

Міністерство культури України
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
Кафедра історії української та зарубіжної музики

*До 100-річчя Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського
і 70-річчя кафедри історії української та зарубіжної музики*

НАУКОВІ РЕФЛЕКСІЇ ХАРКІВСЬКОЇ МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНОЇ ШКОЛИ

АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

Випуск ІХ

Збірник наукових статей

Харків
2017

УДК 78.03
ББК 85.313
А 90

Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради Харківського нац. університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол №11 від 30.11.2017 р.)

Редакційна колегія

- ВЕРКІНА Т. Б. – народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор ХНМУ ім. І. П. Котляревського (голова)
- ДРАЧ І. С. – доктор мистецтвознавства, професор
- BEDNAREK WIESIAW – dr. hab. prof. AM, Wydział Wokalno-Aktorski, Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy ((Polska);
- [Беднарек В'єслав – доктор хабілітований, професор, кафедра вокально-акторська, Музична академія ім. Ф. Нововейського у Бидгощі (м. Бидгощ, Польща);
- ЧЕРКАШИНА М. Р. – доктор мистецтвознавства, професор
- ОЧЕРЕТОВСЬКА Н. Л. – доктор мистецтвознавства, професор
- БОГДАНОВ В. О. – доктор мистецтвознавства, професор
- ГРЕБЕНЮК Н. Є. – доктор мистецтвознавства, професор

Редактори-упорядники:

кандидат мистецтвознавства, доцент Жданько А. М.,
кандидат мистецтвознавства, доцент Анфілова С. Г.

А 90 **Аспекти історичного музикознавства:** зб. наук. ст. Вип. ІХ. Наукові рефлексії харківської музично-історичної школи / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. А. М. Жданько, С. Г. Анфілова. – Харків : ХНУМ, 2017. – 476 с.

ISSN 2519-4143

Пропонований збірник наукових статей присвячено 100-річчю Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського та 70-річчю кафедри історії української та зарубіжної музики. Його тематика охоплює загальні питання музичної культури, творчості українських та зарубіжних композиторів, виконавців минулого та сьогодення. Авторський колектив наукового видання складається з представників кафедри-ювіляра, її вихованців, колег-виконавців, викладачів різних музичних навчальних закладів України та зарубіжжя. Репрезентовано різні вектори наукового пошуку харківської музично-історичної школи.

Видання призначене для студентів, аспірантів, докторантів та викладачів середніх і вищих музичних навчальних закладів України, а також усіх, хто цікавиться музичним мистецтвом в контексті сучасної художньої культури.

ББК 85.313

ISSN 2519-4143

© Харківський національний університет мистецтв
ім. І. П. Котляревського, 2017

Министерство культуры Украины
Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского
Кафедра истории украинской и зарубежной музыки

*К 100-летию Харьковского национального
университета искусств имени И. П. Котляревского
и 70-летию кафедры истории украинской и зарубежной музыки*

НАУЧНЫЕ РЕФЛЕКСИИ ХАРЬКОВСКОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ

АСПЕКТЫ ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

Выпуск IX

Сборник научных статей

Харьков
2017

Ministry of Culture of Ukraine
Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts
History of Ukrainian and foreign music department

*To the 100th anniversary of Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky
University of Arts and the 70th anniversary of the Department
of Ukrainian and Foreign Music History*

**SCIENTIFIC REFLECTIONS
OF KHARKIV MUSICAL-HISTORICAL
SCHOOL**

ASPECTS OF HISTORICAL MUSICOLOGY

Volume IX

Collection of research papers

Kharkiv
2017

Аспекты исторического музыкознания: сб. науч. ст. Вып. IX. Научные рефлексии харьковской музыкально-исторической школы / Харьков. нац. ун-т искусств им. И. П. Котляревского ; ред.-сост. А. Н. Жданько, С. Г. Анфилова. – Харьков : ХНУИ, 2017. – 476 с.

Предлагаемый сборник научных статей посвящён 100-летию Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского и 70-летию кафедры истории украинской и зарубежной музыки. Его тематика охватывает общие вопросы музыкальной культуры, творчества украинских и зарубежных композиторов, исполнительской практики прошлого и настоящего. Авторский коллектив научного издания состоит из представителей кафедры-юбилера, её воспитанников, коллег-исполнителей, преподавателей различных музыкальных учебных заведений Украины и зарубежья. Содержание сборника представляет различные векторы научного поиска харьковской музыкально-исторической школы.

Издание предназначено для студентов, аспирантов, докторантов и преподавателей средних и высших музыкальных учебных заведений Украины, а также всех, кто интересуется музыкальным искусством в контексте современной художественной культуры.

Редакторы и составители – *Жданько А. Н.* кандидат искусствоведения, доцент, *Анфилова С. Г.* кандидат искусствоведения, доцент

Aspects of historical musicology: A collection of research papers. Volume IX. Scientific reflections of Kharkiv Musical-Historical School / The Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts ; editors-compilers A. M. Zhdanko, S. H. Anfilova. – Kharkiv : KhNUA, 2017. – p. 476.

This collection of research articles is dedicated to the centenary of I. P. Kotliarevsky Kharkiv State University of Arts and to the 70th anniversary of the department of history of Ukrainian and foreign music. The articles presented here cover general issues of musical culture, oeuvres of Ukrainian and foreign composers, and performance practice of past and present. The articles contained in this collection are authored by the representatives of the department celebrating the anniversary, its graduates, their colleagues-performers, and tutors of various musical educational institutions of Ukraine and foreign countries. This collection represents various research vectors of the Kharkiv school of history of music.

The book's target audience comprises students, PhDs, tutors of secondary and higher musical educational institutions of Ukraine, and anybody who is interested in musical arts in the context of the contemporary art.

Compilers and Editors by *A. M. Zhdanko*, PhD in musicology, associate professor, *S. H. Anfilova*, PhD in musicology, associate professor

ВІД УПОРЯДНИКІВ

Пропонований збірник наукових статей, що продовжує серію «Аспекти історичного музикознавства», присвячено видатним подіям у музичному житті України – 100-річчю Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського та 70-річчю кафедри історії української та зарубіжної музики. Авторський колектив наукового видання складається з представників кафедри-ювіляра, її вихованців, колег-виконавців, викладачів різних музичних навчальних закладів України та зарубіжжя, чії роботи наочно репрезентують науковий потенціал харківської школи історичного музикознавства в усій різноманітності та багатовекторності пошуків. Кілька поколінь музикологів харківської школи плідно продовжують та розвивають стратегічні дослідницькі напрями, які було свого часу закладено засновником кафедри, видатним музикознавцем Галиною Олександрівною Тюменєвою. Ключовими серед них є різні аспекти вивчення класичної музичної спадщини, жанрово-стильові проблеми музичного театру, взаємодія музики з суміжними мистецтвами, питання міжнаціональних зв'язків у контексті сучасного полілогу художніх культур Заходу та Сходу.

Дослідження, що представлені у чотирьох розділах збірника, охоплюють широке коло наукових питань і в певній мірі відображують сучасний тип наукової рефлексії, демонструючи безупинний процес оновлення традицій харківської музикознавчої школи. Автори статей першого розділу «ХАРКІВСЬКА МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНА ШКОЛА У ЧАСІ ТА ПРОСТОРІ» репрезентують різні міста та регіони України – Київ, Суми, Чернігів, Житомир, Харків. Але зміст досліджень об'єднує тема яку можна вважати своєрідним науковим принесенням і даниною пам'яті *alma mater*. Це статті *М. Р. Черкашиної-Губаренко*, присвяченої випускникам-музикознавцям ХНУМ; *І. Є. Копоть*, що містить аналіз діяльності музикознавця в умовах провінційного міста; *В. М. Плужнікова* – щодо становлення харківської школи оркестрового диригування; *І. Г. Довжинець* – про діяльність хорових колективів на Сумщині за радянські часи; *Г. С. Савченко* та *Ю. М. Грицун*, автори яких звертаються до творчої спадщини видатних композиторів-харків'ян *В. Т. Борисова* та *І. К. Ковача*.

Другий розділ «МУЗИКА У ГОРИЗОНТАХ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ» виводить за межі суто музикознавчої проблематики, фокусуючи увагу на питаннях музичної культурології, філософії музики, взаємодії музики та

поетичного слова, сучасного кіномистецтва тощо. Залучено матеріали: *С. В. Тишка*, що розвиває тему відкриття композиторами-романтиками інонаціональних культур; *С. К. Лащенко*, про полеміку Ф. В. Булгаріна та М. І. Глінки навколо «Життя за царя»; *А. М. Жданька*, про космізм М. А. Римського-Корсакова в контексті античної аури російської культури того часу; *К. В. Підпорінової*, в якому осмислюється проблема типізації художнього образу на прикладі вивчення композиторських інтерпретацій віршу «Зимовий вечір» О. С. Пушкіна; *О. В. Михайлової*, про принципи втілення Ф. Пуленком особливостей поетичної мови П. Елюара; *Ю. Б. Коваленко*, де досліджується зв'язок між елементами екранної мови та музичною поетикою.

Третій розділ «МУЗИЧНИЙ ТЕАТР: ГРАНІ ОСМИСЛЕННЯ» присвячений проблемам музичного театру, якій представлено у широкому часовому контенті – від часів Бароко до сучасності, та розглянуто у різних наукових вимірах. Аналізу маловідомої сторінки оперної спадщини XVII ст. присвячено статтю *С. Г. Анфілової*; особливості сценічних інтерпретацій опер Г. Перселла в контексті шукань європейського театру кін. XX – поч. XXI ст. досліджено *О. В. Сердюком*; новаторський принцип організації музичного процесу у «Геновеві» Р. Шумана розглянуто у матеріалі *І. Л. Іванової*; співвідношення ліричного і драматичного сюжетів в драматургії опери Ж. Массне «Сафо» розкрито *В. О. Мовчан*; особливості казки «Принцеса Турандот» К. Гоцці та їх вплив на оперну драматургію Ф. Бузоні і Дж. Пуччіні охарактеризовано у статті *А. А. Мізімової*; соціокультурні передумови формування дитячої опери досліджено *О. А. Кузьміною*; два різновиди музично-сценічної ситуації – оперна студія та стажерські курси – проаналізовано в матеріалі *М. А. Касьяненко*.

Тематика четвертого розділу «ДІАЛОГ КОМПОЗИТОРА ТА ВИКОНАВЦЯ: СУЧАСНІ ВИМІРИ ДОСЛІДЖЕННЯ» заострює читацьку увагу на проблемах взаємодії композитора та виконавця, залучаючи до процесу осмислення деякі компоненти музичної інтерпретології, на матеріалі різноспільових напрямків та національних шкіл. Проблеми інтерпретації сучасної фортепіанної музики, пов'язані з осягненням духовно-мистецького світу творів, багатозаровісті їх образно-семантичної програми, розумінням інтонаційної драматургії, що передбачає використання сучасних технік письма, нових прийомів і способів звуковидобування розглядаються у статтях на прикладі різноманітного музичного матеріалу – фортепіанних сонат В. Бібіка (*Т. Б. Веркіна*); Варіацій на тему Паганіні В. Лютославського

(І. О. Седюк); «Макрокосмосу» для електронно-посиленого фортепіано Дж. Крама (М. О. Шадько); п'єс для кларнета *solo* Е. Кшенека, Ф. Дона-тоні, С. Шарріно (В. Метлушко). Тему єдності композиторських і вико-навських інтересів, що втілюється у множинності піаністичних прийомів, які одночасно слугують реалізації образного задуму, перетворення фор-тепіанних технічних формул у елементи тематизму художньо-поетичного напрямку розкрито на прикладі романтичного фортепіанного репертуару – Прелюдій з *op.* 28 Ф. Шопена (О. О. Волик), Другої балади Ф. Ліста (О. О. Пупіна). Не залишилося по за увагою і скрипкове мистецтво: пред-ставлено панорамний огляд жанру французького скрипкового концерту останньої третини ХІХ сторіччя (О. В. Бурель); на прикладі п'єс *op.* 54 Р. Глієра розглянуто передумови та обставини формування української скрипкової школи (С. І. Кучеренко).

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Предлагаемый сборник научных статей, продолжающий серию «Аспекты исторического музыкознания», посвящен выдающимся событиям в музыкальной жизни Украины – 100-летию Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского и 70-летию кафедры истории украинской и зарубежной музыки. Авторский коллектив научного издания состоит из представителей кафедры-юбилея, её воспитанников, коллег-исполнителей, преподавателей различных музыкальных учебных заведений Украины и зарубежья, чьи работы наглядно представляют научный потенциал харьковской школы исторического музыковедения во всём многообразии и многовекторности поисков. Несколько поколений музыковедов харьковской школы плодотворно продолжают и развивают стратегические исследовательские направления, которые были в свое время заложены основателем кафедры, выдающимся музыковедом Галиной Александровной Тюменевой. Ключевыми среди них являются различные аспекты изучения классического музыкального наследия, жанрово-стилевые проблемы музыкального театра, взаимодействие музыки со смежными искусствами, вопросы межнациональных связей в контексте современного полилога художественных культур Запада и Востока.

Исследования, представленные в четырёх разделах сборника, охватывают широкий круг научных вопросов и в определенной степени отражают современный тип научной рефлексии, демонстрируя непрерывный процесс обновления традиций харьковской музыковедческой школы. Авторы статей первого раздела «ХАРЬКОВСКАЯ МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ ШКОЛА ВО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ» представляют разные города и регионы Украины – Киев, Сумы, Чернигов, Житомир, Харьков. Но содержание исследований объединяет тема, которую можно считать своеобразным научным приношением и данью памяти *alma mater*. Это статьи *М. Р. Черкашиной-Губаренко*, посвященной выпускникам-музыковедам ХНУИ; *И. Е. Копоть*, содержащей анализ деятельности музыковеда в условиях провинциального города; *В. Н. Плужникова* – о становлении харьковской школы оркестрового дирижирования; *И. Г. Довжинец* – о деятельности хоровых

коллективов на Сумщине в советское время; *А. С. Савченко* и *Ю. Н. Грицун*, авторы которых обращаются к творческому наследию выдающихся композиторов-харьковчан *В. Т. Борисова* и *И. К. Ковача*.

Второй раздел «МУЗЫКА В ГОРИЗОНТАХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ» выводит читателя за пределы сугубо музыковедческой проблематики, фокусируя внимание на вопросах музыкальной культурологии, философии музыки, взаимодействия музыки и поэтического слова, современного киноискусства. Привлечены материалы *С. В. Тишко*, развивающие тему открытия композиторами-романтиками инонациональных культур; *С. К. Лащенко*, о полемике *Ф. В. Булгарина* и *М. И. Глинки* вокруг «Жизни за царя»; *А. Н. Жданько*, о космизме *Н. А. Римского-Корсакова* в контексте античной ауры русской культуры того времени; *Е. В. Подпориновой*, в котором осмысливается проблема типизации художественного образа на примере изучения композиторских интерпретаций стихотворения «Зимний вечер» *А. С. Пушкина*; *О. В. Михайловой*, о принципах воплощения *Ф. Пуленком* особенностей поэтического языка *П. Элюара*; *Ю. Б. Коваленко*, где исследуется связь между элементами экранного языка и музыкальной поэтикой.

Третий раздел «МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР: ГРАНИ ОСМЫСЛЕНИЯ» посвящён проблемам музыкального театра, который представлен в широком временном контенте – от времён Барокко до современности и рассматривается в различных научных измерениях. Анализу малоизвестной страницы оперного наследия XVII в. посвящена статья *С. Г. Анфиловой*; особенности сценических интерпретаций опер *Г. Перселла* в контексте исканий европейского театра конца XX – начала XXI в. исследованы *А. В. Сердюком*; новаторский принцип организации музыкального процесса в «Геновеве» *Р. Шумана* рассмотрен в материале *И. Л. Ивановой*; соотношение лирического и драматического сюжетов в драматургии оперы *Ж. Массне* «Сафо» раскрыто *В. А. Мовчан*; особенности сказки «Принцесса Турандот» *К. Гоцци* и их влияние на оперную драматургию *Ф. Бузони* и *Дж. Пуччини* охарактеризованы в статье *А. А. Мизитовой*; социокультурные предпосылки формирования детской оперы исследованы *А. А. Кузьминой*; две разновидности музыкально-сценической ситуации – оперная студия и стажёрские курсы – проанализированы в материале *М. А. Касьяненко*.

Тематика четвёртой главы «ДИАЛОГ КОМПОЗИТОРА И ИСПОЛНИТЕЛЯ: СОВРЕМЕННЫЕ ИЗМЕРЕНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ» заостряет читательское внимание на проблемах взаимодействия композитора и исполнителя, вовлекая в процесс осмысления некоторые компоненты музыкальной интерпретологии, на материале разнонаправленных течений и национальных школ. Проблемы интерпретации современной фортепианной музыки, связанные с постижением духовно-художественного мира произведений, многослойность их образно-семантической программы, пониманием интонационной драматургии, предполагающих использование современных техник письма, новых приёмов и способов звукоизвлечения рассматриваются в статьях на примере разнообразного музыкального материала – фортепианных сонат В. Бибика (*Т. Б. Веркина*); Вариаций на тему Паганини В. Люто-славского (*И. А. Седюк*); «Макрокосмоса» для электронно-усиленного фортепиано Дж. Крама (*М. А. Шадько*); пьес для кларнета *solo* Е. Кшенека, Ф. Донатони, С. Шаррино (*В. Метлушко*). Тему единства композиторских и исполнительских интересов, воплощаемой во множественности пианистических приёмов, которые одновременно служат реализации образного замысла, преобразования фортепианных технических формул в элементы тематизма художественно-поэтического направления, раскрыто на примере романтического фортепианного репертуара – Прелюдий *op. 28* Ф. Шопена (*А. А. Волк*), Второй баллады Ф. Листа (*О. А. Пупина*). Не осталось за рамками исследовательского внимания и скрипичное искусство: представлен панорамный обзор жанра французского скрипичного концерта последней трети XIX столетия (*А. В. Бурель*); на примере пьес *op. 54* Р. Глиэра рассмотрены предпосылки и обстоятельства формирования украинской скрипичной школы (*С. И. Кучеренко*).

EDITORS' NOTE

This collection of research articles, which continues the series “Aspects of Historical Musicology,” is dedicated to significant events in the world of Ukrainian music: to the centenary of I. P. Kotliarevsky Kharkiv State University of Arts and to the 70th anniversary of the department of history of Ukrainian and foreign music. The articles contained in this collection are authored by the representatives of the department celebrating the anniversary, its graduates, their colleagues-performers, and tutors of various musical educational institutions of Ukraine and foreign countries, whose works represent the research potential of the Kharkiv school of historical musicology in all its diversity of research vectors. Several generations of the Kharkiv school musicologists continue to develop strategical research directions established by the founder of the department, a renowned musicologist Halyna Tyumieneva. The key directions include various aspects of researching the classical musical heritage, problems of genres and styles of musical theater, interactions of music with bordering disciplines, and problems of international connections in the context of the contemporary dialogue between artistic cultures of West and East.

The researches that are presented in the four sections of this book embrace a wide circle of research questions and to some extent represent the contemporary methods of research, demonstrating the ongoing process of refreshing the traditions of the Kharkiv school of musicology. The authors of the first section “THE KHARKIV SCHOOL OF HISTORICAL MUSICOLOGY IN TIME AND SPACE” represent various cities and regions of Ukraine, including Kyiv, Sumy, Chernihiv, Zhytomyr, and Kharkiv. However, all their articles are united by their content, which may be considered a kind of a contribution to the memory of their *alma mater*. These are the article by *M. Cherkashyna-Hubarenko*, concentrated on the musicology graduates of KSUA; the article by *I. Kopot* that analyzes the activities of a musicologist in a provincial town; the article by *V. Pluzhnykov* regarding the history of the Kharkiv school of orchestral conducting; the article by *I. Dovzhynets* regarding the activities of choirs in Sumy region during the Soviet times; the article by *H. Savchenko* and *Yu. Hrytsun* that addresses the heritage of two renowned composers who lived in Kharkiv, V. Borysov and I. Kovach.

The second section "MUSIC IN THE CONTEXTS OF ARTISTIC CULTURE" goes beyond the limits of musicology, focusing on the issues of musical culturology, philosophy of music, interactions between music and poetry or contemporary cinema, and so on. This section contains the materials by: *S. Tyshko*, who develops the problem of the Romantic composers discovering foreign cultures; *S. Laschenko* regarding the polemics between F. Bulgarin and M. Glinka on "The Life for the Tsar;" *A. Zhdanko* regarding the cosmism of N. Rimsky-Korsakov in the context of the pro-antiquity aura of the Russian culture of that time; *K. Pidporynova* who elaborates on the problem of typicality of an artistic image, with the example being the interpretations of the poem "A Winter Evening" by A. Pushkin by various composers; *O. Mykhailova* regarding the principles that guided F. Poulenc's rendition of P. Eluard's poetic language; *Yu. Kovalenko* who researches the connections between the movie language and musical poetics.

The third section "MUSICAL THEATER: ASPECTS OF INTERPRETATION" treats the problems of musical theater, presented in a wide historical perspective: from the baroque era to the present, and approached through various research methods. The article by *S. Anfilova* analyzes almost unknown facts of 17th century's opera heritage; *O. Serdiuk* researched the features of scenic interpretations of H. Purcell's operas in the European theater of late 20th – early 21st century; *I. Ivanova* focused on the innovative principle of organization of the musical process in R. Schumann's "Genoveve"; *V. Movchan* analyzed the correlation of lyricism and dramatism in the dramaturgy of G. Massenet's "Sapho"; *A. Mizitova* described the particular features of C. Gozzi's "Turandot" and their influence on the opera dramaturgy of F. Busoni and G. Puccini; *O. Kuzmina* researched the sociocultural premises of the emergence of the children's opera; finally, *M. Kasiyanenko* analyzed two kinds of musical/scenic situation, an opera studio and an internship.

The fourth section "DIALOGUE BETWEEN A COMPOSER AND A PERFORMER: CONTEMPORARY RESEARCH APPROACHES" emphasizes the problems of interaction between a composer and a performer, borrowing several concepts from musical interpretology and analyzing various styles and national schools. The problems of interpretation of contemporary piano music related to grasping the spiritual and

artistic universes of pieces, to presence of multiple layers of images and semantics, to understanding intonational dramaturgy that presupposes using contemporary writing techniques, new ways and methods of phonation, are treated in the articles of this section with multiple examples from music. These examples include: the piano sonatas by V. Bibik (the article by *T. Verkina*); V. Liutoslavsky's Variations on Paganini (the article by *I. Sedyuk*), G. Crumb's "Macrocosm" for electrical piano (the article by *M. Shadko*); solo clarinet pieces by E. Kšenek, F. Donatoni, and S. Sciarrino (the article by *V. Metlushko*). The issues of unity of a composer's and a performer's interests, which materializes in a multitude of pianistic devices that also serve to implement the intended imagery, transformation of technical piano formulas into elements of artistic and poetic themes are highlighted in the romantic piano repertoire: F. Chopin's Preludes from *op. 28* (the article by *O. Volyk*) and F. Liszt's Second Ballade (*O. Pupina*). Violin artistry is also represented: the article by *O. Burel* is a panoramic view of the genre of French violin concerto in late 19th century, while the article by *S. Kucherenko* deals with premises and conditions of the Ukrainian violin school's emergence, with R. Glier's *op. 54* as the example.



ЗАМІСТЬ ПЕРЕДМОВИ

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

INSTEAD OF THE PREFACE

УДК [378.096:001]:78.03 (477.54-25)

Лидия Шубина

*Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского (Харьков)*

**КАФЕДРА ИСТОРИИ МУЗЫКИ ХАРЬКОВСКОГО
НАЦИОНАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА ИСКУССТВ
ИМЕНИ И. П. КОТЛЯРЕВСКОГО. ВЕКТОРЫ
НАУЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

Шубина Л. И. Кафедра истории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского. Векторы научной деятельности. Сделана попытка оценить научные достижения кафедры истории музыки за 70 лет ее деятельности в Харьковском национальном университете искусств имени И. П. Котляревского. В рамках представленной периодизации рассмотрены направления и главные достижения в научной работе корифеев кафедры – Г. А. Тюменевой, И. М. Миклашевского, Б. А. Любимова, а также педагогов последующих поколений. Обозначен поворотный момент в жизни кафедры на рубеже 50-60-х годов, связанный с началом поиска новых методологических подходов, освоения культурологического метода исследования. Показаны результаты научной работы педагогов нынешнего состава, а также достижения воспитанников кафедры, работающих в Украине и за рубежом.

Ключевые слова: кафедра истории музыки, научная школа, кафедральная наука, периодизация, корифей, последователи.

Шубіна Л. І. Кафедра історії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Вектори наукової діяльності. Дана

стаття – спроба оцінити наукові досягнення кафедри історії музики за 70 років її діяльності в Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського. В рамках представленої періодизації розглянуто напрямки та головні досягнення в науковій праці корифеїв кафедри – Г. О. Тюменєвої, Й. М. Миклашевського, Б. О. Любімова, а також педагогів наступних поколінь. Позначений поворотний момент у житті кафедри на рубежі 50-60-х років, пов'язаний з початком пошуку нових методологічних підходів, освоєння культурологічного методу дослідження. Показано результати наукової роботи педагогів нинішнього складу, а також вихованців кафедри, що працюють в інших містах країни й за кордоном.

Ключові слова: кафедра історії музики, наукова школа, кафедральна наука, періодизація, корифеї, послідовники.

Shubina L. I. Music History Department KNUA. Vectors of scientific activity.

Under consideration are scientific achievements of the Music History Department of the Kharkiv National University of Arts over 70 years of its existence. The paper provides assessment of the scientific contribution to the national musicology made by the luminaries of the department – G. A. Tiumienieva, I. M. Miklashevsky, B. A. Liubimov. Particular attention is paid to the works of G. A. Tiumienieva, the founder and head of the department, her monographs «Gogol and Music», «Life and Creative Work of N. Koliada», articles «Music in Repin's Life», publications on the influence of Ukrainian folk melodies on the work of Russian and Ukrainian composers. New for the Soviet musicology was the showcasing of not only breadth, but also the depth of «Ukrainisms» penetration into the musical «speech» of Russian composers and, especially Tchaikovsky. Posthumous edition of the author – a book about N. Koliada, a contemporary and fellow practitioner of Galina Alexandrovna in the class of S. S. Bohatyriov – allowed to revive the name of one of the brightest representatives of the Ukrainian musical avant-garde. The publication of vocal and choral works by Koliada, edited by G. Tiumienieva, led to the introduction of his music into the performance practice.

An attempt is made to outline the periodization in the history of the department science. The first period, started by the activity of the luminaries, was continued by the research practice of the first graduates of the Kharkiv Conservatory (N. A. Pirogova, L. I. Mitskaya, Z. B. Yuferova). Thanks to the candidate thesis of Z. B. Yuferova, the musical community learnt the name of an unknown Ukrainian composer V. I. Sokalsky (1863-1919). Following I. M. Miklashevsky, N. A. Pirogova studied the music life of Kharkiv in the 20-30s of the 20th century. The second period is marked by a turn to new methodological searches, mastering the culturological approach to studying music of the past and the present. The leader of new trends was M. R. Cherkashina, a graduate of G. A. Tiumienieva. In her candidate thesis «Modern Psychological Opera» she started to research pieces that had long been forbidden by officials from culture: «Katerina Izmailova» by D. Shostakovich, «Gambler» by S. Prokofiev, «Wozzeck» by A. Berg. The research touched upon other little known at the time operas by Menotti, Britten,

Schoenberg. At the same time, a new approach to the study of the opera began to develop – it included the study of both the composer's intent and its scenic embodiment. The opera phenomenon was further investigated in the book «Opera of the twentieth century», and then in his doctoral dissertation «Historical Opera of the Romantic era.» New was a broad cultural approach, in the light of which the picture of opera art of the first half of the 19th century was otherwise covered. Along with the classics of the opera genre, the names of the authors, who were considered to be secondary, were introduced into the research process, the significance of famous composers' (Meyerbeer) creativity was revised. For the first time the European context of the Russian classical opera study was introduced, an original evaluation of the opera «Ivan Susanin» was given. At the same time, the first scientific monograph on A. Serov, whose compositional work had never been the subject of the extensive study before, was written.

I. Ya. Belenkova contributed to the department science, too: she was one of the first in the Union to be engaged in the development of music semiotics issues, and then she switched to the study of Russian classics. Exploring the dialogue in P. Tchaikovsky operas, she created the author's technique for analyzing operatic dialogues. Other new directions in the scientific activity of the department connected with the study of the musical avant-garde of the twentieth century, popular mass music, functional (production) music, and others, are shown.

Special focus was made on scientific activity of T. V. Krasnopolskaya, her fascination with folklore in the years of work at the department was further extended in the Petrozavodsk Conservatory, where she became the most authoritative specialist in the field of Finno-Ugrian folklore.

The paper also highlights the achievements of the modern period in the life of the department. They are associated with the names of lecturers who came to the department in the 80s and later. The philosophical and culturological approach was used in O. Lysiana's monograph «Ways of the Russian and Ukrainian music culture development: from the Middle Ages to the 19th century», which became a generalization of her author's training course. Interest in modern methods of research, combined with demanding academic culture of scientific thinking, distinguishes the works of A. A. Mizitova and I. L. Ivanova devoted to the creativity of the twentieth century composers («Myth and opera in musical theater of I. Stravinsky», «Fragments of Valentin Bibik's creative work», «Poetics of the performance and worries in the 19th century Russian opera and the opera theatre of S. Prokofiev»), the theory and history of the genre («Waltz in piano music of the 19th – early 20th centuries»). They are the authors of the first Ukrainian-language textbook, where the history of Western European, Russian and Ukrainian music is considered in parallel from the Baroque to the first half of the 19th century. The textbook on the history of the opera published in Kiev by the graduates of the music history department M. Cherkashina, G. Kukol and I. Ivanova was especially noted.

