы во многом диктовались Франтишком Ригером, одним из лидеров «Старочехов» [13, 23]. Те способы претворения народного духа, которые осуществлял в своем оперном творчестве Сметана, не соответствовали ожиданиям критика: *«для Пиводы панславизм в музыке лучше всего воплотился в операх, которые по сути представляли собой цепочки фольклорных цитат в сопровождении зингшпиля, подобных тем, которые можно было найти в нескольких чешских операх, созданных со времен Шкroupa»* [там же].

Еще более жесткой критике подверглась опера Сметаны «Две вдовы» в 1874 году. Вместе с этим проводилась настоящая травля против Сметаны с целью убрать его с поста дирижера театра, и за этим также стояли политические цели: обе партии стремились заполучить театр в качестве главного рупора, влияющего на публику через искусство.

В 1882 году, наконец, сторонники Сметаны нашли сочинение, на котором можно было вдоволь отыгаться за многолетнюю критику их кумира. Прорусская направленность оперы Дворжака «Дмитрий» (сюжет, способ изображения русских и поляков, образ царя) давала много поводов для критики: *«Почти в отместку за жестокое обращение с «Далибором» и «Двумя вдовами» сторонниками Дворжака пражская фракция сторонников Сметаны подвергла критике оперу «Дмитрий» за политические и эстетические идеалы, которые, как считалось, она олицетворяла»* [13, 30]. Еще одним поводом для разгрома оперы стало участие, в качестве автора либретто, Марии Червинковой-Ригровой, дочери Ригера и внучки Палацкого. Это еще более обострило противостояние между «Старочехами» со стороны Дворжака и «Младочехами» со стороны Сметаны. Кроме того, предложил либретто Дворжаку Ян Непомук Майр — главный противник Сметаны, лишивший его места дирижера театра. Однако несмотря на попытки критики, сорвать успех премьеры «Дмитрия» не удалось — композитора вызывали после каждого акта, а в 1884–1885 гг. опера стала одной из исполняемых некомических опер на чешской сцене, продержавшись 20 спектаклей [14, 366].

Удивительно, но даже после смерти обоих композиторов борьба их сторонников разворачивалась на страницах газет. Главным противником музыки Дворжака был Зденек Неедлы, который в своей монографии «Чешская современная опера после Сметаны» не упомянул ни одну из 10 опер композитора [13, 55]. Защитником Дворжака выступал чешский музыкально-общественный деятель Болеслав Каленский (1867–1913), который тоже очень интересовался русской культурой: изучал русский язык, переводил на чешский язык произведения русских авторов, переписывался с Балакиревым и другими русскими музыкантами.

Скорее всего, Дворжак осознавал, что опера на сюжет из русской истории вызовет неоднозначные оценки, а путь на европейские сцены будет закрыт. Так и случилось — на протяжении десяти лет «Димитрия» не ставили в Вене по политическим соображениям, а когда постановка все же состоялась, критика обвиняла Дворжака в недостаточном славянском характере музыки¹¹. Неизвестно, воспринимал ли Дворжак свое сочинение как культурно-политический жест, высказывал ли он выбором этого сюжета свое мнение, или оно появилось в результате интереса к русской истории подобно тому, как в творчестве Дворжака отражались американские мотивы, греческие, литовские и ирландские? Однако через год Дворжак вновь обратился к русской культуре, результатом чего стал сборник из 16 народных песен в обработке. Инициатором этого стал уже упоминавшийся Нефф: он попросил Дворжака обработать русские народные песни так, чтобы их мог спеть женский дуэт под аккомпанемент фортепиано на одном из торжественных вечеров (18 марта 1883 года) [12, 187]. Песни были выбраны Дворжаком из сборника Матвея Ивановича Бернарда¹² «Песни русского народа» для пения с фортепиано, изданного в Петербурге в середине XIX века, а название «Русские песни» получили при первом издании в 1951 году [там же].

Несмотря на то, что Дворжак никогда не говорил прямо о поддержке панславизма (в интервью, письмах), отношение композитора прослеживается по выбору тем для сочинений, по кругу общения, а иногда и по совсем небольшим фактам биографии. К ним относится и следующий. В 1884 году Дворжак предпочитал жить в своем имении в Высокой и выезжать только по особым случаям. Таким случаем стало приветствие поезда с чехами и венграми из Будапешта на государственном вокзале Праги. Встреча гостей стала для чехов чем-то вроде патриотического события, о ней писали в газете, пришло большое количество горожан, и, что важно, был исполнен гимн Чехии и вслед за ним гимн «Гей, славяне» [12, 206].

Еще одним знаменательным событием для пражского общества и лично для Дворжака стали гастроли в Праге Петра Ильича Чайковского в 1888 го-

¹¹ Цит. по: [12, 769].

¹² М. И. Бернад (1794–1871) — композитор, педагог, музыкальный издатель и владелец нотного магазина. Он основал музыкальный журнал «Нувеллист», просуществовавший с 1840 до 1906 год.

ду. Как заметил русский композитор, чехи придавали особый смысл его концертам: *«В Праге меня ожидает целое торжество. На все 8 дней, которые я там проведу, уже составлена и прислана мне программа бесчисленных оваций и торжественных приемов. Они хотят придать этому концерту характер патриотической антинемецкой демонстрации. Это меня тем более смущает, что я в Германии был принят самым дружелюбным образом»* [15, 357]. В ту поездку состоялось знакомство Дворжака и Чайковского, после которого композиторы встречались каждый день, вместе посещали репетиции и концерты. После одного из концертов Чайковский прочел речь по-чешски, что *«ужасно тронуло чехов, и успех речи был неописанный»* [15, 363–364], а Дворжак сказал ответную речь по-русски. Хотя текст речи не сохранился, но по рассказам очевидцев Дворжак в обращении к Чайковскому пожелал, чтобы *«Бог сохранил еще на долгие годы композитора, который делает честь славянскому имени»* [16, 42].

Знакомство композиторов переросло в теплую дружбу, и их общение продолжилось в письмах. Осенью того же года Дворжак и Чайковский встретились в Праге вновь по случаю чешской премьеры «Евгения Онегина» (в переводе Марии Червинковой-Ригровой). Больше встретиться композиторам не было суждено, но из переписки можно заметить, как трепетно и уважительно они относились к личности и творчеству друг друга. *«С радостью признаюсь, что Ваша опера произвела на меня большое и глубокое впечатление, именно такое, какое я всегда ожидаю от настоящего артистического творения <...> Поздравляю Вас и нас с таким произведением, и дай бог, чтобы Вы оставили свету еще много подобных сочинений»*, — писал Дворжак об опере «Евгений Онегин» [17, 122–123]. На это Чайковский ответил: *«Мнение Ваше о моей опере мне особенно ценно не только потому, что Вы великий художник, но и потому, что Вы правдивый и искренний человек!»* [18, 32].

Чайковский сыграл в жизни Дворжака еще одну важную роль: именно он пригласил его в Россию с гастрольями, которые состоялись в Москве и Петербурге в 1890 году. Не сразу удалось получить согласие чешского музыканта: *«Я его просил об этом, бывши в Праге, но симпатичный чудаковатый отвечал мне, что он лишь тогда поедет в Россию, когда выучится по-русски»* [18, 22]. И как искренне был счастлив Чайковский, когда узнал о положительном ответе чешского коллеги: *«Вы не можете себе представить, до чего я был обрадован этим известием! Спасибо Вам, милый друг!»* [18, 54].

Программа концерта в Москве и Петербурге отличалась. На московском концерте были исполнены Симфония № 5 *F-dur* ор. 76¹³, Адажио из «Серенады для духовых инструментов, виолончели и контрабаса» ор. 44, Скерцо-каприччиозо ор. 66, Симфонические вариации на собственную тему ор. 78, Славянская рапсодия № 1 ор. 45. В Петербурге второе отделение концерта

¹³ В статьях Бэлзы и Киселева указана Третья симфония, что связано с другой нумерацией, в то время как Шестая симфония, представленная на концерте в Петербурге, фигурирует в статьях музыковедов как Первая.

собрания РМО состояло только из двух сочинений Дворжака — Симфонии № 6 и Скерцо-каприччиозо. Критика в основном положительно и с энтузиазмом встретила музыку чешского композитора, отдельной похвалы удостоился Дворжак в качестве дирижера. Сам же композитор почти не оставил в письменном виде впечатлений от поездки. Несколько слов о московском концерте содержится в письме к Густаву Эйму от 23 марта 1890 года: *«Прежде чем вы получите это письмо, вы, возможно, узнаете из газет, как все прошло в Москве, — на мой взгляд, хорошо, но не так хорошо, как я ожидал»*. Тем не менее, по словам Дворжака, он *«одержал в Москве большую моральную победу»*. Особенно порадовало чешского композитора то, что *«оркестр был очень увлечен <...> и играл с неподдельным энтузиазмом»* [17, 127].

После поездки в Россию Дворжак не обращался в своем творчестве напрямую к русской тематике. Однако в его наследии не переставали появляться сочинения славянской направленности: Фортепианное трио № 4 «Думки» (1891), ор. 90 (жанр, ставший у Дворжака высшим воплощением славянского народного духа), связанные со славянской мифологией симфонические поэмы, созданные в 1896 году — «Водяной», «Полудница» и «Золотая прялка», а также оперные сочинения — «Черт и Кача» (1899) и «Русалка» (1900), получила новую редакцию опера «Димитрий».

Жизнь и творчество Дворжака стали воплощением идеи панславизма в искусстве. Контакты с русской культурой, композиторами, поездка в Москву и Санкт-Петербург, а также обращение к славянской тематике в творчестве показывают на примере Дворжака значимость влияния панславизма на чешскую культуру последней трети XIX века.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Рокина Г. В. Из истории трактовки термина «Панславизм» в работах отечественных и зарубежных авторов XIX века // Запад-Восток. — 2010. — № 3. — С. 92–102.
2. Пыпин А. Н. Панславизм в прошлом и настоящем (1878). — [СПб.]: Колос, 1913. — 189 с.
3. Ширинянц А. А. Введение к исследованию истории и идеологии панславизма XIX века / А. А. Ширинянц, А. В. Мырикова; Под ред. А. А. Ширинянца. — Москва, 2010. — 72 с.
4. Ашнин Ф. Д. «Дело славистов». 30-е годы / Ф. Д. Ашнин, В. М. Алпатов; Отв. ред. Н. И. Толстой; Рос. АН, Ин-т мировой лит. им. Горького. — Москва: Наследие, 1994. — 288 с. — URL: <https://archive.org/details/deloslavistov30e0000ashn> (дата обращения: 05.02.2024).
5. Григорьева А. А. Панславизм: идеология и политика (40-е годы XIX — начало XX вв.). — Иркутск: Аспринт, 2013. — 199 с.
6. История Чехии / Под ред. В. И. Пичета. — Москва: Гос. изд-во полит. лит., 1947. — 260 с.
7. Болдин В. А. Панславистские политические концепции: генезис и эволюция / Под общ. ред. А. А. Ширинянца. — Москва: Аквилон, 2018. — 376 с.

8. Эрбен К. Я. Баллады. Стихи. Сказки: Пер. с чеш. / Вступ. статья: С. Никольский. — Москва: Гослитиздат, 1948. — 304 с.
9. Никитин Ю. Всероссийская этнографическая выставка в Москве в 1867 году // Новые Известия. — 8 июня 2007. — URL: <https://newizv.ru/news/society/09-06-2007/70800-vserossijskaja-etnograficheskaja-vystavka-v-moskve-v-1867-godu> (дата обращения: 13.04.2024).
10. Стасов В. В. Чехи и русская опера // В. В. Стасов. Русская опера за рубежом / Общ. ред., вст. статья и прим. А. С. Оголевец. — Москва: Музгиз, 1953. — С. 25–43.
11. Котов В. В. Идея славянской взаимности в мышлении чешских националистов в 1860-е — начале 1870-х гг. (на примере сокольского движения) // Русин. — 2022. — № 69. — С. 233–255.
12. Егорова В. Н. Антонин Дворжак. — Москва: Музыка, 1997. — 616 с.
13. Locke V. Opera and Ideology in Prague: Polemics and Practice at the National Theater, 1900–1938. — Vol. 39. — Boydell & Brewer, 2006. — 458 p.
14. Smaczny J. Grand opera among the Czechs // The Cambridge companion to grand opera / Ed. by D. Charlton. — Cambridge: Cambridge univ. press, 2003. — P. 366–382.
15. Чайковский П. И. Полн. собр. соч.: литературные произведения и переписка / общ. ред. Б. В. Асафьева. — Москва: Музгиз, 1953-. — Т. 14: Письма 1887–1888 гг. / Подгот. Н. Н. Синьковской и И. Г. Соколинской. — 1974. — 717 с.
16. Kuna M. Čajkovsky a Praha. — Praha, 1980. — 86 s.
17. Šourek O. Antonín Dvořák: letters and reminiscences. — Prague: Artia, 1954. — 234 p.
18. Чайковский П. И. Полн. собр. соч.: литературные произведения и переписка / общ. ред. Б. В. Асафьева. — Москва: Музгиз, 1953-. — Т. 15-А: Письма 1889 г. / Подгот. К. Ю. Давыдовой и Г. И. Лабутиной. — 1976. — 294 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Е. А. Шавырина — аспирант кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. Rokina G. V. Iz istorii traktovki termina "Panslavizm" v rabotah otechestvennyh i zarubezhnyh avtorov XIX veka [From the history of the interpretation of the term "Pan-Slavism" in the works of domestic and foreign authors of the XIX century] // Zapad-Vostok [West-East]. 2010. № 3. P. 92–102.
2. Pypin A. N. Panslavizm v proshlom i nastoyashchem (1878) [Pan-Slavism in the past and present]. [Spb.]: Kolos, 1913. 189 p.
3. Shirinyanc A. A. Vvedenie k issledovaniyu istorii i ideologii panslavizma XIX veka [Introduction to the study of the history and ideology of Pan-Slavism of the XIX century] / A. A. Shirinyanc, A. V. Myrikova; edited by A. A. Shirinyanc. Moscow, 2010. 72 p.
4. Ashnin F. D. "Delo slavistov". 30-e gody ["The case of the Slavists". The 30s] / F. D. Ashnin, V. M. Alpatov; edited by N. I. Tolstoj; Institut mirovoj literatury im. Gor'kogo RAN [The Gorky Institute of World Literature]. Moscow: Nasledie, 1994. 288 p. URL: <https://archive.org/details/deloslavistov30e0000ashn> (accessed 05.02.2024).

5. *Grigor'eva A. A.* Panslavizm: ideologiya i politika (40-e gody XIX — nachalo XX vv.) [Pan-Slavism: ideology and politics (the 40s of the XIX — early XX centuries)]. Irkutsk: Asprint, 2013. 199 p.
6. *Istoriya Chekhii* [History of the Czech Republic] / edited by V. I. Picheta. Moscow: Gos. izd-vo polit. lit. [State Publishing House of Political Literature], 1947. 260 p.
7. *Boldin V. A.* Panslavistskie politicheskie koncepcii: genezis i evolyuciya [Pan-Slavic political concepts: genesis and evolution] / edited by A. A. Shirinyanc. Moscow: Akvilon, 2018. 376 p.
8. *Erben K. Ya.* Ballady. Stihi. Skazki: Per. s chesh. [Ballads. Poems. Fairy tales: Trans. from Czech.] / Vstup. stat'ya [Introductory article]: S. Nikol'skij. Moscow: Goslitizdat, 1948. 304 p.
9. *Nikitin Yu.* Vserossijskaya etnograficheskaya vystavka v Moskve v 1867 godu [The All-Russian Ethnographic Exhibition in Moscow in 1867] // *Novye Izvestiya*. 8 iyunya 2007 [June 8, 2007]. URL: <https://newizv.ru/news/society/09-06-2007/70800-vserossijskaja-etnograficheskaja-vystavka-v-moskve-v-1867-godu> (accessed: 13.04.2024).
10. *Stasov V. V.* Chekhi i russkaya opera [The Czechs and the Russian opera] // V. V. Stasov. *Russkaya opera za rubezhom* [Russian Opera abroad] / Obshch. red., vst. stat'ya i prim. [General edition, introductory article and notes by] A. S. Ogolevec. Moscow: Muzgiz, 1953. P. 25–43.
11. *Kotov V. V.* Ideya slavyanskoj vzaimnosti v myshlenii cheshskih nacionalistov v 1860-e — nachale 1870-h gg. (na primere sokol'skogo dvizheniya) [The idea of Slavic reciprocity in the thinking of Czech nationalists in the 1860s — early 1870s (on the example of the Sokolsky movement)] // *Rusin*. 2022. № 69. P. 233–255.
12. *Egorova V. N.* Antonin Dvorzhak [Antonin Dvorak]. Moscow: Muzyka, 1997. 616 p.
13. *Locke B.* Opera and Ideology in Prague: Polemics and Practice at the National Theater, 1900–1938. Vol. 39. Boydell & Brewer, 2006. 458 p.
14. *Smaczny J.* Grand opera among the Czechs // *The Cambridge companion to grand opera* / Ed. by D. Charlton. Cambridge: Cambridge univ. press, 2003. P. 366–382.
15. *Chajkovskij P. I.* Poln. sobr. soch.: literaturnye proizvedeniya i perepiska [Complete collection of works: literary works and correspondence] / edited by B. V. Asaf'ev. Moscow: Muzgiz, 1953. Vol. 14: Pis'ma 1887–1888 gg. [Letters of 1887–1888] / Podgot. [Prepared by] N. N. Sin'kovskoj i I. G. Sokolinskoj. 1974. 717 p.
16. *Kuna M.* Čajkovsky a Praha [Tchaikovsky and Prague]. Praha, 1980. 86 p.
17. *Šourek O.* Antonín Dvořák: letters and reminiscences. Prague: Artia, 1954. 234 p.
18. *Chajkovskij P. I.* Poln. sobr. soch.: literaturnye proizvedeniya i perepiska [Complete collection of works: literary works and correspondence] / edited by B. V. Asaf'ev. Moscow: Muzgiz, 1953-. Vol. 15-A: Pis'ma 1889 g. [Letters of 1889] / Podgot. [Prepared by] K. Yu. Davydovoj i G. I. Labutinoj. 1976. 294 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Elizaveta A. Shavyrina — Postgraduate Student at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 5.12.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 22.03.2024

Принята к публикации / Accepted: 03.04.2024

Музыка XIX века

Научная статья

УДК 787

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-2-66-77

«Метаморфозы» Р. Штрауса: специфика музыкального нарратива



Ольга Олеговна Москвина

*Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
moskvina_o@inbox.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3672-7098>*

Аннотация: В статье исследуются принципы нарративного мышления Р. Штрауса в «Метаморфозах» — сочинении для двадцати трех струнных инструментов. Основной фокус внимания сосредоточен на рассмотрении авторского метода работы с тематическим материалом, сформированного в предшествующих симфонических сочинениях, а также исследовании интонационной драматургии. Выявляются характерные для музыкального письма Штрауса интонационные связи с сочинениями Бетховена, в частности с траурным маршем из Третьей симфонии. Прослеживается раскрытие идеи метаморфоз через развитие и преобразование интонационно-гармонического ядра сочинения.

Подход с позиций теории нарратива позволяет проанализировать последовательность музыкальных событий сочинения, посвященного уходу позднеромантической эпохи.

Ключевые слова: Р. Штраус, «Метаморфозы», музыкальный нарратив, симфоническая музыка, программная музыка, траурный марш

Для цитирования: Москвина О. О. «Метаморфозы» Р. Штрауса: специфика музыкального нарратива // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 2. С. 66–77. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-2-66-77

Music of the XX century

Original article

"Metamorphoses" by R. Strauss: the specifics of musical narrative

Olga O. Moskvina

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
moskvina_o@inbox.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3672-7098>

Abstract: The article explores the principles of narrative thinking in R. Strauss's "Metamorphoses" — a composition for twenty-three string instruments. The main focus is on the examination of the author's method of working with thematic material, formed by Strauss in previous symphonic compositions, as well as the study of intonation dramaturgy. Intonational connections between Strauss's musical writing and Beethoven's compositions, in particular the funeral march from the Third Symphony, are identified. The idea of metamorphoses is traced through the development and transformation of the intonation-harmonic core of the composition. A narrative theory approach allows for the analysis of the sequence of musical events in a composition dedicated to the departure of the late romantic era.

Keywords: R. Strauss, "Metamorphoses", musical narrative, symphonic music, program music, funeral march

For citation: Moskvina O. O. "Metamorphoses" by R. Strauss: the specifics of musical narrative *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2024;(2):66-77. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2024-2-66-77

Сочинение «Метаморфозы» (Этюд для 23 солирующих струнных инструментов), написанное Р. Штраусом в Гармише в последние недели Второй мировой войны, весной 1945 года, отражает события того времени¹. Это крик души композитора об утраченных культурных памятниках Австрии и Германии. В результате военных действий был разрушен мюнхенский театр, оперные театры в Дрездене, Берлине, Вене, дом Гёте. В связи с трагическими событиями композитор писал Гуго фон Гофмансталу: «Я в отчаянном настроении! Разрушен дом Гёте, эта величайшая святыня мира! Мой прекрасный Дрезден — Веймар — Мюнхен, всё пошло прахом!». Один из эпизодов сочи-

¹ Сочинение, написанное по заказу директора Цюрихского музыкального колледжа Пауля Захера, было исполнено впервые 25 января 1946 года.



Илл. 1. О. Роден.
«Метаморфозы Овидия»²

Pic. 1. O. Rodin.
"Ovid's Metamorphoses"

нения композитор подписал «Скорбь по Мюнхену»³. Сочинение Штрауса представляет своего рода дань памяти австро-немецкой культуре.

Прежде чем говорить о музыкальном нарративе в «Метаморфозах», обратимся к общей идее сочинения.

Американский исследователь творчества Р. Штрауса Тимоти Джексон относительно замысла этого сочинения пишет: «*“Метаморфозы” — это философское, гётевское исследование первопричины войн в целом, животной природы человечества*» [2, 195]. По его мнению, в «Метаморфозах» композитор воплощает процесс перехода от мирского к божественному.

Идея Метаморфоз — как превращения одних существ или предметов в другие — нашла отражение уже в самых архаичных формах мифопоэтической мысли, религиозных верованиях древних цивилизаций. Она присутствует в качестве сюжетосложения во многих космогонических мифах различных традиций, в сказочном фольклоре. Древнейшим литературным сочинением, посвященным теме превращения, является поэма Овидия «Метаморфозы»⁴, написанная в 8 г. н.э. 15 книг сочинения вобрали в себя около 250 сюжетов о превращениях из греческой и римской мифологии, фольклорных источников. Главной идеей становится описание преобразований на разных уровнях — от мельчайших процессов становления гусеницы в бабочку до формирования вселенной.

Поэма Овидия оказала влияние на европейское искусство и литературу, в частности, на творчество Д. Боккаччо, Ф. Петрарки, Данте Алигьери,

² Скульптура, в соответствии с первоначальным замыслом, была создана как часть композиции «Врата ада» по «Божественной поэме» Данте в 1886 г.

³ Цит. по: [1, 484].

⁴ Во II веке сочинение «Метаморфозы» в 11 книгах написал древнеримский поэт Апулей.

В. Тициана, У. Шекспира. В изобразительном искусстве идеи Овидия были раскрыты в скульптуре Лоренцо Бернини «Аполлон и Дафна», О. Родена «Метаморфозы Овидия». Среди живописных полотен можно вспомнить сюрреалистическую картину Сальвадора Дали «Метаморфозы Нарцисса». В музыкальном искусстве к поэме «Метаморфозы» Овидия обратился Бенджамин Бриттен, написав программную сюиту «Шесть метаморфоз по Овидию» для гобоя соло, ор. 49 (1951).

«Метаморфозы» были одним из любимых сочинений Гёте, идеи которого соприкасались со сферой научных интересов немецкого писателя: он занимался метаморфозом растений, посвятив этой теме естественнонаучную работу «О метаморфозе растений». Позднее она послужила материалом для элегии с одноименным названием «Метаморфоз растений». Приведем фрагмент стихотворения в переводе И. Бродского:

*... Скромно сила спала в семенах; и прообраз начальный,
Замкнут в себе, лежал, под оболочкой согбен.
Корень, лист и росток бесцветны и полуразвиты;
Так незаметную жизнь холит сухое зерно,
Пухнет, кверху стремясь, доверясь благостной влаге,
Вот внезапно встает из окружающей тьмы.
С виду прост еще появленья первого облик, —
Так означает себя между растений дитя.
Вскоре затем пробившись, дальнейший побег обновляет,
Узел к узлу вывода, образ, возникший сперва.
Все ж он неодинаков: рождается, разнообразно
Скроен — видишь ли ты, — каждый дальнейший листок:
Шире, либо зубчатей, раздельней в конце или в долях, —
Сросшись, гнездились досель в органе нижнем они.
Определенное так выступает впервой совершенство,
Коим у многих пород милая изумлена.*

Идея метаморфоз как перехода из мирского в божественное присутствует в стихотворении Гёте «Посвящение» («Widmung») ⁵.

По мнению биографа Р. Штрауса Майкла Кеннеди, поэзия Гёте сыграла решающую роль в формировании концепции штраусовских «Метаморфоз». Исследователь цитирует Р. Штрауса: «Я читаю его [Гёте], как он развивался и каким он, наконец, стал... Теперь, когда я сам состарился, я снова будто могу стать молодым с Гёте, а затем снова состариться с ним через его взгляд на мир. Ибо он был человек, который глазами видел то, что я слышал» ⁶.

⁵ Фрагмент данного стихотворения приведен ниже.

⁶ Цит. по: [3, 357].

Следует отметить, что параллельно с работой над «Метаморфозами» Р. Штраус создавал хоровое сочинение на стихи Гёте, в которых рассказывается о художнике и ученом, пытающемся понять себя и окружающий мир. По словам исследователя творчества Р. Штрауса Нормана Дель Мара, «эти строки исследовательского самоанализа Штраус полностью выписал на страницах набросков к “Метаморфозам”. Причем слово “метаморфоз” само по себе является термином, который Гёте использовал уже в зрелом возрасте для обозначения своего уровня интеллектуального и духовного развития, причем на протяжении длительного времени он находился в погоне за еще более возвышенным мышлением» [4, 427].

Приведем стихотворение Гёте, которое композитор выписал в черновики своих «Метаморфоз».

"Widmung" («Посвящение»)

*Niemand wird sich selber kennen,
Sich von seinem Selbst-Ich trennen;
Doch probier' er jeden Tag,
Was nach außen endlich klar,
Was er ist und was er war,
Was er kann und was er mag.*

*Никто не может знать самого себя,
Отделиться от самого себя;
Но он пытается каждый день стать
Тем, что снаружи будет ясным.
Тем, кто он есть, и тем, кем он был,
Тем, что он хочет и что он может⁷.*

Эти поиски самого себя Р. Штраус и воплотил в своих инструментальных «Метаморфозах»⁸.

«Метаморфоза» (*“meta” — пере* и *“morpha” — форма*) в переводе с греческого языка означает «переоформление», «преображение», «переход в иную форму». Важной особенностью метаморфоз является то, что превращающийся объект не исчезает, не перестает существовать, а переходит на новый уровень бытия. Если идею метаморфоз соотнести с мыслью Штрауса о гибели немецкой культуры, то видится ее позитивная сторона: великая музыкальная культура не умирает, но преобразуется и живет в новой ипостаси.

Несмотря на отсутствие литературной программы, музыкальное сочинение разворачивается по принципу программного. Свойствами нарратива обладают интонационная, тонально-гармоническая, тембровая драматургия, композиционные особенности⁹.

Идея преобразования, преобразования музыкального материала лежит в основе композиторского метода Р. Штрауса. Стефан Цвейг приводит следующую

⁷ Перевод приводится по изданию: [5, 323].

⁸ В музыке Р. Штраус уже обращался к теме метаморфоз в своем творчестве: в симфонической поэме «Смерть и просветление» (1888), описывая состояние больного на смертном одре, впоследствии в опере «Дафна» (1938) — преобразование нимфы в лавровое дерево в заключительном разделе сочинения.

⁹ В данной статье будет сосредоточено внимание на интонационных связях, тональных взаимодействиях, а также тембровых характеристиках.

щую цитату композитора: «Мне не приходят в голову длинные мелодии, как Моцарту. У меня всегда рождаются короткие темы. Но вот в чем я понимаю толк, так это в умении использовать тему, перефразировать ее, вытянуть из нее все, что в ней заложено, и я думаю, что в наши дни никто не способен это сделать так же, как я»¹⁰.

Преобразование музыкального материала наиболее ярко отражено в интонационной драматургии сочинения, которое произрастает из интонационно-гармонического ядра — темы вступления (пример 1). Наиболее характерным элементом его является последовательность первых двух аккордов: *e-moll* — *As-dur*.

Пример 1. Р. Штраус. «Метаморфозы», тема вступления (тт. 1–9)

Example 1. R. Strauss. "Metamorphoses", introduction theme (bars 1–9)

Из этой же гармонической последовательности, но на ином высотном уровне (*f-moll* — *A-dur*) произрастает вторая, лирическая, тема главной партии¹¹ (пример 2).

¹⁰ Цит. по: [6].

¹¹ Мы выделяем в данном сочинении три темы главной партии. В этом конкретном случае речь идет о второй теме главной партии.

Пример 2. Р. Штраус. «Метаморфозы», лирическая тема главной партии (тт. 26–30)

Example 2. R. Strauss. "Metamorphoses", lyrical theme of the main part (bars 26–30)



Интонационное родство свойственно темам экспозиции. Так, первая и вторая темы главной партии (пример 3 и 4) имеют одинаковый начальный мотив — четырехкратно повторенный квинтовый тон. Композитор подчеркивает, что из одного начала, мотива, могут произрастать совершенно контрастные образы, каждый из которых имеет самостоятельное развитие.

Пример 3. Р. Штраус. «Метаморфозы», первая тема главной партии (тт. 9–13)

Example 3. R. Strauss. "Metamorphoses", first theme of the main part (bars 9–13)



Пример 4. Р. Штраус. «Метаморфозы», вторая тема главной партии (тт. 17–21)

Example 4. R. Strauss. "Metamorphoses", second theme of the main part (bars 17–21)



Из интонаций главных партий произрастает побочная, лирический центр экспозиции, которая синтезирует мотивы прозвучавших тем¹²: нисходящий мотив произведен от триольного мотива второй темы главной партии, восходящий — от третьей темы главной партии (пример 5). Благодаря подробнейшей композиторской работе с интонационно-тематическим материалом сочинение обретает нарративные черты.

Пример 5. Р. Штраус. «Метаморфозы», фрагменты темы побочной партии (тт. 82–85), второй темы главной партии (тт. 17–21) и третьей темы главной партии (тт. 26–30)

Example 5. R. Strauss. "Metamorphoses", fragments of the theme of the side part (bars 82–85), the second theme of the main part (bars 17–21) and the third theme of the main part (bars 26–30)

Тема побочной партии (тт. 82–85)

Вторая тема
главной партии (тт. 17–21)



Третья тема
главной партии (тт. 26–30)



Важным нарративным приемом является использование композитором цитат и аллюзий.

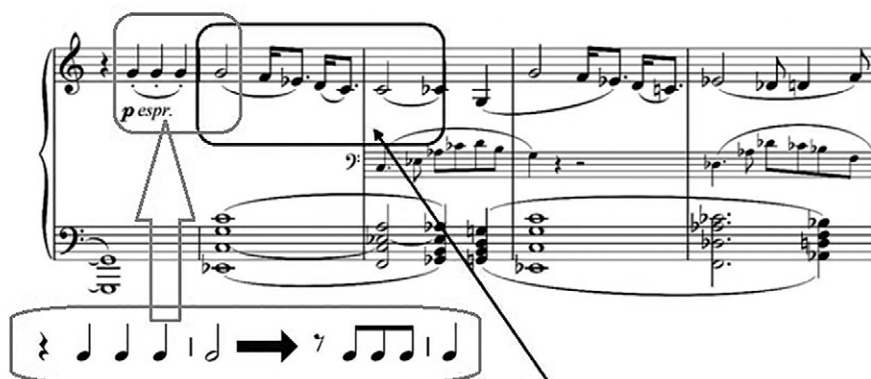
Уже первая тема главной партии рождает аллюзии на темы симфоний Бетховена и Моцарта: трехкратное повторение звука *g* (пример 6) отсылает и к мотиву судьбы» из Пятой симфонии Бетховена, и второй теме финала Симфонии № 41 Моцарта — оба сочинения были любимыми Р. Штраусом-

¹² В отличие от темы вступления, а также тем главной партии, в которых преобладает принцип свободного развертывания, теме побочной партии свойственна четкая структура (квадратный период повторного строения); тональная устойчивость (тональность доминанты — *G-dur*). С точки зрения стилистики прослеживаются черты неоклассицизма с его уравновешенностью, четкостью и ясностью.

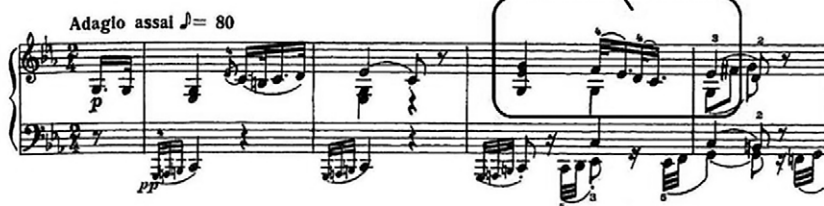
дирижером, а потому обращение к ним неслучайно. В 1928 году Р. Штраус записал с оркестром Берлинской оперы 39, 40, 41 симфонии Моцарта и Пятую симфонию Бетховена, а в 1939 году опубликовал «Замечания к исполнению симфоний Бетховена» [7], в которых подробно разбирается первый мотив Пятой симфонии. Композитор планировал написать отдельную книгу об исполнении симфоний Бетховена [7, 96].

Пример 6. Р. Штраус. «Метаморфозы», первая тема главной партии (тт. 9–12)

Example 6. R. Strauss. "Metamorphoses", the first theme of the main part (bars. 9–12)



Л. ван Бетховен. Симфония № 3. II часть (тт. 1–4)



В первой теме главной партии звучит и интонационно-ритмический вариант мотива траурного марша из Третьей симфонии Бетховена (пример 6), который повторяется в коде «Метаморфоз». Подписанный Штраусом «in memoriam!», он должен воскрешать в памяти слушателей музыку великого классика.

Композитор «говорит» не только собственным музыкальным языком, но и языком великих предшественников, аккумулируя опыт австро-немецкой музыкальной культуры. В этом видится мифологическое прочтение историко-культурных событий. В одном из своих писем Гуго фон Гофмансталь писал: «изменение, преобразование — это высший дар жизни, это подлинное таинство для творческой натуры, в то время как постоянство

равносильно оцепенению и смерти»¹³. Вписывая музыкальный материал великих классиков в новый контекст, Р. Штраус трактует его как символ великой европейской культуры.

В соответствии с позицией Байрона Альмена¹⁴, исследователя в области музыкального нарратива, основой повествования являются не сами элементы, но отношения между ними: *«мы не можем приблизиться к смыслу, пока не поймем различные функции взаимодействия элементов»* [8, 11]. Соответственно, для нарративного анализа ключевым моментом становится понимание особенности взаимодействия элементов музыкального языка, например, *тональностей*. Их выбор в сочинениях Р. Штрауса не случаен: тональные движения играют смыслообразующую роль в «Метаморфозах», как и в предыдущих инструментальных опусах. Это дает повод говорить об определенной семантике бемольных и диэзных тональностей.

В рассматриваемом произведении средоточием трагического начала является *c-moll*, лирические образы представлены диэзными тональностями: *G-dur* (побочная партия) и *A-dur* (вторая тема главной партии).

В более ранних сочинениях героико-трагические темы в большинстве случаев написаны в тональностях бемольной сферы (например, образ Героя из поэмы «Жизнь героя» связан с тональностью *Es-dur*, Мужа из «Домашней симфонии» — тональностью *F-dur*). А сфера воплощения идеала, красоты, недостижимой мечты соотносена с диэзной сферой (тональность *H-dur* раскрывает образы Спутницы из поэмы «Жизнь героя», Жены из «Домашней симфонии»).

В «Метаморфозах» тональность *C-dur* является символом чистоты, истины, идеала, возможно, даже божественного начала. В этой тональности в кульминации третьей волны разработки звучит тема побочной партии. Это последнее обращение к светлым воспоминаниям: в репризе тема побочной партии будет сильно изменена и гармонически, и фактурно, и ладово (приобретает минорную окраску).

В целом в «Метаморфозах» реализуется идея движения от первоначальному хаосу к порядку, что отражено в движении от тональной неустойчивости и развивающего типа изложения к тональной определенности, экспозиционности, структурной ясности. В этом вновь видится отсылка к Пятой симфонии Бетховена. Идея движения «от мрака к свету» использовалась Штраусом в поэмах «Смерть и Просветление» и «Так говорил Заратустра». *C-dur* в первом случае выступал символом собственно просветления, а в «Заратустре» (блестящий *C-dur* в кульминации) являлся символом обожествления природы, упоения ее красотой.