The contribution to the department science made by other staff members, as well as its representatives working in other cities of Ukraine and abroad, is highlighted. The

conclusion is made about the significant contribution of Kharkov music and historical school representatives into the Ukrainian musicology, about its high authority among similar structural divisions of music universities of Ukraine.

Key words: Music History Department, science school, cathedral science, periodization, coryphaeus, followers.

В текущем году кафедра истории музыки отмечает юбилей. 70 лет назад, в мае 1947 года появился ректорский приказ о реорганизации теоретико-композиторского факультета, в результате чего в Харьковской консерватории возникло новое структурное подразделение. Его возглавила кандидат искусствоведения, доцент Галина Тюменева, воспитанница основателя харьковской композиторской и музыковедческой школы С. С. Богатырева. Вместе с заведующей в первый состав вошли коллеги-историки Иосиф Миклашевский и Борис Любимов. «Союзу трех» предстояло вывести на более высокий уровень музыкально-историческую подготовку студентов, поднять статус «Истории музыки», которая пребывала на то время в числе общегуманитарных предметов, превратив ее в одну из профилирующих, ключевых учебных дисциплин. Для этого необходимо было развернуть не только организационную, методическую работу, но и включаться в современный научно-исследовательский процесс. Отметим, что с самого начала в этот процесс втягивались и педагоги, и их воспитанники, для которых кафедра превращалась в некую живую, кипящую научными страстями творческую лабораторию – в ней не было места для школярства, учительского менторства, механического, «палочного» контроля. Напротив, устанавливались отношения сотрудничества и взаимного доверия. Об этом свидетельствуют первые выпускники кафедры, чьи воспоминания приведены в монографическом очерке о Г. А. Тюменевой [5]. Не случайно, уже первые студенческие квалификационные работы музыковедов-историков получали не только высокую оценку столичных профессоров – председателей ГЭЖов, но вызывали интерес со стороны издательств Москвы, Киева. Сколько дипломных работ вышло в свет в виде научно-популярных брошюр или статей в академических сборниках – на их основе впоследствии вырастали кандидатские и докторские диссертации, формировались авторские научные направления.

Попытку собрать или хотя бы обозначить целостную картину развития харьковской музыкально-исторической школы, стержнем которой стала кафедра истории музыки университета искусств имени И. П. Котляревского, предварим комментарием по поводу термина «научная школа». Общепринято так именовать группу ученых, работающих под руководством лидера (главы школы) в определенном направлении – у некоторых школ может быть несколько поколений последователей. В системе музыкального образования по такому принципу создавались «авторские» кафедры, например, «Музыкальные культуры мира» – особое научно-учебное подразделение, открытое в 1976 году Дж. К. Михайловым в Московской консерватории или кафедра старинной музыки в НМАУ имени П. И. Чайковского, связанная с именем академика Н. А. Герасимовой-Персидской. Но это скорее исключения, поскольку, как известно, наука в ВУЗе – подспорье учебному процессу, тесно связана с ним, а члены кафедр образуют «комплементарное сообщество», где каждый ведет свой курс и свое научное направление, а вместе взаимодействуют, взаимодополняют друг друга, осуществляя программу обучения студентов по конкретной специализации. Нередко вокруг педагогов-лидеров возникают «очаги влияния», в поле действия которых втягивается творческая молодежь. А если лидеры представляют разные исследовательские и педагогические позиции, то кафедра функционирует в режиме диалога, который, если он не переходит в открытое противостояние, способствует динамичности ее развития.

Кафедра истории музыки Харьковской консерватории сразу сложилась по принципу единства противоположностей. Иосиф Михайлович Миклашевский, живая легенда музыкального Харькова, учившийся в Киеве (класс фортепиано и теории в музыкальном училище) и в Петербурге (юрфак университета, диплом «свободного художника», полученный экстерном в консерватории) до прихода на кафедру уже имел большой опыт работы музыкального критика-рецензента, редактора, педагога, ученого-краеведа. Годом ранее Г. А. Тюменевой он получил степень кандидата наук без официальной защиты за монографию «Музыкальная культура Харькова XVIII та 1-й половины XIX ст.». «Вкус к старине», к работе с первоисточниками он начал прививать и студентам с первых

лет преподавания на кафедре. Его работы о Харькове как центре музыкальной культуры Слобожанщины, как и ранний очерк о Киевском отделении РМО, являли собой блестящую реализацию эмпирического метода, главным требованием которого, как известно, является объективность, опора на подтвержденные документально исторические факты. Условно говоря, Миклашевский исповедовал веру в историю как «точную науку», где не должно быть места для субъективных суждений, какие бы высокие научные авторитеты не стояли за ними. Конечно, в сталинский период, когда история как наука испытывала мощный прессинг со стороны властных заказчиков, «точность» не только не приветствовалась, но даже могла послужить поводом для жестких репрессий. Тем более, когда речь шла об учебных заведениях, в которые сверху спускалась выкроенная по идеологическим меркам того времени картина развития истории культуры, в том числе и музыкальной.

Усердная работа в «лавке древностей» требовала не только осмотрительности, но и настоящего подвижничества. И. М. Миклашевский как раз и был именно таким подвижником. Следуя избранному научному направлению, он был неутомим не только в поисках материальных свидетельств «утраченного времени», но и в стремлении систематизировать найденные материалы. Ряд составленных им библиографических каталогов хранится в архивном отделе ХНУИ имени И. П. Котляревского.

Борис Алексеевич Любимов составлял по отношению к Миклашевскому своего рода «пару оппозиций». Выпускник Московской консерватории по классу виолончели, блестяще и многосторонне образованный, он был мастером именно «рассказов о музыке», которые расцветались ссылками на смежные искусства, неожиданными параллелями из области математики, наук о природе, а исполнительское «прошлое» приносило в его лекции живое, непосредственное ощущение музыки. Учебный процесс обогащался и научными работами – Любимова знали как поклонника Вагнера, многие годы исследовавшего вопросы влияния великого германца на русскую музыку. К сожалению, лишь одна статья по вагнеровской теме была опубликована в рукописных Ученых записках, издававшихся в 50-х годах в Харьковской консерватории.

Увлечение историей музыки Г. А. Тюменева проявила едва ли не в первые годы учебы в классе С. С. Богатырева. Именно Богатырев смог разглядеть в своей воспитаннице будущего музыковеда-историка, всячески поощряя ее работу в этом направлении. В классе Богатырева были получены исходные установки – профессиональные и личностные. Крепкая академическая выучка здесь не имела ничего общего со скучным, «почтенным» академизмом, а напротив, сочеталась с пристальным вниманием к произведениям музыкального авангарда, с непосредственной вовлеченностью студентов в современный творческий процесс. Перейдя в 1930 году с фортепианного на теоретико-композиторский курс, Галина Александровна еще застала последние сполохи культурного ренессанса 20-х годов, став деятельным его участником. Среди особо памятных для нее событий этих лет она называла участие в проектах-утопиях создания нового искусства, которыми вдохновлялись ее сокурсники-композиторы; а также вхождение в круг «березильцев» – во время работы над постановкой «Диктатура», которая была задумана как «первая современная украинская опера», Лесь Курбас пользовался советами талантливой «консерваторки», поручал ей создание «партитур» речевых «партий» актеров (см. об этом воспоминания М. Верхацкого, секретаря Л. Курбаса [3, с. 315]).

Среди своих предшественников-историков музыки по харьковскому муздрамину Г. Тюменева выделяла А. В. Ольховского, тоже ученика Богатырева, позже аспиранта Ленинградского института истории искусств, где «разряд истории музыки» в то время возглавлял Борис Асафьев. Завершенную диссертацию молодого харьковского музыковеда Асафьев оценил как первое в России и за рубежом крупное исследование творчества нововенцев. Можно только предположить, с каким вниманием слушала Галина лекции по всемирной истории музыки Ольховского – вернувшись в Харьков, он сразу стал студенческим кумиром. С 1934 года его жизнь была связана с Киевом, где он работал в столичной консерватории, заведывая кафедрой истории музыки вплоть до начала войны. Вынужденный уехать в 1943 году на Запад, он и за рубежом поддерживал связи с Украиной, создавал творческие коллективы для пропаганды украинской музыки, входил в Правление

«Объединения украинских музык» в Мюнхене, много выступал в прессе (более подробно об эмигрантском периоде А. Ольховского см. [2]). Самым крупным его научным достижением стал 500-страничный труд «Музика під Радами. Агонія мистецтва». На основе огромного количества документов, которые годами собирались автором, осмысливались причины глубокого кризиса, в которое вступило искусство сталинских времен. Цитату из этой книги приводит Василий Витвицкий, тоже украинский эмигрант, композитор, музыковед, многие годы поддерживавший с Ольховским дружеские связи: «Не атаки на «формалізм» та «космополітизм» во ім'я «соціалістичного реалізму» є центральною проблемою радянського мистецтва, а питання, чи можливо творити мистецтво без почуття задоволення життям, чи можливо творити з розпачу, з безнадії, з самоненависті. Бо саме знеохота, розпука і самоненависть пригнічують творчу силу радянського композитора, приневолюючи його до цілковитої відмови від музики як інтелектуальної творчої активності» [2, с. 201].

То, что для Ольховского стало поводом для размышлений о судьбе советского, в том числе и украинского искусства в сталинскую эпоху, для Галины Тюменевой было повседневной реальностью, в которой протекали важнейшие годы ее жизни: время ее профессионального становления, осознания своего главного дела, каким явилась для нее кафедра. Тогда же начала разворачиваться и научно-исследовательская деятельность Галины Александровны, прямо или косвенно связанная с учебным процессом, прежде всего, с курсами фольклора и истории русской музыки.

С. С. Богатырев, уже переехавший после войны в Москву, продолжал издали курировать свою ученицу, подсказав ей тему диссертации – «Чайковский и «Могучая кучка»». На защите в 1945 году в Московской консерватории первый оппонент Л. А. Мазель подчеркнул проявленную диссертанткой высокую музыковедческую квалификацию и существенно новый научный результат, особенно наглядный, по его мнению, в главе «Чайковский и украинская народная песня». По словам рецензента, Г. Тюменева значительно расширила традиционные представления о влиянии украинского народного мелоса на музыкальный язык русского композитора» [4, с. 2].

Этот вывод стал пророческим: именно фольклор и пути его преобразования в профессиональной музыке XIX-XX веков станет ключевой темой всей научной деятельности Галины Александровны. В течении нескольких десятилетий она занималась сбором фольклора, его изучением – причем не только Украины, но и соседних народов, населявших бывший Союз. Ее авторитет в кругах фольклористов был высоким. Она ведет переписку со многими известными учеными, вступая нередко в дискуссии по разным поводам, например, обсуждая с В. Беляевым проблемы формирования научной теории фольклора, которая должна, наконец, вытеснить, как пишет Галина Александровна, все еще преобладавший в работах фольклористов «разлив эмоциональных состояний» [1]; вопросы преодоления научных штампов касательно ладовой организации народных песен (оба сходились на важности разработки сравнительно-типологических исследований). Результаты собственных изысканий в области народного творчества проникают в разные публикации Г. Тюменевой, даже в работы, не связанные напрямую с фольклористикой.

В 1948 году вышла в свет ее первая крупная статья «Музыка в жизни Репина», заказанная Всесоюзным институтом искусств для первого тома новой научной серии «Художественное наследие». Разработку подобной темы привычнее было бы вести в жанре беллетристики, допускающей легкое скольжение мысли по поверхности предмета исследования. Напротив, вслед за Б. Асафьевым («Мысли и думы о живописи») Галина Александровна делает настоящий прорыв в изучении музыки в зоне ее взаимодействия со смежными искусствами.

В ту пору, будучи художественным руководителем филармонии, она готовила специальные программы к грядущему столетнему юбилею русского художника, многократно посещала «отчий дом» Репина в Чугуеве (под Харьковом), собирая по крупицам документы, свидетельства о творческой личности именитого земляка. Все это, безусловно, помогало в работе над статьей, но не довлекло. Воссоздавая по собранным материалам образ Репина, большого знатока и поклонника музыки, автор открывает в творческой натуре художника особый, «музыкальный ген». Музыка как импульс, как «внутренний голос» Репина, навевающий ему темы и образы будущих полотен –

этот исследовательский аспект особенно ценен и ярко раскрывается на страницах статьи.

Редакцию материалов харьковского автора осуществлял Б. В. Асафьев: сохранившийся в архиве Галины Александровны листок с его пометками свидетельствует о том, что Асафьев был удовлетворен, в целом, статьей, отметив лишь незначительные стилиевые «помарки» и некоторые моменты, требующие уточнений.

Рассмотрение музыки в контексте ее «встреч» с другими видами искусств получило продолжение в монографии «Гоголь и музыка» (1966). По сравнению с небольшими, ранее вышедшими очерками И. Глебова (Асафьева), В. Беркова, И. Злотниковой, книга Г. Тюменевой стала первым развернутым музыковедческим трудом по изучению «гоголевской темы». Личность писателя-классика вписана в широкий культурно-исторический контекст, раскрыты как музыкальный «строй» его произведений разных периодов, так и влияние на судьбы русской и украинской музыки XIX–XX веков. Представлены пути зарождения новых жанровых разновидностей музыкального театра, стилиевые поиски композиторов в процессе их освоения гоголевского наследия. И конечно, наглядно проявился богатый опыт автора – знатока украинского фольклора, открывающего в поэтике, в языке гоголевской прозы новые свидетельства ее глубоко национальной почвенности. Перефразируя Б. Асафьева, можно сказать, что Г. А. Тюменева широко и обстоятельно представила свое видение Гоголя не только «в духе музыки», но и как писателя, творившего картину мира в «духе своего народа». Интерес Галины Александровны к данной научной тематике со временем ослабевает (последний ее отголосок – небольшой очерк «Тичина та музика»).

Второе исследовательское направление, которое шло параллельно с рассмотренным и было обозначено уже в кандидатской диссертации, нашло отражение в брошюре «Чайковский и Украина» (1955). Ее развернутым продолжением станут статьи «Чайковський та українська пісня» в сборнике «З історії російсько-українських зв'язків» (1956) и «Чайковський та Україна», в сборнике под тем же названием (1990). В этих материалах отчетливо проявились особенности исследовательского мышления автора, сочетавшего глубину научных рефлексий

с острой публицистичностью, литературным мастерством. Воссозданы яркие картины жизни Чайковского в Каменке, Браилове, Гранкино, где он слышал украинские песни, обнаружены примеры многочисленных музыкальных «украинизмов» в произведениях русского композитора. Приведены многочисленные примеры не только мотивированного их использования (сюжетами и образами), но и проявления своего рода «украинского акцента» в «речи» Чайковского, отмеченные исследователем особенно в ранних инструментальных сочинениях композитора, такой мотивировки не имеющих.

Вопрос взаимопроникновения традиций разных национальных культур ставился не только в собственно научных, но и методических работах Г. Тюменевой, например, в статье «Как отражаются исторические и культурные связи русского и украинского народа в курсах истории музыки» (рукопись сберегается в библиотеке ХНУИ имени И. П. Котляревского).

Итогом научной деятельности Галины Александровны, «главной книгой» ее жизни стала монография о композиторе Николае Коляде, ее друге и соученике по классу Богатырева. В течение многих десятилетий Галина Тюменева хранила архив Коляды, который лег в основу ее большого исследования. Этот труд воссоздавал атмосферу рубежа 20-30-х годов – поры молодых лет Галины Тюменевой, времени надежд, вселенских планов и первых разочарований, утрат юношеских иллюзий. Коляда, трагически погибший в 28 лет во время альпинистского похода, в эти годы, по существу, возглавлял композиторский авангард, был на острие новейших событий в музыкальной жизни Харькова. Работал в ТРОМе (экспериментальном театре рабочей молодежи), сотрудничал с Курбасом, участвуя вместе с Ю. Мейтусом в создании музыки к «Диктатуре», поддерживал контакты с кругами единомышленников из Москвы. Словно наперед зная о небольшом отрезке жизни, отведенном ему судьбой, спешил осваивать разные жанры – от создания массовой песни до замыслов об опере. Новизну современного музыкального языка искал на пути соединения украинского фольклора с современными течениями русской и зарубежной музыки. Известен был его пietet перед Мусоргским, интерес к творчеству импрессионистов, родственность исканий с неофольклористами. Наиболее ярко,

как показывает Галина Александровна, это встречное движение традиционно народного и модернистского искусства проявились в его обработках украинских песен.

Однако подчеркивая значительность роли наследия Коляды в истории украинской музыки, автор не упускает из виду и то, что не удалось, оказалось не под силу молодому композитору. Памятуя, что «истина дороже», Галина Тюменева, воссоздает живой, полнокровный образ своего современника со всеми его творческими достижениями и просчетами. В украинскую культуру был возвращен малоизвестный на протяжении многих десятилетий ее представитель, чей композиторский опыт содержит немало творческих прозрений, актуальных и по сегодняшний день.

Особого внимания заслуживает и редакторская работа, благодаря которой в свет вышли произведения Н. Коляды, а также сборник воспоминаний о С. С. Богатыреве (совместно с Ю. Н. Холоповым). Галина Тюменева способствовала публикации труда И. М. Миклашевского о музыкальной жизни Харькова, на протяжении всей жизни оказывала поддержку своим коллегам по кафедре и консерваторий других городов.

В отличие от Коляды, Галина Александровна прожила долгую жизнь (более 90 лет) и не раз сетовала на то, что должность руководителя кафедры в условиях сначала сталинского режима, позже в годы бюрократического давления со стороны министерских чиновников не давала ей возможности развернуть свои научные проекты в полной мере. А их было немало! Но и в таких жестких, порой морально удушающих обстоятельствах Г. А. Тюменевой удалось внести весомый вклад в научную «копилку» украинского музыковедения.

С приходом на кафедру молодых педагогов – Н. А. Пироговой, Л. И. Мицкой, З. Б. Юферовой – «дело корифеев» начало разворачиваться вширь и вглубь. Н. А. Пирогова вслед за И. М. Миклашевским углубилась в изучение музыкальной жизни Харькова 20-30-х годов XX века. З. Б. Юферова в кандидатской диссертации открыла музыкальной общественности Владимира Сокальского, украинского композитора, критика-публициста и общественного деятеля. Музыкально-просветительские традиции кафедры начала продвигать Л. И. Мицкая.

Но главные события, которые обозначат веку в истории кафедры, были еще впереди.

Рубеж 50-60-х годов стал поистине «взрывным» для развития научной деятельности кафедры. Кратковременная «хрущевская оттепель» заметно изменила «погоду» и на кафедре. Теперь ее определяло поколение шестидесятников: М. Черкашина, Т. Краснопольская, чуть позже – И. Беленкова и другие. В музыкальной науке в то время активизировались методологические поиски, происходила бурная интеграция научных знаний, развивались направления «на стыке наук». На кафедре лидером этих перемен стала воспитанница Г. А. Тюменевой М. Черкашина. Ее кандидатская диссертация, создававшаяся под руководством профессора Б. М. Ярустовского в Московской консерватории, воспринималась коллегами как рискованный скачок в новое историческое музыкознание. Новизной отличалась тема «Современная психологическая опера», материал анализа – «Катерина Измайлова» Шостаковича, «Игрок» Прокофьева, «Воцтек» Берга, до той поры бывшие «запретным плодом» – «вкусать» его могли разве что тайком, в небольших кружках «посвященных». В процесс поиска жанровой доминанты новой психологической драмы вовлекались оперы А. Шенберга, Р. Штрауса, Д. Менотти, Б. Бриттена. Новизной отличался и сам метод анализа, позволявший раскрыть жизнь современной оперы, говоря словами М. Бахтина, как «неготовую действительность», как динамичный «открытый» творческий процесс. И поддержку в этом направлении М. Черкашина находила в современном литературоведении, в психологии, философии, эстетике. Осваивая новые принципы исследования, Марина Романовна «испытывала» их в своих учебных курсах. Студенты-музыковеды 70-х – начала 80-х годов, наверное, помнят ее интереснейшие лекции, на которых творчество композиторов XX века рассматривалось под углом зрения трех литературных родов (эпос – драма – лирика), шла «экспериментальная проверка» идей в области теории музыкального стиля и жанра или ее размышления о Прокофьеве и Шостаковиче в свете психологических категорий экстравертивности и интровертивности и многое другое.

Интерес к опере XX века вел М. Черкашину к расширению круга композиторов и произведений. В 1981 году опубликована ее первая

монография, в которую вошли переработанные главы диссертации, а также очерки о «Носе» Д. Шостаковича, операх Р. Щедрина и Б. Лятовшинского. Тогда же предпринимались и первые шаги на пути преодоления композиторцентризма в области опероведения в пользу утверждения комплексного изучения оперы как синтетического жанра, во взаимодействии композиторского замысла и сценического воплощения.

Знаменитая фраза Мусоргского – «прошлое в настоящем» – обретает в научной деятельности М. Черкашиной обратный смысл: «через настоящее в прошлое», через современный музыкальный театр к оперной классике. Докторская диссертация, работа над которой завершает «харьковский период» творческой жизни М. Черкашиной, посвящена проблеме формирования исторической оперы как разновидности музыкального театра эпохи романтизма (в 1986 году под этим же названием вышла в свет монография). В исследовательский процесс вовлекались, помимо оперных шедевров, и произведения малоизвестных авторов либо композиторов, которых традиционно принято относить к числу второстепенных. Сегодня, например, уже в полной мере оценена заслуга Марины Романовны в возрождении интереса и постановщиков, и искусствоведов к личности Мейербера. Внимание к авторам «второго эшелона» в русской опере помогло увидеть истинное значение таких композиторов как Е. Фомин, В. Пашкевич, С. Дегтярев, Ф. Блим, К. Кавос на путях продвижения к глинкинской героической эпопее. Достижением исследователя стала и попытка включения «русского» материала в широкий европейский контекст, тем самым русская опера выходила из «культурного одиночества», в котором она долгое время пребывала в трудах советских музыковедов. Мысли о русской исторической опере получили развитие и в монографии «А. Н. Серов», которая создавалась параллельно с диссертацией и в какой-то мере стала ее продолжением.

В конце 60-х заметной фигурой на кафедре стала И. Я. Беленкова. В числе первых музыковедов в Союзе она начала осваивать новейшую по тем временам науку о коммуникативных системах и знаках. Ее публикации о музыке как знаковой системе вошли в каталог трудов советских ученых-семиотиков, изданный в Москве В. Гошовским.

А далее резкий поворот в сторону русской классики. На материале опер Чайковского разрабатываются проблемы диалога в опере, создается оригинальная методика его анализа.

В русле актуальных направлений в этот период работают и другие педагоги кафедры: Л. А. Ложникова (проблемы функциональной музыки), Л. И. Шубина (область массово-популярной музыки), В. А. Омельченко (новые теории звука в музыке XX века, а также принципы музыкальной драматургии в творчестве авангардных композиторов), О. Г. Лысяная, использовавшая философско-культурологический подход к изучению истории русской и украинской музыки от эпохи средневековья до рубежа XIX-XX веков (по материалам исследования в 1993 году издана монография).

По возрасту «старшим», а по духу «молодым» – таким запомнил-ся коллегам и студентам 60-80-х годов П. В. Шокальский. Выпускник Московской консерватории, он явился на кафедру словно из мира «новых людей». И хотя Павел Владимирович считал себя больше педагогом и просветителем, чем ученым, он подкупал своей неординарностью, свободой самовыражения, способностью и смелостью расшатывать, казавшиеся незыблемыми, авторитетные точки зрения. Своими оригинальными идеями, которые могли бы украсить не одну диссертацию, он щедро делился с коллегами и учениками, радуясь тому, что его мысли прорастали в студенческих курсовых и дипломных работах, преображали традиционные курсы истории музыки.

Кафедральная наука в эти годы, открывая новые горизонты, не теряла связи с уже установившимися традициями. Их поддерживала и развивала прежде всего Галина Александровна: сохраняя верность своему «индуктивному» методу, она продолжала оценивать новые идеи музыковедения с точки зрения их «укорененности» и «почвенности», опоры на широкую доказательную базу. Вместе с тем справедливости ради отметим, что именно Галина Александровна приближала на кафедре эпоху перемен. Именно она не боялась идти «против течения» в 40-50-е годы и вопреки всяческим запретам свыше знакомила студентов с «Катериной Измайловой», 13 симфонией Шостаковича, вводила их в мир новейшей, в том числе, западной музыки, всячески формировала у них вкус к критическому, личностному суждению о музыке.

Традиции кафедры продолжил и П. А. Ивановский. Вместе Н. А. Пироговой он стал преемником Миклашевского. Известный своей особой любовью к вокальной музыке, написал (в том числе, в соавторстве с К. Милославским, Г. Штолем) ряд книг и статей по истории харьковского оперного театра, о творчестве Н. А. Неждановой, знаменитом лирико-драматическом теноре И. Алчевском.

Продолжала работать в области «украиники» З. Б. Юферова и параллельно осваивала новые темы, связанные с ее педагогической работой, чтением курса истории зарубежной музыки. Особый акцент был сделан на изучение ораториального жанра в творчестве Генделя.

Выбор фольклористики как главной области научных интересов Т. В. Краснопольской, безусловно, сделан под сильным влиянием ее наставника, Г. А. Тюменевой. Уехав в конце 60-х в Карелию, она стала здесь ведущим специалистом в области финно-угорского фольклора.

Если рубеж 50-60-х годов четко обозначил начало второго периода истории кафедры, то выделение следующего, современного можно сделать с большой долей условности. И скорее, в угоду самой идее периодизации, хуже которой, по известному афоризму историка П. Уварова, «может быть только отсутствие периодизации». «Условно» – потому, что вхождение кафедры в новый период происходило как бы незаметно, плавно, «без бури и натиска». То новое, что привнесло в музыкально-историческую науку кафедры старшее поколение, надо было постепенно продвигать, выходя на следующую более высокую ступень. С появлением молодой генерации педагогов открылись новые векторы научного поиска. И. Л. Иванова и А. А. Мизитова (обе воспитанницы П. В. Шокальского) сразу образовали на редкость продуктивный научный дуэт. Их усилиями созданы монографии («Опера и миф в музыкальном театре И. Стравинского», «Фрагменты творчества Валентина Бибика», «Поэтика показа и переживания в русской опере XIX века и оперный театр С. Прокофьева»), учебные пособия («Класична музична література XVII – першої половини XIX століття», «Вальс в фортепианной музыке XIX – начала XX веков»). И. Л. Иванова принимала участие в реализации проекта М. Р. Черкашиной по созданию учебного пособия «Історія опери». Книги и многочисленные статьи, разные по темам, задачам, жанрам, отражали последовательную

исследовательскую позицию – при всем интересе авторов к новейшим веяниям в самых разных областях искусствознания, философии, эстетики, культурологии, они и сегодня остаются неизменно требовательными к уровню академической культуры своего научного мышления.

Е. Г. Рощенко, теоретик по первой специализации, перешла на историческую кафедру и, начиная с кандидатской диссертации, а далее – в монографиях, статьях выбрала для себя междисциплинарное направление, работая на стыке музыковедения, философии, эстетики, риторики. И. С. Драч пользуется большим авторитетом в украинском и зарубежном музыковедении как специалист в области оперы, современной украинской музыки. Изучение отдельных персоналий музыкального искусства автор выводит на уровень философско-теоретических обобщений («Художественная индивидуальность композитора»). Ее статьи охватывают широкий круг творческих событий, в то же время автор не проходит мимо явлений культуры, казалось бы, внешне малопримечательных, второстепенных, демонстрируя владение культурологическим подходом к изучению музыкально-исторического процесса.

Последний выпускник Галины Александровны А. Н. Жданько, приняв эстафету от своего наставника, значительно обновил традиционные представления о мирозерцании Н. А. Римского-Корсакова, а параллельно изучает вопросы синтеза искусств, поэтики музыкального театра, феномена игры – повседневного и праздничного и т.д. И. П. Шумская, украинист, входила в группу авторов – создателей 6-томной Истории украинской музыки, разрабатывала проблемы категории национального и его проявления в сочинениях украинских композиторов XX века. Традиции изучения слобожанского фольклора, идущие от основателя кафедры, поднимает на новый, современный уровень Л. И. Новикова.

Ярко, креативно проявляют себя в научном творчестве: Е. С. Садовникова, которая после успешной защиты кандидатской диссертации по творчеству Брамса, сменила научный курс, попытавшись с религиозно-духовных позиций рассмотреть оперное наследие русских композиторов; С. Г. Анфилова – один из немногих на Украине специалистов в области балетного искусства; Е. Г. Ващенко, разрабатывающая вопросы композиторской практики XX-XXI веков.

Изучение истории музыки как части истории культуры – музыкальной, художественной, духовной – обозначило сквозную линию научной деятельности кафедры этого, третьего периода. Сегодня уже несколько исследовательских школ определяют развитие кафедральной науки. Под руководством кандидатов искусствоведения, профессоров А. А. Мизитовой, И. Л. Ивановой, доктора искусствоведения, профессора И. С. Драч успешно прошли защиту более 50 аспирантов и соискателей. К этим достижениям прибавим большое количество магистров, бакалавров, к работе с которыми привлечены все педагоги. Начала работать и докторантура.

Активность научной деятельности кафедры подтверждается и инициативой издания собственного сборника «Аспекты исторического музыкознания», который вскоре приобрел статус «фахового» университетского издания; выпуском в свет исследовательских очерков из серии «Биография и Библиография выдающихся музыкантов», большой постоянной редакторской работой.