¹³ Цит. по: [1, 385].

¹⁴ Альмен Байрон (Almén Byron, род. 1968 г.) — американский ученый-музыковед, автор работ, посвященных музыкальному нарративу, в частности, «Теория музыкального нарратива» (2008), «Архетипы нарративов: критика, теория и метод нарративного анализа» (2003) [8].

В творчестве Р. Штрауса нарративными свойствами обладает *тембр*. В данном случае композитор сознательно ограничивает тембровую палитру, используя только струнные инструменты. В тоже время Штраус использует тембральное нарастание звучности: тему вступления исполняют низкие струнные (контрабасы и виолончели), в первой и второй темах главной партии к ним присоединяются альты, а третью (лирическую) тему главной партии исполняют скрипки. Соответственно, композитором выстраивается постепенное развертывание музыкального материала благодаря тембровому колориту различных струнных инструментов.

В целом тембр скрипок у Р. Штрауса имеет уже закрепленное смысловое поле (мечты, идеала). Подобная трактовка отмечается практически во всех предшествующих симфонических сочинениях композитора: мечты об идеальном женском образе воплощены тембром скрипки в поэме «Дон Жуан», скрипка является лейттембром прекрасной Спутницы в поэме «Жизнь героя», также и в «Метаморфозах» третья, лирическая, тема главной партии, исполняемая скрипкой, — первый светлый образ.

Обобщая сказанное, подчеркнем, что идея метаморфоз претворяется Рихардом Штраусом на различных уровнях музыкального сочинения: в сфере интонационной, тональной, тембровой драматургии. Их трактовка сообщает произведению свойства нарратива. К этому присоединяются и цитаты из произведений великих предшественников, которые выступают как «обереги» великой австрийской культуры.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Краузе Э. Рихард Штраус: образ и творчество. — Москва, 1961. — 611 с.
2. Jackson T. The Metamorphosis of the Metamorphosen: New Analytical and Source-Critical Discoveries // Richard Strauss: New Perspectives on the Composer and His Work. — Duke University Press, 1992. — P. 193–242.
3. Kennedy M. Richard Strauss: Man, Musician, Enigma. — Cambridge University Press, 1999. — 468 p.
4. Del Mar N. Richard Strauss: a critical commentary on his life and works. — Cornell University Press, 1986. — 480 p.
5. Росс А. Дальше — шум. Слушая XX век. — Москва: Corpus, 2012. — 560 с.
6. Цвейг С. Вчерашний мир. — URL: <https://sv-scena.ru/Buki/Vchyerashniyi-mir.html#Vchyerashniyi-mir-Q4749> (дата обращения: 12.04.2024).
7. Штраус Р. Замечания к исполнению симфоний Бетховена // Исполнительское искусство зарубежных стран. — Вып. 7. — Москва: Музыка, 1975. — С. 96–132.
8. Almen B. Narrative archetypes: a critique, theory, and method of narrative analysis // Journal of Music Theory. — 2003. — 47 (1). — P. 1–39.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

О. О. Москвина — кандидат искусствоведения, доцент кафедры продюсерства исполнительских искусств Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. *Krauze E.* Rikhard Shtraus: obraz i tvorchestvo [Richard Strauss: image and creativity]. Moscow, 1961. 611 p.
2. *Jackson T.* The Metamorphosis of the Metamorphosen: New Analytical and Source-Critical Discoveries // Richard Strauss: New Perspectives on the Composer and His Work. Duke University Press. 1992. P. 193–242.
3. *Kennedy M.* Richard Strauss: Man, Musician, Enigma. Cambridge University Press. 1999. 468 p.
4. *Del Mar N.* Richard Strauss: a critical commentary on his life and works. Cornell University Press. 1986. 480 p.
5. *Ross A.* Dal'she — shum. Slushaia XX vek [Next is noise. Listening to the 20th century]. Moscow: Corpus, 2012. 560 p.
6. *Tsveig S.* Vcherashnii mir [Yesterday's world]. URL: <https://sv-scena.ru/Buki/Vchyerashniyi-mir.html#Vchyerashniyi-mir-Q4749> (accessed: 12.04.2024).
7. *Shtraus R.* Zamechaniia k ispolneniiu simfonii Betkhovena // Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnykh stran. Vyp. 7 [Notes on the performance of Beethoven's symphonies // Performing art of foreign countries]. Moscow: Muzyka, 1975. P. 96–132.
8. *Almen B.* Narrative archetypes: a critique, theory, and method of narrative analysis // Journal of Music Theory. 2003. 47(1):1–39.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Olga O. Moskvina — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor of the Performing Arts Production Department at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию/Received: 07.02.2024

Одобрена после рецензирования/Revised: 15.03.2024

Принята к публикации/Accepted: 29.03.2024

Музыка XX века

Научная статья

УДК 785.11

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-2-78-93



«Рhapsодия на тему Паганини» и Симфония № 3 С. В. Рахманинова: диалог концепций



Юрий Вячеславович Васильев

Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
muzklin@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-1494-3451>

Аннотация: Два ярких и крупных по своим масштабам сочинения С. В. Рахманинова зарубежного периода, «Рhapsодия на тему Паганини» и Симфония № 3, рассматриваются как «произведения-собеседники»: произведения близки по времени создания (1934 и 1936 годы), написаны в общей тональности а-молл, каждое имеет в своем музыкальном материале тему-символ *Dies irae*.

Сопоставление осуществляется по нескольким направлениям: исследуется музыкальный язык сочинений (истoki, роль цитат и стилизаций), осмысливается позиция автора-композитора в Рhapsодии и Симфонии (как одного из «персонажей» этих произведений), а также особенности концепций и музыкально-драматургических принципов их воплощения. Выводы относительно общих и отличных элементов концепций двух произведений связываются с возможным изменением отношения Рахманинова (к середине 1930-х годов) к перспективам выживания русского народа в условиях советской власти.

Исследование «Рhapsодии на тему Паганини» и Симфонии № 3 как участников своеобразного «диалога» до сих пор не проводилось.

Ключевые слова: С. В. Рахманинов, «Рhapsодия на тему Паганини», Симфония № 3, «произведения-собеседники», диалог, концепции, музыкальный язык, музыкально-драматургические принципы

Для цитирования: Васильев Ю. В. «Рhapsодия на тему Паганини» и Симфония № 3 С. В. Рахманинова: диалог концепций // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 2. С. 78–93. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-2-78-93

Music of the XX century

Original article

"Rhapsody on a Theme of Paganini" and Symphony No. 3 by S. V. Rachmaninoff: a dialogue of concepts

Yuri V. Vasiliev

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
muzklin@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-1494-3451>

Abstract: Two bright and large-scale works by S. V. Rachmaninov of the foreign period, "Rhapsody on a Theme of Paganini" and Symphony No. 3, are considered as "interlocutor works": the works are close in time of creation (1934 and 1936), written in the general key of a-moll, each has a theme in its musical material—the Dies irae symbol. Comparisons are carried out in several directions: the musical language of the works is investigated (the origins, the role of quotations and stylizations), the specifics of the position of the author-composer in Rhapsody and Symphony (as one of the "characters" of these works), as well as the features of the concepts and musical-dramatic principles of their embodiment are comprehended. The study of "Rhapsody on a Theme of Paganini" and Symphony No. 3 as participants in a kind of "dialogue" has not yet been conducted. The conclusions obtained regarding the common and distinct elements of the concepts of the two works are related to the possible evolution in the mid-1930s of Rachmaninov's attitude to the prospects for the survival of Russia and its.

Keywords: S. V. Rachmaninov, "Rhapsody on a Theme of Paganini", Symphony № 3, "interlocutor works", dialogue, concepts, musical language, musical and dramatic principles

For citation: Vasiliev Yu. V. "Rhapsody on a theme of Paganini" and Symphony No. 3 by S. V. Rachmaninoff: a dialogue of concepts. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2024;(2):78-93. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2024-2-78-93

Два замечательных произведения позднего Рахманинова — «Рапсодия на тему Паганини» (1934) и Симфония № 3 (1936) — практически со времени своего создания находятся в поле внимания отечественной музыкальной науки. Помимо соответствующих разделов монографий о композиторе и страниц очерков его жизни и творчества, те или иные стороны материала, драматургии, особенностей стиля Рапсодии и Симфонии отражены в многочисленных статьях 1940–2020-х годов представителей советского и российского музыковедения (одна из самых последних работ — статья о Симфонии № 3 В. Вальковой [1])¹.

¹ Многие работы прошлых десятилетий (И. Бэлзы, Л. Мазеля, В. Протопопова и др.) до сих пор сохранили свою актуальность. Это доказывается, в частности, фактом их повторной публикации

Но сами эти произведения, в каких бы ракурсах и контекстах ни освещался их материал, всегда рассматривались либо в качестве отдельных, самодостаточных художественных единиц, либо становились иллюстрацией общей тематики, стиля, драматургических приемов, характерных в целом для всех сочинений Рахманинова зарубежного периода — от фортепианного концерта № 4 и «Трех русских песен» до «Симфонических танцев». Соответственно, при этом объектом внимания никогда не становились «взаимоотношения» отдельных произведений из данного перечня между собой — как своеобразных «произведений-собеседников», у которых между элементами, составляющими их материал на уровнях от языкового до содержательно-концепционного, ощущается такое взаимопритяжение/взаимоотталкивание, какое встречается между участниками диалога-диспута.

«Рапсодия на тему Паганини» и Симфония № 3, при всей их разножанровости, поводов именно для такой трактовки дают немало. Во-первых, эти произведения по времени создания очень близки. Официальный двухгодичный интервал между ними (1934–1936) реально таковым не является: окончание сочинения Рапсодии (август 1934) и начало работы над Симфонией (июнь 1935) разделяют лишь 10 месяцев. Если учесть, что большая часть из них приходилась на гастрольный сезон Рахманинова, когда он не мог заниматься композиторской деятельностью («Если я играю, я не могу сочинять, если я сочиняю, я не хочу играть»²), то временное расстояние между Рапсодией и Симфонией № 3 сокращается еще больше.

Во-вторых, поводом для подхода к этим произведениям в аспекте их «парности» является присутствие в материале Рапсодии и Симфонии такой темы, как *Dies irae* — с ее специфическим смысловым значением и неизменно отрицательным образным шлейфом.

Но самое главное заключается в том, что «Рапсодию на тему Паганини» и Симфонию № 3 объединяет общая для них тональность *a-moll*. Даже если предположить, что по отношению к Рапсодии она в известной степени была «навязана» композитору *a-moll*’ем Каприса № 24 Паганини, то при создании Симфонии Рахманинов в своем тональном выборе был абсолютно свободен. И тот факт, что он сразу же после Рапсодии вновь делает *a-moll* основной тональностью следующего крупного произведения, говорит о многом в отношении возможного наличия перекрестных связей между ними.

Однако прежде чем обратиться к поиску и исследованию этих связей, имеет смысл выявить специфику трактовки Рахманиновым тональности *a-moll*. Отметим, что по частоте востребованности в инструментальных сочинениях (в диапазоне от инструментальных пьес до произведений камерно-инстру-

в сборнике 2023 года «Приношение С. В. Рахманинову. К 150-летию со дня рождения. Исследования разных лет» [2].

² Цит. по: [3, 129].

ментального, концертного и симфонического жанров³) она до 1930-х годов не находилась у композитора в числе приоритетных минорных тональностей и достаточно заметно уступала другим «минорам» — *d-moll*, *g-moll* и т. д.⁴ Соответственно, в самых крупных по масштабам и значимости жанрах инструментальной музыки Рахманинова дореволюционного периода — фортепианных концертах, симфониях и сонатах — тональность *a-moll* центральной, определяющий весь тональный строй циклического произведения, тогда не являлась. Кроме того, хорошо заметно, что из приведенного списка произведений, написанных Рахманиновым в *a-moll*, самой объемной была лишь поэма «Остров мертвых». Все остальные принадлежали или к разряду миниатюр или, в единичном случае, оказывались фрагментом большого циклического сочинения (вторая часть Симфонии № 2).

Следующий момент. Со времени создания «Острова мертвых» (1909) для музыки всех последующих произведений Рахманинова (включая «Равсодию на тему Паганини» и Симфонию № 3) тональность *a-moll* приобретает бескрасочный, черно-белый, почти графический цветовой оттенок⁵. По отношению к музыке Равсодии присутствие — в условиях тональности *a-moll* — колорита бескрасочности и графичности отмечалось всегда⁶. Но и в связи с Симфонией № 3 очень показательно в этом смысле замечание Б. Асафьева: «*партитуру симфонии нельзя назвать оркестрово-красочной*» [7, 304]. Все это роднит Равсодию и Симфонию еще и по качеству звукового колорита.

Наконец, важной дополнительной чертой тональности *a-moll* является то, что она наряду с *C-dur* в произведениях европейской музыки XVIII–XX столетий, как правило, несла в себе семантику простоты, ясности и в какой-то степени «хрестоматийности». То есть, выбирая для Равсодии и Симфонии именно эту тональность, Рахманинов тем самым как бы заранее настраивал слушателей на то, что в содержании (как бы оно ни разнилось в обоих произведениях) и принципах его воплощения тоже бу-

³ Произведения с участием вокала при этом не рассматривались: выбор композитором тональности в них во многом осуществлялся с учетом диапазона певческих голосов.

⁴ За примерно 30 лет русского периода творчества Рахманинова *a-moll* был тональной основой только пяти инструментальных миниатюр («Восточный танец» ор. 2, Ноктюрн из «Салонных пьес» ор. 10, Прелюдия из ор. 32 и два Этюда-картины из ор. 39), а также второй части Симфонии № 2 и симфонической поэмы «Остров мертвых».

⁵ Общеизвестна фраза композитора о том, что при создании «Острова мертвых» его вдохновил именно черно-белый вариант одноименной картины А. Беклина: «Если бы я сначала увидел оригинал, то, быть может, не сочинил бы свой «Остров мертвых». Картина мне больше нравится в черно-белом варианте». Цит. по: [4, 394].

⁶ «Можно сказать, что фортепианное письмо «Равсодии» «графично» (А. Соловцов [5, 114]); «...такой подчеркнуто-инструментальной суховато-графичной темы в качестве исходного образа большого музыкального полотна у Рахманинова еще никогда не встречалось» (В. Брянцева [4, 551]); «...стиль Равсодии графичен: во всем видно преобладание рисунка над живописью, штриха над мазком, однотонности над красочностью» (В. Протопопов [6, 175]).

дут преобладать «хрестоматийные» по своей типичности и очищенности от всего случайного черты⁷.

Добавим, что эта особенность будет свойственна, помимо тональности, и другим компонентам музыкальной ткани двух произведений, в частности, специфике тематизма — с присутствием в обоих из них знаковых интонаций *Dies irae*, известнейшей («шлягерной») темы Каприса № 24 Паганини (в Рапсодии) и отчетливых, почти плакатно выделенных отсылок к жанрам традиционной русской музыки (в Симфонии № 3)⁸, а также наличием типовых, классических приемов развития музыкального материала — вариационно-вариантных в Рапсодии и «хрестоматийно-сонатных» в Симфонии (даже с введением повтора экспозиции I части)⁹.

Все перечисленные элементы как раз и образуют ту общую «платформу» между двумя произведениями, на основе которой дальнейшие индивидуальные нюансы содержательной и композиционно-драматургической сторон воспринимаются как бы в единой плоскости — в качестве элементов выстраиваемого диалога-диспута.

Тему этого диалога в самых общих чертах можно сформулировать как «“Человек-художник и враждебные ему силы” и “народ и враждебные силы”»¹⁰.

Проследим за особенностями обозначенного диалога по нескольким линиям: первая — характеристика места и времени действия музыкальных сюжетов двух произведений; вторая — взаимоотношения в Рапсодии и Симфонии «позитивной» и «негативной» образности (в том числе с участием темы *Dies irae*); третья — специфика концепционно-драматургических закономерностей материала этих сочинений и их конечных выводов.

⁷ Относительно Симфонии этот момент (если не обращать внимания на общий негативный тон высказывания) ярко выделяется в строках одного из первых зарубежных отзывов о произведении после его премьеры (1936), процитированных в статье В. Вальковой: «симфония “имеет много знакомых по прежним произведениям композитора черт... Однако, в сущности, выдающийся русский уже высказал всё это раньше — и с большей значительностью, выразительностью и яркостью”» [1, 30].

⁸ В крупных сочинениях предшествующего времени подобные отсылки (если не имело место прямое цитирование, как в «Трех русских песнях») давались намного более опосредованно. По словам А. Соловцова, «в третьей же симфонии... в тематическом материале ощущается гораздо более близкое, чем в других произведениях, родство с русской песней» [5, 144].

⁹ Сказанное не отменяет ярко-индивидуальных композиторских нюансов. Более того, именно в рамках такой «хрестоматийности» становятся выпуклыми, рельефными все драматургические отступления от «канона» при взаимодействии основных тем обоих произведений с темой-символом *Dies irae*.

¹⁰ Еще один нюанс тематики этого диалога, открывающий перспективу для сопоставлений «Рапсодии на тему Паганини» и Симфонии № 3 с религиозно-философских позиций, обозначает Г. Калошина применительно к содержанию первого из этих произведений: «экзистенциальный конфликт гордого индивидуализма художника-романтика, устремленного к Абсолюту, вольно или невольно вступающего в противоречие с православием, с Соборностью» [9, 292]. Именно коллективное, соборное начало ощущается за особенностями музыкального материала Симфонии № 3.

Начнем с первой из линий: **«место и время действия сюжетов произведений»**. Здесь можно наблюдать примечательные детали, которые композитором в Рапсодии и Симфонии постоянно подчеркиваются. Так, в материале первого из сочинений преобладает западная, общеевропейская музыкально-культурная составляющая. Она обозначается не только итальянской по колориту мелодией Каприса № 24 Паганини и европейской по своим истокам темой *Dies irae* — в музыке слышны отсылки и к другим знаковым жанрам западной музыки разных эпох (что неоднократно отмечались исследователями): менуэту в XII вариации, сменяющемуся вальсом-бостонном, средневековой хоральности при гармонизации темы *Dies irae* в VII вариации, ритмам джазовой музыки в вариациях IX–X и т.д. (упоминание в работе И. Ляховича [8] отсылки к жанру фокстрота в XVI вариации представляется натяжкой)¹¹.

На таком фоне музыкальная ткань Симфонии № 3, наоборот, кажется пронизанной элементами с подчеркнуто-русской семантикой — фольклорно-песенными в главной теме I части, лирико-эпическими в побочной теме, наконец, колоритом интонаций знаменного пения, которыми отмечена во вступлении лейттема всей Симфонии. Здесь же упомянем колокольность всех видов (от «набатного» звучания в конце вступления до праздничной «колокольчиковой» звучности в коде финала) и русские плясовые ритмы, господствующие в последней части произведения.