Главное достижение всякой школы, в том числе и научной, – ее ученики, ее наследники и последователи. За 70-летний период жизни кафедры их счет пошел уже на сотни. Одни из них вошли в ее состав, другие разъехались по городам Украины, работают в США, Германии, Испании, Израиле. А в НМАУ имени П. И. Чайковского сложилась целая «харьковская диаспора», в числе которой и выпускники кафедры. По-прежнему поддерживают связи с ней доктор искусствоведения, академик НМАУ, ведущий украинский оперовед М. Р. Губаренко, заведующий кафедрой культурологии НМАУ, доктор искусствоведения, автор метода научного комментария к вербальным и музыкальным текстам С. В. Тышко. В Хьюстоне (США) успешно продвигает в разных странах мира свою школу музыкального воспитания детей Елена Хайнер (Николаева). В Бостоне (США) руководит музеем Марины Цветаевой авторитетнейший специалист по творчеству поэтессы Марина Кацева. Много лет редакцию классической музыки при Национальном радио возглавляла Галина Рознюк...

70-летие – возраст солидный даже для такого специфического «организма» как кафедра. Но юбилей – всего лишь формальная отметка маркера времени. У кафедры много планов – ближайших и

долговременных и потому, пройдя через очередной временной рубеж, она снова войдет в свой привычный напряженный ритм работы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беляев В. М. Письмо к Г. А. Тюменевой от 2 февраля 1959 г. // Арх. отдел Харк. обл. муз.-драм. библиот. им. К. С. Станиславского, ф. № 4, оп.1. – п.145-к.
2. Вітвицький В. Музикознавець Андрій Ольховський / В. Вітвицький // Сучасність. № 7-8. – Мюнхен, 1978. – С. 191–202.
3. Верхацький М. Скарби великого майстра / М. Верхацький // Лесь Курбас. Спогади сучасників. – Київ : Мистецтво, 1969. – С. 307–326.
4. Мазель Л. А. Отзыв на кандидатскую диссертацию Г. А. Тюменевой «Чайковский и «Могучая кучка»» // Арх. отдел Харк. обл. муз.-драм. библиот. им. К. С. Станиславского, ф. № 4, оп.1. – п. 145-к.
5. Шубіна Л. І. Галина Олександрівна Тюменєва / Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Х. : «Кортес-2001», 2008. – 60 с.

REFERENCES

1. Belyaev V. M. Pismo k G. A. Tyumenevoy ot 2 fevralya 1959 g. // Arh. otdel Hark. obl. muz.-dram. bibl. im. K. S. Stanislavskogo, f. №4, op.1. – p.145-k.
2. Vitvitskiy V. Muzikoznavets Andriy Olhovskiy / V. Vitvitskiy // Suchasnist. № 7-8. – Myunhen, 1978. – S. 191–202.
3. Verhatskiy M. Skarbi velikogo maystra / M. Verhatskiy // Les Kurbas. Spogadi suchasnikiv. – Kiyiv : Mistetstvo, 1969. – S.307–326
4. Mazel L. A. Otzyiv na kandidatskuyu dissertatsiyu G. A. Tyumenevoy «Chaykovskiy i “Moguchaya kuchka”» // Arh. otdel Hark. obl. muz.-dram. bibl. im. K. S. Stanislavskogo, f. № 4, op.1. – p. 145-k.
5. Shubina L. I. Galina Oleksandrivna Tyumeneva / Harkivskiy derzh. un-t mistetstv im. I. P. Kotyalevskogo. – H. : «Kortes-2001», 2008. – 60 s.



Розділ 1

**ХАРКІВСЬКА МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНА ШКОЛА
У ЧАСІ ТА ПРОСТОРИ**

Раздел 1

**ХАРЬКОВСКАЯ МУЗЫКАЛЬНО-
ИСТОРИЧЕСКАЯ ШКОЛА ВО ВРЕМЕНИ
И ПРОСТРАНСТВЕ**

Part 1

**KNARKIV MUSICAL-HISTORICAL SCHOOL
IN TIME AND SPACE**

УДК 78.072: 378.014.15(477.54-25)

Марина Черкашина-Губаренко

*Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського (Київ)*

**ВИПУСКНИКИ-МУЗИКОЗНАВЦІ ХАРКІВСЬКОГО
НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО У СТІНАХ
НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

Черкашина-Губаренко М. Р. Випускники-музикознавці Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського у стінах Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Йдеться про постаті випускників історико-теоретичного факультету Харківського університету мистецтв різних років, які працювали і нині плідно працюють на музикознавчих кафедрах, та на кафедрі історії і теорії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, називається сфера їхніх наукових інтересів, згадуються головні праці, перелічуються досягнення у науковій та науково-педагогічній галузях, участь у музично-громадській діяльності.

Ключові слова: музикознавство, музична освіта, музична наука, теорія та історія культури.

Черкашина-Губаренко М. Р. Випускники-музыковеды Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского в стенах Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского. Идет речь про выпускников историко-теоретического факультета Харьковского университета искусств разных лет, которые работали и сейчас успешно работают на музыковедческих кафедрах, а также на кафедре истории и теории культуры Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского, называется сфера их научных интересов, упоминаются основные работы, перечисляются достижения в научной и научно-педагогической областях, участие в музыкально-общественной деятельности.

Ключевые слова: музыковедение, музыкальное образование, музыкальная наука, теория и история культуры.

Cherkashina-Gubarenko M. R. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky's National University of Arts graduates of musicology in the walls of the P. I. Tchaikovsky National Musical Academy of Ukraine. The objective of this study is relations disclosure of long standing, which exist between the musicology faculties of Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts and the leading music educational institution of the Ukrainian capital – Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. This topic is revealed on the examples of Kharkiv graduates, which later turned out in Kyiv. Their activities became an ingrained part of the scientific, pedagogical, musical and public life of Kyiv. Since olden times there were close productive connexion between two leading higher educational institutions of Ukraine. For many years conservatory of the capital was headed by a pupil of the Kharkiv composer school, the disciple of S. S. Bogatyryov – Andriy Shtogarenko. Another pupil of the Kharkiv Conservatory is the student of Mikhail Tits, Levko Kolodub, which still remains the leading professor of the composition subject. In this article attention is focused only on one faculty – historical-theoretical.

From 1975 to the present day eleven graduates, representatives of Kharkiv musicology school were working (and some still work) at the departments of theory, history of music and composition of Tchaikovsky NMAU. Most of them are both pedagogues and scientists, as well as heads of different directions and units in this educational institution. Somewhat earlier, since the 1950s, postgraduate studies trained the leading teachers of the musical and theoretical disciplines of the Kharkiv University of Arts, which had been working here for many years (for example, Olga Gusarova, Zinaida Uferova), and some of them continue to work.

Many graduates of Kharkiv became teachers of the educational institution of the capital. Among them are Viktor Zolochyevskiy, Lyudmyla Shevchenko, Mykola Dyachenko,

Nadiya Nekrasova-Yavors'ka, Sergij Tyshko, Maryna Cherkashina-Gubarenko, Galyna Kukol' (Tyshko), Iryna Kokhanyk, Olena Sakalo, Larysa Gnatyuk. Since the end of 2008 year a special scientific publication "Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine" has been released. During this period the "Journal" rendered 33 articles of 24 authors, which are teachers of the Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts. The number of current scientists of Kotlyarevsky KhNUA graduating from postgraduate studies, doctorate and internship at the Tchaikovsky NMAU proves the close ties of the two educational establishments.

Of great importance for the overall successful development of Ukrainian musicology is the constant exchange of experience and achievements of various branches. It is also important to go beyond the national boundaries for a wider scientific space. We can find a unique figure of Semen Semenovich Bogatyrev (1890–1960) at the origins of Kharkiv musicology school. He received a thorough and comprehensive education as a theorist and composer at the Saint Petersburg conservatory. From 1922 S. S. Bogatyrev was the head of the theoretical-composer department of the Kharkiv conservatory. In order to increase the level of teaching and to get acquainted with new achievements of musicology, leading Moscow specialists K. Kuznetsov, T. Livanova, L. Mazel, V. Ferman came to the Kharkiv conservatory for giving lectures at the initiative of S. S. Bogatyrev in the 1930s. When S. S. Bogatyrev moved to Moscow, he did not end his association with Ukrainian former students and colleagues. One of his favorite students was Galina Aleksandrovna Tyumenieva, who headed the department of music history created in 1947 at the Kharkiv conservatory. A year earlier Galina Aleksandrovna successfully defended the thesis «Tchaikovsky and "The Mighty Handful"» in Moscow. This determined one of her specialization lines as a scientist and teacher. Galina Aleksandrovna always maintained close personal contacts with Kyiv counterparts, especially with A. Y. Schreier-Tkachenko, who always attracted her to reviewing of the latest research, as well as tutorials on the history of Ukrainian music.

At present, contacts between students and teachers of musicology departments take place during scientific conferences, which are held regularly in both our musical establishments. The Council for the Ph.D. defense at Tchaikovsky NMAU successfully presented doctoral dissertations from leading pedagogues of Kharkiv, now professors N. L. Babiyy-Ocheretovs'ka, I. S. Drach, and L. V. Shapovalova. They often become opponents in defense of dissertations in Kyiv, and on the contrary, Kyiv colleagues are invited as opponents to Kharkiv. The interchange of thoughts and latest ideas takes place on pages of scientific publications by our musical academies.

Key words: musicology, musical education, musical scientific, theory and history of culture.

Мета даної статті полягає у розкритті багаторічних зв'язків, які існують між музикознавчими факультетами Харківського університету

мистецтв імені І. П. Котляревського і провідним музичним навчальним закладом української столиці – Національною музичною академією України імені П. І. Чайковського. Ця тема розкривається на прикладі постатей випускників Харкова, які згодом опинилися у Києві, діяльність яких стала органічною складовою наукового, педагогічного, музично-громадського життя Києва. Почати варто з того, що між двома провідними вищими музичними навчальними закладами України, про які йде мова, з давніх часів існували тісні плідні зв'язки. Досить сказати, що багато років очолював столичну українську консерваторію вихованець харківської композиторської школи, учень С. С. Богатирьова Андрій Якович Штогаренко. Провідним професором композиції і досі залишається у Києві ще один вихованець харківської консерваторії, учень Михайла Дмитровича Тица Левко Миколайович Колодуб. Однак у цій статті увага зосереджена лише на одному факультеті, історико-теоретичному.

Від 1975 року і по сьогоднішній день на кафедрах теорії, історії музики і композиції НМАУ імені П. І. Чайковського працювали (а частина працює і зараз) одинадцять випускників, які представляють харківську музикознавчу школу. Більшість з них були і є не лише викладачами і науковцями, але й керівниками різних напрямків і підрозділів цього навчального закладу. Ще раніше, починаючи з першого післявоєнного десятиліття, через аспірантуру НМАУ пройшли провідні викладачі музично-теоретичних дисциплін Харківського університету мистецтв, які працювали тут багато років, а деякі продовжують працювати. Назву хоча б Ольгу Василівну Гусарову і Зінаїду Борисівну Юферову. Що до тих випускників Харкова, які різними шляхами і з різним досвідом попали до складу викладачів столичного навчального закладу, цей список відкриває Віктор Никифорович Золочевський. Я його пам'ятаю студентом п'ятого курсу у той час, як сама лише вступила до консерваторії. Отже, почну з його постаті.

ЗОЛОЧЕВСЬКИЙ Віктор Никифорович (1934 – 2010) – музикознавець, педагог. Д-р мистецтвознавства (1974). Чл. НСКУ (1965). Закінчив Харківську консерваторію у 1959 році, клас проф. М. Д. Тица. Після цього успішно закінчив аспірантуру при ІМФЕ АН УРСР (1962). Кандидат мистецтвознавства (1962). Був залишений співробітником

ІМФЕ АН УРСР і працював тут з 1962 по 1967 рік. Протягом 1967–74 років – доцент, проф. кафедри теорії та історії музики Київського педагогічного інституту. Від 1975 року і до кінця життя працював професором кафедри композиції, оркестрування та музично-інформаційних технологій НМАУ імені П. І. Чайковського. Керував Студентським науковим товариством з 1977 року. Викладав читання партитур, був членом Спеціалізованої ради по захисту дисертацій. У Музичній Україні у 1972 році видана його наукова праця «Про модуляцію». У 1974 році став одним з перших українських докторів наук у галузі мистецтвознавства і зокрема у сфері фундаментальних теоретичних досліджень. Сфера його наукових інтересів і публікацій пов'язана з національною своєрідністю гармонії української музики; з гармонічним мислення в системі діатоніки та відмінності його від гармонічних основ мажоромінору; ладова будова української музики; модуляція, зокрема її народні джерела та історичний розвиток, закономірності моделювання в музиці ХХ століття, та ін.

Далі мова піде про подружжя М. Дяченко-Л. Шевченко. Людмила я пам'ятаю ще з дитячих років, бо ми жили з нею в одному будинку, а пізніше опинилися навіть у одному під'їзді. Її батько був гобоїстом і грав у оркестрі Харківської обласної філармонії. Вона вчилася у класі Галини Олександрівни Тюменєвої, який за кілька років до неї також закінчила я. Знаю, що Галина Олександрівна її дуже цінувала і пішла їй на зустріч, коли Людмила захотіла писати дипломну роботу про творчість Леоніда Грабовського, яка викликала тоді суперечливі оцінки старшого покоління харківських композиторів.

ДЯЧЕНКО Микола Григорович (1928 – 1993). Закінчив Харківську консерваторію у 1956 році. Працював музичним редактором Харківського обласного радіо. З 1966 року викладач, завідувач відділу теорії музики, заступник директора з експериментальної роботи Северодонецького музичного училища. З 1978 року викладач, старший викладач, доцент (1989) кафедри теорії музики Київської консерваторії. З колективом викладачів (І. А. Котляревський, Ю. О. Полянський, С. В. Тишко, О. І. Мурзіна, І. М. Рябов, Л. М. Шевченко) проводив експериментальну роботу з упровадження у навчальний процес міжпредметних зв'язків. 1984 року захистив кандидатську дисертацію

«Технічні засоби навчання у системі комплексного виховання музикознавця». Автор методичної розробки «Принципи програмування в автоматизованому навчальному курсі сольфеджіо» (Київ, 1988). Микола Дяченко дуже цікаво працював на харківському обласному радіо і залучав до роботи молодих музикознавців. Цікаві передачі і навіть цілі цикли робилися тоді про творчість композиторів Харкова та про всі події музичного життя міста. Разом з ним певний час працював редактором Віталій Губаренко, а також Інна Беленкова. Тут же почала свій творчий шлях Людмила Шевченко.

ШЕВЧЕНКО Людмила Михайлівна (1945 – 1997). Закінчила Харківський інститут мистецтв по класу проф. Г. О. Тюменєвої. Після завершення навчання працювала редактором Харківського обласного радіо. З 1966 року по 1978 – викладач історичних і теоретичних дисциплін Северодонецького музичного училища. У Київській консерваторії почала працювати разом з М. Г. Дяченко на кафедрі наукових основ музичної освіти, організованої Ю. О. Полянським (1925 – 1993) і відкритої 5 грудня 1978 року. Десятиліття існування кафедри пов'язане з експериментальною роботою. Завідувала відділом аспірантури й докторантури до 1997 року.

Якщо згадувати Северодонецьке музичне училище, де так плідно працювало подружжя Дяченків, варто згадати ще одного талановитого харківського випускника, який закінчив інститут мистецтв за класом З. Б. Юферової, – Юрія Абрамовича Зільбермана. Майже одночасно всі троє опинилися у Києві. Однак Юрій Абрамович свою енергію, темперамент та досвід присвятив Київському музичному училищу ім. Р. Глієра, вивченню його історії, перетворенню його на сучасний Інститут музики ім. Р. Глієра.

Ще одна учениця Г. О. Тюменєвої – **НЕКРАСОВА-ЯВОРСЬКА Надія Йосипівна** (1947 – 2004). Вже у студентські роки вона почала вивчати сучасну українську музику, зокрема, працювала над статтями про творчість В. С. Губаренка, а також досліджувала історію і сучасний стан української опери. Так, її ґрунтовна стаття про Віталія Губаренка була надрукована у 1976 році у московському виданні, збірці «Композитори союзних республік»¹ Вчилася в аспірантурі

¹ Некрасова Н. Очерк о творчестве В. Губаренко / Сб. «Композитори союзных республик». – Вып.1. – Москва, 1976.

ІМФЕ ім. М. Рильського (науковий керівник Л. Б. Архимович). Кандидат мистецтвознавства з 1979 р. Звання доцента одержала у 1986 році. Працювала у Київському інституті культури (нині – Київський національний університет культури і мистецтв) на кафедрі історії музики, згодом очолила об'єднану кафедру теорії та історії музики, а також була вченим секретарем Вченої Ради інституту. Керувала кандидатськими дисертаціями. З 1996-го працювала у НМАУ імені П. І. Чайковського деканом історико-теоретичного і композиторського факультету, деканом по роботі з іноземними студентами і доцентом кафедри історії української музики. Вона викладала курси «Історія музики ХХ ст. (слов'янські країни)», «Лисенкознавство», «Історія української музичної культури». Автор наукових праць і численних статей, присвячених творчості українських композиторів, оперним і балетним прем'єрам.

До відомої у Харкові музичної династії належить **ТИШКО Сергій Віталійович** (нар. 1952). Він є випускником Харківської спеціальної музичної школи-десятирічки, де багато років плідно працювала його мама, відомий харківський музикознавець Н. С. Тишко. Сергій Тишко закінчив історико-теоретичний факультет Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського по класу проф. Тюменєвої Г. О. у 1976 році. Вже у роки навчання він активно виступав на конференціях, у тому числі у Мінську та Тбілісі, керував Студентським науковим товариством. Одразу після закінчення навчання поступив до аспірантури Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського, де навчався протягом 1976 – 1981, з перервою на 1977 – 1978 роки у зв'язку із службою в армії. Захистив кандидатську дисертацію та отримав вчений ступінь кандидата мистецтвознавства у 1984 році (науковий керівник доц. Малозьомова О. І.). З 1981 р. працює в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського (посплідовно: старший викладач, доцент, професор). Спочатку – протягом майже 30-ти років – на кафедрі історії музики (з 1989 р. – історії музики етносів України і музичної критики). Читав курс історії російської музики студентам усіх факультетів НМАУ, розробив та успішно викладав курс методології історичного музикознавства. Вчене звання доцента йому було присуджене у 1986 р. У 1994 р. захистив докторську дисертацію і одержав вчений ступінь доктора мистецтвознавства. У 1996 р. отримав вчене звання професора.

З його ініціативи в 1998 році у Національній музичній академії імені П. І. Чайковського була створена нова кафедра теорії та історії культури, якою він завідує з часу заснування і донині. Ця кафедра стала першою у нашій державі, де формувалися засади для створення нової наукової та освітньої спеціальності – музичної культурології. С. В. Тишко розробив власну концепцію діяльності новоствореної кафедри: в основу була покладена ідея розвитку музичної культурології як інтегральної дисципліни, що поєднує у собі культурологічні та музикознавчі знання, методи та методики і, завдяки цьому, забезпечує широкі загально-гуманітарні обрії підготовки музиканта. Для студентів всіх факультетів НМАУ були розроблені та запроваджені розвинені навчальні курси з історії вітчизняної культури, історії світової культури, історії стилів в мистецтві тощо. У 2006 році кафедра здійснила перший набір студентів з освітнього напрямку «культурологія».

С. В. Тишко має величезний досвід науково-педагогічної роботи у вищій школі (науково-педагогічний стаж 41 рік). Під керівництвом С. В. Тишка з 1991 р. до поточного часу захищено 1 докторську та 15 кандидатських дисертацій в галузях мистецтвознавства та культурології. Його власна наукова діяльність різноманітна за напрямками і тематикою, базується на комплексних методах дослідження, які дозволяють поєднати здобутки музикознавства, культурології, історії мистецтв, загальної історії, географії тощо. С. В. Тишко є автором 54-х наукових статей з питань культурології, методології музикознавства, проблем повсякдення в художній культурі, теорії та історії музичних стилів, історії опери, методів дослідження творчих біографій митців тощо. Багаторазово та з великим успіхом виступав з доповідями на міжнародних та національних наукових конференціях (Київ, Дюссельдорф, Москва, Санкт-Петербург, Харків, Одеса та ін.).

Докторська дисертація С. В. Тишка «Національний стиль російської опери. Теорія та еволюція» та видана на її основі монографія «Проблема національного стилю в російській опері. Глінка. Мусоргський. Римський-Корсаков» (К., 1993) започаткували плідну наукову дискусію з приводу проблематики художнього стилю серед українських музикознавців та культурологів, надали поштовх новим дослідженням у цьому напрямку.

У 2000 році С. В. Тишко став ініціатором і автором багатотомного видання «Мандри Глінки. Коментар до “Записок”». Праця над ним триває і до сьогодні. Вже вийшли з друку чотири масштабні книжки – обсяг кожної від 35 до 65 др. арк. Перші дві з них написані у співавторстві з С. Г. Мамаєвим (Ч. I, «Україна». – К., 2000, перевидання 2005; Ч. II, «Німеччина, або апологія романтичної свідомості» – К., 2002), третя (Ч. III., «Подорож на Піреней, або Іспанські арабески». – К., 2011) – у співавторстві з Г. В. Куколь, четверта (без співавторів), присвячена подорожі на Кавказ, видана у 2015 р.

Ще одна сторона його діяльності – громадсько-організаційна. С. В. Тишко був головою Експертної ради ВАК України з мистецтвознавства (1998 – 2002, а також в 2015 – 2016 рр.), неодноразово працював членом цієї ради (у 1996 – 1998 та у наступних роках). Йому належить активна участь у розробці та введенні в дію паспортів наукових спеціальностей, зокрема – вперше в Україні – з культурології. Призначався вченим секретарем Вченої ради Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (1985 – 1991), вченим секретарем Спеціалізованої вченої ради по захисту докторських дисертацій в НМАУ імені П. І. Чайковського (1991 – 1994). З 1991 р. до поточного часу – член Спеціалізованих вчених рад по захисту докторських дисертацій в НМАУ. У 2005 – 2008 роках був членом Спеціалізованої вченої ради по захисту кандидатських дисертацій у Львівській консерваторії.

С. В. Тишко є членом редколегій та редакційних рад провідних наукових видань в Україні – зокрема, «Часопису Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського». Був одним з ініціаторів започаткування збірки «Київське музикознавство», і з перших кроків задав їй певний науковий напрямок та рівень (з 1998 р. видано декілька десятків випусків; збірка зайняла почесне місце серед найкращих наукових видань країни).

Беззаперечним є внесок С. В. Тишка у розвиток студентської науки у творчих вищих навчальних закладах. Він був головою Студентського науково-творчого товариства у Харківського інституту мистецтв, потім – у Київської консерваторії. У 1999 р. став одним з ініціаторів та розробників концепції проведення Національної студентської та аспірантської конференції «Молоді музикознавці України». До поточного

часу проведено вже 16 таких конференцій. Всі ці роки С. В. Тишко є членом Організаційного комітету цієї конференції.

У 1997 р. С. В. Тишко разом з Ю. А. Зільbermanом брав найактивнішу участь у створенні та відкритті в Київському державному музичному училищі ім. Р. М. Глієра (нині – Інститут музики ім. Р. М. Глієра) вищого факультету музикознавства (III музично-освітній рівень); у 1997 – 1999 рр. був першим деканом, а на початку 2000-х років – науковим керівником факультету (за сумісництвом). Нині факультет випускає висококваліфіковані кадри музикознавців – педагогів та науковців (певна кількість випускників навчаються в аспірантурі та докторантурі, а декілька захистили кандидатські дисертації).

Доводиться коротко висвітлити і власний шлях, у якому однаково важливу роль відіграли обидва названі вище навчальні заклади. **ЧЕРКАШИНА-ГУБАРЕНКО Марина Романівна** (нар. 1938). Випускниця історико-теоретичного факультету Харківської консерваторії (клас професора Г. О. Тюменєвої), яку закінчила у 1962 році. Працювала у Харківському інституті мистецтв імені І. П. Котляревського з 1962 по 1984 рік (відповідно асистент кафедри історії музики, старший викладач, доцент, 1973). З 1967 по 1970 роки була аспіранткою кафедри російської та радянської музики Московської консерваторії імені П. І. Чайковського (клас професора Б. М. Ярустовського). У грудні 1971 року у Москві захистила кандидатську дисертацію «Сучасна музично-психологічна драма (про деякі тенденції розвитку жанру)», одержала вчений ступінь кандидата мистецтвознавства у 1972 році.

У 1983 році у Києві захистила докторську дисертацію «Історична опера першої половини XIX століття. Проблеми інтерпретації історії, доля жанру». Матеріали цих двох наукових праць склали основу монографій «Опера XX століття: Нариси» (Київ, 1981) та «Історична опера доби романтизму» (Київ, 1986). У 1985 році у Москві вийшла друком ще одна монографія «Олександр Миколайович Серов».

З 1985 року почала працювати у Київській консерваторії, спочатку як завідувачка кафедрою історії музики. У квітні 1985 року одержала звання професора. 1989 року вона очолила новостворену кафедру історії зарубіжної музики, якою керувала до 2015 року, коли виникла нова

об'єднана кафедра історії світової музики. Професором цієї кафедри і одночасно професором кафедри історії (по сумісництві) Київського інституту музики ім. Р. Глієра є і нині. У 2000 році М. Р. Черкашина-Губаренко була обрана членом-кореспондентом Національної академії мистецтв України, а у 2017 році стала її дійсним членом (академіком).

Результатом багаторічного зацікавлення оперним мистецтвом та узагальненням наукових здобутків у цій галузі став новий за концепцією навчальний посібник «Історія опери. Західна Європа. XVII–XX століття», написаний у співавторстві з Г. В. Куколь та І. Л. Івановою і виданий у Києві 1998 році.

Як викладач М. Р. Черкашина-Губаренко розробила і читає для студентів історико-теоретичного та композиторського факультетів авторський курс «Західноєвропейська опера XIX століття», для якого нею була написана програма. Вона також є автором спецкурсу з оперної драматургії, розробленого для студентів музикознавців, композиторів та музичних режисерів; автором програми та нового курсу для магістрів «Тенденції розвитку сучасного оперного театру», які введені до сучасних навчальних планів, а також програми для аспірантів «Вагнер і вагнеріанство у світових художніх процесах».

Загальна кількість захищених під керівництвом М. Р. Черкашиної-Губаренко дипломних та магістерських робіт дорівнює біля 50 осіб. Під її керівництвом також були написані і успішно пройшли захист 8 докторських та 33 кандидатських дисертації. Проблематика цих робіт торкається історії різних оперних шкіл Європи, теорії і практики музичної освіти і виконавства, жанрових і стильових процесів музики XX століття, становлення і розвитку національних музичних шкіл, у тому числі таких досі не досліджених в українському музикознавстві, як грецька і португальська.

М. Р. Черкашина-Губаренко виступала з доповідями на численних міжнародних наукових конференціях. Спільно з проф. О. С. Зінкевич Марина Романівна була автором проектів міжнародної конференції Ворзельські читання «Музично-історичні концепції минулого і сучасності» (1995), міжнародних конференцій «Музика та Біблія» (Київ, 1998), «Чотири століття опери» (Київ, 2000), «Музика у просторі культури» (Ворзель, 2003), а також проекту міжнародної

конференції «Гектор Берліоз та світова культура» (Київ, 2003). Їй належить ідея проведення всеукраїнської конференції «Урочисті і пам'ятні дати року», яку започаткувала кафедра історії зарубіжної музики, а нині проводить об'єднана кафедра історії світової музики НМАУ імені П. І. Чайковського. Вона є також співорганізатором і членом оргкомітету Міжнародної щорічної конференції, присвяченій сучасному оперному театру, його історії та постановочній практиці. У 2017 році пройшла вже сьомий раз.

Перу Марини Романівни належать вісім монографій, більш, ніж 170 статей у наукових збірках та музичних журналах, а також численні газетні публікації. Постійним аспектом науково-організаційної діяльності Марини Романівни є її участь у Спеціалізованій раді по захисту докторських дисертацій НМАУ імені П. І. Чайковського як члена ради, голови, нині заступника голови. Вона є також членом Спеціалізованої ради по захисту кандидатських дисертацій Харківського університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Далі я хотіла би зупинитися на тих своїх вихованцях, які вчилися у Харкові, а зараз успішно працюють на кафедрі історії світової музики НМАУ імені П. І. Чайковського. Це кандидат мистецтвознавства, доцент Сакало Олена Василівна, кандидат мистецтвознавства, в. о. професора Гнатюк Лариса Анастасіївна, кандидат мистецтвознавства доцент Наумова Олена Анатоліївна. Однак почну зі старшої за них **КУКОЛЬ (ТИШКО) Галини Віталіївни** (нар. 1959). Вона закінчила історико-теоретичний факультет Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського у 1982 році (клас М. Р. Черкашиної-Губаренко). Після завершення навчання працювала у Харківській спеціальній музичній школі-десятирічці. Поступила в аспірантуру Київської консерваторії у 1986 році і після її завершення захистила кандидатську дисертацію на тему «Італійська опера першої половини XVII століття. Драматургія. Стил. Жанроутворюючі процеси» (17.00.02 – музичне мистецтво) Київ, 1989, науковий керівник Черкашина Губаренко М. Р.) Працювала на кафедрі історії зарубіжної музики НМАУ імені П. І. Чайковського до 1994 року. Зараз живе і працює за фахом у Німеччині у м. Бохум. Є співавтором навчального посібника «Історія опери: Західна Європа XVII–XIX століття:

навчальний посібник» (за ред. М. Р. Черкашиної. – Київ, 1998. – 384 с.), а також книги з циклу Подорожі М. Глінки, частина третя «Подорож на Піренеї, або Іспанські арабески». (Спільно з Тишко С. В., К., 2011).