Дополним складывающуюся картину более многочисленными, по сравнению с Рапсодией, параллелями со знаковыми элементами стиля великих русских композиторов-предшественников Рахманинова: Бородина, Римского-Корсакова и Чайковского. Например, в особенностях ритмики и мелодического рисунка побочной темы первой части Симфонии (особенно в ее фанфарных вариантах) слышны интонации «Шествия в невидимый град» из «Китежа» Римского-Корсакова, «гусельные» аккорды, открывающие медленную часть Симфонии № 3, как известно, отсылают к бородинским традициям (начало III части Богатырской симфонии), а музыка середины той же части рахманиновского произведения вызывает ассоциации со скерцо-маршем из Патетической симфонии Чайковского и т.д.

Все это представляется далеко не случайным: преимущественно общеевропейскому (традиции Паганини, Листа, Брамса), западному колориту материала Рапсодии Рахманинов в Симфонии № 3 намеренно противопоставляет подчеркнуто русский, ярко окрашенный в национальные тона музыкальный материал. Соответственно, исходные «места действия» музыкальных сюжетов в этих произведениях показательно разнятся (Запад и Россия).

Однако не только топографические, но и хронологические «координаты» в Рапсодии и Симфонии тоже противоположны. Если перипетии му-

¹¹ «Русская» составляющая в Рапсодии тоже присутствует — в эпизоде «нетревожимых воспоминаний» (XVIII вариация), но опосредованно, через ассоциации с мелодикой Чайковского и лирических произведений Рахманинова более ранних периодов.

зыкального сюжета Рапсодии на протяжении значительной части произведения ощущаются как разворачивающиеся «здесь и сейчас», в Симфонии картина иная: композитором больше подчеркивается эпическая, вневременная составляющая (пусть эта эпичность и окрашена лирико-ностальгическими оттенками).

Думается, во всем этом тоже заключается своеобразный «ответ» Симфонии на «вопрос» Рапсодии о месте и времени разворачивания событий двух произведений. Но одновременно здесь же открывается и выход к новому исследовательскому аспекту: оценке в условиях обозначенного «хронотопа» сходства/различия в показе главных «действующих сил» Рапсодии и Симфонии.

В этой связи перейдем к еще одной линии сопоставления материала двух произведений — **линии «взаимоотношений» в Рапсодии и Симфонии носителей позитивной и негативной образности.**

Наиболее однозначным здесь выглядит то, что в обоих произведениях связано с темой *Dies irae*. И в Рапсодии, и в Симфонии она — безусловный символ «негативного» образного начала — мощного, обезличенного, неперсонифицированного.

Что касается противоположного образного полюса, то здесь картина сложнее. Так, в Рапсодии сферу образного «позитива» воплощает уже не обезличенная, а безусловно индивидуализированная фигура Паганини (при этом за ней ощущается еще более масштабный образ артиста-творца¹²). Более того, в этом образе проявляются черты двойственности. С одной стороны, это публичная фигура музыканта-виртуоза, вынужденного создавать «глянцевый» портрет самого себя и во многих случаях ориентироваться на вкусы публики¹³; с другой — образ артиста-человека, с раскрытием «истинных», лирико-ностальгических черт его характера.

В Симфонии № 3 в этом плане положение выглядит иначе. Ориентированность музыки на узнаваемые фольклорно-песенные, знаменные и колокольные интонации рисует образ совсем другого носителя позитивного начала —

¹² В этом пункте сходятся выводы исследователей и советского, и постсоветского периодов, придерживающихся подчас самых различных идеологических позиций. Например, по мнению В. Брянцевой, в «Рапсодии на тему Паганини» в центре повествования — «образ великого артиста, находящегося в остром конфликте с окружающей жизненной средой» [4, 556]. С точки зрения А. Ляховича, «руководящей идеей Рапсодии является роль и положение артиста в современном мире» [8]. Добавим, что, по мысли В. Брянцевой, образ Паганини практически полностью совпадает с личностью самого Рахманинова: «не приходится сомневаться [после музыки XVIII вариации Рапсодии — Ю. В.], что “великий артист”, выступающий в центральном эпизоде Рапсодии, — сам Рахманинов» [4, 556].

¹³ А. Ляхович именно в этой связи подробно останавливается на явлениях и жанрах массовой культуры 1920–1930-х годов, затронутых в музыке Рапсодии, которые включают в себя также виртуозно-эстрадный исполнительский стиль [8], а В. Брянцева говорит про «мастерски выделанную антилирическую “маску Паганини”, полностью сбрасываемую лишь в сокровенный момент душевных признаний-воспоминаний» [4, 556].

не индивидуального, а скорее коллективного, лирико-эпического, за которым, возможно, композитором виделась Россия и ее народ в целом.

Но и безусловно ощущаемые в музыке Симфонии «индивидуализированные» лирика и ностальгичность, как дополнительные составляющие «позитивной» образной сферы, здесь тоже имеют свою специфику, отличную от той, что наблюдалось в соответствующих эпизодах «Рапсодии на тему Паганини». Это связано с воссозданием в материале Симфонии позиции не столько «персонажа-участника», сколько «персонажа-наблюдателя», вынужденно отдаленного от свершающихся событий, но принимающего коллизии их развертывания обостренно-лично и именно с таким ощущением рассказывающего о них¹⁴.

Подобное соединение «коллективного» и «индивидуального» в музыкальной обрисовке композитором «позитивной» образной сферы Симфонии и одновременное сочетание рассказа о событиях с эмоциональным откликом на них определенным образом «окрашивают» в материале произведения основной его тематизм — вместе с нюансами дальнейшего музыкально-драматургического развития.

Сопоставим с учетом этих пунктов тематические особенности двух произведений, чтобы в контексте диалога «Рапсодия — Симфония» проследить линию соотношения в каждом из них «позитивного» и «негативного» образного начал.

В тематизме Рапсодии образные полюса, казалось бы, разведены композитором предельно четко: тема Каприса № 24 практически всегда ощущается как носитель «позитивного» образного начала, тема *Dies irae* — как ее безусловная противоположность. Однако здесь можно заметить важную особенность: обе эти темы на протяжении большей части произведения практически постоянно (за исключением среднего раздела с лирическими вариациями) находятся в тесном соприкосновении друг с другом. Наиболее ощутимо оно в момент начального проведения *Dies irae* в VII вариации: материал средневековой секвенции, формально являясь своего рода побочной темой по отношению к теме Каприса (как таковой сонатной формы в Рапсодии нет), тем не менее проходит в окружении ее интонаций и спаян с ними (пример 1).

Подобная спаянность приводит к тому, что в крайних моторно-токатных разделах Рапсодии присутствие темы *Dies irae* начинает ощущаться даже тогда, когда реально она не звучит. Заключительное же «открытое» проведение *Dies irae* в последней XXIV вариации в виде грозного, воинственного хора медных инструментов (вновь одновременно с мотивами Каприса) еще более наглядно демонстрирует такую связь и тем самым окончательно закрепляет ее неизбежность, закономерность и одновременно трагичность.

¹⁴ По определению В. Брянцевой, это «позиция лирического наблюдателя, который стремится к углубленной вдумчивости сказителя-летописца, но подчас вынужден вести обостренно-экспрессивный "репортаж"» [4, 561].

Пример 1. С. Рахманинов. «Рапсодия на тему Паганини», вариация VII

Example 1. S. Rachmaninoff "Rhapsody on a theme of Paganini", var. VII



«Ответ» со стороны Симфонии № 3 в этом плане заметно асимметричен. Во-первых, с «положительной» образностью здесь будет связана не одна тема, как в Рапсодии, а практически весь тематический материал быстрых разделов первой и третьей частей Симфонии и всей музыки ее медленной части (за исключением скерцо-марша в середине). Во-вторых, тема *Dies irae* появляется только в финале произведения¹⁵.

Это далеко не случайно. Своеобразной заменой *Dies irae* и ее аналогом на протяжении большей части Симфонии станет совершенно другой музыкальный материал, и именно с ним будут взаимодействовать все остальные знаковые темы произведения, в том числе и *Dies irae* (в финале). Это — мелодия вступления Симфонии (пример 2).

Пример 2. С. Рахманинов. Симфония № 3. Часть 1. Вступление

Example 2. S. Rachmaninoff. Symphony № 3. Part 1. Introduction



В отличие от европейского происхождения секвенции *Dies irae*, вступительная тема Симфонии, как известно, отсылает к иному источнику — традициям русского знаменного пения. Но в произведении ее образно-смысловой диапазон более многозначен по сравнению с устойчиво-негативной образ-

¹⁵ За исключением едва уловимого намека в разработке первой части (ц. 20), когда отдаленные интонации *Dies irae* обнаружатся в партии ксилофона.

ной семантикой *Dies irae*: тему вступления можно трактовать как своего рода квинтэссенцию национально-русского начала, которое в произведении проявляет себя и в виде архаики древнейших форм церковного пения, и в качестве трубной фанфары судьбы (пример 3), и как символ роковой неизбежности (концовки двух первых частей Симфонии), и в варианте былинной исконности и неизменности (начало второй части), и в жанровых ипостасях русской хоральности и русской пляски (в финале произведения).

Пример 3. М. Рахманинов. Симфония № 3. Часть 1, ц. 21, тт. 5–8

Example 3. S. Rachmaninoff. Symphony № 3. Part 1, fig. 21, bars 5–8

The image displays a musical score for two systems. The first system consists of a piano (p) part and a violin (v-ni) part. The piano part begins with a *Tempo rubato* marking and a forte (*f marc.*) dynamic. The violin part starts with a *dim. f* marking. Both parts transition to *A tempo* at bar 22, where the piano part is marked *p cresc.* and the violin part is marked *p cresc.*. The second system also shows the piano and violin parts, with the piano part marked *f* and the violin part marked *p cresc.* at bar 22.

Все сказанное означает, что тема вступления Симфонии в драматургии произведения может быть связанной с противоположными образными полюсами — как позитивным, так и негативным. Соответственно, «взаимоотношения» с образностью темы-символа *Dies irae* здесь будут несколько иными по сравнению с тем, что наблюдались в «Рапсодии на тему Паганини».

Думается, что это — следствие не совпадающих в двух произведениях сюжетных коллизий¹⁶. Поэтому следующим исследовательским шагом будет сопоставление самой сюжетно-драматургической канвы двух произведений.

Вначале напомним, что Рахманинов в Рапсодии не повторяет материал 11 вариаций Паганини на тему Каприза № 24, равно как и не прибегает в целом в Симфонии № 3 к привычным способам работы композиторов-предшественников с образцами фольклорной и литургической музыки (или стилизациям в их духе). Уже одно это заставляет подозревать особую, нестандартную концептуальную «нацеленность» всех преобразований материала двух произведений.

¹⁶ Последние, в свою очередь, могли зависеть от той исходной ситуации, когда центральный персонаж в одном случае выступал как индивидуальная фигура (Рапсодия), а в другом делил эти функции с коллективным народным образом (Симфония).

Наиболее заметно она отразилась в музыке их заключительных разделов. Самое главное заключается здесь именно в показательном отличии итогов драматургического развития Рапсодии и Симфонии. Еще много лет назад В. Брянцева по отношению к материалу Рапсодии обратила внимание на то, что конфликт в ней не разрешается: произведение заканчивается «классическим кадансом с такой нарочитой простотой, которая лишь подчеркивает неразрешимость конфликта» [4, 555]. Одновременно это означает и проявление важного сюжетно-драматургического принципа этого сочинения: то, от чего все начиналось, к тому же и приходит в завершение.

Следовательно, именно так в «Рапсодии на тему Паганини» выглядит соотношение «позитивной» образной сферы, воплощаемой темой Каприса, с той образностью, которая стоит за темой *Dies irae*. И именно таким, совсем не оптимистичным по своей концептуальной сущности, оказывается и сам итог Рапсодии («Паганини побежденный»¹⁷), где главный персонаж, силой своего таланта вознесенный над людьми и потому оторванный от них, не может преодолеть натиск роковых сил¹⁸.

Но этот итог имеет еще одну важнейшую особенность — подобный исход, по Рахманинову, становится закономерным именно тогда, когда «герой-одиночка», вынужденно лишенный почвенной связи со своей культурой, действует в условиях «чужого» культурно-исторического окружения (об общеевропейской составляющей главного тематизма «Рапсодии на тему Паганини» ранее уже говорилось).

В Симфонии № 3 в этом плане все оказывается принципиально иным: главный персонаж — не индивидуальный, а «собираательно-народный» — соотнесен с узнаваемыми чертами русской традиционной музыки. И тема *Dies irae*, которая тоже появляется в Симфонии, взаимодействует с «русским» материалом иначе, нежели в «Рапсодии на тему Паганини».

Напомним, что *Dies irae* в Симфонии открыто возникает только в последней части; до этого образно-смысловые функции, близкие материалу средневековой секвенции, выполняет вступительная тема Симфонии, являясь во всех частях в качестве темы рока и в образе фатальной неизбежности, то есть по существу оказываясь носителем идеи *Dies irae*, но в отечественном варианте — своеобразным «русским фатумом».

Однако в третьей части Симфонии образно-смысловые функции темы ее вступления (особенно как символа рока) постепенно перехватывает материал *Dies irae*. Такой переход драматургической функции особенно хорошо за-

¹⁷ Фрагмент письма Рахманинова к М. М. Фокину от 29 августа 1937 г.: «Сам Паганини... побежденный, появляется в последний раз в 23-й вариации». Цит. по: [4, 552].

¹⁸ Окончание произведения на мотиве Каприса № 24 у солирующего фортепиано не столько символизирует надежду («осколок» темы Паганини все-таки смог пробиться сквозь звуковую лавину оркестра), сколько обозначает закольцованность сюжетно-драматургической ситуации: начинается очередной круг противостояния с образностью, стоящей за темой *Dies irae*.

метен по той причине, что на границе экспозиции и разработки финала тема вступления в одном из своих фатумных вариантов появляется сравнительно незадолго до того момента (ц. 80), когда в центре фугато разработки зазвучат отчетливые предвестники интонаций *Dies irae* (ц. 85).

Совершенно же открыто тема *Dies irae* предстанет в эпизоде перед началом репризы финала Симфонии и особенно — в преддверии ее коды (пример 4).

Пример 4. С. Рахманинов. Симфония № 3. Часть 3, ц. 107, тт. 5–7

Example 4. S. Rachmaninoff. Symphony № 3. Part 3, fig. 107, bars 5–7



С точки зрения драматургии это означает, что в финале Симфонии фактически на одной и той же «площадке» сформировались два независимых друг от друга образа, воплощенных лейттемой вступления произведения и материалом *Dies irae* и тяготеющих либо полностью (*Dies irae*), либо значительной своей частью (тема вступления) к области образно-смыслового негатива. Поэтому неизбежен момент, когда эти образы должны будут друг с другом «встретиться». Какой будет эта встреча: объединением ли «злых сил» или их борьбой за первенство? Ответ даст только материал коды произведения.

Итак, на границе репризы и коды (и практически в таком же виде, как и при переходе от разработки к репризе) вновь звучат интонации *Dies irae* (пример 4). Однако спустя мгновение ее мотивы начнут буквально растворяться в ритмике и интонациях русской знаменной мелодики, которая, в свою очередь, связывается прочными жанровыми и интонационными нитями как с темой вступления Симфонии, так и с плясовыми оборотами главной темы ее финала (пример 5)¹⁹.

¹⁹ Показательны здесь и тембровые изменения: «теплая» хоральная звучность струнных инструментов после сдавленных звуков засурдиненных валторн и труб с интонациями *Dies irae*.

Особенно заметно это в эпизоде коды, ц. 110, когда тема вступления Симфонии окончательно теряет свои фатумные черты и звучит очень светло и празднично — сначала у струнных (на фоне контрапунктирующей мелодии флейты, одновременно и плясовой по характеру, и «колокольчиковой» по звучности), а потом и у других деревянных — с добавлением звонких перекличек труб (пример 6).

Пример 5. С. Рахманинов. Симфония № 3. Часть 3, ц. 108, тт. 5–7

Example 5. S. Rachmaninoff. Symphony № 3. Part 3, fig. 108, bars 5–7



Пример 6. С. Рахманинов. Симфония № 3. Часть 3, ц. 110, тт. 4–6

Example 6. S. Rachmaninoff. Symphony № 3. Part 3, fig. 110, bars 4–6



Таким образом, в Симфонии № 3 образно многозначная тема вступления начинает тяготеть именно к «позитивному» полюсу, и с какого-то момента

она предстает не символом коллективного «русского фатума», а, наоборот, своеобразным оберегом и защитником «русского мира» от каких-то еще более опасных внешних угроз (связанных с образностью *Dies irae*)²⁰.

В результате, в отличие от «Рапсодии на тему Паганини», Симфония № 3 заканчивается мажорным, хорально-плясовым вариантом проведения темы вступления, что обозначает достаточно оптимистичный по своей сущности исход всех сюжетных коллизий произведения (Россия и ее народ способны выстоять при любом давлении — внутреннем или внешнем).

Для композитора периода создания Симфонии (1935–1936) такой итог, видимо, был закономерным: как бы негативно Рахманинов на протяжении всего зарубежного периода своей деятельности ни относился к советской власти, тот факт, что после победы большевиков страна не развалилась и смогла подняться после гражданской войны и разрухи; а народ, периодически вовлекаемый в горнило тяжелейших испытаний, каждый раз находил в себе силы для выживания, не могли оставить его равнодушным. Именно эта способность русских людей — выстоять в любых условиях и при любых угрозах, политических или военных, внутренних или внешних — для композитора, возможно, и стала обоснованием известной оптимистичности финала Симфонии № 3²¹.

Но одновременно здесь же ощущается и «ответ» на лишенную оптимизма концепцию «Рапсодии на тему Паганини».

Такие смысловые оттенки открываются, когда два выдающихся произведения С. В. Рахманинова, близких по времени и общим по тональности *a-moll*, рассматриваются как «произведения-собеседники», находящиеся в диалог-диспуте друг с другом.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Валькова В. Б. Третья симфония С. В. Рахманинова: повороты судьбы и капризы моды // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. — 2021. — № 1. — С. 28–37.
2. Приношение С. В. Рахманинову. К 150-летию со дня рождения. Исследования разных лет / сост. В. Б. Валькова. — Москва: РАМ им. Гнесиных, 2023. — 489 с.
3. Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3-х тт. Т. 1 / ред.-сост. З. А. Апетян. — Москва: Советский композитор, 1978. — 648 с.
4. Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов: монография. — Москва: Советский композитор, 1976. — 643 с.