Майже в один час з Галиною Тишко на кафедрі теорії музики у професора Бабій-Очеретовської Н. Л. вчилася **КОХАНИК (Реброва) Ірина Миколаївна** (нар. 1957). У 1981 році закінчила історико-теоретичний факультет Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського, а у 1985 році – аспірантуру кафедри теорії музики Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського. У 1988 році І. М. Коханик захистила кандидатську дисертацію «Гармонія як стильовий фактор у творчості українських композиторів 70—80-х років (Л. Дичко, Є. Станкович, М. Скорик)» (наук. керівник – докт. мистецтвознавства, проф. І. А. Котляревський). З 1985 по 1991 Ірина Миколаївна працювала у видавництві «Музична Україна» (редактор, зав. редакцією, головний редактор).

На кафедрі теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського І. М. Коханик працює з 1991 року, спочатку посаді на доцента, а у 1994 році їй присвоєне вчене звання доцента.

У 2005 р. вона закінчила докторантуру кафедри теорії музики НМАУ імені П. І. Чайковського (науковий консультант – доктор мистецтвознавства, професор І. А. Котляревський). У 2011 році переведена на посаду професора, з 2012 року – завідувач кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. У 2015 році їй присвоєне вчене звання професора. У 1991—1996 роках була вченим секретарем Вченої ради консерваторії. З 1996 року по 2012 – вченим секретарем спеціалізованої вченої ради по захисту дисертацій.

І. М. Коханик викладає лекційні курси «Аналіз музичних творів» на історико-теоретичному, фортепіанному, оркестровому факультетах, «Основи редагування та журналістики» для студентів-культурологів, «Теорія та практика редагування музичної літератури» на історико-теоретичному факультеті, здійснює керівництво дипломними і магістерськими роботами, курсовими роботами з музичної інтерпретації асистентів-стажистів, дисертаційними дослідженнями аспірантів

та пошукувачів кафедри теорії музики. Під науковим керівництвом І. М. Коханик захищені 5 кандидатських дисертацій¹.

І. М. Коханик є одноосібним автором програми з курсу аналізу музичних творів для студентів фортепіанного факультету, разом з колективом викладачів кафедри теорії музики розробила програми з курсу аналізу музичних творів («Аналіз музичних творів та поліфонія») для студентів оркестрового факультету (спеціалізації «оркестрові струнні інструменти», «оркестрові духові та ударні інструменти», «народні інструменти»).

Наукові інтереси І. М. Коханик пов'язані із вивченням процесів стилеутворення в музичній культурі ХХ – початку ХХІ століть, з розробкою сучасної теорії музичного стилю. Має понад 50 публікацій наукового та науково-методичного характеру.

САКАЛО Олена Василівна (нар.1956). У 1980 році закінчила історико-теоретичний факультет Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського, кафедру історії музики (клас ст. викл. Ложнікової Л. О.). У 1980-1983 р.р. працювала у Дніпродзержинському державному музичному училищі. У 1983 – 1989 р.р. – лектор-музикознавець Миколаївської обласної філармонії. Під час роботи у філармонії організувала музичний лекторій, що діяв за трьома напрямками: для школярів трьох вікових груп, для студентства, тематичні абонементи для жителів міста. Входила до складу художньої ради філармонії.

У 1989 – 1995 р.р. навчалася у аспірантурі при кафедрі історії зарубіжної музики Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського (нині кафедра світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського) у класі проф., докт. мистецтвознавства Черкашиної-Губаренко М. Р. Паралельно з 1994 тут же почала викладати на кафедрі історії зарубіжної музики. З 1996 року кандидат мистецтвознавства (дисертація «Іспанія у художньому житті Європи ХVІІ - ХІХ століть та іспанська романтична драма у творчості Дж. Верді»).

¹ Крижанівський Ф. П. «Український концерт для тромбона в аспекті становлення і розвитку жанру»; Александрова Н. К. «Літургічна музика як жанрово-стильовий феномен у творчості вітчизняних композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття»; Щербакова Н. Ю. «Принципи композиційної цілісності у вокальній творчості Ю. Я. Іщенко»; Гнатів Н. В. «Тематична організація інструментальних творів Пауля Гіндеміта»; Баланко О. М. «Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен».

У 1998-1999р.р – вчений секретар Спеціалізованої вченої ради по захисту докторських дисертацій за спеціальністю – Теорія і історія культури при НМАУ імені П. І. Чайковського. Після об'єднання ради зі спеціалізованою вченою радою Д 50.27.01 (1999 р.) залучалася до роботи ради нового складу як офіційний опонент дисертацій.

З 2004 по 2016 роки була науковим керівником Студентського науково-творчого товариства НМАУ. Нею розроблені авторські курси з історії опери і оперної драматургії для студентів ІТФ та факультету оперної режисури. Керує курсовими, дипломними роботами (на здобуття освітньо-кваліфікаційних рівнів «бакалавр музичного мистецтва», «спеціаліст музичного мистецтва», «магістр музичного мистецтва»). Здійснює керівництво курсовими, дипломними роботами (на здобуття освітньо-кваліфікаційних рівнів «бакалавр музичного мистецтва», «спеціаліст музичного мистецтва», «магістр музичного мистецтва»). Має аспірантів. Під керівництвом О. В. Сакало написана і захищена кандидатська дисертація **Інюточкіної** Ніни Валентинівни «Феномен піаніста-концертмейстера у вокально-інструментальному ансамблі (на прикладі австро-німецького вокального циклу ХІХ ст.)», а також дисертація Д. Яворського, присвячена жанру фортепіанного етюдів романтичної доби.

Протягом останніх років О. В. Сакало працює над докторським дослідженням, яке присвячено новому осмисленню оперної творчості Дж. Мейєрбера у контексті європейської оперної культури ХІХ сторіччя. Закінчується робота над монографією, яка присвячується «Іспанським» операм Дж. Верді». Має публікації у наукових збірках та періодичних виданнях (журналах, соціокультурних альманахах, загальною кількістю понад 50).

ГНАТЮК Лариса Анастасіївна (нар. 1960). Закінчила історико-теоретичний факультет Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського у 1984 році, кафедру теорії музики. Під керівництвом проф. Цицалюка Г. Н. написала і захистила дипломну роботу з питань поліфонії у творчості Миколи Леонтовича. Одразу після закінчення навчання почала працювати на кафедрі музики і співу Полтавського державного педагогічного інституту (тепер – університету) імені В. Г. Короленка. Звідти одержала направлення в очну

аспірантуру Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського, яку закінчила у 1994 році по кафедрі історії зарубіжної музики. Таким чином з теоретика вона стала істориком, хоча паралельно і досі викладає теоретичні дисципліни у Київській дитячій музичній академії. У тому ж 1994 році Л. А. Гнатюк захистила кандидатську дисертацію на тему «Микола Лисенко і Лейпцизька консерваторія: німецька музично-теоретична школа як фундамент європейської музичної освіти». Далі продовжувала працювати у Полтавському педінституті, де у 1999 році одержала звання доцента. Після цього поступила у докторантуру Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, яку закінчила у 2002 році.

З 2002 року її доля повністю виявилася зв'язаною з Національною музичною академією – спочатку як доцент кафедри історії зарубіжної музики, з 2004 – одночасно також і кафедри історії української музики. З 2013 року Л. А. Гнатюк була переведена на посаду виконувача обов'язків професора двох кафедр: зарубіжної музики (з 2015 – кафедра історії світової музики) та історії української музики і музичної фольклористики.

З вдячністю і задоволенням Лариса Анастасіївна назвала всіх викладачів, у яких навчалася в Харкові¹.

¹ Кафедра теорії музики: Булгаков Лев Миколайович (поліфонія), Гусарова Ольга Василівна (аналіз музичних творів), Дубінін Ігор Миколайович (гармонія), Золотовицька Ірма Львівна (методологія, історія і теорія музичної критики), Калашник Павло Павлович (сольфеджіо), Кравцов Тарас Сергійович (індивідуальна гармонія), Пінчук Олена Григорівна (індивідуальний аналіз музичних творів), Цицалюк Григорій Никифорович (дипломна робота).

Кафедра історії музики: Беленкова Ніна Яківна (історія зарубіжної музики), Іванова Ірина Леонідівна (історія зарубіжної музики), Лисяна Ольга Григорівна (історія російської музики), Мізітова Аділя Абдуллівна (музична критика, редакторська практика), Нікітін Сергій Олександрович (фольклорні експедиції), Новікова Лариса Іванівна (історія української музики, народна творчість), Пирогова Нінель Олександрівна (курсознавство з історії зарубіжної музики), Тюменева Галина Олександрівна (історія російської музики), Черкашина-Губаренко Марина Романівна (історія зарубіжної музики, історія радянської музики, семінар із сучасної музики), Шубіна Лідія Іванівна (історія радянської музики), Юферова Зінаїда Борисівна (історія зарубіжної музики, бібліографічна практика).

За період роботи у НМАУ імені П. І. Чайковського Л. А. Гнатюк розробила і читає лекційні курси на композиторському та історико-теоретичному факультетах, факультеті оперної режисури, на виконавських факультетах, а також для груп іноземних студентів. Для студентів заочного відділення факультету музичної педагогіки розробила і прочитала крім курсу історії зарубіжної музики курс історії художніх стилів. Керує курсовими, дипломними роботами (на здобуття освітньо-кваліфікаційних рівнів «бакалавр музичного мистецтва», «спеціаліст музичного мистецтва», «магістр музичного мистецтва»). Під її керівництвом підготовлені й захищені 3 дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за фахом 17.00.03 «Музичне мистецтво»¹.

Нею опубліковано 46 наукових праць, прочитано понад 40 доповідей на міжнародних та всеукраїнських конференціях. За ці роки Лариса Анастасівна стала унікальним і незамінним спеціалістом з редагування, макетування, підготовки до друку наукових праць. Підготовлено до друку: 20 монографій та навчальних посібників, 55 збірників наукових праць, 16 програм наукових конференцій, близько 20 навчальних програм. Вона є відповідальним секретарем спеціального наукового видання – **«Часопису Національної музичної академії імені П. І. Чайковського»**, який почав виходити з кінця 2008 року і виходить регулярно чотири рази на рік. Лариса Анастасівна підготувала і надіслала список опублікованих за цей період у «Часопису» статей викладачів Харківського національного університету мистецтв імені

Кафедра композиції та інструментовки: Бібік Валентин Савич (інструментовка), Борисов Валентин Тихонович (інструментовка), Дробязгіна Валентина Іванівна (читання партитур), Золотухін Володимир Максевич (інструментовка), Клебанов Дмитро Львович (поліфонія), Ковач Ігор Костянтинович (читання симфонічних партитур).

Кафедра загального і спеціалізованого фортепіано: Лисенко Людмила Федорівна.

Кафедра іноземних мов: Мишкіс Катерина Дмитрівна (німецька мова, лекції з історії образотворчого мистецтва).

¹ Осипчук Н. Є. «Семюел Барбер: жанрово-стильові аспекти творчості»; Шейко А. О. «Хорові твори Гоффредо Петрассі 1930-х– початку 1940-х років у контексті італійської музики першої половини ХХ століття»; Суда Є. Л. «Західні впливи в музичному мистецтві Японії періоду Мейдзі (1868–1912)».

І. П. Котляревського. Загалом це 33 статті 24-х авторів (див. Додаток). Познайомившись із цим списком, а також згадавши, скільки нинішніх науковців університету мистецтв пройшли через аспірантуру, докторантуру і асистентуру-стажування НМАУ імені П. І. Чайковського, можна ще раз наголосити на тому, що наші навчальні заклади всі довгі роки працюють у тісних багаторічних контактах і роблять спільну справу.

У групі харківських випускників, які зараз плідно працюють на провідних посадах у Національній музичній академії імені П. І. Чайковського слід назвати **СЕМЕНОВУ Наталію Миколаївну** (нар. 1954) у 1980 р. вона закінчила Харківський інститут мистецтв імені І. П. Котляревського (клас Цицалюка Г. Н.). Після завершення навчання працювала у Київській спеціальній музичній школі ім. М. Лисенка (1980-1982). Закінчила аспірантуру у ІМФЕ ім. М. Рильського у 1991 році (науковий керівник докт. мист. проф. Костюк О. Г.). У квітні 2001 р. захистила кандидатську дисертацію за темою «Педагогічні умови становлення оцінних суджень студентів у курсі «Аналіз музичних творів»» (за спеціальністю «музична педагогіка») і одержала науковий ступінь кандидата педагогічних наук. З 1982 по 2004 рр. працювала на кафедрі теорії і історії музики Київського інституту культури (нині – Київський національний університет культури і мистецтв). У грудні 2002 року присвоєно вчене звання доцента кафедри теорії музики. З жовтня 2004 по даний час – Вчений секретар Вченої ради, доцент кафедри теорії музики НМАУ імені П. І. Чайковського. Перу Н. М. Семенової належить 26 наукових і науково-методичних праць. Вона веде значну громадсько-організаційну роботу. З 2006 р. по даний час – секретар Підкомісії з музичного мистецтва та хореографії Науково-методичної ради Міністерства освіти і науки України. Член акредитаційної комісії МОН України Харківського Національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського; Донецької державної консерваторії імені С. Прокоф'єва.

У завершенні я би хотіла підкреслити важливість для загального успішного розвитку українського музикознавства постійного обміну досвідом і досягненням різних його гілок. Важливим є і вихід за національні межі у більш широкий науковий простір. Можемо згадати, що біля витоків харківської музикознавчої школи знаходиться унікальна

постать **Семена Семеновича Богатирьова** (1890 – 1960). Він закінчив Петербурзьку консерваторію, де одержав ґрунтовну і всебічну освіту як теоретик і композитор. З 1922 року С. С. Богатирьов очолював теоретико-композиторський відділ харківської консерваторії. Щоб піднести рівень викладання, ознайомити з новими досягненнями музикознавчої думки, за ініціативою Семена Семеновича у 30-ті роки у Харківську консерваторію для проведення циклів лекцій приїздили провідні фахівці з Москви, серед них К. А. Кузнецов, Т. Н. Ліванова, Л. А. Мазель, В. Е. Ферман. Після того, як Богатирьов переїхав до Москви, його контакти з колишніми учнями і колегами з України не переривалися. Однією з улюблених учениць Семена Семеновича була **Галина Олександрівна Тюменєва**, яка очолила створену у 1947 році у Харківській консерваторії спеціальну кафедру історії музики. Роком раніше Галина Олександрівна з успіхом захистила у Москві кандидатську дисертацію «Чайковський і “Могутня кучка”». Це визначило одну з ліній її спеціалізації як науковця та викладача. Можу згадати, що Галина Олександрівна завжди підтримувала тісні особистісні зв'язки з київськими колегами, особливо з А. Я. Шреєр-Ткаченко. Остання завжди залучала її до рецензування новітніх досліджень, а також навчальних посібників з історії української музики.

Сьогоднішні контакти студентів і викладачів наших музикознавчих кафедр відбуваються під час наукових конференцій, які регулярно проходять в обох наших музичних закладах. На Спеціалізованій вченій раді по захисту докторських дисертацій при НМАУ імені П. І. Чайковського успішно пройшли захисти докторських дисертацій провідних викладачів Харкова, нині професорів Н. Л. Бабій-Очеретовської, І. С. Драч та Л. В. Шаповалової. Вони ж часто виступають опонентами на київських захистах, у той час як до Харкова запрошуються як опоненти київські колеги. Обмін думками і новітніми ідеями відбувається на шпальтах наукових видань, які випускають наші музичні академії.

ДОДАТОК

Публікації статей викладачів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського у науковому журналі «*Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*»:

Алтухов Валерій Миколайович – заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри оркестрових духових та ударних інструментів та оперно-симфонічного диригування.

Сучасні тенденції розвитку мистецтва гри на кларнеті на Харківщині // Часопис... 2009. № 4 (5).

Бабій Оксана Петрівна – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри інтерпретології та аналізу музики, докторант кафедри історії музики.

1. Авторські концепції «опери порятунку» Людвіга ван Бетховена та Ріхарда Вагнера: драматургічна модель і типологія персонажів // Часопис... 2014. № 3 (24).
2. Прем'єрний показ «Тангейзера» Ріхарда Вагнера у Дрезденській королівській опері // Часопис... 2013. № 2 (19).
3. Опера «Тангейзер» Ріхарда Вагнера і режисерські шукання другої половини ХХ – початку ХХІ століть // Часопис... 2012. № 3 (16).

Батовська Олена Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант кафедри хорового диригування.

Невідомі сторінки хорової музики а саррелла Віталія Губаренка // Часопис... 2014. № 2 (23).

Белік-Золотарьова Наталія Андріївна – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри хорового диригування, головний хормейстер Оперної студії.

Перетини реального та ірреального в хоровій драматургії опери Віталія Губаренка «Вій» // Часопис... 2014. № 2 (23).

Богданов Валерій Олександрович – заслужений артист РРФСР, доктор мистецтвознавства, професор кафедри оркестрових духових та ударних інструментів та оперно-симфонічного диригування.

75-річчя кафедри духових і ударних інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського // Часопис... 2011 № 2 (11).

Веркіна Тетяна Борисівна – народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор:

1. Відповідальність за долю українського мистецтва [до ювілею Володимира Рожка] // Часопис... 2016. № 3 (32).
2. Співпраця в нових історичних реаліях [до ювілею Володимира Рожка] // Часопис... 2016. № 3 (32).
3. Консерваторське братерство [Вітання з ювілеєм] // Часопис... 2013. № 4 (21).

Горбенко Тамара Валентинівна – концертмейстер кафедри хорового диригування.

[Володимир Рожок – студент Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського] // Часопис... 2016. № 3 (32).

Драч Ірина Степанівна – доктор мистецтвознавства, професор, про-реktor з наукової роботи.

1. Чітко усвідомлювані перспективи [до ювілею Володимира Рожка] // Часопис... 2016. № 3 (32).
2. Оперний ландшафт сучасної Європи (Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр в просторі меняючогося мира: страницы оперной истории в картинках и лицах : монография / Марина Черкашина-Губаренко. – Харьков : Акта, 2013. – 468 с.) [Нові видання] // Часопис... 2013. № 3 (20).
2. «Лукреція», 2009 // Часопис... 2010. № 2 (7).
4. Травестія на сучасній оперній сцені: нове життя давнього прийому // Часопис... 2009. № 3 (4).

Матюхін Володимир Петрович – кандидат філософських наук, декан виконавсько-музикознавчого факультету, професор кафедри хорового диригування.

Проблеми впровадження Болонської системи на виконавських факультетах у вищих навчальних закладах мистецтв // Часопис... 2009. № 2 (3).

Миславський Володимир Наумович – член Національної спілки кінематографістів України, викладач.

Маловідомі штрихи до знаменитого портрета [Малоизвестные штрихи к знаменитому портрету] // Часопис... 2009. № 4 (5).

Михайлова Наталія Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри сценічної мови, здобувач кафедри інтерпретології та аналізу музики.

До питання дефініції «музичний спектакль» (на прикладі музично-театральної практики Харкова) // Часопис... 2010. № 2 (7).

Мізітова Аділя Абдуллівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української та зарубіжної музики.

1. Перселлівські мотиви опери «Елісса» Рут Цехлін // Часопис... 2016. № 2 (31).
2. Творчий шлях Рут Цехлін: всупереч обставинам // Часопис... 2016. № 1 (30).
3. Модуси гри в інструментальних концертах Едісона Денисова // Часопис... 2015. № 1 26).
4. Сюжет у сюжеті: «Аріадна на Накосі» Ріхарда Штрауса на Зальцбургському фестивалі 2012 року // Часопис... 2014. № 3 (24).

Мірошникова Агнеса Анатоліївна – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри хорового диригування.

[Володимир Рожок – студент Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського] // Часопис... 2016. № 3 (32).

Мовчан Віра Олександрівна – аспірантка кафедри історії музики.

Специфіка підходу до літературного першоджерела в ліричній «тріаді» Шарля Гуно // Часопис... 2013. № 3 (20).

Ніколаєвська Юлія Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри інтерпретології та аналізу музики.

У пошуках цілісності музичного спектаклю (з історії творчої співпраці М. Ентіна та В. Птушкина) // Часопис... 2010. № 2 (7).

Приходько Ігор Михайлович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри гармонії та поліфонії (тепер працює у Дніпропетровську)

Нові методи дослідження фуги в англомовному музикознавстві // Часопис... 2010. № 3 (8).

Прокопов Сергій Миколайович – заслужений діяч мистецтв, професор, завідувач кафедри хорового диригування.

[Володимир Рожок – студент Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського] // Часопис... 2016. № 3 (32).

Рощенко Олена Георгіївна – доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії та історії світової й української культури (зараз працює у Харківській академії культури)

Поетика «Заповіту» Тараса Шевченка в опері Миколи Лисенка – Михайла Старицького «Тарас Бульба» // Часопис... 2014. № 1 (22).

Сушанова Вікторія Володимирівна – аспірантка кафедри історії музики.

Скрипкова соната Сезара Франка: літературний образ і виконавська традиція // Часопис... 2013. № 1 (18).

Томчук Тамара Миколаївна – заслужена артистка України, доцент кафедри хорового диригування.

[Володимир Рожок – студент Харківського державного інституту культури] // Часопис... 2016. № 3 (32).

Федорков Олег Вікторович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри оркестрових духових та ударних інструментів та оперно-симфонічного диригування.

Гала-симфонія В. Пацери «Джазовий вернісаж»: новий жанрово-стильовий вимір // Часопис... 2011. № 2 (11).

Фоміна Наталія Павлівна – викладач скрипки дитячої школи мистецтв с. Сад Сумського району, здобувач кафедри історії музики.

Йозеф Гайдн: від статусних присвячень до дружнього послання // Часопис... 2013. № 1 (18).

«Принц фіолового бузку» у прокоф'євських творах // Часопис... 2011. № 4 (33).

Шаповалова Людмила Володимирівна – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри інтерпретології та аналізу музики.

Гоголь містичний: літургічний вимір поезики М. В. Гоголя // Часопис... 2009. № 3 (4).

Щелкановцева Олена Михайлівна – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри оркестрових струнних інструментів.

Творчий шлях тривалістю в життя [Пам'яті Адольфа Лещинського] // Часопис...

УДК 78.07.072

Ірина Копоть

Музей Бориса Лятошинського (Житомир)

МУЗЕЙ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО. МУЗИКОЗНАВЕЦЬ У ПРОВІНЦІЇ: ДІЯЛЬНІСТЬ ПО ЗАКІНЧЕННІ КОНСЕРВАТОРІЇ

Копоть І. С. Музей Бориса Лятошинського. Музикознавець у провінції: діяльність по закінченні консерваторії. Стаття містить аналіз діяльності музикознавця в умовах провінційного міста. Подаються приклади, що демонструють затребуваність професійної діяльності музикознавця (газети, радіо, музейні установи), попри розповсюджену думку, що музикознавець – це професія великих міст. Робиться висновок про необхідність самостійно створювати культурне середовище, в якому музикознавець зможе реалізувати себе як професіонал. Підкреслюється основоположна роль професійної освіти, отриманої на кафедрі історії музики Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського протягом навчання (1975-1980 роки). Відзначається доцільність широкої профільної підготовки у виші для майбутньої професійної реалізації музикознавця, навіть за несприятливих умов провінційного міста.

Ключові слова: музикознавство, професійна освіта, провінційне місто, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, кафедра історії музики.

Копоть И. Е. Музей Бориса Лятошинского. Музыковед в провинции: деятельность после окончания консерватории. Статья содержит анализ деятельности музыковеда в условиях провинциального города. Приводятся примеры, которые демонстрируют востребованность профессиональной деятельности музыковеда (газеты, радио, музеи), вопреки распространенному мнению, что музыковед – профессия больших городов. Делается вывод о необходимости самостоятельно создавать культурную среду, в которой музыковед сможет реализовать себя как профессионал. Подчеркивается основополагающая роль профессионального образования, полученного на кафедре истории музыки Харьковского института искусств им. И. П. Котляревского (1975-1980 годы). Отмечается целесообразность широкой профильной подготовки в вузе для будущей профессиональной реализации музыковеда, даже в неблагоприятных условиях провинциального города.

Ключевые слова: музыковедение, профессиональное образование, провинциальный город, Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского, кафедра истории музыки.

Kopot I. Y. Museum of Boris Lyatoshinsky. Musicologist in the Province: the Life after the Conservatory. Thirty-seven years have passed since the ceremonial awarding of diplomas for the graduation of the Kharkiv Institute of Arts, named after I. P. Kotlyarevsky I have felt myself as a full representative of my own, a rather rare, compared with others, profession. The destiny has developed in such a way that it was necessary to work in big, “conservative” cities, where the concert life was swirling, where there were sections of the Union of Composers, and where there were departments that led active scientific activity. Then the questions about how and what to do just did not arise – everything was organized and clear. The knowledge, which we had generously been granted by almatemer, made it possible to perform professional duties easily and pleasantly.

However, most of my life I had to work in my hometown, where I was born, as well as five generations of my ancestors, and therefore the feeling of “native land” and the duty to serve it revealed especially strongly. Zhytomyr, like all long-standing cities, has its own character, habits, unwritten rules. It is “conservative”, as Sergei Zhukov has said, a famous composer, a native of Zhytomyr, who now lives in Moscow. So, in order to work the way I was taught in the conservatory, I had to “find an approach to it”, which turned out to be very, very difficult.

It's not just the great change of generations has happened since the time that has passed since the graduation till today. Everything has changed substantially – the state, the society, the education, the values ...Only the profession remained unchanging – a favorite, deliberately chosen, acquired during the years of training by mentors, whose education and devotion to the point is still the “flashlight” that illuminates the path through the darkest nights of consideration, disappointment, search for the solutions. Now all this is much easier, because there is confidence in myself and in that what I do, and in my youth everything was different.

Our beloved teacher Galyna Oleksandrivna Tyumenyeva had said to us at the day of graduation in her foreword: “The city you are coming to work should feel that You have come.” Great words, wonderful edification. However, unfortunately, nobody waits for musicologists in the province.

There is no department of the theory or the history of music in any of the educational institutions of Zhytomyr. There is also no branch of the Union of Composers, because only one professional composer lives and works in the city... That’s why, I had to overcome the circumstances and find the slightest opportunities to remain a musicologist: in the 80’s and 90’s, with great desire, I could work as a journalist for newspapers and radio. In the 90s I had to co carry out exploration in the field of regional musicology. At the same time, the opportunities for international cooperation were opened, one of which was the activity of the chamber ensemble, which set itself the goal of finding, publishing and performing music written in the territory of the Great Volhynia. In addition, the favorite fuild of activity has begun the performing of the instrumental music that had been created for the Catholic church in the cathedral of St. Sophia in Zhytomyr.

The Interest to the national history is being embodied in the projects that I couldn’t even dream about before. For Zhytomyr, it was the opening of the Museum of Boris Mykolayovych Lyatoshynsky. For five years of its existence, it has become a real field of professional activity for musicologist. All the constituents of the profession are available: education, lectures, researches and publications.

The Department of Music History is seventy years old! I am just a little bit younger than it. From the hands of its teachers, I have received the best in the world profession. Five years of training have gone as one moment and have remained the brightest part in my life. Galyna Oleksandrivna Tyumenieva, its founder and headmaster, personified the profession and impressed with intelligence and humanity. Maryna Romanivna Cherkashina-Gubarenko, who had been consulting us, entrants back in 1975, had said: “The most important thing is to know music well”.

One should agree, this is truly the most important thing and not just for the entrance exams. During all the years of my work I considered this formula to be the basis of the profession. Yuriy Leonidovych Shcherbinin sowed a grain of interest to the regional musical culture and it sprouted many years later, unexpectedly for me. I can’t remember the indifferent or ordinary teachers. All of them were personalities, it was interesting and curious on their lectures, every single one of them has left a trace in my memory and professional life. Particular attention should pay young people. I assert: during all the years of study there was not any “superfluous” subject. Everything we had studied was needed in the work, everything worked on the result - to be a musicologist even there, where, at first glance, there’s absolutely no conditions for that.

The age of a person and the age of a scientific institution is similar and not similar at the same time. I am summing up. The department is moving forward with the joint efforts of representatives of three generations of the scientists, the way it should be in a

real scientific school. Once Galyna Oleksandrivna said that she dreamed of a time when the department would combine wisdom and youth's ardor.

Key words: musicology, professional education, provincial city, Kharkiv National Kotlyarevski University of Arts, department of Music History

Тридцять сім років минуло відтоді, як після урочистого вручення дипломів про закінчення Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського я відчула себе повноправним представником своєї, досить рідкісної, порівняно з іншими, професії. Доля склалася так, що працювати довелося й у великих, «консерваторських» містах, де вирувало концертне життя, існували відділення Спілки композиторів, працювали кафедри, які вели активну наукову діяльність. Тоді питань, що й як робити, просто не виникало – все було організовано та зрозуміло. Знання ж, якими нас щедро наділила alma mater, давали можливість виконувати професійні обов'язки легко й приємно.

Однак більшу частину життя довелося працювати в рідному місті, де народилася не тільки я, а й п'ять поколінь моїх предків, а тому й відчуття «рідної землі» та обов'язок служити їй проявлялися особливо сильно. Житомир – місто дивовижне. Не тому так кажу, що воно рідне. Тисячолітня історія, культурні традиції, створені представниками багатьох народів, що називали наше місто – столицю Великої Волині – батьківщиною, вимагало віддати сповна усе, чого навчилася, вмю, прагну... Однак рідний Житомир, як усі давні міста, має свій характер, звички, неписані правила. Він «консервативний», як висловився Сергій Жуков, відомий композитор, уродженець Житомира, тепер – москвич. Отже, аби працювати так, як навчили в консерваторії, треба було «знайти до нього підхід», що виявилось дуже й дуже непросто.

Під час «пристосування» довелося не один раз замислитися над сутністю та сенсом самої професії, способами реалізації в ній, шляхами досягнення своєї мети та суспільного призначення музикознавця. До того ж, за час, що минув від закінчення вишу до сьогодні, не просто відбулася зміна поколінь. Докорінно змінилося все – держава, суспільство, освіта, цінності... Незмінною залишилася лише професія – улюблена, свідомо обрана, здобута роками навчання у наставників, чия освіченість та відданість справі до цих пір є тим «ліхтариком», що освітлює шлях через найтемніші ночі роздумів, розчарувань, пошуків

рішення. Тепер усе це значно простіше, тому що з'явилася впевненість у собі та справі, а замолоду все було по-іншому...

Наша улюблена Галина Олександрівна Тюменєва в день випуску сказала нам у напутньому слові: «Місто, до якого Ви приїдете працювати, має відчувати, що приїхали *Ви*». Приїхала, точніше – повернулася після років навчання та мандрів («*Lehrerjahre und Wanderjahre*») до рідного Житомира. Щоб приступити до роботи в Житомирському педагогічному інституті треба було мати дозвіл-згоду Міністерства культури. Іду до Києва, прошу так зване «відкріплення». Чиновник видає його зі словами: «Якщо йдете в “освіту”, то нас можете більше не повертатися». Отакої... Наче батьківщину зрадила. Ніколи не забуду, як їхала в промерзлому автобусі назад в Житомир. Тоді просто боялася майбутнього і аж ніяк не передбачала, що це був початок боротьби за професію, за право залишитися музикознавцем та працювати за фахом. Що ж записано в моєму дипломі (до слова, з відзнакою)? Музикознавець, викладач. Що можу робити? Викладати можу. Навантаження в педагогічному інституті є. Наступного року має відкритися нова спеціальність «учитель початкових класів з додатковою спеціальністю музика». Тобто, половину своїх професійних обов'язків буду виконувати. Вже непогано. А власне музикознавцем працювати де? В провінції представників такої професії, на жаль, не чекають. Кафедри теорії чи історії музики немає в жодному з навчальних закладів Житомира. Відділення Спілки композиторів також немає, тому що в місті живе і працює ... один професійний композитор! Міських газет кілька, однак музичні матеріали вони можуть друкувати лише час від часу. Згадую Марину Романівну Черкашину-Губаренко, яка викладала у нас музичну критику, і сама є неперевершеним журналістом та публіцистом: «Якщо хочете навчитися добре писати, ідіть працювати в газету!». Іду не вагаючись. Отримую перше журналістське завдання написати рецензію на концерт Євгенія Блінова, відомого балалаечника, професора, ректора Уральської консерваторії. Мені сподобалося все – музика та її виконання, музикант, його уважне ставлення до кореспондента газети та прагнення допомогти виконати роботу. Відтоді анонси та рецензії на філармонійні концерти робила регулярно. Марина Романівна мала рацію – писати стало значно легше.

Не можу не згадати своїх наставників-газетярів. Михайло Клименко, Михайло Сич, Валентин Грабовський, Ігор Ліберда – відомі українські поети-лірики. Всі вони особисто знали, добре пам'ятали та шанували Миколу Хомичевського (Бориса Тена), який вів просвітницьку роботу в газеті багато років поспіль. Може саме тому не заперечували проти матеріалів, що були присвячені музиці та музикантам. Відчуття слова, властиве митцям, вони переносили на повсякденну роботу в газеті. Не залишали без уваги й мої недоладності, не тільки виправляючи, а й дотепно коментуючи їх. Так працювала, набираючись досвіду, поки не змінився склад редакції. Нові журналісти не вважали академічну музику справою, важливою для суспільства, й запропонували писати про те, «що цікавить людей». «Про що ж? – запитала я». «Про “Торную лаванду”», до прикладу», – почула у відповідь. Однак виконувати «соціальне замовлення» невибагливого смаку не хотілося. На той час роботу в газеті я вважала справою завершеною. Довелося шукати іншої. Нею стала радіопередача «Музика і ти», яку започаткувала журналістка обласного радіо Надія Петрина – «радіо-Надя», як її називали колеги. Це був новий етап журналістської діяльності, адже необхідно було не тільки писати, а й озвучувати написане. До того ж, добирати до кожної передачі «живу музику» у «живому виконанні». За тогочасними правилами, залучати до місцевих радіопередач можна було лише «місцевих героїв», тобто житомирських музикантів. Тоді перед мікрофоном виступили хор Житомирського музичного училища під орудою Олександра Вацека, який невдовзі створить хорову капелу «Орея» і зробить її відомою на весь світ. Гурт «Древляни» вперше приїде на запис з селища Лугіни, де мешкали його музиканти. Тепер це філармонійний колектив, а його керівник – Юрій Градовський – народний артист України. В радіостудії звучали різні музичні інструменти – гітара, бандура, баян, скрипка, рояль. Передачу слухала молодь, студенти писали листи до редакції. З Надією Петриною ми спілкуємося й досі. Вона любить музику, продовжує створювати цікаві радіопередачі і завжди підтримує музикантів.

Настали 90-ті. Журналістам було не до музики. Я їх розуміла. Адже мені самій зарплатню за півроку в музичному училищі видали ... шлак-блоками. Тепер, заходячи до флігеля, який побудований саме з них,

з гордістю згадую, що це – моя зарплатня викладача музично-теоретичних дисциплін.

Однак минає все. Минуло й лихоліття. Культурний простір поступово набував зрозумілих обрисів, хоча виявився зовсім несхожим не те, до чого ми звикли раніше. Знову, як у перші роки після закінчення консерваторії, доводилося шукати «музикознавчу нішу». І знову з'явилося відчуття абсолютної непотрібності суто музикознавчих професійних вмінь, хоча пропонувала їх вже як кандидат мистецтвознавства – 1996 року захистила дисертацію.

Однак Житомир – місто неповторне. Однією з рис цієї неповторності є добре налагоджена краєзнавча діяльність. Метр житомирського краєзнавства, президент Товариства дослідників Волині, перший голова Житомирської обласної організації Всеукраїнської спілки краєзнавців, редактор наукових видань, доктор географічних наук, професор Микола Юхимович Костиця, зустрівши мене одного разу, сказав: «Ви – кандидат наук, значить маєте бути краєзнавцем!». Дійсно, краєзнавством я ще не займалася і навіть не досить чітко уявляла собі, що маю робити. Однак Микола Юхимович вмів не тільки сам працювати не складаючи рук, він знав, як зацікавити таких «неофітів», як я. Перші його завдання були чіткими та зрозумілими. Найголовніше ж – музикознавчими! Отак, начебто сама собою, сформувалася тема подальшої професійної діяльності – «Музика Великої Волині». Дивовижним чином з'єдналися в спільному проблемному полі академічна історія музики та регіональне музикознавство, яке дедалі більше ставало для мене визначником професійності музикознавчих досліджень як таких. Майже століття вітчизняне музикознавство обходилося без музичної культури провінції, вважаючи дослідження її історії «мелкотемьем». Однак тільки цілісність і повнота вивчення вітчизняної музичної культури гарантує достовірність висновків будь-якого музикознавчого дослідження. Виключення з наукового обігу «дрібних» питань призводить до викривлення кінцевого результату. Складався власний план наукової роботи з ієрархічною структурою тематики: від створення наукових біографій, що ґрунтуються на документальних матеріалах, до введення отриманих результатів до європейської культурної спадщини.

В березні 1989 року в Житомирі була утворена перша польська громадська організація в Житомирській області – Житомирське обласне відділення культуро-освітнього товариства ім. Ярослава Домбровського. Першим головою Товариства було обрано Валентина Грабовського, якого я знала ще з часів роботи в газеті. Розгорнута ним діяльність була надзвичайно широкою. Відомий поет, енциклопедично ерудований науковець, прекрасний організатор, Валентин Грабовський почав справу відродження польської культури на Житомирщині. За його ініціативи було створено польські фольклорні колективи, почалися відновлювані роботи на Польському цвинтарі, поверталися з небуття імена діячів польської культури. Звичайно, до цієї діяльності я долучилася із захватом. Відкрилися й можливості міжнародної співпраці, публікацій, з'явилися нові форми роботи. З легкої руки пані Ельвіри Гілевич, нині секретаря Міжнародного товариства польської музики ім. І. Я. Падеревського, сформувався новий музичний колектив – камерний ансамбль, який згодом узяв ім'я видатного волинянина, основоположника польської симфонічної та камерної музики Ігнація Фелікса Добжинського. За п'ятнадцять років існування колектив зіграв сотні концертів в Україні й Польщі, поставивши собі за мету, перш за все, виконувати музику, написану на Волині. Цього року має побачив світ шостий зошит серії «Музична скарбниця Волині». В ньому друкуються несправедливо забуті твори композиторів Великої Волині – від Казимира Любомирського до Михайла Скорульського.

Особлива сторінка діяльності музикантів камерного ансамблю ім. І. Ф. Добжинського – відродження звучання живої музики в католицькому костьолі. Духовна музика в репертуарі колективу нараховує кілька сотень творів, дозволяє утворювати різноманітні варіанти виконавських складів, надзвичайно різноманітна за емоційним змістом. Відкривши цю сферу музикування, музиканти забезпечили собі радість пізнання нового на все творче життя. В цьому колективі я змогла повною мірою відчутти, що практична діяльність музикознавця включає в себе не тільки вміння працювати в писемних та усних жанрах. Не менш важливим є вміння виконувати музику, перевіряючи аналітичні етюди живим звучанням музичних творів. Доземний уклін Вірі Іванівні Приходько – моєму викладачу фортепіано! Скільки разів я згадувала

її уроки, скільки порад застосувала в професійній діяльності, скільки творів з консерваторського репертуару зіграла в концертах колективу! Віра Іванівна пішла з життя дуже рано. Шкода, що не встигла подякувати їй з дорослим розумінням важливості того, що вона зробила для студентки-теоретика і що по-справжньому я оцінила тільки з роками. 2013 року камерний ансамбль імені Ігнація Фелікса Добжинського здобув почесне звання «Заслужений колектив польської культури» і продовжує діяльність. В головному римо-католицькому храмі Житомира – кафедральному костьолі Святої Софії вже багато років після недільних мес ансамбль виконує музику, створену для храму, відповідно до григоріанського календаря. Житомирський костьол Святої Софії є кафедральним костьолом Києво-Житомирської дієцезії (разом із костьолом Святого Олександра в Києві). Архітектурна пам'ятка XVIII століття, наш величний храм зберіг не тільки архітектурні риси бароко та пізнього Ренесансу, а й чудову акустику, яка дозволяє виконувати ансамблеву музику по-справжньому «живим» звуком без застосування апаратури. В жодному концертному залі музика доби бароко не прозвучить так, як вона звучить в храмі. І справа не тільки в акустиці. Храмовий простір, ікони, драматургія меси створює синтез, в якому музика посідає належне їй «од віку» місце і розкриває той прихований в її глибинах зміст, який попросту не може виявити себе в концертному виконанні. «Географія» костьолів, в яких грав колектив, дуже широка – від старовинних, зовсім маленьких, дерев'яних, що традиційно будуються в Польщі край доріг, аби туди міг зайти кожен, до величезних сучасних, розрахованих на тисячі вірних, що одночасно з'єднуються в спільній молитві, яку підтримує музика. Особливо цінним є те, що в колектив щороку приходять молоді люди, студенти музичних навчальних закладів, зокрема й Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. Не можу не згадати добрим словом альтисток Марію Мартиненко та Маргариту Соляник, гітаристів Сергія Горкушу та Олександра Вербаховського, флейтисток Олену Кожушко та Олену Ігнатюк, скрипальку Катерину Хоменко. Молоді музиканти приїздять до Житомира літом і зимою, під час канікул, проводять спільні репетиції, беруть участь у майстер-класах з релігійної камерної музики, що їх регулярно проводять в Житомирі відомі польські композитори Павел

Бембенек та Хуберт Ковальські. Це вже традиція колективу. Ще одна – наукова діяльність його учасників. Особливий репертуар та художні враження, здобуті в процесі опанування маловідомої камерної музики, спонукають до теоретичного роздумів. Так з’являються теми наукових робіт – від бакалаврських до дисертаційних. Для мене ж виконання музики в костьолі з такою давньою історією стало поштовхом для ще однієї краєзнавчої розвідки – дослідження архівних документів щодо репресій проти органістів та священників в ХХ столітті. «Традиція – це передача вогню, а не поклоніння попелу», – сказав Густав Малер. Одна справа просто грати в костьолі, інша – грати, відчуваючи дух та традиції своїх попередників. Серед органістів кафедрального костьолу був зокрема Кароль Ясенецький, випускник Празької консерваторії – один з сотень безневинно замучених у 1937-38 роках священників та органістів католицьких храмів Волині.

Спостерігаючи за зміною загальної культурної ситуації в Україні, не думала, що знову зможу працювати журналістом-музикознавцем в газеті. Однак заради «історичної справедливості» мушу сказати, що в Житомирі була ще одна спроба створити культурне поле і трибуну для музичної критики. Його створила Людмила Михайлівна Єршова, яка очолила в Житомирі громадську організацію «До ладу» та стала головним редактором інформаційно-аналітичного видання з такою самою назвою. На його шпальтах регулярно друкувалися матеріали з історії музики Великої Волині, аналітичні огляди, анонси філармонійних концертів. Ця громадська організація сприяла проведенню в Житомирі п’яти міжнародних фестивалів сучасної академічної музики «Житомирська музична весна ім. Олександра Стецюка», які збирали в нашому місті музикантів світового рівня. Ініціатором проекту був Сергій Жуков, випускник Житомирської музичної школи та Житомирського музичного училища ім. В. С. Косенка. Протягом п’яти років Сергій Жуков та його друзі, без перебільшення, героїчно долали упередженість та консервативність житомирських музикантів, які не приховували своєї неприязні до сучасної академічної музики та фестивальних концертів. Не говорила б сьогодні про справи «давно минулих днів», якби не дивовижна «зміна віх», яку спостерігаю сьогодні. Ставлення до сучасної музики через чотири роки після закінчення фестивальних проектів змінилося

кардинально. Якщо раніше доводилося шукати, умовляти та переконувати музикантів хоча б спробувати зіграти сучасний музичний твір, то останнім часом в Житомирі достатньо виконавців, які вміють і – найголовніше – прагнуть грати музику сучасних композиторів. А це означає, що тодішні титанічні зусилля, хоча й з запізненням, але дали свої плоди. Зростає виконавський рівень, приходить розуміння необхідності музикознавчої діяльності, яка сьогодні набуває цілком адекватних форм. Одна з яких – музей музичної культури.

Сучасна дійсність сповнена протиріч та несподіванок. З одного боку, тільки лінивий не висловлює нарікань на зниження рівня сучасної культури, з іншого – інтерес до національної історії втілюється в проекти, про які раніше навіть не мріялося. Для Житомира це було відкриття Музею Бориса Миколайовича Лятошинського. Родинний будинок Лятошинських по вулиці Гоголівській було знищено в 80-ті. З того часу ідея створення музею вважалася нереальною, адже не стало головного меморіального приміщення. Однак, якщо «ти дуже хочеш, то навіть всесвіт піде тобі назустріч». Директор Житомирської музичної школи № 1 ім. Б. М. Лятошинського В. Д. Чудовська дуже хотіла відкрити музей і зробила це. Разом з втіленням її мрії, справдилася й моя. Тридцять років роботи в рідному місті були роками боротьби за професію музикознавця, доданням консерватизму та небажання змін та активності. Здавалося б, це була боротьба з «вітряками». І раптом... музей, з експозицією, фондами, планомірною науковою роботою! Ось де справжнє поле діяльності для музикознавця! Всі складові професії наявні: просвітництво, лекторство, наукові дослідження та їх публікація. «Якщо ти дуже хочеш...» Мрії збуваються!

Кафедрі історії музики сімдесят років! Мені зовсім трішечки менше. З рук її викладачів я отримала найкращу в світі професію. П'ять років навчання промайнули як одна мить і залишилися найсвітлішими в моєму житті. Галина Олександрівна Тюменєва, її основоположниця та завідувачка, уособлювала професію і вражала інтелігентністю та людяністю. Марина Романівна Черкашина-Губаренко, консультуючи нас, абітурієнтів 1975 року, сказала: «Найголовніше – добре знати музику». Погодьтеся, це насправді – найголовніше і не тільки на вступних екзаменах. Протягом усіх років роботи я вважала цю фор-

мулу основою професії. Юрій Леонідович Щербінін посяв зернину інтересу до регіональної музичної культури і вона проросла через багато років, несподівано для мене самої. Не пригадую байдужих чи ординарних викладачів. Усі були особистостями, з усіма було цікаво, усі залишили слід в пам'яті та професійному житті. Окрема заувага для молодих. З усією відповідальністю стверджую: за всі роки навчання не було жодного «зайвого» предмету. Все, що вивчалось, знадобилося роботі, все працювало на результат – бути музикознавцем навіть там, де, на перший погляд, зовсім відсутні для того умови.

Вік людини та вік наукової інституції схожі й не схожі водночас. Я підбиваю підсумки професійного життя. Кафедра рухається вперед спільними зусиллями представників трьох поколінь вчених, як це й має бути в справжній науковій школі. Багато років тому Галина Олександрівна сказала, що мріє про такий час, коли на кафедрі поєднуються мудрість і молоде завзяття. Як добре, коли мрії збуваються!

УДК [78.071.2:785.11]:78.03(477.54)

Виктор Плужников

*Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского (Харьков)*

ИЗ ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ ХАРЬКОВСКОЙ ШКОЛЫ ОРКЕСТРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ

Плужников В. Н. Из истории становления харьковской школы оркестрового дирижирования. Стаття посвящена 90-летию класса оперно-симфонического дирижирования Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского, а также 100-летию вуза. В ней отражены основные этапы становления харьковской школы оркестрового дирижирования на фоне важнейших историко-культурных событий XX – начала XXI веков; названы имена дирижёров, исполнительская и педагогическая деятельность которых способствовала её формированию.

Ключевые слова: дирижирование, специальный класс оперно-симфонического дирижирования, харьковская школа оркестрового дирижирования.

Плужніков В. М. З історії становлення харківської школи оркестрового диригування. Стаття “З історії становлення харківської школи оркестрового

диригування” присвячена 90-й річниці класу оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, а також 100-річчю вишу. В статті висвітлені основні етапи становлення цієї школи на тлі важливіших історико-культурних подій ХХ – початку ХХІ століть; названі імена диригентів, виконавська і педагогічна діяльність яких сприяла її формуванню.

Ключові слова: диригування, спеціальний клас оперно-симфонічного диригування, харківська школа оркестрового диригування.

Pluzhnikov V. M. From the History of Formation of Kharkiv School of Orchestral Conducting. The article is dedicated to the 90th anniversary of the class of opera and symphonic conducting at I. P. Kotliarevsky Kharkiv State University of Arts, as well as to the 100th anniversary of this university.

In 20 and 21 century, the profession of conductor became one of the most prestigious professions in music. This is the reason behind the heightened interest towards it on the part of the specialists of this sphere and musicologists. Still, there are no systematized materials regarding the conductor education in Kharkiv during 1920-40s available to researchers. The aim of this article, which comprises its novelty, is to analyze the stages of formation of Kharkiv school of orchestral conducting and to fill in the gaps in data.

In the autumn of 1927, at Kharkiv Institute of Music and Drama, the class of opera and symphonic conducting taught by Iakov Abramovych Rosenshtein was established. He raised many conductors, the most famous being P. Balenko, M. Budiansky, I. Vymer, F. Dolgova, K. Doroshenko, D. Klebanov, B. Kozhevnykov, V. Nakhabin, V. Tolba, and others.

In 1932-1935, the head conductor of the Ukrainian Philharmonic Hall was Herman Adler, the graduate of the German Academy of Music and Performance Arts in Prague, who was to become a worldwide arts celebrity. In 1932-1934, he also taught conducting at Kharkiv Institute of Music and Drama. Even though his stay in Kharkiv was short, his contribution to the development of the Ukrainian school of conducting and symphonic performance is hard to overestimate.

In late 1920s and early 1930s, at Ukrainian State Capital City Opera, as N. V. Ly-senko Kharkiv State Academic Theatre of Opera and Ballet was called at that time, the performances were conducted by such masters as L. Steinberg, A. Bron, B. Vrana, E. Margulyan, A. Pazovsky, I. Palitsyn, M. Verikovskiy, I. Weisenberg, A. Rudnitsky, P. Stavrovsky, F. Shtidri, and others. Students were obliged to attend their rehearsals and performances.

After Rosenshtein and Adler moved to Kyiv in mid-1930s, the special class in conducting at Kharkiv State Conservatory was taught by professor I. Weisenberg and tutors K. Doroshenko and V. Tolba. From September 1943, it was taught by professor V. Komarenko and associate professor K. Doroshenko; in 1945, they were joined by V. Piradov. 1939 saw the establishment of the Opera studio at Kharkiv State Conservatory, which became an artistic laboratory for students of vocal performance and conducting.

In 1939-1941, the studio collaborated with I. Weisenberg, I. Vymer, V. Tolba; in 1945-2017, with V. Piradov, M. Budiansky, I. Gusman, P. Slavinsky, P. Balenko, I. Steiman, A. Liudmylin, V. Nikolaev, V. Kutsenko, A. Kalabukhyn, and others.

In the summer of 1947, the class of opera and symphonic conducting at Kharkiv State Conservatory was closed. In 1947-1968 and 1973-2008, orchestra conductors were studying at the department of folk instruments. In 1948-1957 and 1963-1968, it was headed by professor Konstantin Doroshenko. Having employed the experience of the best conductors, he created the most successful school of orchestra conducting in Kharkiv. His study programs were borrowed by similar departments across the whole Soviet Union. Among the students of K. Doroshenko were A. Vidulina, V. Grizodub, A. Kalabukhin, B. Mikheev, A. Nazarenko, V. Nikolaev, V. Pluzhnikov, V. Savinykh, and others. The most talented students became the assistants of the conductor at the Opera studio of Kharkiv State Conservatory, and afterwards – the conductors at the opera, the musical comedy theater, and various types of orchestras, including symphonic orchestras.

The first successful attempt to reestablish the class of opera and symphonic conducting at Kharkiv Institute of Arts was made in 1968 by Ievgenii Duschenko, the head conductor of N. V. Lysenko Kharkiv Academic Theater of Opera and Ballet. The students A. Markhlevsky, V. Mutin, Sh. Paltadzhn, M. Sechkin, N. Sukach, and N. Shpak attained the second degree. In 1973, the special class was again closed. In 2008, on the initiative of professor T. Verkina, the rector of I. P. Kotliarevsky Kharkiv State University of Arts, associate professors V. Pluzhnikov and Yu. Yanko reestablished the class in opera and symphonic conducting for the third time. In 2010-2013, it was taught by professor Sh. Paltadzhn and associate professor V. Kutsenko. From September 2016, the class is maintained by professor A. Kalabukhin. Among the 2008-2017 graduates are master L. Karachevtseva and bachelors G. Krupskaya, T. Kutsenko, S. Neverov, T. Nikogosyan, E. Radiyevskaya, I. Solovey, R. Uschapovsky, A. Chemerys, and Yu. Yakovenko.

We can conclude that during the 90 years of its existence, the Kharkiv school of orchestral conducting has amassed a vast experience and has a significant potential for further development. It would be now very useful to further international cooperation with colleagues representing different national schools and various currents of musical and theatrical arts.

Key words: conducting, the special class of opera and symphony conducting, the Kharkov school of orchestral conducting.

В XX – XXI столетиях профессия дирижёра стала одной из наиболее престижных в музыкальной сфере. На первый взгляд, все её аспекты уже досконально изучены и обобщены в научно-методических трудах специалистов. Но, работая над книгой «К. Л. Дорошенко – дирижёр, педагог, просветитель: монография», я убедился в том, что в

научном обиходе до сих пор отсутствуют систематизированные материалы о подготовке дирижёрских кадров в Харькове в период 1920-х – 1940-х годов. В значительной мере это обусловлено дефицитом первичных документов, большая часть которых была уничтожена сотрудниками государственных учреждений перед эвакуацией во время Второй мировой войны. К счастью, наиболее важную информацию за указанный период удалось частично восстановить в послевоенные годы на основании личных документов музыкантов, а также их воспоминаний. **Цель** данной статьи – проанализировать этапы становления харьковской школы оркестрового дирижирования, и по возможности восполнить существующие информационные пробелы. В этом состоит **актуальность** и **новизна** данного труда.

По мнению музыковедов Л. Григорьева и Я. Платека, на рубеже XIX – XX столетий губернский город Харьков превратился из глухой провинции в культурный центр юга России [5, с. 16]. Наряду с постоянно работающими в харьковском оперном театре дирижёрами Е. Д. Эспозито¹, В. И. Суком и др., сюда стали регулярно приезжать столичные гастролёры. Благодаря активному строительству железных дорог и стремительному развитию международного транспортного сообщения, началась эпоха гастролей больших музыкальных коллективов. Так, например, в 1896 году с огромным успехом прошли концерты Берлинского филармонического оркестра под управлением А. Никиша в Петербурге, Москве, Харькове, Киеве и Одессе. Первым отечественным дирижёром, организовавшим гастроль симфонического оркестра Полтавского отделения ИРМО, стал одессит Д. В. Ахшарумов. В начале 1900-х годов названный музыкальный коллектив выступил в близлежащих городах, а в 1909 году совершил масштабное концертное турне по стране, посетив Елисаветград (теперь Крапивницкий), Николаев, Херсон, Екатеринослав (Днепр), Ростов-на-Дону, Воронеж,

¹ Эспозито Микеле (29.09.1855 – 26.11.1929) – итальянский композитор, пианист и дирижёр. Обучался в консерватории в Неаполе у Б. Чези (фортепиано) и П. Серрао (композиция). С 1882 года жил в Ирландии, профессор Музыкальной академии в Дублине. В 1899 году организовал там постоянный симфонический оркестр, которым руководил до 1914 года. Евгением Доминиковичем его стали называть в Москве, когда он служил в Московской частной русской опере С. И. Мамонтова (1897-1904 гг.).

Пензу, Саратов, Тамбов, Курск, Орёл, Тулу, Калугу, Сумы и Харьков. В 1910-е годы с харьковским симфоническим оркестром сотрудничали многие известные дирижёры, в том числе: З. Носковский, А. Н. Виноградский, А. Б. Хессин, А. Бернарди, К. С. Сараджев, Н. С. Кленовский, Ю. Н. Померанцев, Н. А. Малько, М. М. Ипполитов-Иванов, С. Н. Василенко, Н. Н. Черепнин и др. В юбилейный 1913 год, когда повсеместно праздновали 300-летие царствования династии Романовых, Харьков посетили семь дирижёров, трое из которых прибыли с собственными коллективами: С. А. Кусевицкий представлял Московское и Петербургское отделение ИРМО, Д. В. Ахшарумов – Полтавское, Н. С. Кленовский, Ю. Н. Померанцев, И. И. Слатин и Ф. А. Бугамелли – Харьковское. Достижения Харьковского императорского музыкального училища были столь очевидны, что в мае 1917 года на его базе была открыта Харьковская консерватория¹.

Динамичное развитие музыкального искусства на рубеже XIX – XX веков привело к необходимости в 1906 году открыть класс оркестрового дирижирования в Петербургской консерватории. Студентов отбирали из числа теоретиков старших курсов, а их первым преподавателем был руководитель студенческого симфонического оркестра Галкин Николай Владимирович (18.12.1856 – 21.05.1906). Его преемником стал Черепнин Николай Николаевич (03.05.1873 – 26.06.1945). После двухгодичного курса обучения, выпускники получали диплом об окончании консерватории со статусом Свободного художника. Первыми их обладателями стали М. Г. Климов и Н. А. Малько². К осени 1912 года

¹ За 100 лет существования вуз многократно подвергался реорганизациям, в связи с чем менялись его название и статус – Харьковская консерватория (1917-1920), Музыкальная академия (1920), Высший музыкальный институт (1921-1924), Музыкально-драматический институт (1924-1934), Харьковская государственная консерватория (1934 – 25.10.1963), Харьковский институт искусств (26.10.1963 – 25.12.1972), Харьковский институт искусств им. И. П. Котляревского (26.12.1972 – 31.03.2004), Харьковский государственный университет искусств им. И. П. Котляревского (01.04.2004 – 16.01.2011), Харьковский национальный университет им. И. П. Котляревского (с 17.01.2011). Названия вуза приведены в тексте в соответствии с его официальным статусом, существовавшим на тот момент.

² Творческая биография Н. А. Малько содержится в статье Раабена Л., Шермана И. «Н. А. Малько – жизнь, дирижёрская и общественная деятельность» [11,

специальное дирижёрское образование в Петербургской консерватории, по выражению А. В. Гаука, «как бы узаконилось» [4, с. 30-32], но из-за чрезмерной дороговизны оно не получило должного развития ни в столице, ни в других городах Российской империи. В Западной Европе ситуация была принципиально иной. По сведениям Н. П. Аносова, в нескольких высших музыкальных учебных заведениях к концу XIX века дирижёрское образование в качестве особой специальности было интегрировано в систему музыкального образования [1, с. 22-23].