²⁰ Исторически в России складывалось так, что в случае внешней опасности народ и власть (как бы народ к ней до этого ни относился) всегда объединялись.

²¹ Неизвестно, какой бы стала концепция Симфонии № 3, появившись это произведение чуть позже по времени — после начала в СССР самых громких политических процессов (1936–1938 гг.). Но первый из них состоялся в августе 1936 года, а Симфония была закончена тремя месяцами ранее (в мае 1936 г.).

5. Соловцов А. А. Рахманинов: очерк жизни и творчества. 2-е изд., доп. — Москва: Музыка, 1969. — 173 с.
6. Протопопов В. В. Позднее симфоническое творчество С. В. Рахманинова // Приношение С. В. Рахманинову. К 150-летию со дня рождения. Исследования разных лет / сост. В. Б. Валькова. — Москва: РАМ им. Гнесиных, 2023. — С. 167–187.
7. Асафьев Б. В. С. В. Рахманинов // Асафьев Б. В. Избр. труды. Т. 2. — Москва: Изд-во Акад. наук СССР, 1954. — С. 289–305.
8. Ляхович А. В. «Рапсодия на тему Паганини» Рахманинова как модель постисторического мироощущения. — URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/lyakhovich-paganini-rhapsody/> (дата обращения: 25.08.2023).
9. Калошина Г. О фаустианстве Рахманинова (на примере «Рапсодии на тему Паганини») // Приношение С. В. Рахманинову. К 150-летию со дня рождения. Исследования разных лет / сост. В. Б. Валькова. — Москва: РАМ им. Гнесиных, 2023. — С. 288–305.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Ю. В. Васильев — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. Val'kova V. B. Tret'ya simfoniya S. V. Raxmaninova: povoroty` sud'by` i kaprizy` mody` // Problemy` Muzykal'noj nauki [The Third Symphony of S. V. Rachmaninov: twists of fate and the vagaries of fashion: article // Music Scholarship]. 2021. №1. P. 28–37.
2. Prinoshenie S. V. Raxmaninovu. K 150-letiyu so dnya rozhdeniya. Issledovaniya razny`x let / sost. V. B. Val'kova [Offering to S. V. Rachmaninov. To the 150-th anniversary of his birth. Research from different years / compiled by V. B. Val'kova]. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2023. 489 p.
3. Rachmaninov S. V. Literaturnoe nasledie: v 3-x t. T. 1 / red.-sost. Z. A. Apetyan [Literary heritage: in 3 volumes. Vol. I / editor-compiler — Z. A. Apetyan]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1978. 648 p.
4. Bryantseva V. N. S. V. Raxmaninov: monografiya [Rachmaninov: monograph]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1976. 643 p.
5. Solovtsov A. A. Raxmaninov: ocherk zhizni i tvorchestva. 2-e izd., dop [Rachmaninov: essay on life and creativity. 2-nd publication, supplemented]. Moscow: Muzyka, 1969. 173 p.
6. Protopopov V. V. Pozdnee simfonicheskoe tvorchestvo S. V. Raxmaninova // Prinoshenie S. V. Raxmaninovu. K 150-letiyu so dnya rozhdeniya. Issledovaniya razny`x let / sost. V. B. Val'kova [Later symphonic work of S. V. Rachmaninov // Offering to S. V. Rachmaninov. To the 150-th anniversary of his birth. Research from different years / compiled by V. B. Val'kova]. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2023. P. 167–187.
7. Asafyev B. V. S. V. Raxmaninov // Asaf'ev B. V. Izbr. trudy`. T. 2 [S. V. Rachmaninov // Asafyev B. V. Selected works. Vol. 2]. Moscow: izdatelstvo Akademii Nauk Sovetskogo Sojuza, 1954. P. 289–305.

8. *Lyakhovich A. V.* "Rapsodiya na temu Paganini" Raxmaninova kak model' postistoricheskogo mirooshhushheniya ["Rhapsody on the theme by Paganini" by Rachmaninov as a model post-historical worldview]. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/lyakhovich-paganini-rhapsody/> (accessed: 25.08.2023).
9. *Kalochina G.* O faustianstve Raxmaninova (na primere "Rapsodii na temu Paganini") // Prinoshenie S. V. Raxmaninovu. K 150-letiyu so dnya rozhdeniya. Issledovaniya razny'x let / sost. V. B. Val'kova [About the Faustianism of Rachmaninov (using the example of "Rhapsody on the theme by Paganini") // Offering to S. V. Rachmaninov. To the 150-th anniversary of his birth. Research from different years / compiled by V. B. Val'kova]. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2023. P. 288–305.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Yuri V. Vasiliev — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor of the Music History Department at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 05.12.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 22.03.2024

Принята к публикации / Accepted: 03.04.2024

Музыка XIX века

Научная статья

УДК 786

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-2-94-103



М. Вайнберг. «Детская тетрадь» № 2 ор. 19: Вопросы жанровой и стилевой преемственности



Маргарита Алексеевна Букринская¹,
Екатерина Андреевна Герасимова²

^{1,2} Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

¹ m.bukrinskaya@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0009-0005-1350-2098>

² curiouschiffa@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0009-0005-2425-1140>

Аннотация: В статье рассматривается цикл прелюдий для фортепиано М. Вайнберга «Детская тетрадь». Осмыслиется значение произведения в творчестве композитора, его автобиографический характер. Отмечаются смысловые и стилистические пересечения сочинения с произведениями зарубежных и русских композиторов XIX–XX веков (Шопена, Шумана, Мусоргского и Шостаковича), выявляются отсылки к различным жанровым прототипам.

Исследуются композиционные и драматургические принципы цикла, ладово-интонационные особенности. Проводятся параллели между сочинением Вайнберга и вокальным циклом Мусоргского «Детская» и прелюдиями, ор. 34, Шостаковича.

Ранее цикл прелюдий Вайнберга «Детская тетрадь» № 2 не рассматривался в жанрово-стилистическом ракурсе.

Ключевые слова: М. Вайнберг, «Детская тетрадь» № 2, стиль, жанр, Шуман, Мусоргский, Шостакович

Для цитирования: Букринская М. А., Герасимова Е. А. М. Вайнберг. «Детская тетрадь» № 2 ор. 19: вопросы жанровой и стилевой преемственности // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 2. С. 94–103. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-2-94-103

Music of the XX century

Original article

M. Weinberg. "Children's notebook" No. 2 op. 19: Issues of genre and stylistic continuity

Margarita A. Bukrinskaya¹, Ekaterina A. Gerasimova²

^{1,2} Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

¹ m.bukrinskaya@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0009-0005-1350-2098>

² curiouschiffa@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0009-0005-2425-1140>

Abstract: The article examines the cycle of preludes for piano by M. Weinberg "Children's Notebook". The significance of this work in the composer's oeuvre and its autobiographical nature are analyzed. Semantic and stylistic intersections of the composition with works by foreign and Russian composers of the 19th–20th centuries (Chopin, Schumann, Mussorgsky, and Shostakovich) are noted, as well as references to various genre prototypes.

The compositional and dramaturgical principles of the cycle, as well as tonal and intonational features, are explored. Parallels are drawn between Weinberg's composition and Mussorgsky's vocal cycle "The Nursery", as well as Shostakovich's "24 Preludes" op. 34.

Previously, the cycle of preludes "Children's Notebook" No. 2 by Weinberg has not been considered from a genre and stylistic perspective.

Keywords: M. Weinberg, "Children's Notebook" No. 2, style, genre, Schumann, Mussorgsky, Shostakovich

For citation: Bukrinskaya M. A., Gerasimova E. A. M. Weinberg. "Children's notebook" № 2: Issues of genre and style continuity. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2024;(2):94–103. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2024-2-94-103

Композитор М. Вайнберг долгое время находился в тени своих великих современников — С. Прокофьева и Д. Шостаковича. Широкая публика больше знала его как автора музыки для кино и мультфильмов. Однако ведущие музыканты XX века, такие как Р. Баршай, В. Федосеев, М. Эрмлер, К. Кондрашин, М. Ростропович, Д. Ойстрах, Д. Шафран, высоко ценили и исполняли его сочинения. Д. Шостакович в восторженных, «самых энергичных выражениях говорил и писал» [1, 157] о музыке композитора.

Жизнь Вайнберга была рассечена Второй мировой войной: вся его семья погибла в концентрационном лагере Травники; трагические события того времени наложили отпечаток на мироощущение композитора. В. Авдеева отмечает: «Образный мир музыки М. Вайнберга <...> был определен потерями, страданиями и ужасами войны» [2, 235]. Тема военного детства нашла от-

ражение как в его ранних опусах — «Еврейских песнях» ор. 13, 17 и «Детских тетрадах» ор. 16, 19, 23, так и в более поздних — «Цыганской библии» ор. 57, кантате «Дневник любви» ор. 87 (посвящена детям Освенцима), Квартете № 16 ор. 130 (посвящен сестре Эстер)¹.

Цикл «Три детских тетради» создавался в период с 1944 по 1947 год. Он посвящен дочери Вайнберга Виктории, родившейся в 1943 году. Первая тетрадь была написана летом 1944 года и сразу опубликована. Работа над Второй тетрадью началась тогда же и была закончена в декабре 1944 года, Вторая тетрадь была опубликована в 1945 году. По завершении работы над Третьей тетрадью в 1947 году все 23 пьесы, названные композитором «прелюдиями», были объединены в один цикл² и выпущены Государственным музыкальным издательством. В те же годы Вайнберг создал две тетради «Еврейских песен», первая из которых озаглавлена «Детские песни».

Пьесы «Детских тетрадей», несмотря на название, не предназначены для исполнения детьми (в отличие от «Детского альбома» П. Чайковского, «Альбома для юношества» Р. Шумана и «детских» сочинений современников Вайнберга: Д. Шостаковича³, Д. Кабалевского⁴ и Г. Свиридова⁵). По мнению А. Воскобойниковой, пьесы Вайнберга, сложные как в интеллектуальном, так и в техническом плане, рассчитаны на возможности зрелых музыкантов [4, 45].

Смысловые и стилистические пересечения просматриваются с сочинениями многих зарубежных и русских композиторов XIX и XX веков, вызывают отсылки к различным историческим и культурным периодам, жанровым прототипам. Жанр прелюдии, вынесенный композитором в заглавие, рождает многочисленные ассоциации, прежде всего с прелюдиями Шопена, в творчестве которого этот жанр обрел значение самостоятельного произведения, раскрывающего внутренний мир человека. Аналогию можно провести и с фортепианным творчеством Р. Шумана. Как и фортепианные циклические сочинения немецкого композитора⁶, «Детская тетрадь» отмечена характерными для жанра сюиты⁷ особенностями, тенденцией к стилизации; прослеживаются сходные композиционные и драматургические идеи, проявленные в тематических и смысловых арках.

¹ Е. Лобанкова указывает, что детский хор участвует в таких масштабных военных сочинениях Вайнберга, как Симфония № 6 ор. 79 и Реквием ор. 96, а в Симфониях № 8 «Цветы Польши» ор. 83 и № 15 «Я верю в эту землю» ор. 119 отдельные части посвящены страданиям детей на войне [3, 6].

² Таким образом, три «Детские тетради» имеют сквозную нумерацию. «Детская тетрадь № 2», являющаяся объектом исследования, включает в себя Прелюдии №№ 9–16.

³ «Детская тетрадь», «Танцы кукол».

⁴ «24 легкие пьесы для детей».

⁵ «Альбом пьес для детей».

⁶ Например, «Карнавал», «Бабочки», «Детские сцены» и др.

⁷ Сюитная природа шумановских опусов отмечена в исследованиях Д. Житомирского (*Житомирский Д. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества*. М.: Музыка, 1964. 880 с.), А. Лахути (*Лахути А. Сюитные циклы Шумана // Труды кафедры теории музыки / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского*; отв. ред. С. С. Скребков. М., 1960. Вып. 1. С. 280–337), А. Меркулова (*Меркулов А. Фортепианные сюитные циклы Шумана: Вопросы целостности композиции и интерпретации*. М.: Музыка, 1991. 95 с.).

Черты сюиты сказываются в принципе контрастного сопоставления, в жанровой определенности некоторых пьес. В прелюдии № 9 импровизационного характера с продолжительными речитативными пассажами проявлены черты барочной прелюдии, в прелюдии № 14 — вальса, в № 12 — лирической арии, ее пасторальный характер, напевная мелодия вызывает ассоциации с пьесами Шумана «эвсебиевского» характера (например, «Traumerei»). Прелюдия № 13, с остинатным ритмом, острыми штрихами и стремительными пассажами, напоминает скерцо.

Прелюдия № 15 — единственная в цикле предварена авторской ремаркой «*Marziale lugubre*⁸». Написанная в жанре траурного марша⁹, она является лирико-философской кульминацией цикла. Ее музыкальные средства максимально лаконичны: трехзвучные аккорды в тесном расположении, повторяющиеся на протяжении всей прелюдии; мелодия, звучащая в самых низких регистрах фортепиано, в контр- и субконтроктаве. Минималистичность музыкального языка подчеркивает глубину скорби. Сочинение несет отголоски страшных жизненных испытаний, предшествующих созданию «Детских тетрадей»: «Трагическое обнаруживается в иронии, гротеске, парадоксе, абсурде, аллюзии, цитате» [6, 7].

Пример 1. М. Вайнберг. «Детская тетрадь» № 2. Прелюдия № 15

Example 1. M. Weinberg. "Children's notebook" № 2. Prelude № 15



⁸ Marziale — воинственно. Lugubre — жалобно, заунывно, зловеще, мрачно, печально, скорбно, траурно.

⁹ Первым композитором, который включил траурный марш в инструментальный цикл, был Л. ван Бетховен — III часть его фортепианной сонаты № 12 (оп. 26) имеет заголовок "Marcia funebre sulla morte d'un Eroe". Впоследствии многие композиторы включали траурный марш в свои фортепианные сочинения: Мендельсон, Шопен, Лист, Чайковский, Шостакович и другие. Траурный марш включен Вайнбергом в Квартет № 4 оп. 20 в качестве III части (квартет написан в 1945 году). А. Наумов, исследователь жанра траурного марша, указывает, что связи тематического материала в циклических композициях — важнейший источник обогащения жанрового содержания, семантическое значение которого заключает в себе широкий диапазон скорбных эмоций [5, 36].

Нельзя не отметить многоуровневые связи «Детской тетради» № 2 с произведениями М. Мусоргского. Обоим художникам свойственно стилистическое многообразие. Е. Резвцова в статье «Стилистические особенности фортепианного цикла М. П. Мусоргского “Картинки с выставки”» подчеркивает, что «в многогранности образов “Картинок с выставки” присутствует необычное сочетание разных стилей и разных жанров, а также характерные черты различных течений, получивших в дальнейшем развитие в музыке композиторов двадцатого века» [7, 259].

Между «Картинками с выставки» Мусоргского и «Детской тетрадью» № 2 Вайнберга прослеживаются композиционные связи: циклы, построенные на контрастном сопоставлении пьес, скрепляются тематическими арками. И Мусоргский и Вайнберг используют «голос автора», звучащий «со стороны». У Мусоргского эту роль выполняют интермедии, основанные на музыкальном материале «Прогулки», у Вайнберга — Прелюдии № 9 и Прелюдия № 16, играющие роль пролога и эпилога. В Прелюдии № 9 унисонное речитативное изложение эпического характера с опорой на кварто-квинтовые интонации рождает отсылку произведениям русских классиков (пример 2).

Пример 2. М. Вайнберг. «Детская тетрадь» № 2. Прелюдия № 9

Example 2. M. Weinberg. "Children's notebook" № 2. Prelude № 9



Стоит отметить, что Мусоргский, как и Вайнберг, является автором многих произведений, посвященных теме детства. Среди его первых фортепианных сочинений — пьеса «Воспоминание детства» (“Souvenir d’enfance”, 1857), «Уголки» из задуманного цикла «Детские игры» (“Ein Kinderscerz”), цикл «Из воспоминаний детства» в двух частях («Няня и я», «Первое наказание», 1865). Тема детства присутствует в одной из частей «Картинок с выставки» — «Тюильри. Ссора детей после игр» (“Tuilleries. Dispute d’enfants apres jeux”, 1874). Также перу Мусоргского принадлежит вокальный цикл «Детская».

Как и «Детская тетрадь» № 2 Вайнберга, цикл «Детская» Мусоргского не предназначен для исполнения детьми: «Цикл “Детская” — это вершина

исполнительского мастерства. Она требует большого опыта от исполнителей. <...> Исполнители выступают здесь больше как состоявшиеся певцы, нежели как актеры, хотя Мусоргский ставит своей задачей показать правдивые сценки детской жизни от лица ребенка, но не взрослого» [8, 442]. И. А. Немировская говорит о Мусоргском как «о редком в истории искусства феномене композитора — “детского психолога”» [9, 103]. В цикле Мусоргского «Детская» повествуется об одном дне из жизни ребенка, в цикле Вайнберга раскрываются детские образы сквозь призму войны.

В поиске параллелей «Детской тетради» нельзя не упомянуть Двадцать четыре прелюдии Д. Шостаковича ор. 34, созданные в 1932–1933 годах. Композиторы познакомились примерно в те же годы, когда создавались «Детские тетради», их связывала дружба, в их творчестве можно обнаружить сходные идеи (так, Вайнберг был автором цикла «Еврейские песни» (1943), а в 1948 году Шостакович пишет свой цикл «Из еврейской народной поэзии»). Оба композитора были прекрасными пианистами, отличались симфоническим мышлением, проявившимся даже в жанре фортепианной миниатюры¹⁰. Между «Детской тетрадью» Вайнберга и циклом Шостаковича Двадцать четыре прелюдии выявляется множество параллелей в области музыкального языка — ритма, фактуры, гармонии.

И в цикле Вайнберга, и в цикле Прелюдий ор. 34 Шостаковича присутствует сложный смешанный пятидольный размер: у Вайнберга это 5/8 в Прелюдии № 10, у Шостаковича это 5/4 в Прелюдии № 21.

Сходство между лирическими прелюдиями — № 12 Вайнберга и № 10 Шостаковича — определяет фактурное решение: лирическая мелодия звучит на фоне *ostinato*. Виртуозные восходящие пассажи на фоне оstinатной фигурации объединяют Прелюдии №13 Вайнберга и № 15 Шостаковича. Также можно отметить использование ритмической фигуры «две шестнадцатых и восьмые» в скерцозных Прелюдиях № 11 Шостаковича и № 13 Вайнберга.

Подобно Шостаковичу, в «Детской тетради» Вайнберг обращается к полифонической фактуре, используя вертикально-подвижной контрапункт в Прелюдиях №№ 11, 12, 13, инверсию в Прелюдиях №№ 12, 13, каноническую имитацию в Прелюдиях №№ 10, 12.