В 1917 году становление данной профессии оказалось прерванным военно-политическими и социально-экономическими кризисами. В этот труднейший исторический период ушли из жизни авторитетные дирижёры Э. Ф. Направник и В. И. Сафонов; навсегда покинули страну – В. В. Бердяев, А. И. Зилоти, Э. А. Купер, С. А. Кусевицкий, А. К. Метнер, С. В. Рахманинов, И. Ф. Стравинский, Н. Н. Черепнин и др. Когда иностранцы получили возможность посещать Советскую Россию, дефицит дирижёрских кадров в 1922-1937 годы уменьшился за счёт притока зарубежных музыкантов. В их числе были лучшие дирижёры Западной Европы: Г. Абендрот, Г. Адлер, Б. Вальтер, Ф. Вейнгартнер, К. Зандерлинг, Э. Клейбер, О. Клемперер, Х. Кнаппертсбуш, О. Фрид – из Германии, Ф. Штидри – Австрии, Г. Себастьян – Венгрии, Э. Ансерме – Швейцарии, П. Монтё – Франции и многие другие. Большинство музыкальных коллективов страны до лета 1937 года возглавляли иностранцы.

Н. А. Малько (04.05.1883 – 23.06.1961) – один из первых специалистов по подготовке оперных и симфонических дирижёров, ещё в 1922 году организовал на композиторском отделении Московской государственной консерватории 3-х летний курс обязательного дирижирования. Он планировал открыть и специальный класс, но осенью 1922 года вместо него профессором Московской консерватории был назначен Сараджев Константин Соломонович (08.10.1877 – 22.07.1954) – воспитанник А. Никиша. В 1924 году он создал первый в СССР дирижёрский отдел, где дирижирование стало самостоятельной учебной дисциплиной. Учениками К. С. Сараджева были известные впослед-

с. 11-42], а также книге Плужникова В. «К. Л. Дорошенко – дирижёр, педагог, просветитель: монография» [10, с. 290-297].

ствии деятели музыкального искусства – Л. М. Гинзбург, С. П. Горчаков, М. И. Паверман, Б. Э. Хайкин и др¹.

В сентябре 1923 года Н. А. Малько приехал в Харьков, куда его пригласили на должность дирижёра Русской государственной оперы и симфонического оркестра, а по совместительству – руководителя студенческого симфонического оркестра Высшего музыкального института. Но обстановка в харьковской опере была такова, что, по выражению ленинградского музыковеда Л. Н. Раабена и дирижёра И. Э. Шермана, «ни о какой серьёзной художественно полноценной деятельности не могло быть и речи» [11, с. 25]. Остаться в качестве симфонического дирижёра и преподавателя вуза больше трёх месяцев Н. А. Малько не захотел. Покинув Харьков, в 1924 году он создал специальное дирижёрское отделение в киевском Музыкально-драматическом институте им. Н. В. Лысенко, а в 1925 году – в Ленинградской государственной консерватории. За 6 лет интенсивного педагогического труда Н. А. Малько воспитал элиту оперного и симфонического исполнительского искусства. В числе его учеников Л. М. Гинзбург, И. А. Зак, М. М. Канерштейн, А. Ш. Мелик-Пашаев, Е. С. Микеладзе, Е. А. Мравинский, И. А. Мусин, Н. С. Рабинович, Б. Э. Хайкин, И. Э. Шерман и др. В 1928 году Н. А. Малько был направлен в Вену и Берлин для изучения зарубежного опыта подготовки дирижёров. Он успешно справился с порученным делом, обобщил методические наработки лучших педагогов Западной Европы в своём учебнике по дирижированию [8], но не вернулся из служебной командировки. Вероятно, по этой причине в 1971 году музыковед О. Л. Данскер определила его достижения скромно и лаконично: «По инициативе и при непосредственном участии Малько было положено начало специальному дирижёрскому образованию в нашей стране» [7, с. 3]. По моему мнению, масштабы творческой личности Н. А. Малько до сих пор не оценены в полной мере, а его имя известно лишь узкому кругу специалистов.

В харьковском Высшем музыкальном институте в 1923 году был открыт музыкально-драматический факультет, произошла реорганизация

¹ Подробнее о деятельности талантливого дирижёра и педагога см.: К. С. Сараджев. Статьи, воспоминания [6].

учреждения и вуз переименовали в Музыкально-драматический институт (Муздрамин). Летом 1925 года из-за большого недобора студентов на музыкальное отделение главпрофобразование обязало все профильные техникумы Украины выделить претендентов для заполнения свободных мест в этом вузе. Профессор С. С. Богатырёв рекомендовал для поступления на дирижёрский факультет К. Л. Дорошенко – учащегося III курса отделения струнно-смычковых инструментов Харьковского государственного музыкального техникума. Но, поскольку класс дирижирования в Муздрамине только планировали открыть, абитуриенту предложили поступать по двум специальностям – теории музыки и дирижирования. Должность преподавателя долго оставалась вакантной, поэтому первые два года студенты-дирижёры занимались на теоретическом отделении музыкального факультета, лишь наблюдая из зала работу Л. П. Штейнберга, Н. А. Малько, В. В. Бердяева и других мастеров во время репетиций, симфонических концертов и оперных спектаклей. Будучи уже третьекурсниками, студенты К. Л. Дорошенко и В. П. Рыбальченко уговорили Розенштейна Якова Абрамовича (1887-1946) – воспитанника Петербургской консерватории, профессора по классу виолончели, руководившего симфоническим оркестром Всеукраинского радиокомитета и студенческим симфоническим оркестром, стать их наставником. Так осенью 1927 года в харьковском Музыкально-драматическом институте открылся класс оперно-симфонического дирижирования. В отличие от Ленинградской консерватории, где до 1941 года в дирижёрском классе работал один штатный концертмейстер, в Харькове изначально их было двое. Этот факт имеет принципиальное значение при обучении дирижёров, поскольку студент получает возможность управлять ансамблем пианистов. За 10 лет работы на дирижёрском факультете харьковского Муздрамина (1927-1937 гг.) Я. А. Розенштейн воспитал не один десяток дирижёров, в числе которых: П. Я. Баленко, М. П. Будянский, И. И. Вымер, Ф. М. Долгова, К. Л. Дорошенко, Д. Л. Клебанов, Б. Т. Кожевников, В. Н. Нахабин, В. С. Тольба и др.

В 1928 году в Харькове начали создавать Украинскую филармонию (Укрфил). 14 октября 1929 года она получила официальный статус, а симфонический оркестр во главе с Я. А. Розенштейном стал филар-

моническим. В 1932-1935 годы главным дирижёром Украинской филармонии был Герман Адлер (02.12.1899 – 02.10.1990) – воспитанник Немецкой академии музыки и исполнительского искусства в Праге, чешский подданный, впоследствии – всемирно известный деятель искусств¹. В Харьков его пригласили из Бремена (Германия), где он занимал пост дирижёра Государственного театра. По мнению В. С. Тольбы, Г. Адлер был «превосходным музыкантом и настоящим воспитателем оркестра» [12, с. 63-64]. Харьковская филармония под его руководством стала ключевым звеном в системе музыкального образования, а также мощным катализатором культурного развития Украины. По совместительству в 1932-1934 годы Г. Адлер преподавал дирижирование в Музыкально-драматическом институте².

В Украинской государственной столичной опере (в настоящее время – Харьковский национальный академический театр оперы и балета имени Н. В. Лысенко) во второй половине 1920-х – начале 1930-х годов спектаклями дирижировали Л. П. Штейнберг, А. М. Брон, Б. И. Врана, Э. А. Маргулян, А. М. Пазовский, И. О. Палицын, М. И. Вериковский, И. Е. Вейсенберг, А. И. Рудницкий, П. А. Ставровский, Ф. Штидри и др. Студенты Муздрамина в обязательном порядке посещали их репетиции и спектакли.

Весной 1937 года в стране начались репрессии против иностранных граждан. Из-за угрозы начала Второй мировой войны правительство в ультимативной форме предложило им принять советское гражданство или срочно покинуть страну. Выдающиеся мастера вынуждены были уехать, а театрално-концертные организации столкнулись с беспрецедентным кадровым дефицитом. Более года должность главного дирижёра большинства столичных и областных оркестров оставалась вакантной.

С середины 1930-х годов специальный класс дирижирования Харьковской государственной консерватории (ХГК) вёл профессор

¹ Творческая биография Г. Адлера опубликована в 1 томе Большой украинской энциклопедии [9].

² По сведениям В. С. Тольбы, Г. Адлер занимался с группами студентов по 2-3 человека по образцу популярных за рубежом *Meisterschule* (нем. – школа мастерства). «В старшей группе были Клебанов, Рахлин и я, – вспоминал Вениамин Савельевич, – но вместе мы встречались редко, занимались индивидуально, так как работали в разных местах» [12, с. 63-64].

И. Е. Вейсенберг, а также преподаватели К. Л. Дорошенко¹ и В. С. Тольба (в 1940-1941 годы – заведующий кафедрой дирижирования). После освобождения Харькова от фашистов, с сентября 1943 года дирижирование преподавали профессор В. А. Комаренко – директор ХГК и доцент К. Л. Дорошенко; в 1945 году к ним присоединился В. О. Пирадов – доцент, главный дирижёр ХАТОБа и Оперной студии ХГК. Этот молодёжный музыкальный театр был открыт 10 декабря 1939 года спектаклем «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, исполнитель главной партии – Б. Р. Гмыря. Оперная студия под руководством режиссёра С. Д. Масловской стала прекрасной производственной базой, где студенты-вокалисты и дирижёры получили возможность апробировать полученные в классе знания в комфортных условиях. В 1939-1941 годы в ней работали дирижёры: И. Е. Вейсенберг, И. И. Вымер, В. С. Тольба; в 1945-2017 годы – В. О. Пирадов, М. П. Будянский, И. Б. Гусман, П. М. Славинский, П. Я. Баленко, И. С. Штейман, А. А. Людмилини, В. И. Николаев, В. Д. Куценко, А. В. Калабухин и др.

Летом 1947 года в связи с малой численностью студентов класс оперно-симфонического дирижирования в ХГК был закрыт. В периоды 1947-1968 и 1973-2008 годов подготовка оркестровых дирижёров осуществлялась только на кафедре народных инструментов.

¹ После успешного окончания в 1931 году Музыкально-драматического института по классу дирижирования профессора Я. А. Розенштейна, будучи дирижёром Харьковской государственной столичной оперы, в 1932-1934 годы К. Л. Дорошенко повышал свою квалификацию под руководством Г. Адлера. В сезон 1934/35 годов по приглашению Ф. Штидри (11.10.1883 – 08.08.1968) – главного дирижёра симфонического оркестра Ленинградской филармонии, Константин Леонтьевич проходил стажировку в Ленинграде. В 1935-1936 годы – дирижёр харьковской Оперной студии, в 1936-1938 годы – дирижёр симфонического оркестра и музыкальный редактор Харьковского областного радиокомитета. С 1929 года преподавал в Харьковском музыкально-театральном техникуме, в 1934-1938 годы – в Харьковском педагогическом институте, с 1936 года – в Харьковской государственной консерватории. С сентября 1939 по июль 1992 года по состоянию здоровья занимался исключительно педагогическим трудом: преподавал дирижирование, методику преподавания дирижирования и теоретических дисциплин, инструментоведение, инструментовку, чтение оркестровых партитур, изучение оперной литературы, анализ музыкальных форм и др. Подробнее см: Плужников В. «К. Л. Дорошенко – дирижёр, педагог, просветитель : монография» [9].

С 26 апреля 1948 по 24 июня 1957 года отдел народных инструментов возглавлял доцент Дорошенко Константин Леонтьевич (06.12.1906 – 30.07.1992). В чрезвычайно сложный послевоенный период он создал все предпосылки для возвращения этому отделу статуса кафедры. В 1963-1968 годы К. Л. Дорошенко – заведующий кафедры народных инструментов, с января 1963 по сентябрь 1990 года – исполняющий обязанности профессора. Обобщив опыт лучших отечественных и зарубежных дирижёров, К. Л. Дорошенко создал наиболее успешную школу оркестрового дирижирования. По сведениям Е. А. Бортника и В. Ф. Савиных, он в кратчайшие сроки подготовил необходимые документы и в начале 1950-х годов с помощью И. Б. Гусмана добился утверждения Министерством культуры СССР положения об обязательном овладении студентами двумя специальностями – исполнителя-инструменталиста и дирижёра оркестра народных инструментов [2, с. 203]. По учебным программам К. Л. Дорошенко работали аналогичные кафедры всей страны. Наиболее одарённые «народники» становились ассистентами дирижёра Оперной студии, а впоследствии – дирижёрами оперы, театра музыкальной комедии и различных типов оркестров, в том числе симфонических. Воспитанники К. Л. Дорошенко – А. К. Видулина, В. А. Гризодуб, В. И. Николаев, В. Ф. Савиных – в течение многих лет успешно преподавали в родном вузе; А. В. Калабухин, Б. А. Михеев, А. И. Назаренко, В. Н. Плужников – преподают в настоящее время, бережно храня харьковские дирижёрские традиции.

Первая успешная попытка восстановить работу класса оперно-симфонического дирижирования в ХИИ была осуществлена в 1968 году Душенко Евгением Васильевичем (23.06.1925 – 25.04.2011) – главным дирижёром Харьковского академического театра оперы и балета им. Н. В. Лысенко. Суденты А. Ц. Мархлевский, В. В. Мутин, Ш. Г. Палтаджян, М. В. Сечкин, Н. В. Сукач и Н. А. Шпак получили второе высшее образование. В 1973 году Е. В. Душенко переехал в Киев, а спецкласс снова закрыли. В 2008 году по инициативе Т. Б. Веркиной – народной артистки Украины, профессора, почётной гражданки города Харькова, ректора Харьковского государственного университета искусств им. И. П. Котляревского, доцентами В. Н. Плужниковым и Ю. В. Янко – главным дирижёром академического симфонического

оркестра Харьковской филармонии и её директором в третий раз открыт класс оперно-симфонического дирижирования. В 2010-2013 годы его вели профессор Ш. Г. Палтаджян и доцент В. Д. Куценко. С сентября 2016 года работой класса руководит А. В. Калабухин – народный артист Украины, профессор, почётный гражданин города Харькова, заведующий кафедрой оперной подготовки. В числе выпускников за период обучения 2008-2017 годов – магистр Л. А. Карачевцева, а также бакалавры Г. К. Крупская, Т. В. Куценко, С. В. Неверов, Т. С. Никогосян, Е. В. Радиевская, И. А. Соловей, Р. В. Ущаповский, А. С. Чемерис, Ю. А. Яковенко.

Исходя из вышесказанного, можно сделать **вывод** о том, что харьковская школа оркестрового дирижирования накопила за 90 лет огромный опыт и имеет значительный потенциал для своего дальнейшего развития. Большую пользу в этом важном деле может принести международное сотрудничество с коллегами, представляющими другие национальные школы, а также различные направления в музыкально-театральном искусстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аносов Н. Об истории дирижирования / Н. Аносов // Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников / ред.-сост. В. Варунца. – М., 1978. – С. 17–23.
2. Бортник Е., Савиных В. Кафедранародных инструментов Украины / Е. Бортник, В. Савиных // Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского 1917-1992. – Харьков, 1992. – С. 197–220.
3. Вениамин Тольба: портрет дирижёра в воспоминаниях современников / сост. В. В. Тольба. – Нежин : Гідромакс, 2009. – 400 с.
4. Гаук А. Мемуары. Избранные статьи. Воспоминания современников / А. Гаук. – М. : Совет. композитор, 1975. – 263 с.
5. Григорьев Л., Платек Я. Современные дирижёры / Л. Григорьев, Я. Платек. – М. : Совет. композитор, 1969. 324 с.
6. Малько Н. Воспоминания. Статьи. Письма / Н. Малько / сост., вст. ст. и прим. О. Данскер. – Л. : Музыка, 1972. – 383 с.
7. Малько Н. Основы техники дирижирования / Н. Малько. – Л. : Музыка, 1965. – 220 с.
8. Плужников В. М. Адлер Герман Петер / В. М. Плужников // Велика українська енциклопедія / упоряд. А. М. Киридон. – Київ, 2016. – Т. 1. – С. 358.

9. Плужников В. Н. К. Л. Дорошенко – дирижёр, педагог, просветитель : монография / В. Плужников. – Харьков : Коллегиум, 2016. – 338 с., ил.
10. Раабен Л., Шерман И. Н. А. Малько – жизнь, дирижёрская и общественная деятельность / Л. Раабен, И. Шерман // Воспоминания. Статьи. Письма / сост., вст. ст. и прим. О. Данскер. – Л., 1972. – С. 11–42.
11. Сараджев К. С. Статьи, воспоминания / ред.-сост. и авт. биогр. очерка Г. Г. Тигранов. – М. : Совет. композитор, 1962. – 191 с.
12. Тольба В. С. Статьи. Воспоминания / сост. В. В. Тольба. – Київ : Муз. Україна, 1986. – 164 с.

REFERENCES

1. Anosov N. Ob istorii dirizhirovaniya // Literaturnoye naslediyе. Perepiska. Vospominaniya sovremennikov / red.-sost. V. Varuntsа. – М., 1978. – S. 17–23.
2. Bortnik E., Savinyih V. Kafedra narodnyih instrumentov Ukrainyi // Kharkovskiy institut iskusstv imeni I. P. Kotlyarevskogo. 1917-1992. – Kharkov, 1992. – S. 197–220
3. Veniamin Tolba: portret dirizherа v vospominaniyakh sovremennikov / sost. V. V. Tolba. – Nezhin : Gidromaks. 2009. – 400 s.
4. Gauk A. Memuary. Izbrannie stati. Vospominaniya sovremennikov. – М. : Sovet. Kompozitor. 1975. – 263 s.
5. Grigoryev L., Platek Ya. Sovremennyye dirizhery. – М. : Sovet. Kompozitor. 1969. – 324 s.
6. Malko N. Vospominaniya. Stati. Pisma / sost., vst. st. i prim. O. Dansker. – L. : Muzyka, 1972. – 383 s.
7. Malko N. Osnovy tekhniki dirizhirovaniya. – L. : Muzyka. 1965. – 220 s.
8. Pluzhnikov V. M. Adler Herman Peter // Velyka ukrainska entsyklopediia / uporiad. A. M. Kiridon. – Kyiv, 2016. – T. 1. – S. 358.
10. Pluzhnikov V. N. K. L. Doroshenko – dirizher. pedagog. prosvetitel : monografiya. –Kharkov : Kollegium. 2016. – 338 s., il.
11. Raaben L., Sherman I. N. A. Malko – zhizn. dirizherskaya i obshchestvennaya deyatelnost // Vospominaniya. Stati. Pisma / sost., vst. st. i prim. O. Dansker. – L., 1972. – S. 11–42.
12. Saradzhеv K. S. Stati, vospominaniya / red.-sost. i avt. biogr. ocherka G. G. Tigranov. – М. : Sovet. kompozitor, 1962. – 191 s.
13. Tolba V. S. Stati. Vospominaniya / sost. V. V. Tolba. – Kyiv : Muz. Ukraina, 1986. – 164 s.

Анна Савченко

*Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского (Харьков)*

ГАРМОНИЯ И МЕРА: ОРКЕСТРОВЫЙ СТИЛЬ В. Т. БОРИСОВА (НА ПРИМЕРЕ ПЕРВОЙ И ВТОРОЙ СИМФОНИЙ)

Савченко А. С. Гармония и мера: оркестровый стиль В. Т. Борисова (на примере Первой и Второй симфоний). Статья посвящена рассмотрению особенностей оркестрового стиля В. Т. Борисова в аспекте взаимодействия традиций и новаций (на примере Первой и Второй симфоний). Характеризуются основные параметры оркестровки композитора: функциональное строение оркестровой ткани, координация оркестровки с формообразованием, трактовка оркестровых групп, плотность оркестровой ткани, виды тутти, использование дублировок / тембровых микстов и солирующих тембров, колористичность. Детально анализируются способы регуляции плотности пространства при помощи различных по своей насыщенности тутти, диалогичной оркестровки, комплементарного сочетания голосов / пластов, полифонических приемов. Особо подчеркивается роль колористического начала в оркестровке. Выявленные черты демонстрируют действие эстетических принципов гармонии и меры как коррелирующих между различными составляющими оркестрового стиля композитора.

Ключевые слова: оркестровый стиль, оркестровая ткань, оркестровая группа, плотность-разреженность, дублировка, колористичность.

Савченко Г. С. Гармонія і міра: оркестровий стиль В. Т. Борисова (на прикладі Першої й Другої симфоній). У статті розглядаються особливості оркестрового стилю В. Т. Борисова в аспекті взаємодії традицій і новацій (на прикладі Першої та Другої симфоній). Характеризуються основні параметри оркестровки композитора: функціональна будова оркестрової тканини, координація оркестровки з формотворенням, трактовка оркестрових груп, насиченість оркестрової тканини, види тутті, використання дублювання / тембрових мікстів та сольних тембрів, колористичність. Детально аналізуються засоби регуляції насиченості простору за допомогою різних за своєю наповненістю тутті, діалогічної оркестровки, комплементарного сполучення голосів / пластів, поліфонічних прийомів. Особливо підкреслюється роль колористичного начала в оркестровці. Виявлені риси демонструють дію естетичних принципів гармонії й міри як таких, що корелюють взаємини між різними складовими оркестрового стилю композитора.

Ключові слова: оркестровий стиль, оркестрова тканина, оркестрова група, насиченість-розріженість, дублювання, колористичність.

Savchenko H. S. Harmony and measure: V. T. Borisov's orchestral style (on the example of the First and Second symphonies).

Background. In recent years, there has been taken an increasing interest to a creative work of Kharkov composer's school a bright representative of which is V. T. Borisov (1901–1988), who is an honored worker of arts of Ukraine, chancellor of Kharkov state conservatory (1944–1949), manager of department of composition and orchestration (1973–1978), teacher bringing up the whole pleiad of remarkable musicians.

There is not much written about music of V. T. Borisov: in a book of N. S. Tishko we can find the panoramic review of the composer's work, research on folk-song bases of his musical language is undertaken in candidate dissertation of P. P. Calashnik, the lines of master style are examined in his work of monographic plan, and numerous articles discuss problems of harmony, polyphony, separate questions related to orchestration. Lately a research was filled by dissertation research, monograph and articles of M. V. Bevs.

Objectives. The objectives of this study are to investigate some features of orchestral style of V. T. Borisov.

Methods. Orchestral style of Borisov is examined in the article on crossing of tradition and innovation. As an analytical material we select symphonies № 1 and № 2. In spite of the difference in interpretation of genre canon, both symphonies possess general dignity – they are expertly orchestrated by the composer owning striking timbre sense and impeccable taste for orchestration.

The voice-frequency thinking and musical language of V. T. Borisov determine preservation of traditional orchestral functions in musical contexture of his compositions.

In accordance with classic-romantic tradition, orchestration is thought by a composer as the major factor of shaping at different scale levels of musical form: its changing or, vice versa, maintenance designate form segmentation. Within the limits of a large syntactic construction, orchestration, as a whole, remains unchanged. Repetitive thematic in sonata or in three-part reprise forms were marked in orchestration changes, that testifies to interpretation of timbre and texture-register parameters modifications as major means of updating and development of musical idea. Timbre-register-texture embodiment of theme is determined by its shaped. So, the reception of the dialogic, tessellated orchestration based on roll-calls-kicking about short thematic constructions from timbres to the timbres, from a group to the group is often used in orchestration of genre, scherzo, playing themes.

The analysis of Borisov's symphony scores allows to conclude, that basic principle of his orchestral thinking is harmony and measure in everything. A composer firmly observes balance between the dense sounding and rarefied, between the presence of duplications and their absence, between fragments where solo remarks prevail and episodes built on the mixed timbres, between tutti, uniting all orchestral vertical line, and

tutti not overloaded, between different types of orchestral invoice and etc. In accordance with tradition, a composer cares of balance of sounding, about building of a vertical line. A measure and balance in composer's scores are traced also in the use of duplication, timbre, mixes. In analyzable symphonies duplications are used widely and diversely, however constantly. There are many enough fragments of text, instrumented without the use of duplications.

A composer works with the closeness of orchestral space, comparing in a sequence the fragments of text with more saturated sounding and rarefied sounding. Borisov applies different on their decision tutti: the extreme pole of saturation of orchestral contexture can be maximally dense to tutti with duplications on all vertical line of an orchestra. An opposite pole is made to tutti that differentiate on the degree of closeness, here regulated contexture thickness by different methods.

To the symphonies of Borisov bright, coloristic orchestration is inherent. Composition of orchestra, master possession, use of plenty of solo, economic and expressive feasibilities of instruments testify to it. A thin colorfulness is characteristic of slow parts of symphonies – more chamber and muffled on sounding in correlation with surrounding them parts. Here we find master proficiency, economical use of orchestral timbres and facilities, colorful comparison of timbre group, of an ensemble writing.

Results. The results of the research support the idea that orchestral style of V. T. Borisov is bright and original phenomenon. His features open up through description of basic parameters of orchestration of the composer: functional structure of orchestral contexture, co-ordination of orchestration with shaping, interpretation of orchestral groups, closeness of orchestral contexture, types of tutti, use of duplications / timbre mixes and solo timbres, coloring. The educed lines demonstrate the action of aesthetic principles of harmony and measure as correlating between the different constituents of composer orchestral style.

Conclusions. We conclude that lines of orchestral style of V. T. Borisov allow, from one side, to examine his orchestration in the lines with established tradition, from the other, – testify that work of the composer belongs to the musical art of XX century, marked by cardinal changes in the field of musical language and thinking.

Key words: orchestration, contexture, timbre, orchestral groups, duplication.

Постановка проблемы. В историю отечественной музыкальной культуры вписаны имена композиторов, творчество которых изучено и освещено в научной литературе не в полной мере. К таковым относится имя Валентина Тихоновича Борисова (1901–1988) – одного из корифеев харьковской композиторской школы, заслуженного деятеля искусств Украины, ректора Харьковской государственной консерватории (1944–1949), заведующего кафедры композиции и инструментовки

(1973-1978), преподавателя, взрастившего целую плеяду замечательных музыкантов.

Анализ последних исследований и публикаций. О музыке В. Т. Борисова написано не много: панорамный обзор творчества композитора находим в книге Н. С. Тышко [7], исследование народно-песенных основ его музыкального языка предпринято в кандидатской диссертации П. П. Калашника [5], в его же работе монографического плана рассматриваются черты стиля мастера [6], а в многочисленных статьях – проблемы гармонии, полифонии, отдельные вопросы, связанные с оркестровкой [полный список литературы см.: 2] В последнее время исследовательскую лакуну заполнили диссертационное исследование, монография и статьи М. В. Бевз [1–4 и др.], которые охватывают достаточно широкий круг вопросов, связанных с наследием композитора. Это и жанрово-стилевые особенности его фортепианных произведений, и феномен творческой личности, представленный в широком контексте культуры Украины и Харьковщины, и эстетические основы творчества.

Целью данной статьи является выявление черт оркестрового стиля В. Т. Борисова.

Изложение основного материала. Композитор является автором трех симфоний: две первые написаны для большого симфонического оркестра, соответственно, Первая – для парного состава с расширенной группой ударных (а также с малой флейтой и басовым кларнетом в качестве дополнительных инструментов), Вторая – для тройного состава с расширенной группой ударных, Третья – для струнного оркестра. В качестве аналитического материала мы избираем первые две симфонии.

Данные сочинения репрезентируют различные композиционно-драматургические варианты воплощения жанра. Первая симфония *D-dur* (1957) написана в четырех частях и тяготеет к линии жанрово-картинного симфонизма. Симфонии предпослан эпиграф:

*«Мой друг, отчизне посвятим
Души прекрасные порывы».*

Слова А. С. Пушкина выступают своеобразным камертоном, задающим волевой, оптимистичный, жизнеутверждающий тон всей

симфонии. В семантической структуре цикла I часть несет функцию активно-праздничного действования, получающего реализацию посредством упругой танцевальности и широкой песенности. II часть выполняет функцию жанрового скерцо, III – лирический центр цикла, протягивающий линию песенности от темы побочной партии I части. Финал возвращает атмосферу праздника и танцевальности, что позволяет перебросить от него смысловую арку к заглавной части.

Трехчастный цикл Второй симфонии *c-moll* (1963) решен в несколько ином ключе. Характер тематизма и драматургия I части отсылают к типу лирико-драматического симфонизма. Наступательная действенность части, заложенная в семантическом инварианте, здесь смягчена тематизмом, синтезирующим обобщенно-лирические, ламентозные и песенные интонации, представляющим разные грани лирики в теме главной и побочной партий (взволнованной, пульсирующей в первом случае и песенной во втором). II часть – Романс – написана в эгегической тональности *e-moll*, собственно, эгегический романс выступает в этой части жанровым ориентиром. Скерцо и финал сливаются в III части воедино, определяя ее семантическое наполнение: праздничный финал, массовый пляс, действие. Тем самым цикл симфонии как бы модулирует из сферы лирико-драматического симфонизма в сферу симфонизма жанрового.

Несмотря на различие в интерпретации жанрового канона, обе симфонии обладают общим достоинством – они мастерски оркестрованы композитором, владевшим поразительным тембровым слышанием и безупречным вкусом в оркестровке.

Изучение оркестровых стилей в музыке XX века неизбежно приводит исследователя к решению вопроса о соотношении традиции и новаторства в оркестровке того или иного композитора. Тональное мышление и музыкальный язык В. Т. Борисова определяют сохранение традиционных оркестровых функций в музыкальной ткани его сочинений. Так, в срезе оркестровой вертикали Первой и Второй симфоний мы без труда обнаружим функции мелодии, контрапункта, гармонии, фигурации, педали и т. д.

В соответствии с классико-романтической традицией, оркестровка мыслится композитором важнейшим фактором формообразования на разных масштабных уровнях музыкальной формы: ее смена или,

наоборот, сохранение обозначают членение формы. Следует отметить, что в симфониях В. Т. Борисова оркестровка в пределах крупного синтаксического построения в целом остается неизменной. В то же время, репризные проведения тематизма в сонатной или в трехчастной репризной формах отмечены изменениями в оркестровке, что свидетельствует о трактовке модификаций тембрового и фактурно-регистрового параметров в качестве важнейшего средства обновления и развития музыкальной мысли. Примером может служить тема главной партии I части Первой симфонии, которая в экспозиции (ц. 1 + 18 т.) вначале излагается у I кларнета *solo* (функция мелодии), виолончелей (педаль) и контрабасов (органный пункт) с вкраплениями мелодических фраз-ответов у флейт и гобоев (в октавном удвоении), кратких «взлетов» у I, II скрипок и альтов при гармонической поддержке четырех валторн и арфы. В последующем изложении к деревянным духовым присоединяется фортепиано, фактура постепенно усложняется, расслаивается, уплотняется благодаря введению дублировок, что приводит ко второму проведению темы главной партии на кульминации в туттийном изложении (ц. 2). В репризе же при сохранении тех же оркестровых функций фактура организована иначе (ц. 14 + 8 т.). Тема излагается более плотно: мелодия звучит у I скрипок и альтов в унисон, педаль – у IV валторны, органнй пункт превращается в пульсирующую гармонию (трезвучие *D-dur*) у II скрипок, виолончелей и контрабасов. Последующие мелодические фразы также «утолщены» по вертикали дублировками, что в целом создает более насыщенную музыкальную ткань.

Подобным образом меняется оркестровая ткань в репризе I части Второй симфонии. Функциональная структура ее аналогична структуре ткани в экспозиции, однако происходит тембровая перекраска линий и умножение некоторых функций. Так, мелодия в экспозиции излагалась у малой флейты и I флейты в октавном удвоении (ц. 1), в репризе она поручается I скрипкам (ц. 13 + 9 т.). Контрапункт, звучавши ранее у I скрипок, перемещается в партию английского рожка, затем гобоев, соединяясь с тембром I кларнета. Добавляются педали у II кларнета и басового кларнета. Таким образом, изменения не касаются плотности фактуры, ее структуры, однако способствуют ее тонкой тембровой модификации.

Темброво-регистрово-фактурное воплощение темы определяется также ее образным наполнением. Так, в оркестровке жанровых, скерцозных, игровых тем часто применяется прием диалогической, мозаичной оркестровки, основанной на переключках-перебросах кратких тематических построений от тембров к тембрам, от группы к группе. Примером может служить изложение и развитие скерцозного тематизма во II части Первой симфонии. В финале Второй симфонии тембровая перекраска осуществляется не столь стремительно, без скачков-перебросов, но в границах структурного построения: мелодия главной темы вначале (первое предложение) поручена I скрипкам, а затем (второе предложение) I кларнету. Диалогичная оркестровка как прием, удобный для развития тематизма, широко задействована также в разработочных разделах музыкальной формы (см. разработки I-х частей обеих симфоний).

Анализ партитур симфоний В. Т. Борисова позволяет заключить, что основной принцип его оркестрового мышления – это гармония и мера во всем. Композитор неизменно соблюдает баланс между плотным звучанием и разреженным, между наличием дублировок и их отсутствием, между фрагментами, в которых доминируют сольные реплики, и эпизодами, построенными на смешанных тембрах, между тутти, объединяющими всю оркестровую вертикаль, и тутти не перегруженными, между разными типами оркестровой фактуры и т. д. В соответствии с традицией, композитор заботится о балансе звучания, о выстроенности вертикали.

Начало I части Второй симфонии демонстрирует нам пример чередования фрагментов плотного звучания и звучания разреженного. Тема вступления отмечена мощным провозглашением оркестровым тутти, тогда как фактура темы главной партии прозрачна, в ней задействована группа струнных и частично деревянных духовых. Во вступлении I части Первой симфонии чередуются две темы по принципу тезис – антитезис. Первая, волевая, тема излагается унисонным неполным тутти (группа струнных и низкие деревянные духовые), в ее следующем проведении подключаются валторны, трубы и высокие деревянные. Вторая, песенная, лирическая, тема контрастна не только по образному наполнению, но и по фактурному решению: на фоне органного

пункта и педали у виолончелей, II, III, IV валторн мелодия излагается у солирующих тембров (I гобой, I валторна). В последующем проведении принцип солирования как способ бытия темы сохраняется. Тем самым вертикализированной фактуре первой темы контрастирует расслоенная, горизонтальная фактура второй.

Мера и сбалансированность в партитурах композитора прослеживаются и в использовании дублировок, тембровых микстов. В анализируемых симфониях дублировки применяются широко и разнообразно, однако не постоянно. Встречается достаточно много фрагментов текста, инструментованных без использования дублировок. Примером может служить начальное построение темы побочной партии I части Второй симфонии (ц. 4 + 13 т.), где только партии I и II скрипок сливаются в изложении мелодии в унисон, остальные же линии темброво индивидуальны.

Любопытный пример сбалансированного использования оркестровки с дублировками / тембровыми микстами и без таковых представляет собой разработка I части Второй симфонии. Она открывается эпизодом (ц. 6), в котором до масштабного полнозвучного тутти (ц. 8 + 8 т.) дублировки либо не используются, либо используются крайне экономно в виде кратких тембровых подсветок. Следующий раздел разработки (ц. 8 + 14 т. и далее), напротив, построен на оперировании и комплементарном противопоставлении тембровых микстов. При этом композитор чутко относится к наполнению микста, отключая и подключая тембры, в него входящие. Так, например, в описываемой разработке (ц. 10 + 5 т.) к линии I и II скрипок присоединяется дублировка у гобоев, которая через два такта «снимается», замещаясь дублировкой в партиях флейт и I кларнета, далее (ц. 11 - 1 т.) к названным линиям вновь подключаются гобой. Прием под- и отключения тембров в тембровых микстах порождает постоянное тембровое обновление, колористичность, что, в конечном счете, «играет» на обновление музыкальной мысли.

Плотность оркестровой ткани также подчиняется у композитора принципам соразмерности и сбалансированности. Автор работает с плотностью оркестрового пространства, сопоставляя в последовательности фрагменты текста с более густым и насыщенным звучанием и звучанием разреженным, о чем мы уже упоминали. Однако степень

плотности и насыщенности также становится заботой композитора, о чем свидетельствует применение различных по своему решению тутти. Крайним полюсом насыщенности оркестровой ткани может быть максимально плотное тутти с дублировками по всей вертикали оркестра (I часть Первой симфонии, разработка ц. 12; финал Первой симфонии ц. 5; I часть Второй симфонии ц. 8 + 10 т. и т. п.).

Противоположный полюс составляют тутти, которые различаются по степени плотности, при этом сгущенность ткани регулируется различными приемами. Прежде всего, в тутти может быть задействован не весь оркестр, не все инструменты той или иной группы. Таких неполных тутти великое множество в партитурах анализируемых симфоний. Назовем в качестве примера начало финала Первой симфонии, изложение основной темы III части Второй симфонии (от ц. 1 и далее, ц. 7 + 10 т. и далее). Также разреженность фактуры в туттийном изложении создают перебросы-диалоги между инструментами и группами, мелодическая и ритмическая комплементарность голосов. В таких случаях зачастую формально задействован весь оркестр, однако одномоментный вертикальный срез ткани не отяжелен, обладает свойствами разреженности. Примером такой «дышащей» оркестровой фактуры может служить фрагмент разработки I части Второй симфонии (ц. 9 + 7 т. и далее), в котором на фоне гармонии у меди и басов у низких инструментов каждой группы комплементарно сочетаются два пласта, меняющие свою тембровую окраску. Подобный пример находим в III части той же симфонии в изложении основной темы (ц. 2 + 14 т.).

Регулирование насыщенности фактуры осуществляется также при использовании полифонических приемов. Так, каноническое проведение темы побочной партии в репризе I части Второй симфонии (ц. 15) умножает мелодическую функцию, создает мелодическую вязь, которая не утяжеляет фактуру, но делает ее более насыщенной. В финале Второй симфонии имитационное проведение темы побочной партии позволяет накопить голоса при выходе на кульминацию (ц. 8).

Прозрачная оркестровая фактура может быть достаточно мелодически насыщенной за счет использования кратких контрапунктов,

как в теме побочной партии I части Второй симфонии (экспозиция ц. 4 + 14 т.). На основную мелодию здесь поочередно накладываются небольшие фразы у солирующих инструментов (валторны, флейты, гобоя, английского рожка и т. д.), темброво расцвечивающие основную линию у I и II скрипок.

Черты оркестрового стиля В. Т. Борисова, позволяющие, с одной стороны, рассматривать его оркестровку в русле сложившейся традиции, с другой, – свидетельствуют о том, что творчество композитора принадлежит музыкальному искусству XX века, отмеченному кардинальными изменениями в сфере музыкального языка и оркестрового мышления. Одной из ведущих тенденций развития оркестровки в музыке XX века, зародившейся в недрах позднего романтизма, следует считать расширение функций оркестровых групп, в частности, группы медных духовых. В соответствии с современными тенденциями В. Т. Борисов мыслит струнно-смычковую, деревянную и медную группы как равноправные (или почти равноправные), им в равной мере поручается и изложение, и развитие тематизма, а также различные оркестровые функции (мелодия, гармония, педаль, фигурации и т. д.).

Магистральную линию развития оркестрового мышления в музыке XX века составляет усиление колористического начала, особое внимание к тембровым, регистровым, фактурным краскам. Симфониям В. Т. Борисова присуща яркая, колористическая оркестровка. Об этом свидетельствует уже состав оркестра, который мы оговорили выше. Добавим, что расширенную группу ударных в Первой симфонии составляют литавры, треугольник, малый и большой барабаны, тамбурин, тарелки, там-там, во Второй симфонии задействованы те же ударные (кроме тамбурина). В обеих симфониях есть также инструменты, составляющие группу клавишных и щипковых. В Первой симфонии – это ксилофон, арфа и фортепиано, во Второй – колокольчики, ксилофон и арфа. Роль данных инструментов в оркестровой фактуре – колористическая и динамическая.

К колористической стороне партитур композитора относится и мастерское владение техническими и выразительными возможностями инструментов, и использование большого количества *solo*. Солирующим инструментам поручается изложение основной мелодической

линии, как, например, в медленной части Второй симфонии, в которой мелодия основной темы поручается кларнету *solo*, дублированному затем гобоем *solo* (см. также ц. 4 и далее там же). У солирующих тембров звучат и многочисленные контрапункты, краткие и развернутые, украшающие оркестровую ткань и умножающие функцию мелодии в оркестровой ткани. В качестве примера назовем вторую тему вступления I части Первой симфонии, тему побочной партии I части Второй симфонии. Использование *solo* сообщает партитуре тембровую красочность и прозрачность.

Тонкой красочностью отмечены медленные части симфоний – более камерные и приглушенные по звучанию в соотношении с окружающими их частями. Здесь находим мастерское владение ансамблевым письмом, экономное использование оркестровых тембров и средств, красочное сопоставление тембровых групп. Удивительным по тонкости исполнения является фрагмент II части Второй симфонии (ц. 2-3), в котором музыкальная мысль передается от струнных к деревянным (кларнет и фаготы, басовый кларнет и фаготы), где фактура достигает своей максимальной прозрачности, а затем вновь к струнным при поддержке валторн.

Чуткость В. Т. Борисова к степени плотности оркестрового пространства, о которой мы упоминали, также характеризует оркестровые стили многих композиторов XX века. К описанным в партитурах мастера случаям следует добавить и особый прием обрыва звучания на кульминации на *ff* с моментальным переходом к разреженной фактуре и динамике *pp*. В результате возникает контраст-сопоставление двух разнокачественных пространственных сфер с различной степенью насыщенности (прием, имеющий генезис в музыке поздних романтиков, в частности, А. Брукнера, и широко применявшийся в музыке XX века, в том числе в симфониях Г. Канчели, Е. Станковича и др.). В партитуре Второй симфонии отметим в этой связи фрагмент финала (ц. 8 + 13 т.).

Подводя итог, отметим, что в оркестровом стиле В. Т. Борисова творчески переосмысливаются традиции и новации, а их соотношение подчиняется основополагающим эстетическим принципам гармонии и меры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бевз М. Валентин Борисов як свідок часу / М. Бевз // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць / Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Х.: ХДУМ, 2011. – Вип. 33. – С. 66-72.
2. Бевз М. В. Етюди оптимізму з Валентином Борисовим: Монографія / М. В. Бевз. – Харків: Факт, 2017. – 224 с.
3. Бевз М. В. Жанрово-стильові особливості фортепіанної творчості Валентина Борисова: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 – муз. мистецтво / М. В. Бевз. – Харків, 2009. — 18 с.
4. Бевз М. Творча постать В. Борисова у соціокультурному контексті України 30-х років ХХ ст. / М. Бевз // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць / Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Х.: ХДУМ, 2008. – Вип. 22. – С. 168-176.
5. Калашник П. П. Народно-песенные основы творчества В. Т. Борисова: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 – муз. искусство / П. П. Калашник. – К., 1973. – 23 с.
6. Калашник П. Риси стилю творчості В. Борисова / П. Калашник. – К.: Музична Україна, 1979. – 112 с.
7. Тишко Н. Валентин Борисов / Н. Тишко. — К.: Музична Україна, 1972. – 44 с.

REFERENCES

1. Bevz, M. (2011). Valentin Borisov jak svidok chasu [Valentin Borisov as a witness of time]. Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education: sciences works, 33, 66-72.
2. Bevz, M. V. (2017). Etjudi optimizmu z Valentinom Borisovim: Monografija [Exercises of optimism with Valentin Borisov]. Fakt, 224.
3. Bevz, M. V. (2009). Zhanrovo-stil'ovi osoblivosti fortepiannoï tvorchosti Valentina Borisova [Genre-style features of V. Borisov's piano creation]. Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv, 18.
4. Bevz, M. (2008). Tvorcha postat' V. Borisova u sociokul'turnomu konteksti Ukraïni 30- h rokiv XX st. [V. Borisov's creative figure in the sociocultural context of Ukraine in the 1930's.]. Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education: sciences works, 22, 168-176.
5. Kalashnik, P. P. (1973). Narodno-pesennyye osnovy tvorchestva V. T. Borisova [Folk-song bases of V. T. Borisov's creation]. Institute of Art History, Folklore and Ethnography, Ukrainian SSR Academy of Sciences. Kiev, 23.

6. Kalashnik, P. (1979). Risi stilju tvorčnosti V. Borisova [Features of the style of V. Borisov's creation]. Muzichna Ukraïna, 112.
7. Tishko, N. (1972). Valentin Borisov [Valentin Borisov]. Muzichna Ukraïna, 44.

УДК 78.071.1:785.7(477.54-25)

Юлия Грицун

*Национальный университет «Черниговский колледж»
имени Т. Г. Шевченка (Чернигов)*

**ПОЗДНИЕ ВДОХНОВЕНИЯ МАСТЕРА:
«ЛИРИЧЕСКАЯ МУЗЫКА» ДЛЯ КАМЕРНОГО
ОРКЕСТРА И СОЛИРУЮЩЕЙ ВИОЛОНЧЕЛИ
(ПО ПРОЧТЕНИИ К. ПАУСТОВСКОГО)
И «SONATINA PICCOLO» ДЛЯ СТРУННОГО
ОРКЕСТРА ИГОРЯ КОВАЧА**

Грицун Ю. Н. Поздние вдохновения Мастера: «Лирическая музыка» для камерного оркестра и солирующей виолончели (по прочтении К. Паустовского) и «Sonatina piccolo» для струнного оркестра Игоря Ковача. В статье рассматриваются два сочинения, принадлежащие к позднему периоду творчества украинского композитора XX века, являющегося ярким представителем харьковской композиторской школы Игорю Ковачу (1924–2003) – «Лирическая музыка» для камерного оркестра и солирующей виолончели (по прочтении К. Паустовского) и «Sonatina piccolo» для струнного оркестра, в которых сохранена прочная связь с современными тенденциями украинской музыки 2-й половины XX века, унаследованными от композиторов советского времени, а также возникавшими в украинской музыке на протяжении его творческого пути.

Отмечено, что данные камерно-инструментальные произведения служат откликом композитора на, соответственно, неоромантическую и неоклассическую тенденции музыки последней трети XX ст. Указывается на связь «Лирической музыки» с жанром «Музыка для...» с одной стороны, и медленными частями симфоний композитора. В «Sonatina piccolo» И. Ковач демонстрирует свое понимание игрового начала в творчестве, раскрывая мастерство владения техникой музыкального письма.

Ключевые слова: И. Ковач, жанр, неотенденции в музыке, авторская индивидуальность, камерный оркестр, музыкальное письмо.

Грицун Ю. М. Пізні натхнення Майстра: «Лірична музика» для камерного оркестру та віолончелі соло (за прочитанням К. Паустовського) та «Sonatina piccolo» для струнного оркестру Ігоря Ковача. В статті розглядаються два твори, що належать до пізнього періоду творчості українського композитора ХХ століття, що є яскравим представником харківської композиторської школи Ігорю Ковачу (1924–2003) – «Лірична музика» для камерного оркестру та віолончелі соло (за прочитанням К. Паустовського) та *Sonatina piccolo* для струнного оркестру, в яких збережений міцний зв'язок із сучасними тенденціями української музики 2-ї половини ХХ століття, успадкованими від композиторів радянського часу, а також, які виникали в українській музиці протягом його творчого шляху.

Відзначено, що дані камерно-інструментальні твори служать відгуком композитора на, відповідно, неоромантичну і неокласичну тенденції музики останньої третини ХХ ст. Вказується на зв'язок «Ліричної музики» з жанром «Музика для ...» з одного боку, і повільними частинами симфоній композитора. У «*Sonatina piccolo*» І. Ковач демонструє своє розуміння ігрового початку в творчості, розкриваючи майстерність володіння технікою музичного письма.

Ключові слова: І. Ковач, неотенденції у музиці, авторська індивідуальність, камерний оркестр, музичне письмо.

Hrytsun Yu. M. Later inspirations of the Master: “Lyrical music” for chamber orchestra and solo cello (after reading by K. Paustovsky) and Sonatina piccolo for string orchestra by Igor Kovach.

Problem statement and its connection with important scientific and practical tasks. In the study of Igor Kovach's creative work there are many “white spots”: up to date, the genre palette of the composer, stylistic features of his work have not been studied (criticism in most cases analyzed Igor Kovach's works devoted to patriotic themes, limited to a number of newspaper publications, reviews, articles in reference publications) An exception is the unique monograph essay by N. Tyshko.

The purpose of the article is to make a musical analysis of two compositions by Igor Kovach – “Lyrical music” for chamber orchestra and solo violoncello (by K. Paustovsky's reading) (1990) and *Sonatina piccolo* (1989) for string orchestra, which are the composer's response to the neo-romantic and neoclassical tendency of music in the latter third of the twentieth century.

These works concern to the last 15 years of the creative work of Igor Konstantinovich Kovach (1924–2003), a Ukrainian composer of the twentieth century, who is an outstanding representative of the Kharkov composer's school. Appeal to a democratic audience, a positive emotional tone of works, even tragically and sorrowful marked pages of the author's expression, civil pathos, and the highest professionalism provided a broad public response to his music. For many decades, none of his premières have done without lighting in the local, but often all-Ukrainian musical-critical press.

In the last 15 years of the composer's life, the radical changes that took place in the sociocultural environment put I. Kovach in difficult conditions that stimulate the search for new means of composer's expression, consistent with the most relevant trends of time. In quantitative terms, the productivity of its activity is somewhat reduced, but its plurality is preserved. Among the works written in these years are the vocal-symphonic work "Running on the Waves", the literary-musical composition "The Country of GRINland", works for symphony and chamber orchestra, chamber and instrumental music, compositions for choir, songs, plays for piano, the composer brings the result of creativity in all genre faces.

On the background of compositions, one way or another continuing the creative efforts of I. Kovach in the preceding decades, two works are distinguished in which he came into contact with modern neo-tendencies: "Lyrical music" for chamber orchestra and solo violoncello (by K. Paustovsky's reading), and "Sonatina piccolo" for string orchestra.

Each of them reveals new facets of the spiritual and artistic world of I. Kovach, representing him, on the one hand, as a reflexive person, on the other as the Master, perfectly possessing his art.

The composition "Lyrical music" for the chamber orchestra and soloing cello (as read by K. Paustovsky) (1990) is adjacent to the concert opuses of I. Kovach. His genre definition refers to the notation "Music for ..." typical for the twentieth century, which signals the freedom of the composer's choice of instrumental ensemble, stylistic and compositional dramaturgical means. In this case, the performance staff is almost limited to a strings band, sometimes only vivified with a vibraphone. Perception is also programmed by another word included in the title "lyrical", deciphered through a subtitle (as it is known, K. Paustovsky entered Russian literature precisely as an artist of a lyrical, poetic composition).

It seems that in "Lyrical Music" I. Kovach found his own approach to neo-romanticism in Ukrainian, more widely than the Soviet composer's practice of the 1980s. He does not apply directly to artistic models of the nineteenth century, does not use a variety of intonational, timbral, figurative-semantic signs of late-romantic works. His way is connected with the recreation of the very atmosphere of "soulfulness". The universal sign of romantic lyrics in the analyzed work is the waltz, which shows itself in the three-dimensional metric, the ductility of the melodic pattern, the general mood.

The work of *Sonatina piccolo* (1989) is almost the only composer's response to the neoclassical tendencies of the twentieth century. I. Kovach focuses on instrumentalism in the early and even pre-classical epochs, when sonatina, as well as sonata, was not associated with a particular performing composition and composite canon.

Everything here reminds us of the "lost paradise" of the eighteenth century: the sound of the string orchestra, the conciseness of the expression, the square of the constructions, the homophone texture, the syntactic articularity of the form, the dominance of one topic, the emphasis on the expressive possibilities of motion, the clarity of the harmonic plan. The "classicality" of the opus accentuated in this way imparts him the

features of soft irony, turns this “minute” work into a model of aesthetic play, but not excitable, as in concertino, but a love-contemplative one. An additional trait to the joking paraphrase of the classical style is the choice of the key: “Beethoven” c-moll.

Conclusions. Thus, in the “Lyrical Music”, an expression of features of the author’s individuality associated with the deepening of the meditative sphere, the immersion of which involves a high level of expression, which is not inferior in its power to the emotional tone of slow (or leisurely) parts of symphonic cycles. Having freed himself of the “genre commitments”, the composer decided on a deeply intimate revelation.

As for the *Sonata piccolo*, its artistic concept is aimed at revealing the ambivalence of the game principle. Having honored the neoclassical tendencies of the twentieth century by the creation of *Sonatina piccolo*, I. Kovacs remains true to the nature of the genre, preserving its chamberness, both in terms of instrumental composition and in terms of manifestations of the personality principle.

Key words: I. Kovach, genre, non-genres in music, author’s individuality, chamber orchestra, musical writing.

В изучении творчества Игоря Ковача есть много «белых пятен»: до настоящего времени не изучена жанровая палитра композитора, стилистические особенности его творчества (критикой в большинстве случаев анализировались произведения Игоря Ковача, посвященные патриотической тематике), что значительно осложняет изучение его творческого наследия.

Волна интереса художественной интеллигенции к гражданской тематике, вызванная «хрущевской оттепелью» конца 1950-х – начала 1960-х годов, стимулировала развитие музыкальной критики в направлении оценки сочинений с точки зрения социалистических ценностей, отсюда – акцент на патриотической линии творчества И. Ковача, что способствовало формированию в общественном сознании представление о нем как «песеннике», пропагандисте гражданских идей.

Лишь в немногих публикациях раскрываются иные стороны его творчества. На протяжении двадцати лет, с 1967 по 1987 годы, творчество И. Ковача неизменно находилось в центре внимания музыкальной критики. Для некоторых ее представителей оно составило одно из сквозных направлений в изучении и оценке современных явлений в композиторской практике харьковского региона. Назовем в этой связи А. Чепалова, Н. Тышко, П. Калашника, чьи публикации о И. Коваче составляют своеобразные музыкально-критические монографии.

Нелишне подчеркнуть, что Н. Тышко стала автором единственного в своем роде монографического очерка о нем. Немалый вклад в освещение творческих новинок композитора, обобщение некоторых наблюдений жанрового и стилистического планов внесли многие другие музыковеды (О. Гусарова, Ю. Щербинин, Г. Шантырь), способствуя созданию в общественном сознании образа художника.

Цель статьи – выявить жанрово-стилевые черты сочинений Игоря Ковача – «Лирическая музыка» для камерного оркестра и солирующей виолончели (по прочтении К. Паустовского) и «*Sonatina piccolo*» для струнного оркестра, написанных в 1989–2000 годы.

Названные сочинения относятся к последнему 15-летию творчества Игоря Константиновича Ковача (1924–2003) – композитора, без имени которого невозможно представить историю музыкальной культуры Харькова и традицию академической композиторской школы ХНУИ имени И. П. Котляревского. Обращенность к демократической аудитории, позитивный эмоциональный тонус сочинений, даже отмеченных трагически-скорбными страницами авторского высказывания, гражданский пафос, высочайший профессионализм обеспечили его музыке широкий общественный резонанс. На протяжении многих десятилетий ни одна из его премьер не обходилась без освещения в местной, а, зачастую всеукраинской музыкально-критической прессе.

В последние 15 лет жизни композитора радикальные изменения, происходившие в социокультурной среде, поставили И. Ковача в сложные условия, стимулирующие поиск новых средств композиторского высказывания, созвучных наиболее актуальным веяниям времени. В количественном отношении продуктивность его деятельности несколько снижается, но сохраняется ее многогранность. В числе написанного в эти годы – вокально-симфоническое произведение «Бегущая по волнам», литературно-музыкальная композиция «Страна ГРИНландия», произведения для симфонического и камерного оркестра, камерно-инструментальная музыка, сочинения для хора, песни, пьесы для фортепиано – композитор подводит итог творчества во всех жанровых гранях.

На фоне композиций, так или иначе продолжающих творческие начинания И. Ковача предшествующих десятилетий, выделяются два сочинения, в которых он соприкоснулся с современными неотенденциями:

«Лирическая музыка для камерного оркестра и солирующей виолончели (по прочтении К. Паустовского) (1990), и «*Sonatina piccolo*» для струнного оркестра (1989). Каждое из них раскрывает новые грани духовно-художественного мира И. Ковача, представляя его, с одной стороны, как рефлектирующую личность, с другой – как Мастера, в совершенстве владеющего своим искусством.

«Лирическая музыка» для камерного оркестра и солирующей виолончели (по прочтении К. Паустовского) (1990). Это сочинение примыкает к концертным опусам И. Ковача. Его жанровое определение отсылает к типичным для XX века обозначениям «Музыка для...», которое сигнализирует о свободе композиторского выбора инструментального ансамбля, стилистических и композиционно-драматургических средств. В данном случае исполнительский состав почти ограничен струнной группой, лишь иногда подсвеченной вибратоном. Восприятие программирует и другое слово, включенное в название, – «лирическая», расшифрованное посредством подзаголовка. Как известно, К. Паустовский вошел в русскую литературу именно как художник лирического, поэтического склада. «Природа для русского писателя Константина Георгиевича Паустовского, – пишет Е. Кубряк, – стала кладезем художественного творчества. Его творчество у многих и многих читателей вызывает воспоминания об упругом снежном хрусте, шорохе опавшей осенней листвы, звоне хрустально чистого воздуха и таинственной привлекательности темных озер. В его произведениях – светлая грусть, без которой, как считал сам писатель, невозможно счастье...» [4].

Как представляется, в «Лирической музыке» И. Ковач нашел собственный подход к неоромантизму в украинской, шире – советской композиторской практике 1980-х годов. Он не обращается напрямую к художественным моделям XIX века, как это делает, например, В. Бибик, активно пользующийся разнообразными интонационными, тембровыми, образно-семантическими знаками позднеромантических произведений. Его путь связан с воссозданием самой атмосферы «душевности», характерной не только для австро-немецкого, как у В. Бирика, но и русского искусства – как музыкального, так и писательского. Универсальным знаком романтической лирики в анализируемом произведении

становится вальсовость, проявляющаяся в трехдольной метрике, пластичности мелодического рисунка, общем настроении.

В «Лирической музыке» в полной мере раскрылся мелодический дар И. Ковача. Подобно П. Чайковскому и С. Рахманинову, композитор бесконечно длит тематическую линию, охватывающую большие звуковые пространства. О них же заставляет вспомнить и «распетая» контрапунктами и подголосками музыкальная ткань, «вокальность» которой усиливается проникновенностью тембра струнных инструментов, а вступающий изредка вибратон сообщает высказыванию некоторую загадочность, словно освобождая лирику от слишком «земной» полноты. Акцентуация мелодического начала обуславливает организацию интонационного процесса по типу развертывания. В его течение постоянно вливаются новые мелодические фразы и целые темы, что производит впечатление бесконечного роста музыкальной мысли. Несмотря на возможность трактовки формы как сонатной со вступлением и кодой, общая логика развития направляется принципом драматургических волн с последовательным достижением местных и генеральной кульминаций.