В «Детской тетради» № 2 композитор использует расширенную тональность¹¹ как одно из проявлений модальности. Рассуждая о музыкальном языке Вайнберга, Ф. Коган писала: «В большинстве же сочинений композитор отдает предпочтение тональной системе (хотя, разумеется, тональность в его опусах максимально расширена за счет использования хроматических ладов, ву-

¹⁰ Следует отметить, что Вайнберг сделал авторское переложение «Детских тетрадей» для симфонического оркестра в 1947 году.

¹¹ Согласно определению Ц. Когоутека, техника расширенной тональности основывается на принципе сохранения тональности, но с добавлением недиадонических звуков и созвучий, а также нефункциональных последований [10, 42].

алирования тонального центра, модуляционной свободы тем)» [11, 8]. В «Детской тетради» признаки расширенной тональности проявляются в использовании отклонений в далекие тональности¹². Важно отметить, что отклонения осуществляются не посредством функциональной связи аккордов, а при помощи мелодической связи.

Преобладание ладово-интонационных связей над функциональными является чертой модальности. Л. Дьячкова определяет модальность как «конкретный звукоряд, тесно связанный с понятием тональности. Тональность — структура с определенным ладовым центром, модальность — индивидуальный ладовый звукоряд» [12, 78]. Для Вайнберга важна не столько опора на функциональность, сколько на определенный звукоряд: использование натурального минора, II низкой ступени (№№ 11, 13, 16), IV высокой (№№ 9, 12), VI высокой в миноре (№№ 9, 14) и II высокой в мажоре (№ 12). Альтерация ступеней часто продиктована необходимостью усилить тяготение в секундовых интонациях, что является характерным признаком интонационной основы музыки Вайнберга.

Интонационность — одна из наиболее репрезентативных черт музыкального языка композитора, опирающегося на еврейский фольклор¹³. Вайнберг не использовал цитат, своеобразно претворяя национальные истоки в своем творчестве. Исследователь Воскобойникова отмечает общность метода работы композитора с подходом И. Стравинского: «Обоих авторов обращение к фольклору в той или иной степени приводило к интонационной работе на его основе, в результате которой выкристаллизовывался формульный авторский тематизм. Грань между цитатой и нецитатой становилась размытой, что во время Стравинского явилось новшеством для русской музыки» [4, 107].

Одна из самых ярких интонационных особенностей прелюдий — секундовые «причитания», которые являются интонационным зерном среднего раздела Прелюдии № 9. Характерные малосекундовые обороты определяют интонационный облик Прелюдий № 10, № 12 (средний раздел), №№ 13–16.

Стоит отметить свойственную и Шостаковичу и Вайнбергу театральность, проявляющуюся у Шостаковича в яркости образов, а у Вайнберга в режиссерском мышлении и «авторских комментариях». В цикле можно встретить как прелюдии, связанные по своему содержанию как с образами внешнего мира (основной раздел Прелюдии № 9, Прелюдии №№ 10, 11, 13), так и внутреннего — последние являются своего рода лирическим дневником (Прелюдии №№ 12, 14, 15).

¹² Отклонение из c-moll в des-moll в Прелюдии № 9, из g-moll в fis-moll в Прелюдии № 10, из h-moll в f-moll, gis-moll и d-moll в Прелюдии № 11, из Fis-dur в C-dur и E-dur в Прелюдии № 12.

¹³ Как известно, в еврейских народных мелодиях черпали вдохновение и Шостакович, и Мусоргский.

Образное развитие с постепенным сгущением напряженности, приводящим к трагической кульминации, заставляет предположить возможность существования программы.

Таким образом, в цикле прелюдий «Детская тетрадь» Вайнберг опирается на сюитные принципы, разработанные в творчестве европейских классиков. В передаче внутренних переживаний лирического героя, в котором прочитывается образ автора, погружении в его внутренний мир он следует романтической традиции.

Гуманизм Вайнберга, его взывание к человечности (в лирических прелюдиях, в особенности написанной в жанре вальса), трагизм его мироощущения являются ответом на вызовы современности, подтверждают его чуткость к дыханию века, а его вклад в музыкальный тезаурус эпохи получит дальнейшее развитие в творчестве его младших современников, в частности А. Шнитке и Ю. Буцко.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману / Сост. и комментарии И. Д. Гликмана. — Москва: DСH; Санкт-Петербург: Композитор, 1993. — 336 с.
2. Авдеева В. В. Особенности музыкального языка М. Вайнберга и образный мир его творчества на примере ранних фортепианных, вокальных и камерно-инструментальных циклов // Российские педагогические ассамблеи искусств в Магнитогорске. — Вып. 25. — 2019. — С. 232–239.
3. Лобанкова Е. В. Энциклопедия детства // Вайнберг М. С. Собрание сочинений. Предисловие к изданию. — Т. 4а. — СПб.: Композитор. 2018. — С. 6–7.
4. Воскобойникова А. С. Фортепианное творчество Мечислава Вайнберга: проблемы стиля и исполнительской интерпретации: специальность 17.00.02: диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. — Саратов, 2017. — 209 с.
5. Наумов А. В. Траурный марш: история и теория жанра: специальность 17.00.02: диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. — Москва, 2001. — 222 с.
6. Михеева Ю. В. Проблема трагического в русской музыке XX века (На материале творчества Д. Шостаковича и А. Шнитке): специальность 09.00.04: автореферат диссертации кандидата философских наук. — Москва, 1999. — 26 с.
7. Резвцова Е. Стилистические особенности фортепианного цикла М. П. Мусоргского «Картинки с выставки» // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве. — Вып. 19. — 2021. — С. 253–260.
8. Башкеева К. С. Вокальный цикл «Детская» М. Мусоргского: сложности интерпретации // Молодежь и системная модернизация страны: сборник научных статей 4-й Международной научной конференции студентов и молодых ученых. — Том 2. — 2019. — С. 440–443.
9. Немировская И. А. Мусоргский как детский психолог // Проблемы музыкальной науки. — Вып. 2 (3). — 2008. — С. 102–110.
10. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. — Москва: Музыка, 1976. — 367 с.

11. Коган Ф. Камерно-инструментальное творчество М. Вайнберга в контексте стилистических тенденций советской музыки: специальность 17.00.02: автореферат диссертации кандидата искусствоведения. — Вильнюс, 1989. — 24 с.
12. Дьячкова Л. С. Гармония в музыке XX века. — Москва: Музыка, 1994. 144 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ:

М. А. Букринская — кандидат искусствоведения, доцент кафедры педагогики и методики Российской академии музыки имени Гнесиных.

Е. А. Герасимова — выпускница Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. Pis'ma k drugu: Pis'ma D. D. Shostakovicha k I. D. Glikmanu / Sost. i kommentarii I. D. Glikmana [Letters to a friend: Letters of D. D. Shostakovich to I. D. Glickman / Comp. and comments by I. D. Glickman]. Moscow: DSCH; Sankt-Peterburg: Kompozitor, 1993. 336 p.
2. Avdeeva V. V. Osobennosti muzykal'nogo jazyka M. Vajnberga i obraznyj mir ego tvorchestva na primere rannih fortepiannyh, vokal'nyh i kamerno-instrumental'nyh ciklov // Rossijskie pedagogicheskie assamblei iskusstv v Magnitogorske [Features of M. Weinberg's musical language and the imaginative world of his work on the example of early piano, vocal and chamber-instrumental cycles // Russian Pedagogical Assemblies of Arts in Magnitogorsk]. T. 25. 2019. P. 232–239.
3. Lobankova E. V. E'nciklopediya detstva // Vajnberg M. S. Sobranie sochinenij. Predislovie k izdaniyu [Encyclopedia of childhood // Weinberg M. S. Collected works. Preface to the publication]. T. 4a. SPb.: Kompozitor. 2018. P. 6–7.
4. Voskoboynikova A. S. Fortepiannoe tvorchestvo Mechislava Vajnberga : problemy` stilya i ispolnitel'skoj interpretacii: special'nost` 17.00.02: dissertaciya na soiskanie stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Piano creativity of Mieczyslaw Weinberg: problems of style and performance interpretation: specialty 17.00.02: dissertation for the degree of Candidate of Art Criticism]. Saratov, 2017. 209 p.
5. Naumov A. V. Traurnyj` marsh: istoriya i teoriya zhanra: special'nost` 17.00.02: dissertaciya na soiskanie stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Funeral march: history and theory of genre: specialty 17.00.02: dissertation for the degree of Candidate of Art Criticism]. Moscow, 2001. 222 p.
6. Miheeva J. V. Problema tragicheskogo v russkoj muzy'ke XX veka (Na materiale tvorchestva D. Shostakovicha i A. Shnitke): special'nost 09.00.04: avtoreferat dissertacii kandidata filosofskix nauk [The problem of the tragic in Russian music of the twentieth century (Based on the work of D. Shostakovich and A. Schnittke): specialty 09.00.04: abstract of the dissertation of the candidate of Philosophical sciences]. Moscow, 1999. 26 p.
7. Rezvecova E. Stilisticheskie osobennosti fortepiannogo cikla M. P. Musorgskogo "Kartinki s vystavki" // Mezhhkul'turnoe vzaimodejstvie v sovremennom muzykal'no-obrazovatel'nom prostranstve [Stylistic features of M. P. Mussorgsky's piano cycle "Pictures from the exhibition" // Intercultural interaction in the modern musical and educational space]. Vyp. 19, 2021. P. 253–260.
8. Bashkeeva K. S. Vokal'nyj cikl «Detskaja» M. Musorgskogo: slozhnosti interpretacii // Molodezh' i sistemnaja modernizacija strany: sbornik nauchnyh statej 4-j Mezhdunar-

odnoj nauchnoj konferencii studentov i molodyh uchenyh [Vocal cycle "Children's" by M. Mussorgsky: difficulties of interpretation // Youth and systemic modernization of the country: collection of scientific articles of the 4th International Scientific Conference of Students and Young Scientists]. T. 2. 2019. P. 440–443.

9. *Nemirovskaja I. A.* Musorgskij kak detskij psiholog // Problemy muzykal'noj nauki [Mussorgsky as a child psychologist // Problems of musical science]. Vyp. 2 (3), 2008. P. 102–110.
10. *Kogoutek C.* Tehnika kompozicii v muzyke XX veka [Techniques of composition in 20th century music]. Moscow: Muzyka, 1976. 367 p.
11. *Kogan F.* Kamerno-instrumental'noe tvorchestvo M. Vajnberga v kontekste stilisticheskix tendencij sovetskoj muzy'ki: special'nost' 17.00.02: avtoreferat dissertacii kandidata iskusstvovedeniya [Chamber and instrumental creativity of M. Weinberg in the context of stylistic trends of Soviet music: specialty 17.00.02: abstract of the dissertation of the Candidate of Art Criticism]. Vil'njus, 1989. 24 p.
12. *D'jachkova L.* Garmonija v muzyke HH veka [Harmony in 20th century music]. Moscow: Muzyka, 1994. 144 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS:

Margarita A. Boukrinskaya — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor of the Pedagogy and Methodology Department at Gnesin Russian Academy of Music.

Ekaterina A. Gerasimova — Graduate Student at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 12.02.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 22.03.2024

Принята к публикации / Accepted: 03.04.2024

Исполнительское искусство

Научная статья

УДК 786

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-2-104-120



Рахманинов: концепция в фортепианной интерпретации. Прелюдия оп. 32 gis-moll: «Россия, зимняя дорога»



Сергей Яковлевич Варта́нов

Саратовская государственная консерватория
им. Л. В. Собинова, Саратов, Россия,
varser@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4936-7132>

Аннотация: Статья посвящена фундаментальной проблеме: построению теории исполнительской интерпретации. Основу нашего подхода составляет понятие «концепция», которое выдвинул С. В. Рахманинов. Не только гениальный музыкант, но и художник-мыслитель, Рахманинов указал в своих статьях (1909–1910) на основополагающее значение понятия концепции, стоящей во главе угла интерпретации. В нашем исследовании понятие «концепция» изучается как результат взаимодействия трех факторов: эволюции представлений в коммуникативной системе клавирной-фортепианной культуры, процесса осмысления пианистом исполняемого сочинения, методологии современной гуманитарной науки (теории диалога М. Бахтина и теории концептуальной интеграции М. Тёрнера и Ж. Фоконье, которая признана сегодня как обобщенная модель теории познания).

Изучение наследия композитора позволило нам предложить метод интеграции концепции, который рассматривается на примере его Прелюдии gis-moll.

Ключевые слова: понятие, концепция, Рахманинов, коммуникативная система, фортепианная культура, скрытая программа, семантика, знаки текста, метод, интеграция концепции

Для цитирования: Варта́нов С. Я. Рахманинов: концепция в фортепианной интерпретации. Прелюдия оп. 32 gis-moll: «Россия, зимняя дорога» // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 2. С. 104–120. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-2-104-120

Performing arts

Original article

Rachmaninoff: conception in piano interpretation. Prelude op. 32 gis-moll: "Russia, winter road"

Sergey Ya. Vartanov

L. V. Sobinov Saratov State Conservatory, Saratov, Russia,
varser@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4936-7132>

Abstract: The article is devoted to a fundamental problem: the construction of a theory of performance interpretation. The basis of our approach is in the idea of "concept", which was put forward by S. V. Rachmaninov. Not only a brilliant musician, but also a thinker-artist, Rachmaninoff emphasized in his articles (1909–1910) the fundamental importance of the concept, which stands at the forefront of interpretation. In our study, the concept of "concept" is studied as a result of the interaction of three factors: the evolution of ideas in the communicative system of the keyboard-piano culture; the process of the pianist's comprehension of a performed composition; and the methodology of modern humanitarian science (M. Bakhtin's theory of dialogue and M. Turner's and J. Fokionie's theory of conceptual integration, which is recognized today as a generalized model of cognitive theory).

Studying the composer's legacy has allowed us to propose a method of integrating the concept, which is considered using his Prelude in G sharp minor as an example.

Keywords: term, concept, Rachmaninoff, communicative system, piano culture, hidden program, semantics of text signs, method, integration of concept

For citation: Vartanov S. Ya. Rachmaninoff: conception in piano interpretation. Prelude op. 32 gis-moll: "Russia, winter road". *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2024;(2):104-120. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2024-2-104-120

Исследование теории исполнительского, в частности фортепианного, искусства — давно назревшая проблема: за пять столетий клавирно-фортепианной культуры она обсуждалась во множестве педагогических трактатов. О ее актуальности размышляет музыковед Т. Чередниченко: «сегодня исполнение выступает в качестве главной формы существования музыки, благодаря которой живет в культуре авторское произведение. Функции исполнительства в современной музыкальной культуре универсальны. Можно сказать, что в исполнительском творчестве представлены в единстве все уровни музыкальной коммуникации. Ведь исполнитель — это и слушатель произведения (по отношению к автору), и создатель его (по отношению к слушателю). Он — также мыслитель, дающий, подобно критику и ученому, свою версию ответа на вопрос: "что значит"

данное произведение. Наконец, исполнитель есть как бы “сама музыка”, поскольку лишь в процессе исполнения музыка обретает самое себя, свою звуковую материю и смысловую осуществленность» [1, 43-44]. Музыкант-исполнитель — также носитель исторической памяти, воплощение живой связи времен, об этом напоминает дирижер В. Фуртвенглер: «Интерпретатор, единственный посредник между прошлым и современностью, приобретает поистине решающее значение для судеб музыки, поскольку вопросы исполнения музыки прошлого играют теперь такую важную роль, о какой раньше и представления не имели» [2, 167].

В статье с многозначительным названием «На пути к теории» дирижер Лео Гинзбург сокрушается об отсутствии «учения, которое в повседневной практике связывало бы воедино все многочисленные проблемы музыкального исполнительства, создало бы художественно-научную базу школы, достойной традиций нашей страны... Наиболее тормозящим моментом явилось то, что до последнего времени композиторы и исполнители пользуются одним и тем же теоретическим базисом. Точнее сказать, у композиторов есть своя теория, а у исполнителей её нет» [разрядка — Л. Гинзбурга] [3, 571]. Найти ответы на вопросы об основах теории исполнительства нам поможет обращение к первоисточникам. Последуем совету Р. Декарта: «я совсем оставил книжные занятия и решил искать только ту науку, которую мог обрести в самом себе или же в великой книге мира. Ибо мне казалось, что я могу встретить более истины в рассуждениях каждого, касающихся непосредственно интересующих его дел, исход которых немедленно накажет его, если он неправильно рассудил, чем в кабинетных умозрениях образованного человека, не завершающихся действием» [4, 257–258]. Великие практики укажут нам пути познания, идеи обобщения общих законов музыкального исполнения.

Сергей Рахманинов — один из величайших композиторов-пианистов, весь мир отмечал в прошедшем году 150-летие его рождения. Таких гениев, по произведениям которых учатся все новые поколения пианистов, немного. Они занимают высшие места в иерархии духовных авторитетов музыкантов-исполнителей, с ними пианисты ведут постоянный мысленный диалог, вопрошают своих кумиров об интерпретации их сочинений. Такую позицию исполнителей заявляет М. Плетнёв: «У меня вот вопросы возникают к Бетховену: когда смотришь его партитуры, хочешь сделать вот так, а как бы он посмотрел?» [5, 3]. Особая близость в сотворчестве автора и пианиста обусловлена клавиатурой рояля — полем инструментального мышления.

Определяющим моментом в становлении фортепианной культуры следует признать обнажившуюся на рубеже XVIII–XIX веков принципиальную разницу двух подходов к сочинению. С одной стороны, — интуитивное исполнение: пианист, прежде всего, старается максимально точно исполнить авторский текст. Он не задается вопросами, что означает это сочинение, — подсознание подскажет ему, как оно должно звучать. К высшим образцам этого типа относится искусство Моцарта и Шопена, которое опирается на имманентно-музыкальные законы, аполлоническое начало, линию совершенства

и красоты Рафаэля. С другой стороны, — интерпретация; в искусстве исполнителя велик элемент осознанности, красота в этом случае связывается также с претворением программы сочинения, возрастает роль экстрамузыкальных факторов и ассоциативного мышления. Интерпретация расценивается как отдельный вид творчества. Основоположники такого подхода — «кентавры» Бетховен и Лист, соединившие в себе дарования великих композиторов, пианистов и дирижеров; при этом актуализируется стихийность и экзатичность, дионисийское начало линии Микеланджело.

Фортепианную музыку великих рыцарей рояля объединяет то, что она написана для инструмента, исходя из инструмента, и одухотворена присущей им высшей виртуозностью. О чувстве единения с инструментом рассказывает Лист: *«Мой рояль для меня, что для моряка — его фрегат, что для араба его конь, даже, может быть, больше, так как до сих пор мой рояль — это я сам, это моя речь, это моя жизнь, это задушевный хранитель всего того, что волновало мой ум в самые пылкие дни молодости; здесь все мои желания, все мои мечты, радости и горести»* [6, 82]. Осмысленное воссоздание «поэтической идеи произведения» (Лист) вырастает в интерпретацию, направленность и смысл ее определяется **понятием концепции**, которое воплотил в своей музыке и предложил Рахманинов [7, 232]. Понятие концепции позволяет резюмировать обе тенденции, его следует считать теоретической основой фортепианной интерпретации, а также общей модели познания в гуманитарной науке рубежа XX–XXI веков.

* * *

Рахманинов — художник-новатор и мыслитель в сфере интерпретации. Во время своего первого концертного турне по США (1909–1910) он написал две взаимосвязанные статьи: «Моя прелюдия *cis-moll*» [14, 62–65] и «Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры» [7, 232–240], опубликованные там уже после отъезда на родину. В них он представляет целостный взгляд пианиста на интерпретацию.

Первым пунктом из «Десяти характерных признаках прекрасной фортепианной игры» Рахманинов называет *концепцию*: она расположена во главе угла интерпретации и определяет точку зрения пианиста на сочинение. Системообразующий характер этого понятия постоянно подчеркивал Гёте: *«Содержание видят все, форму видят немногие, а идею, концепцию — единицы! <...> Думать легко, действовать трудно, а превратить мысль в действие — самая трудная вещь на свете! <...> Во всяком произведении искусства, великом или малом, вплоть до самого малого, все сводится к концепции»* [8, 427].

Размышляя о воссоздании концепции, Рахманинов пишет: *«Приступая к изучению нового сочинения, чрезвычайно важно понять его общую концепцию, необходимо попытаться проникнуть в основной замысел композитора. Естественно, существуют и чисто технические трудности, которые следует преодолевать постепенно. Но до тех пор, пока студент не сможет воссоздать ос-*

новную идею сочинения в более крупных пропорциях, его игра будет напоминать своего рода музыкальную мещанину. В каждом сочинении есть определённый структурный план. Прежде всего, необходимо его обнаружить, а затем выстраивать композицию в той художественной манере, которая свойственна её автору» [7, 232]. Рахманинов называет критерии истинного понимания музыки исполнителем: «Студенту следует видеть прежде всего основные особенности музыкальных связей в сочинении. Он должен понять, что же придаёт этому произведению цельность, органичность, силу и грациозность. Он обязан знать, как выявить эти элементы. Некоторые преподаватели склонны преувеличивать важность вспомогательных упражнений и преуменьшать необходимость приобретения подлинной музыкантской базы. Такой взгляд ошибочен и приводит к плохим результатам» [7, 238].

В статье «Моя прелюдия *cis-moll*» композитор на примере собственного сочинения определяет принципы подхода пианиста-интерпретатора к тексту¹.

I. Отражение образа автора в сочинении. «В конечном счете музыка — выражение индивидуальности композитора во всей её полноте... она должна выражать дух страны, в которой он родился, его любовь, его веру и мысли, возникшие под впечатлением книг, картин, которые он любит. Она должна стать отражением всего жизненного опыта композитора. Начните изучать шедевры любого крупного композитора, и вы найдете в его музыке все особенности его индивидуальности. Время может изменить музыкальную технику, но оно никогда не изменит миссию музыки» [9, 144–145].

II. Жанр прелюдии, его прототипы. В первую очередь Рахманинов называет прототипы жанра (прелюдии Баха и Шопена) и характеризует жанр в целом. «Прелюдия по своей природе абсолютная музыка, и её нельзя ограничить рамками программной или импрессионистической музыки <...> Абсолютная музыка может навести на мысль или вызвать у слушателя настроение, но её первичная функция — доставлять интеллектуальное удовольствие красотой и разнообразием своей формы. Это и было целью, к которой стремился Бах в своём удивительном цикле прелюдий» [14, 64]. Последующие яркие характеристики мотивов в Прелюдии *cis-moll* нередко противоречат утверждению автора, что «прелюдия по своей природе абсолютная музыка, не выражающая настроение, а лишь вводящая в него» [10, 64].

III. Сегментация текста, персонификация мотивов и их трансформация, по мнению Рахманинова, играет решающую роль в формировании структурного и сюжетного планов сочинения. В Прелюдии *cis-moll* сюжет состоит из четырех сцен, Рахманинов характеризует их. Сцена 1: «Начальная тема: мотив из трёх звуков (2 т.) затем проходит на протяжении 12 тактов первого раздела» (тт. 3–15). Сцена 2: «вступает средняя часть. Смена настроений резкая, на протяжении 29 тактов музыка устремляется подобно нарастающей буре...» (тт. 15–44). Сцена 3: «первая тема (начиная от мотива из

¹ Подробный анализ Рахманиновым своей Прелюдии см. в монографии С. Я. Вартанова: [4, 61–69].

трёх звуков, т. 45–46) вступает как кульминация в удвоении одновременно в правой и левой руке» — реприза (тт. 47–56). Сцена 4: «Буря стихает, музыка постепенно успокаивается и — семитактная кода завершает сочинение» (тт. 57–63) [10, 64].

IV. Интертекстуальные связи. В музыке Рахманинова, композитора XX века, за каждым мотивом открывается широкое поле интертекстуальных связей.

V. Мотивно-пластические знаки в Прелюдии. Рахманинов в своем очерке устанавливает норму мышления мотивно-пластическими знаками, подчеркивая, что характер каждого мотива-символа выявляется пианистом прежде всего через пластику произнесения, адекватную образу.

* * *

Понятие концепции Рахманинова позволяет перебросить мост к методологии современной гуманитарной науки. В основе познания сочинения лежит процесс мысленного диалога пианиста с автором и сочинением — он стимулирует наше обращение к теории диалога М. Бахтина. Исходный ее постулат: любое произведение искусства не только создается его автором, но и интерпретируется читателем, наполняясь новыми смыслами. *«Культура непрерывно продолжается в универсуме смысловых контекстов коммуникации»* [11, 281]. М. Бахтин дает определение: *«Это всегда стенограмма диалога особого вида: сложное взаимоотношение текста (предмет изучения и обдумывания) и контекста (вопрашающего, возражающего и т.п.), в котором реализуется познающая и оценивающая мысль... Это встреча двух текстов — готового и создаваемого, реагирующего текста, следовательно, встреча двух субъектов, двух авторов»* [11, 281]. И далее: *«Диалогическая природа сознания... Жить — значит участвовать в диалоге: вопрошать, внимать, ответствовать, соглашаться и т. п. В этом диалоге человек участвует весь и всю жизнь: глазами, губами, руками, душой, духом, всем телом, поступками. Он вкладывает всего себя в слово, и это слово входит в диалогическую ткань человеческой жизни, в мировой симпозиум»* [11, 318]. Многосторонний диалог пианиста протекает в коммуникативной системе фортепианной культуры и в полной мере соответствует теории Бахтина. В своем познании пианист оперирует богатейшей информацией, доставляемой первой сигнальной системой, участвует в диалоге всеми органами чувств: сенсорно-тактильными ощущениями рук, зрительно-образными ассоциациями, пространственными представлениями слуха. Дифференцируем компоненты диалога.

1. Слуховое восприятие сочинения (акустический текст) — поиск звукового идеала исполнителя, маяка на пути к воплощению его концепции.

2. Визуальное восприятие нотного текста, записи фактуры сочинения и системы ремарок служит исполнителю основой разделения звуковых планов фортепианной партитуры, выбора выразительных средств.

3. Сенсорно-осознательное восприятие сочинения на клавиатуре, пластический текст интерпретации — информация, считываемая руками исполнителя

(предполагается выбор аппликатурно-двигательных приемов, техники педализации и колористических приемов).

4. Восприятие интертекстуальных связей сочинения зависит от тезауруса, культурно-художественного багажа конкретного интерпретатора. Каждый текст выступает мозаикой цитаций других текстов, преломлением жанровых и стилевых моделей: пианист воспринимает его прототипическую семантику в контексте ассоциативных связей с мировой художественной культурой.

5. Итоговый текст интеграции концепции выражает точку зрения пианиста — интерпретатора, режиссера в «театре одного актера», представляет конечный результат взаимопроникновения названных видов текста, визуализации внутреннего сюжета.

Поскольку М. Бахтин не предусмотрел театрально-сценических отношений, мы обращаемся к теории концептуальной интеграции М. Тёрнера и Ж. Фоконье [19], признанной сегодня общей теорией познания. Это высшее достижение гуманитарной науки рубежа XX–XXI веков оперирует не видами текстов, но различными ментальными пространствами: их смешение, взаимопроникновение в итоговом пространстве приводит к интеграции театрализованной концепции.

Согласно этой теории, интеграция концепции — результат диффузного взаимопроникновения ряда ментальных пространств. На основе родового пространства несколько исходных пространств интегрируются в результирующее пространство. В музыке родовое пространство — слуховое, акустическое. В нем содержатся интертекстуальные связи, хранящиеся в тезаурусе данного исполнителя. В этом интегрированном пространстве концепция уподобляется режиссерскому прочтению текста. Кроме того, в процессе создания концепции необходимо учитывать образ автора.

Метод концептуальной интеграции проясняет проблему знаковой семантики, по поводу которой разнятся взгляды ученых и практиков. Теоретики изучают музыкальный язык; знаки в музыке для некоторых из них, скорее, исключение². Задача интерпретаторов иная: разбудить спящий язык нотного текста, превратить его в свою живую речь; знаки — инструмент выработки концепции. Э. Курт пишет: «Как бы подробно не изучать, главной загадкой остаётся эффект целостной структуры, то есть процесс объединения элементов. Он постигается... лишь непосредственно, не иначе, как через самого себя — как психическое “отражение”. Подобно зримому облику человека, музыкальное впечатление невозможно “составить” путем перечисления его отдельных форм и черт. Тайна его специфичности как раз и заключается в таком “строении”, в том, “каким образом всё это сплетается в целое”» [12, 40].

² М. Арановский отдает должное практике: «там, где имеется интерпретация, уже возникает сфера семантики... аксиоматика музыкальной логики потенциально семантическая, и именно она формирует тип содержания». В то же время его мнение противоречиво: «Но в музыкальном языке знаков нет вообще. Они в нём не предусмотрены (хотя порой встречаются в иных текстах, например, в виде лейтмотивов, лейттем)» [18, 30].

* * *

Используем модель автора в очерке концепции Прелюдии *gis-moll* op. 32, в ней также четыре сцены и свой состав действующих лиц, мотивов-персонажей.

ОТРАЖЕНИЕ ОБРАЗА АВТОРА В СОЧИНЕНИИ

Прелюдия *gis-moll*, и в этом нельзя не согласиться с В. Н. Брянцевой, — «*поэтическое воплощение темы русской дороги*» [13, 157]. Впервые Рахманинов соприкоснулся с этой сферой еще в отрочестве: он удостоился похвалы самого Чайковского за исполнение его пьесы «Ноябрь. На тройке» из цикла «Времена года»³. Пьеса «На тройке» сопутствовала Рахманинову-пианисту всю жизнь; этот излюбленный «бис» гастролера стал для него символом ностальгии, тоски по родине.

Зимняя дорога — место, где лицом к лицу встречаются человек и стихия. В воплощении темы Рахманинов отчасти следовал предшественнику (колокольчики «птицы-тройки»), но вышел далеко за пределы традиции и дал самобытную трактовку идеи. Различие концепций двух пьес, принадлежащих разным эпохам, помогут прояснить ассоциации со стихами. Известно, что Чайковский одобрил идею издателя дать в качестве эпиграфа к своей пьесе фрагмент из «Тройки» Н. Некрасова, причем избрана была наиболее «утешительная» строфа стихотворения⁴:

Не гляди же с тоской на дорогу,
И за тройкой вослед не спеши,
И тоскливую в сердце тревогу
Поскорей навсегда заглуши...

Известна скрытность Рахманинов относительно программ сочинений, в то же время он признается: «*В процессе сочинения мне очень помогают впечатления от прочитанного... иногда я пытаюсь выразить в звуках определённую идею или какую-то историю, не указывая источник моего вдохновения*» [9, 147]. Прелюдия *gis-moll* вызывает ассоциации с «Зимней дорогой» Пушкина [15, 85]⁵, здесь те же стихии: природа и человек — ямщик с унылой песней под однозвучный звон колокольчиков.

³ М. Пресман сообщает о праздновании дня рождения Н. Зверева 13 марта, на котором ученики дарили музыкальные подарки своему педагогу, в числе гостей был П. И. Чайковский [14, 187].

⁴ Выбор эпиграфов для первого издания «Времен года» в «Нувеллисте», стихотворений из русской поэзии, принадлежит издателю Н. М. Бернарду; неясно, знал ли об этом Чайковский. Поскольку все прижизненные издания включали эти эпиграфы, напрашивается вывод: Чайковский так или иначе их принял и одобрил.

⁵ Об этом пишет, например, Б. Землянский: [15].

Сквозь волнистые туманы
Пробирается луна,
На печальные поляны
Льет печально свет она.

По дороге зимней, скучной
Тройка борзая бежит,
Колокольчик однозвучный
Утомительно гремит.

Что-то слышится родное
В долгих песнях ямщика:
То разгулье удалое,
То сердечная тоска ...

Разница в отображении отношений человека (мелодия) со стихией (моторные фигуры) сразу бросается в глаза. «Ноябрь» Чайковского открывается распевной лирической темой (человек) в спокойном движении *Allegro moderato*; фигуры шестнадцатых (стихия) появляются лишь в репризе как фон для темы. «Тройка» — «русская сельская сценка» (такой подзаголовок Чайковский предпослал своей «Думке»), природа в ней — типичное для романтиков зеркало чувств героя.

Напротив, *Allegro* Прелюдии Рахманинова от начала до конца пронизано беспокойной сквозной пульсацией фигур (стихия); прототип такого *ostinato* мы видим в моторной Прелюдии *Cis-dur* из I тома ХТК Баха. Прелюдия Рахманинова, отражение эпохи символизма, вносит истинное понимание масштабов: человек — не более, чем песчинка перед стихией. Ощущая родство порывов своей души со стихией, он чувствует зависимость от слепой силы, способной его погубить.

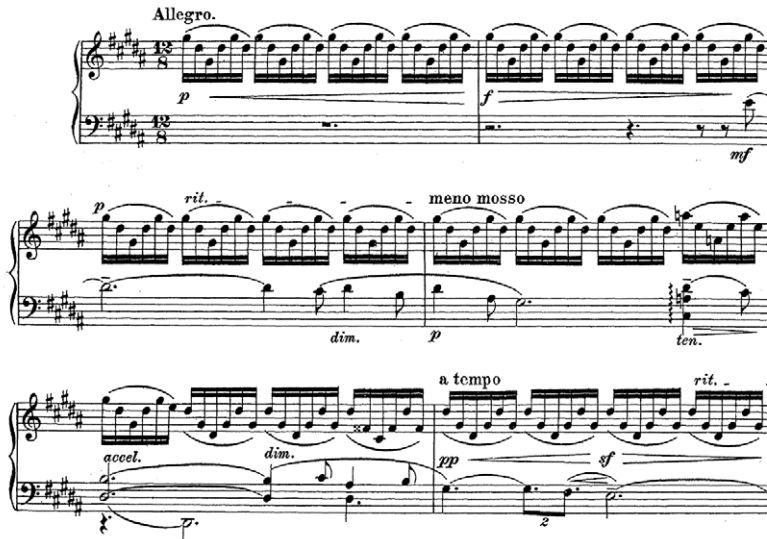
В концепции Прелюдии ор. 32 *gis-moll* принципиально важную роль играют подробнейшие агогические и динамические ремарки Рахманинова, синхронизирующие интонирование мелодии с вокальной фразировкой и агогикой — это сильно обогащает потенциал поэтического истолкования ассоциативного сюжета.

Сцена 1. Стихия и человек (тт. 1–19). Как и в Прелюдии *cis-moll*, «здесь два мелодически противоборствующих элемента, цель которых — завладеть вниманием слушателей» [10, 63]; сюжетная коллизия строится на конфликте антагонистов — стихии и человека.

Образ стихии рисует во вступительном двутакте волна фигур шестнадцатых (*p* — *cresc.* — *f* — *dim.* — *p*). В этом движении слышен порыв злого зимнего ветра, разгулявшегося на необъятных просторах. Одновременно в пульсации ямба секстолей пульсирует ритм быстрой езды — цокот копыт лошадей, звон бубенцов колокольчиков стремительной «птицы-тройки» (пример 1, тт. 1–2).

Пример 1. С. Рахманинов. Прелюдия gis-moll op. 32

Example 1. S. Rachmaninoff. Prelude gis-moll op. 32



Образ человека узнается в мелодии темы, в партии тенора, тт. 3–8 (пример 1); в ней передана извечная русская экзистенциальная бесприютность, смена настроений ямщика от «разгулья удалого» до «сердечной тоски». Рахманинов — приверженец принципа множественного и концентрированного воздействия, идущего от Бетховена, он также мобилизует весь арсенал средств, типичных знаков, способных передать предчувствие трагической развязки коллизии «стихия и человек».

Прежде всего, в мелодии доминирует принцип вокальной фразировки: вершина-источник фразы — остановка на протяженном звуке в интонации *e-dis* (*mf*) — напоминает возглас ямщика, многомерное восклицание «Эх!». В нем сплетены восхищение и ужас перед безбрежным пространством, досада на свою тяжкую участь и упование на судьбу. Выдержанный звук темы постепенно теряет энергию, спад динамики в поникшем окончании. Безысходность нисходящей вокальной фразы от VI ступени к тонике подчеркнута также замедлением (*Allegro* — *ritenuto* — *meno mosso*).

Очень типичен имевший для Рахманинова глубоко символический и личностный смысл мотив средневекового католического песнопения *Dies Irae* («День гнева»). Он отслаивается от начального *dis* мелодии (*dis-cis-dis-h-dis-ais-gis*), композитор трактует его здесь, скорее, в духе знаменных распевов.

Еще один смысловой пласт привносит в эту тему излюбленная Рахманиновым стихия колокольности. Композитор вспоминает, как в детстве на него неизгладимое впечатление произвели колокола новгородского Софийского собора: «Звонари были артистами. Четыре ноты складывались во вновь и вновь повторяющуюся тему, четыре серебряные плачущие ноты, окружённые

непрестанно меняющимся аккомпанементом. У меня с ними всегда ассоциировалась мысль о слезах. Несколько лет спустя я сочинил сюиту для двух фортепиано в четырёх частях, раскрывающих поэтические эпитафии. Для третьей части, которой предпослано стихотворение Тютчева «Слёзы», я тотчас нашёл идеальную тему: мне вновь запел колокол Новгородского собора» [13, 157]. Здесь «мотив слез» также представлен в теме в образе колокольной раскачки.

Силы природы перехватывают инициативу, изменчивость движения — сквозной знак текста. Моторные фигурации возвращают основной темп (*accelerando* — *a tempo*, пример 1, тт. 5–6), новый порыв ветра сметаёт иссякшую энергию вокальной фразы.

Повторное проведение темы (тт. 9–15) выводит противостояние на новый уровень: в мелодии тенора более явные изменения агогики (*ritetuto* — *meno mosso* — *accelerando*), затем долгий спад (*meno mosso*) и вопрошающее окончание (*piano ritenuto*). Ответом на столь длительное торможение становится эмоциональный взрыв. Первая кульминация Прелюдии (пример 2) рисует столкновение человека со стихией. В четырех однотоках передано их противоборство: натиск природы — во взвихренных фигурациях *crescendo* и тревожной пульсации ямба. Человек стремится выстоять, в мотивах вздохов аккордов *f* под лигой слышатся истовые возглашения: «Господи, спаси!». Несмотря на снижение динамики (*dim.* — *rit.* — *p*), в итоге возникает ощущение, что человек выдержал атаку стихии.

Пример 2. Прелюдия gis-moll op. 32, тт. 16–19

Example 2. Prelude gis-moll op. 32, bars 16–19



Сцена 2. Средний раздел (тт. 20–23). Переход мелодии в сопрано рисует новое состояние; в верхнем регистре она парит над фигурациями, излучая радость свободного движения. Вокальные фразы, собранные в короткие фразы-однотоки, не отягчены здесь мрачной рефлексией затуханий и замедлений. Они ассоциируются с образом человека, окрыленного удачей, поверившего в иллюзию избавления из-под власти стихии (пример 3).

Пример 3. Прелюдия gis-moll op. 32, тт. 20–21

Example 3. Prelude gis-moll op. 32, bars 20–21



Однако природа непредсказуема, в продолжении среднего раздела ситуация резко омрачается: открытость вокальных фраз сменяют мотивы слез, напоминающие похоронный перезвон колоколов. Образ полосы испытаний создает характерное *ostinato* мерных басов — на протяжении десяти тактов *poco a poco crescendo* (тт. 24–33) они накапливают огромную энергию от *pp* до знакового *sff* (т. 31). Этот рост открывает все мрачное величие природы: вихри фигураций опрокидывают, сжимают ритмику (дуоли вместо триолей), изображают хаос катастрофы.

Сцена 3. Реприза. Кульминация начала репризы (тт. 34–43) знаменует момент истины: несопоставимость стихии и человека. Произошедшие по сравнению с началом Прелюдии изменения отражают масштаб трансформаций: фигурации «сил природы» (двухтакт, симметричный вступлению; пример 4, тт. 1–2) в угрожающем вихревом стремительном *Allegro* в кружении *ff* заполняют все пространство звучания, *ostinato* басов в грозных акцентах пронизывают всю ткань пульсацией ямба.

Пример 4. Прелюдия gis-moll op. 32, тт. 36–41

Example 4. Prelude gis-moll op. 32, bars 36–41



Вокальная фраза отодвинута на задний план во времени и в пространстве; мелодия темы вступает спустя два такта на *piano*, в замедленном движении *meno mosso* (пример 4, тт. 3–4), звучит в глухих аккордах *piano* в мрачных низких басах.

Однако здесь происходит пронзительное событие, ключевое для развязки сюжета: тема человека неожиданно перемещается из глубоких басов в верхний регистр (пример 4, тт. 4–6) и выходит на авансцену в экспрессивном звучании *mf*. Наиболее адекватной представляется следующая трактовка этого многозначного символа. Рахманинов таким образом показывает ничтожность человека перед всевластием стихии, в то же время выражает

в этой метафоре веру в божественное провидение: оно не оставит, убережет человека от слепых сил природы.

В продолжении репризы Рахманинов еще раз использует единую мелодическую линию восхождения из нижнего в верхний регистр: цепочка секундовых мотивов-вздохов из восклицаний «Эх!» начинается в партии тенора (пример 4, тт. 6) и продолжается в восходящих наступательных фанфарных мотивах сопрано.

Пример 5. Прелюдия *gis-moll* op. 32, тт. 43–49

Example 5. Prelude *gis-moll* op. 32, bars 43–49



Последняя кульминация и ее подготовка навевают сложные ассоциации, связанные с трагической развязкой сюжета — такова неумолимая логика событий. С одной стороны, интенсивное развитие — мощное *crescendo*, расширение фактуры и *rit.* — приводит к впечатляющему *f*. Итогом подъема становится пассаж (арпеджиато), словно вспышка света, озарившая огромное пространство (пример 5, тт. 1–2). С другой стороны, вершина гармонии приводит к отступлению в печальную VI низкую ступени *e-moll*; максимум звучания вскоре иссякает — ответом на вспышку света становится угасание динамики и общее замедление. Последняя остановка, *tenuto* перед разрешением доминанты в тонику небытия (пример 5, т. 2), знаменует момент поворота: смиренный взлет тихой каденции (*p–pp*) символизирует неотвратимый исход коллизии: гибель героя, вознесение его души на небеса. Такая трактовка находит убедительное подтверждение в коде.

Сцена 4. Кода (тт. 44–47) *a tempo pp* построена на материале начала Прелюдии: вновь безбрежное пространство, безраздельное господство стихии. Тени бытия человека едва различимы из небесной выси — в пульсации *ostinato*, в моторных фигурациях в верхнем регистре, напоминающих о пролетавшей

здесь когда-то «птице-тройке». Звон колокольчиков удаляется и, наконец, замирает в пространстве *pp perdendo*.

* * *

Исполнение Прелюдии *gis-moll*, как и всей музыки Рахманинова, требует психологической достоверности и режиссуры; концепция «человек и стихия» оживет в том случае, если пианист «сделает произведение частью самого себя» [7, 240]. На такие мысли наводят подробнейшие авторские ремарки, касающиеся экспрессии мотивов-знаков, вокальной фразировки кантилены, дифференциации планов фактуры. Прелюдия *gis-moll* покоряет сочетанием очеловеченной романтической выразительности и типичной для символизма отстраненной изобразительности. Фактором, позволившим достичь сопряжения между этими, казалось бы, далекими стилевыми полюсами, служит поэдность. Пьесы Рахманинова часто построены словно по законам стихосложения — подобные «музыкальные стихотворения» на тексты поэтов-символистов создавал К. Дебюсси⁶.

Рахманинову не пришлось систематически заниматься педагогикой, и все же именно в его сочинениях и немногочисленных публикациях пианисты находят ответы на вопросы об истинных ценностях фортепианной игры. «У человека бывают разные учителя, — считает А. Шнитке. — Одни руководят каждым шагом ученика — они учат ходить. Другие открывают ученику дверь в мир — они учат видеть. Но есть и иные учителя — они уходят в единственный возможный для них путь, как будто не замечая последователей... но за ними идут, так как они указывают главное: куда идти» [17, 201]. В познании музыки Рахманинов ведет исполнителя, слушателя путем любви: «любовь, любовь — никогда не ослабевающий источник вдохновения. Она вдохновляет как ничто другое. Любить — значит соединить воедино счастье и силу ума. Это становится стимулом для расцвета интеллектуальной энергии» [9, 94–95].

Метод интеграции концепции (согласно Рахманинову) дает пианисту ключ к интерпретации на основе внутренней программы, знаков текста и ассоциативного сюжета. В. Фуртвенглер указывает: «композитор, “компонующий целое”, и интерпретатор, толкующий его смыслы, — идут противоположными путями: “Импровизация в свершении” — так можно назвать творение композитора... исходный пункт его пути — ничто, хаос; конец — получившее облик произведение... Путь исполнителя характеризуется не импровизацией, а кропотливым прочтением и группировкой готовых деталей... он должен пробиваться от внешнего к внутреннему» [2, 170].

⁶ Например, прелюдия Дебюсси «Звуки и ароматы в вечернем воздухе реют» [16, 260–268] или «Паруса» [16, 479–486].

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Чередниченко Т. В.* Композиция и интерпретация. Три среза проблемы // Музыкальное исполнительство и современность. — Москва: Музыка, 1988. — Вып. 1. — С. 43–44.
2. *Фуртвенглер В.* Интерпретация — решающая проблема // Исполнительское искусство зарубежных стран. — Москва: Музыка, 1966. — Вып. 2. — С. 167–172.
3. *Гинзбург Л.* На пути к теории // Дирижерское исполнительство. — Москва: Музыка, 1975. — С. 571–620.
4. *Декарт Р.* Рассуждение о методе // Декарт Р. Сочинения. В 2 т. — Москва: Мысль, 1989. — Т. 1. — С. 257–258.
5. Нефть или Чайковский. Что волнует Михаила Плетнёва в российской жизни и культуре / И. Муравьева // Российская газета. Федеральный выпуск. — № 6181 (205). — 13.09.2013.
6. *Лист Ф.* Письмо к А. Пикте // Лист Ф. Избранные статьи. — Москва: Музгиз, 1959. — 464 с.
7. *Рахманинов С. В.* Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры // Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. — Т. 3. — Москва: Советский композитор, 1980. — С. 232–240.
8. *Гёте И. В.* Собрание сочинений: В 10 томах. — Т. 10. — Москва: Художественная литература, 1980.
9. *Рахманинов С. В.* Музыка должна идти от сердца // Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3-х т. — Т. 1. Москва: Советский композитор, 1978. — С. 144–148.
10. *Рахманинов С. В.* Моя прелюдия cis-moll // Рахманинов С. В. Литературное наследие в 3-х т. — Т. 1. — Москва: Советский композитор, 1978. — С. 62–65.
11. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. — Москва: Искусство, 1979. — 423 с.
12. *Курт Э.* Тонпсихология и музыкальная психология // Homo musikus. Альманах музыкальной психологии. — Москва: Московская консерватория, 2001. — 228 с.
13. *Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов.* — Москва: Советский композитор, 1976. — 645 с.
14. *Пресман М.* Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. — Т. 1. — Москва: Музыка, 1973. — С. 148–207.
15. *Землянский Б.* Тринадцать прелюдий op. 32 Рахманинова // Как исполнять Рахманинова. — Москва: Классика-XXI, 2016. — С. 48–91.
16. *Вартанов С. Я.* Концепция в фортепианной интерпретации: под знаком Ф. Листа и С. Рахманинова. — Москва: Композитор, 2013. — 584 с.
17. *Шнитке А. Г.* О Марии Вениаминовне Юдиной // Статьи о музыке. Москва: 2004. — С. 201.
18. *Арановский М. Г.* Музыка и мышление // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. — Москва: ЛИБРОКОМ, 2014. — С. 10–43.
19. *Turner M., Fauconnier G.* Conceptual Integration and Formal Expression // Metaphor and Symbolic Activity. — Hillsdale (NJ): Lawrence Erlbaum Associates, 1995. — Vol. 10. — № 3. — P. 183–204.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

С. Я. Вартанов — доктор искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова.

REFERENCES

1. *Cherednichenko T. V.* Kompoziciya i interpretaciya. Tri sreza problemy` // Muzykal'noe ispolni-tel'stvo i sovremennost' [Composition and interpretation. Three aspects of the problem // Musical performance and modernity]. Moscow: Muzyka, 1988. Vol. 1. P. 43–44.
2. *Furtwängler V.* Interpretaciya — reshayushhaya problema // Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhny`x stran [Interpretation is the decisive problem // Performing art of foreign countries]. Moscow: Muzyka, 1966. Vol. 2. P. 167–172.
3. *Ginzburg L.* Na puti k teorii // Dirizherskoe ispolnitel'stvo [On the way to theory // Conducting performance]. Moscow: Muzyka, 1975. P. 571–620.
4. *Descartes R.* Rassuzhdenie o metode // Dekart R. Sochineniya. V 2 t. [Discourse on the method // Descartes R. Works. In 2 volumes]. Moscow: Mysl, 1989. T. 1. P. 257–258.
5. Neft` ili Chajkovskij. Chto volnuet Mixaila Pletnyova v rossijskoj zhizni i kul'ture / I. Murav`eva // Rossijskaya gazeta. Federal'ny`j vy`pusk [Oil or Tchaikovsky. What worries Mikhail Pletnev in Russian life and culture / I. Muravyova // Rossiyskaya Gazeta. Federal Issue]. No. 6181 (205). 09.13.2013.
6. *List F.* Pis'mo k A. Pikte // List F. Izbranny`e stat'i [Letter to A. Pictet // List F. Selected articles]. Moscow: Muzgiz, 1959. 464 p.
7. *Rachmaninov S. V.* Desyat` xarakterny`x priznakov prekrasnoj fortepiannoj igry` // Raxmaninov S. V. Literaturnoe nasledie: v 3 t. [Ten characteristic features of excellent piano playing // Rachmaninov S. V. Literary heritage in 3 volumes]. T. 3. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1980. P. 232–240.
8. *Goethe I. V.* Sbranie sochinenij: V 10 tomax. T. 10 [Collected works: In 10 volumes. T. 10]. Moscow: Xudozhestvennaya literatura, 1980.
9. *Rachmaninov S. V.* Muzyka dolzhna idti ot serdca // Raxmaninov S. V. Literaturnoe nasledie: v 3-x t. T. 1 [Music must come from the heart // Rachmaninov S. V. Literary heritage in 3 volumes. T. 1]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1978. P. 144–148.
10. *Rachmaninov S. V.* Moya prelyudiya cis-moll // Rahmaninov S. V. Literaturnoe nasledie v 3-x t. T. 1 [My prelude cis-minor // Rachmaninov S. V. Literary heritage in 3 volumes. T. 1]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1978. P. 62–65.
11. *Bakhtin M. M.* E'stetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow: Isskusstvo, 1979. 423 p.
12. *Kurt E.* Tonpsixologiya i Muzykal'naya psixologiya // Homo musikus. Al'manax muzy`kal'noj psixologii [Tonpsychology and musical psychology // Homo musikus. Almanac of Musical Psychology]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2001. 228 p.
13. *Bryantseva V. N.* S. V. Rachmaninov. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1976. 645 p.
14. *Presman M.* Ugolok Muzykal'noj Moskvy` vos'midesyat'x godov // Vospominaniya o Raxma-ninove: v 2 t. T. 1 [Corner of musical Moscow in the eighties // Memoirs of Rachmaninov: in 2 volumes. T. 1]. Moscow: Muzyka, 1973. P. 148–207.
15. *Zemlyansky B.* Trinadczat` prelyudij or. 32 Raxmaninova // Kak ispolnyat` Raxmaninova [Thirteen Preludes op. 32 Rachmaninoff // How to perform Rachmaninoff]. Moscow: Klassika-XXI, 2016. P. 48–91.
16. *Vartanov S. Ya.* Konceptiya v fortepiannoj interpretacii: pod znakom F. Lista i S. Raxmani-nova [Concept in piano interpretation: under the sign of F. Liszt and S. Rachmaninov]. Moscow: Kompozitor, 2013. 584 p.
17. *Schnittke A.* O Marii Veniaminovne Yudinoj // Stat'i o muzy`ke [About Maria Veniaminovna Yudina // Articles about music]. Moscow, 2004. P. 201.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

18. *Aranovsky M.* Muzyka i my'shlenie // Muzyka kak forma intellektual'noj deyatel'nosti [Music and thinking // Music as a form of intellectual activity]. Moscow: LIBROKOM, 2014. P. 10–43.
19. *Turner M., Fauconnier G.* Conceptual Integration and Formal Expression // Metaphor and Symbolic Activity. Hillsdale (NJ): Lawrence Erlbaum Associates, 1995. Vol. 10. № 3. P. 183–204.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Sergej Ya. Vartanov — Dr. Sci. (Arts), Professor of the Special Piano Department at L. V. Sobinov Saratov State Conservatory.

Поступила в редакцию / Received: 14.12.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 1.03.2024

Принята к публикации / Accepted: 12.03.2024

ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ

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

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

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

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

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

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

К статье необходимо приложить:

- 1) аннотацию на русском и английском языке объемом не менее 120–150 слов;
- 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.

REQUIREMENTS FOR ARTICLES

The journal "Scientific Notes of the Gnesin Russian Academy of Music" publishes scientific articles, the subject of which corresponds to the specialties 5.10.1 "Theory and history of culture, art" and 5.10.3 "Types of art (Musical art)" branches of science "Art History", as well as the specialty "Pedagogy" 5.8.7 "Methodology and technology of vocational education".

A prerequisite for publication is the scientific novelty of the proposed material and the high professional level of its presentation.

The authors send their articles by e-mail to the editorial office of the journal or they are transmitted directly to the editorial office on any electronic medium.

The volume of the article is from 15 to 30 thousand characters (including spaces), including an article by article bibliographic list (recommended minimum of 7–10 titles of scientific literature), designed in accordance with GOST 7.1-2003 and GOST 7.0.5-2008, 3–5 illustrations and/or musical examples. Works that go beyond the specified volume are considered by the editorial board as an exception.

The text of the article must be typed on a computer in MS Word (*.docx format or *.doc) in Times New Roman font (font size 12–14 points with single or one-and-a-half spacing).

All illustrative materials — musical examples, photographs, tables, diagrams — are sent in separate files in the format *.jpg or *.tif; minimum resolution — 300 dpi (for tables, diagrams and musical examples — 600 dpi). Scanned materials must be in grayscale mode.

The article must be accompanied by:

- 1) an abstract in Russian and English with a volume of at least 120–150 words;
- 2) 7–10 keywords (in Russian and English);
- 3) brief information about the author (surname, first name and patronymic in Russian and English in the author's transliteration, academic degree and title, place of work, position with the full name of the department, as well as e-mail).

In accordance with the legislation of the Russian Federation, the authors transfer to the founder and publisher of the journal (the Gnesin Russian Academy of Music) the rights to publish manuscripts on the basis of a non-exclusive license, for which they fill out the forms of the relevant agreements and transfer them to the editorial office (personally or by mail: 121069, Povarskaya str., 30/36).

The authors retain all other rights as owners of their manuscripts: the right of authorship to these works and other personal non-property rights established by law.

The founder owns the copyright to the magazine as a whole. At the same time, the authors guarantee that the articles, the rights to use which they transfer, are their original works, and that previously these articles were not officially transferred to anyone for reproduction or other use.

The authors bear full responsibility for the content of their articles and for the very fact of their publication. The editorial board of the journal, as well as its founder and publisher, do not bear any responsibility to the authors and/or third parties and organizations for possible damage caused by the publication of their articles.