Мелодическое развертывание имеет *initio*: терцовый мотив (I–III–I), экспонируемый скрипками и альтами во вступлении¹. Здесь же устанавливается и другой оборот – малосекундовый. Их совокупность составляет остинатный фон, в то время как из первого вырастает протяженная тема солирующей виолончели, охватывающая 16 тактов (главная партия) (см. Пример № 1).

Контрастная побочная (*Es-dur*; ц. 3) складывается из двух элементов: триольных оборотов у солирующей виолончели и новой темы, истоком которой служит квартная интонация (первые скрипки). Заключительная партия (ц. 4) обозначена обыгрыванием виолончелью *solo* терцовых и квартных мотивов, данных параллельными трезвучиями в широком расположении (*pizzicato*). Им отвечают первые скрипки темой побочной партии в октавном удвоении. Появляется и новая музыкальная мысль, распределяемая между солирующим инструментом и пара-

¹ В партитуре, на основе которой осуществляется анализ «Лирической музыки», рукой автора написано: «Второй вариант вступления». Первый вариант обнаружить не удалось.

ми оркестровых, играющих в секундовом сопряжении друг с другом. На заключительную партию приходится кульминация экспозиции.

Разработка начинается тональным сдвигом в *b-moll* (ц. 6). В то время как солист, первые скрипки и альты аккордами и двойными нотами имитируют мотив-*initio*, вторые скрипки исполняют пластичную фигурацию – типично вальсовое «кружение». Танцевальная ритмическая формула воспроизводится виолончелями и контрабасами, но без ее буквального показа: басы постоянно меняют местоположение в такте. Развитие осуществляется тональными средствами (*b-moll – fis-moll – f-moll – C-dur*), а также полифоническим путем и с помощью новых мелодических идей. Этот процесс подводит к кульминации (ц. 8), где триольные движения солирующей виолончели чередуются со скандированием аккордов оркестра. Учитывая усиление здесь виртуозного начала (игра октавами, двухголосие, аккорды), можно считать этот эпизод каденцией солиста.

Репетиционные повторы, возникшие в кульминационной зоне, сохраняются в начале репризы – тематической, но не тональной, поскольку в главной партии устанавливается *gis-moll* (ц. 9). Виолончель излагает тему в дубле с первыми скрипками. Постепенно воодушевляясь, солист преодолевает структурированность высказывания, растворяя тематизм в изломанных линиях устремленных вверх фигураций. Этот процесс сопровождается утратой гармонической опоры, сигнализируя о приближении еще одной эмоциональной вершины. Однако она не достигается, и от ц. 11, уже силами оркестра, начинается новая волна нарастания, на этот раз выливающаяся в генеральную кульминацию (*tempo I*, ц. 12) в сияющем *C-dur*, совпадающей с побочной партией. Помимо присущей ей темы, она включает экстастические взлеты и трели виолончели *solo* и страстные «вопросания» скрипок, усиливающие экспрессию высказывания. Еще одна кульминационная вспышка, также связанная с побочной темой, помещена во втором разделе обширной коды, которая обладает собственной драматургической логикой. Она начинается воспроизведением элементов главной темы с сопровождением, напоминающим об экспозиции, но сразу очень напряженно, наложением на тонику с уменьшенного созвучия. Оно не исчезает на протяжении всего первого раздела коды благодаря использованию 12-тонового хроматического

звукоряда и отвечает функции предыкта (*piú mosso*, формально возвращается исходный *c-moll*, о чем говорят выставленные ключевые знаки). Как и в случае с разработкой, накопление энергии не находит выхода, а постепенно гасится в долгих аккордах оркестра без участия солиста. Второй раздел коды (*tempo I, C-dur*) отмечен мажорно-минорной переменностью в изложении мотива-*initio* и прорывом побочной темы на гармонии *As-dur* с последующим затиханием и умиротворением.

Как видим, «Лирическая музыка» предстает целой поэмой со своими перипетиями и многочисленными сюжетными поворотами, что заставляет предположить наличие конкретного произведения К. Паустовского, вдохновившего И. Ковача на создание этого сочинения. Можно также усмотреть и автобиографический подтекст опуса, если иметь в виду избрание в качестве солирующего инструмента виолончель, с которой связаны ранние годы жизни композитора. Так или иначе, здесь, несомненно, угадываются черты программности, столь характерные для творчества Игоря Константиновича.

«Sonatina piccolo» (1989). Это едва ли не единственный отклик композитора на неоклассические тенденции XX века, но не «по рецептам» И. Стравинского, а скорее в духе «Классической симфонии» С. Прокофьева. Причем, если последний воспроизводит модель уже состоявшего жанра в сочинениях Й. Гайдна и В. А. Моцарта, то украинский композитор ориентируется на инструментализм ранне- и даже доклассической эпохи, когда сонатина, равно как и соната, не связывалась с конкретным исполнительским составом и композиционным каноном. Здесь все напоминает об «утраченном рае» XVIII века: звучание струнного оркестра, лаконичность высказывания, квадратность построений, гомофонная фактура, синтаксическая членимость формы, господство одной темы, опора на выразительные возможности движения, ясность гармонического плана. Акцентированная таким образом «классичность» опуса сообщает ему черты мягкой иронии, превращает это произведение-«минутку» в образец эстетической игры, но не азартной, как в концертно, а любовно-созерцательной. Дополнительным штрихом к шутливому парафразу классического стиля служит выбор тональности: «бетховенский» *c-moll*.

«*Sonatina piccolo*» написана в сложной трехчастной форме с контрастной серединой и существенно динамизированной репризой ($A a a_1 - B - A_1 a_2 a_3$). Несмотря на малые масштабы сочинения, оно обладает драматургическим развитием, основанным на сопоставлении «общего» и «крупного» планов. Первый из них обрамляет композицию (разделы $A a a_1$ и $A_1 a_2$). Он строится на монотеме моторного, но интонационно рельефного характера, подвергаемой тональному (транспозиция), фактурному (появление новых подголосков-реплик), штриховому расцвечиванию. Тем самым сохраняется структурная целостность темы, что подкрепляется почти неизменной гармонической последовательностью: $t^3_5 - s^6_4 - VII^3_5 - D_7 - t^3_5$.

Ограничение струнными инструментами, казалось бы, лишило И. Ковача одного из его главных выразительных средств: многокрасочного ансамбля. В таких условиях возрастает значимость присущей камерной музыке дифференциации фактуры, смены диспозиции составляющих ее голосов. Едва ли не каждый четырехтакт отмечен перекomпоновкой ролевых функций оркестровых партий, что позволяет оживить многократные повторы новыми деталями, создать подвижную музыкальную ткань при сохранении опоры на гомофонный склад.

Оригинально решено трехтактовое вступление пьесы. Внешне – это всего лишь «альбертиевы» басы, настраивающие на избранную тональность. В действительности образуются три индивидуализированные линии. Контрабасы повторяют *pizzicato* тонический бас, виолончели обыгрывают трезвучие *c-moll*, а альты – терцию *es-c*, пропуская первую долю, как бы из-за такта. Этой же ритмической идеей начнется тема первых и вторых скрипок, изложенная октавами в верхнем регистре (см. Пример № 2).

Во втором четырехтакте ее продолжают сперва вторые скрипки, а «допоют» виолончели. В повторном проведении темы первые скрипки играют то *arco*, то *pizzicato*, у виолончелей появляются размашистые «шаги» четвертными длительностями, а вторые скрипки подключаются к «альбертиевым» басам и т. д. Новые исполнительские детали появляются при перенесении темы в *e-moll* (a_1 , ц. 3). Помимо игры *arco* и *pizzicato*, И. Ковач использует *col legno*, *glissando*; совмещенные во времени, они создают темброво-фоническую дифференциацию музыкальной ткани.

Целотоновый кластер $h - des - es - f$, выписанный *divisi* (все пары звуков, образующих большую терцию (равно уменьшенную кварту), поручаются разным пультам: II-м – $des - f$, III-м – $h - es$ первых и вторых скрипок, альтам и виолончелям), отграничивает «общий» драматургический план от «крупного» (см. Пример № 3).

Начинается средний эпизод *B*, представляющий собой целую театральную сценку (*tempo rubato*). Исчезает *ostinato* моторики, квадратность структур, тематическое единство. Все инструментальное действие строится на «кукольном» противопоставлении решительных аккордов и жалобных оборотов. Исключительно средствами струнного оркестра И. Ковач достигает почти визуальной конкретности образов. После императивного призыва *f* делается робкая попытка возобновить «бег» темы. Однако повторный «приказ» приводит к коротким нисходящим лирическим фразам с подчеркнутой сильным временем такта и половинной длительностью малосекундовой интонацией. «Жалобным» элементом и «мотивом вопроса» завершается раздел *B*.

Реприза (*A*₁, ц. 10) зеркальна в тональном отношении. Она начинается в *e-moll* модифицированной основной темой, порученной скрипке *solo con sordino*, укрупненной и распетой за счет темпа (*Moderato*) и ритмического увеличения (восьмые вместо шестнадцатых). Так возникает островок элегической лирики – осмысление событий раздела *B*. Тем самым сохраняется «крупный» драматургический план, логически объединяющий разделы *B* и *A*₁ *a*₂. Замыкает репризу возвращение исходной темы в том же темпе (*Allegretto*, ц. 13), тональности и движении. Лишь почти в самом конце «всплывают в памяти» аккорды в пунктирном ритме, напоминающие о «представлении» среднего раздела. После тихой лирической кульминации, снимающей условно-масочный настрой «кукольной драмы» и переводящей игру в пространство серьезного, исходный образ уже не кажется столь беззаботным, словно заставляя задуматься над причудливым взаимопроникновением смешного и трагического. Так в очарование шутки проникают нотки горечи, сообщая Сонатине романтический подтекст.

Выводы. Таким образом, в «Лирической музыке» нашли выраженные свойства авторской индивидуальности, связанные с углублением

в медитативную сферу, погружение в которую сопряжено с высоким уровнем экспрессии, не уступающей по своей силе эмоциональному накалу медленных (или неторопливых) частей симфонических циклов. Освободившись от «жанровых обязательств», композитор решился на глубоко интимное откровение.

Что касается «*Sonatina piccolo*», то ее художественная концепция направлена на выявление амбивалентности игрового начала. Отдав дань неоклассицистским тенденциям XX века созданием «*Sonatina piccolo*», И. Ковач остается верным природе жанра, сохраняя его камерность, как в плане инструментального состава, так и с точки зрения проявлений личностного начала.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грицун Ю. Жанрова багатогранність творчої палітри І. Ковача / Ю. Грицун // Культура України. Сер. Мистецтвознавство: Збірка наукових праць / за заг. ред. В. М. Шейка. – Харків: ХДАК, 2015. – Вип. 50 – С. 68-78.
2. Ковач И. К. «Лирическая музыка» [Ноты] : для камерного орк. и солирующей в-чели : (по прочтении К. Паустовского) / И. Ковач. – Партитура. – [Харьков : Б. и.], 1991. – 30 с. – Рукопись.
3. Ковач И. К. *Sonatina piccolo* [Ноты] : для камерного орк. / И. К. Ковач. – Партитура. – [Харьков : Б. и.], 1989. – 8 с. – Рукопись.
4. Кубряк Е. Н. Константин Георгиевич Паустовский [Электронный ресурс] / Елена Николаевна Кубряк. – Режим доступа: www.den-za-dnem.ru/page.php?article=594. – Загл. с экрана.
5. Тишко Н. Ігор Ковач. Творчі портрети українських композиторів / Н. Тишко. – К. : Музична Україна, 1980. – 52 с.

REFERENCES

1. Hrytsun Yu. N. Zhanrova bahatohrannist tvorchoi palitry I. Kovacha / Yu. Hrytsun // Kultura Ukrainy. Ser. Mystetstvoznavstvo: Zb. nauk. prats / Kharkiv. derzh. akad. kultury ; za zah. red. V. M. Sheika. – Kharkiv: KhDAK, 2015. – Vyp. 50. – S. 68–78.
2. Kovach I. K. «Liricheskaya muzyka» [Noty] : dlya kamernogo ork. i soliruyushchej v-cheli : (po prochtenii K. Paustovskogo) / I. Kovach. – Partitura. – [Har'kov : B. i.], 1991. – 30 s. – Rukopis'.
3. Kovach I. K. *Sonatina piccolo* [Noty] : dlya kamernogo ork. / I. K. Kovach. – Partitura. – [Har'kov : B. i.], 1989. – 8 s. – Rukopis'.

4. Kubryak E. N. Konstantin Georgievich Paustovskij [Электронный ресурс] / Елена Николаевна Кубряк. – Режим доступа: www.den-za-dnem.ru/page.php?article=594. – Загл. с экрана.
5. Tyshko N. S. Ihor Kovach / N. Tyshko – К. : Muz. Ukraina, 1980. – 52 с. – (Tvorchii portrety ukrainskykh kompozytoriv).

Нотные примеры

Пример № 1

*Лирическая музыка для камерного оркестра и солирующей виолончели
(по прочтении К. Паустовского) основная тема (прим. 1)*

The image displays a musical score for a chamber orchestra and a solo cello. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for V-c. solo (Cello), Violini I (Violin I), Violini II (Violin II), Viole (Viola), V-c. (Cello), and C-b. (Double Bass). The second system includes staves for V-c. solo, Violini I, Violini II, V-c. (Cello), and C-b. (Double Bass). The music is characterized by a lyrical and melodic style, with a prominent melodic line in the cello and violin parts. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano).

Пример № 2

Sonatino piccolo
основная тема (прим. 1)

Allegretto

The musical score is for the main theme of the 'Sonatino piccolo'. It is written for a chamber orchestra consisting of Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 2/4. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into two systems. The first system shows the initial four measures, where the Violin I and II parts are silent, while the Viola, Violoncello, and Contrabass parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The second system starts at measure 5, where the Violin I and II parts enter with a melodic line, while the other instruments continue their rhythmic accompaniment. The dynamic marking 'mf' (mezzo-forte) is used throughout. The score includes first and second endings for the violin parts, indicated by '1^{sta}' and '2^{da}'.

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

mf

mf

mf

mf

mf

1^{sta}

2^{da}

5

A musical score for a string quartet, measures 1-4. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The Violin I part starts with a fermata on a whole note G4, followed by a series of sixteenth-note runs. The Violin II part has a similar pattern. The Viola part plays a steady eighth-note accompaniment. The Violoncello and Contrabasso parts play a simple eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the final measure of the Violin I part.

Пример № 3

Sonatinо piccolo
ц. 5, "ядро" (прим. 2)
tempo rubato
div.
f

A musical score for a string quartet, measures 1-2. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The Violin I part starts with a fermata on a whole note G4, followed by a series of sixteenth-note runs. The Violin II part has a similar pattern. The Viola part plays a steady eighth-note accompaniment. The Violoncello and Contrabasso parts play a simple eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the first measure of the Violin I part. The word "div." (divisi) is written above the Violin I and II staves, and below the Viola and Violoncello staves.

Інна Довжинець

*Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Ма-
каренка (Суми)*

ХОРОВІ КОЛЕКТИВИ ІМ. М. ЛЕОНТОВИЧА НА СУМЩИНІ В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНІХ НАСТАНОВ РАДЯНСЬКОЇ ДОБИ

Довжинець І. Г. Хорові колективи ім. М. Леонтовича на Сумщині в контексті художніх настанов радянської доби. В статті досліджено діяльність Державної зразкової капели ім. М. Леонтовича (м. Ромни) та Народної хорової академії імені М. Леонтовича (м. Суми), становлення яких відбувалося у 20-ті роки ХХ століття. Проаналізовано репертуар хорових колективів, робочі програми Академії, з'ясовано географію гастрольних маршрутів хорів. Виявлено спрямованість обох співацьких осередків на пропаганду української народної пісні. Акцентовано увагу на ідеологічному чиннику в розвитку хорового мистецтва вказаного періоду, зокрема пріоритеті колективістської свідомості над всілякими проявами індивідуального. Визначено, що аматорські народні хори Сумщини відбивали ситуацію, яка існувала в перші роки будівництва радянського устрою: з одного боку – підтримку владою національного мистецтва, з іншого – використання його в цілях пропаганди пролеткультовських художніх настанов.

Ключові слова: хорова капела, виконавство, репертуар, навчальна програма, радянська ідеологія.

Довжинець И. Г. Хоровые коллективы им. Н. Леонтовича на Сумщине в контексте художественных установок советской эпохи. В статье исследована деятельность Государственной образцовой капеллы им. Н. Леонтовича (г. Ромны) и Народной хоровой академии имени Н. Леонтовича (г. Сумы), становление которых происходило в 20-е годы ХХ века. Проанализирован репертуар хоровых коллективов, рабочие программы Академии, выяснена география гастрольных маршрутов хорів. Выявлена направленность обоих певческих центров на пропаганду украинской народной песни. Акцентируется внимание на идеологическом факторе в развитии хорового искусства указанного периода, в частности приоритете коллективистского сознания над любыми проявлениями индивидуального. Определено, что любительские народные хоры Сумщины отражали ситуацию, которая существовала в первые годы строительства советского строя: с одной стороны – поддержку властью национального искусства, с другой – использование его в целях пропаганды пролеткультовских художественных установок.

Ключевые слова: хоровая капелла, исполнительство, репертуар, учебная программа, советская идеология.

Dovzhynets I. H. N. Leontovich capellas of Sumshchina within the framework of Soviet epoch art policy.

Background. In recent years, there has been an increasing interest in the Ukrainian music background. Among the least studied periods are 20-ies of the XX century – the beginning of new society building, adoption of socialist ideology. It is the very historical epoch when choir art of Ukraine livened up. Most of capellas were named after Ukrainian composer – Nikolay Leontovich (1877–1921). They were seeking to follow the musician’s activity in spreading Ukrainian folk songs, in getting large sections of the public involved in choir art. Such capellas could be found in Sumshchina as well.

Objectives. The objectives of this study are to determine art priorities of Leontovich capellas of Sumshchina within the framework of Soviet epoch ideological diktat and to generalize their activity on the basis of archive sources which were never under scientific study before.

Within the framework of general tendencies of political put-up job of the state the choir performance in Sumshchina was developed. In February 1919 here the Department of All-Ukrainian Music Professionals Union under the M. Kropivnitskiy drama theatre was opened, the Ukrainian capella under the guidance of V. Elkone was organized. Next year a capella was created under H. P. Zatykevich-Karpinskiy Ukrainian folk theatre in Romny town. It was generally appreciated in Sumshchina and far beyond.

Romny capella like many other capellas of that time, consisted of choir art amateurs – workers and employees. It was headed by Andrey Titovich Volikovskiy (1888–1963). While being created the capella consisted of near seventy singers. Apart from Ukrainian operas, the choir performed a big deal of Ukrainian folk songs and N. Leontovich’s part songs. In September 1922 the theatre capella was reorganized and presented a separate independent capella.

The choir gave 45 concerts, made 18 tours in the villages of the region during the first year of activity. January 10, 1923 (in commemoration of the second anniversary of N. Leontovich’s death) capella was named after this outstanding Ukrainian composer. In course of time the tour routes of the artists included Poltava and Donetsk regions. The capella gave concerts successfully in Dnepropetrovsk, in the Caucasus and in the Crimea.

At First Choir Games (1929) the chapella was considered to be the best one and in two years it became the winner at All-Ukrainian Choir Games (Kharkov city, 1931). According to results of this success the chapella entered the list of state music bands called «The N. Leontovich State Model Capella».

Choir art with its large scale involvement, with special love of all the sections of people to it had unique possibility for ideological education and influence in the Soviet society formation epoch. That’s why the repertory of capellas included proletarian themes of the song genres along with Ukrainian folk songs arrangements. The capella

accounted to district party committee every year. As local authorities considered it was the only agitation-artistic choir organization in Romny district which played special role in educating workers and peasants, spreading revolutionary song, revolutionary ideas and proletarian ideology.

Romny choir capella formation and the N. Leontovich folk choir academy foundation in September 1922 happened almost simultaneously.

The academy provided: choir class (to teach skilled choristers, a 3-year course), conductor's class with preparatory department (to prepare choragi, a 3-year course) and model capella. Training was ruled by regulations on the work of the classes and detailed programs for each subject.

So, future choragi studied: Music theory, Harmony, Solfeggio, Counterpoint, Canon, Fugue, Musical forms analysis. They learned to play the piano and violin, improved the skills in choir singing. Individuals who finished conductor's class and passed all the exams satisfactory established themselves as choir singing teachers and choragi.

Choir class programs were not very difficult. Choristers studied Music theory and Solfeggio, familiarized themselves with the piano. The basic studying of this class were voice training, classes in breathing and choir singing. Graduates had to be able to sing from music accompanied by an instrument and a capella, to learn the choral parts, operatic works, fragments from oratorio and wind concerts themselves.

One would think that formation of such establishment as Choir academy should be aimed to train professional musicians and to popularize Ukrainian folk song. However, as well as all social institutions of totalitarian society Sumy choir centre contained ideological component. It was emphasized for many times in the documents of the educational establishment that creation of "collectivist spirit" and suppression of "slightest display of individualism" was first and foremost which was according to ideology demands of Soviet period.

Results. The results of the research support the idea that the activity of capellas in Sumshchina was according to ideology demands of Soviet period.

Conclusions. We conclude that rapid development of choir art in the 20-30-ies of the XX century was exploited by Soviet authorities. Slogans with propaganda of Ukrainian national art, as a rule, implemented communist ideology. Attracting a considerable part of urban population and peasants to choir singing distracted them at the same time from existing financial difficulties, because in Ukraine the 1921-1923 were marked by famine and it was doubtful that as in Kryliv's fable, someone "has got the idea to sing on empty stomach". However, choir art took deep roots. It's flowering took place in 60-70-ies of the XX century.

Key words: choir capella, artistic performance, repertory, academic program, Soviet ideology.

Постановка проблеми. Творчість видатного українського композитора Миколи Леонтовича (1877–1921) є доволі вивченою. Хорові мі-

ніатюри митця, його диригентська, музично-громадська, педагогічна діяльність неодноразово піддавалися ґрунтовному осмисленню музикознавчої думки [3; 4; 5; 8; 10]. Проте спектр наукового пошуку в осягненні діяльності непересічної особистості є необмеженим. Він може охоплювати як прижиттєвий період, так і його вплив на подальший розвиток мистецтва. Саме під таким кутом слід розглядати рух з увічнення пам'яті М. Леонтовича, в рамках якого було засноване Музичне товариство (1921), створено по всій території країни значну кількість хорів на ім'я музиканта. Усі сили цих творчих організацій, як зазначає дослідниця архівної спадщини Товариства ім. Леонтовича О. Бугаєва, були спрямовані на «якнайширше ознайомлення мас з творчим доробком Миколи Леонтовича і з цією метою – якнайскоріше розгортання не тільки професійної музично-виконавської, музично-освітньої та видавничої діяльності, а й навіть створення мережі самодіяльних колективів, зокрема хорових та ансамблевих серед робітників і службовців республіки» [1, с. 22]. Такі колективи існували і на теренах Сумщини.

Аналіз досліджень. Обрана проблематика не отримала висвітлення в музикознавчих наукових розвідках. Діяльність окремих колективів ім. Леонтовича частково проаналізована в монографії О. Бугаєвої «Архівна спадщина Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича [1].

Мета статті. На основі архівних джерел, які вводяться в науковий обіг вперше, узагальнити діяльність хорових колективів ім. М. Леонтовича на Сумщині. Виявити їх художні пріоритети в контексті ідеологічного диктату радянської доби.

Виклад основного матеріалу. Початок ХХ століття позначився активізацією хорової діяльності на Україні. Як наголошує дослідник генези хорового співу А. Лашенко, саме з цього періоду почалася «якісно нова сторінка народно-співацького руху» [9, с. 18]. Проте, як і все мистецтво того часу, аматорське виконавство розгорталося у рідчій політичного замовлення держави. Так, «у 20-ті роки установка на залучення найширших верств населення до художньої творчості, зокрема, хорового співу (як найефективнішого засобу пролеткультівської ідеології) стає генеральною лінією радянської влади у сфері мистецтва» [9, с. 18].

З метою контролю за діяльністю аматорських колективів утворювалися всілякі творчі організації, об'єднання та спілки, які пильно

наглядали за підпорядкуванням встановленим правилам і нормам. Зустрічний вектор спрямованості мала політика громадського товариства «Просвіта». Метою його створення було піднесення національної свідомості українського народу. І хоча ця організація займалася, переважно, друкарською діяльністю, під її егідою діяли також мистецькі центри.

В контексті цих загальних тенденцій відбувалася розбудова хорового виконавства на Сумщині. Так, у 1917 році в Сумах було засновано міський осередок «Просвіти»¹, а в лютому 1919 року створено Сумську спілку музичних діячів, про що існує повідомлення в газеті «Комуна» [7].

Відзнакою зазначеного періоду стало функціонування народних хорів при театрах та драматичних гуртках. Це було природно, «адже характерною рисою режисури українського класичного театру завжди була її глибока, внутрішня музикальність, тонке відчуття музичної та вокальної природи національного спектаклю, майстерне вміння оживити в масових малюнках багатоголосся хорових епізодів» [16, с. 46]. Пісні, хори, інструментальний супровід органічно вплітаючись у канву вистави, виконували важливу драматургічну функцію. Розмірковуючи про театральне життя української периферії 1920-1930-х років О. Топчій, зауважує, що хори відігравали важливу роль в роботі сільських театрів і драмгуртків. Зокрема, на «Ніжинщині було організовано два кваліфікованих хори», один з яких мав ім'я М. Леонтовича [17, с. 356]. Не відставали в цьому і Суми. У березні 1919 року, тут при щойно відкритому Українському драматичному театрі імені М. Кропивницького, було організовано український хор під керівництвом В. Ельконе, про що повідомлялося в місцевій пресі [6]. Наступного року, аналогічний хор був створений при Українському народному театрі Г. П. Затиркевич-Карпинської² в місті Ромни. Згодом він отримав широке визнання на Сумщині та далеко за її межами. Як і більшість співацьких колективів

¹ Засновниками Сумської міської організації «Просвіта» вважаються відомий художник, фундатор Сумського художнього музею Никанор Онацький та український поет Олександр Олесь.

² Український професійний театр в м. Ромни було створено у 1920 р. групою київських акторів театру М. Садовського. В цьому колективі, з дня його заснування грала видатна комедійна актриса, співачка, Г. П. Затиркевич-Карпинська.

того часу, Роменський хор складався з любителів хорового мистецтва – робітників та службовців. Очолив його, учень професора Семена Олексійовича Бармотіна¹ Андрій Титович Воликівський (1888 – 1963).

На період заснування, в хорі налічувалося близько сімдесяти співаків. Окрім партій в українських операх: «Утоплена» (М. В. Лисенка), «Катерина» (М. М. Аркаса), «Гальяка» (С. Монюшка), «Запорожець за Дунаєм» (С. С. Гулака-Артемовського) «Русалка» (О. С. Даргомижського) та ін., в репертуарі колективу чільне місце посідали українські народні пісні (такі як «Гей, не дивуйте», «Ой, у лузі», «Ой, не ходи Грицю»), а також хорові твори сучасних авторів (серед яких М. Д. Леонтовича – «Мала мати одну дочку», «Ой з-за гори кам'яної», «Літні тони», «Праля», «Дударик», «Щедрик» та ін.).

У вересні 1922 року, з ініціативи Роменського повітового партійного комітету та художнього керівника хору А. Т. Воликівського, колектив було реорганізовано в окрему самостійну капелу. На цей час її репертуар складала вже близько ста двадцяти творів вітчизняної, зарубіжної класики та народної пісні, більшість з яких виконувалося а cappella. За даними протоколу одного з засідань капели, всі її члени «поділялися на 4 категорії: 1) співаки з кращими голосами, з добрим знанням нот та можливістю вести партії самостійно; 2) співаки з середніми голосами, добрим знанням нотної грамоти і репертуару; 3) співаки із слабкими голосами, які не можуть самостійно вести партії; 4) нові співаки, які після місячного терміну навчання будуть зараховані до певної групи виконавців» [1, с. 106]. До першого ювілею з дня заснування капели музичний кореспондент місцевої газети «Радянське життя» Остюк² згадував: «Рік тому, 1 вересня 1922 року організувалась хорова капела, а через два тижні, 16 вересня дала вже перший концерт. Трохи несміливо, боязно <...>. Ще тиждень і перша мандрівка по округу під гаслом

¹ Композитор, піаніст, педагог Семен Олексійович Бармотін (1877–1939), випускник Санкт-Петербурзької придворної співацької капели (клас М. О. Балакірева) та Санкт-Петербурзької консерваторії (клас М. А. Римського-Корсакова), з 1901 працював викладачем в Петербурзькій співацькій капелі, де його учнями з теорії музики, гармонії та поліфонії, були М. П. Гайдай та М. Д. Леонтович. Пізніше, (приблизно 1904-1912), С. О. Бармотін викладав на регентських курсах при Херсонському музичному училищі, де саме у нього і навчався А. Т. Воликівський.

² Встановити ім'я кореспондента на жаль не вдалося.

«Пісня на село» <...>. Прошло 45 концертів, 18 мандрівок на села, багато безплатних; співає в капелі 43 душі. Прості душі, пролетарські: робітники, службовці <...>. Через мандрівки в глуху осінь, в дощ, ніч, нерідко пішки, не дивлячись на перешкоди, понесли частку культури, частку краси на завод, на село <...>. » [12].

10 січня 1923 року (до другої річниці від дня смерті М. Д. Леонтовича) капелі було присвоєно ім'я видатного українського композитора. Слід зазначити, що плідна діяльність М. Д. Леонтовича в царині хорової музики, обумовила йому народне визнання. Після трагічної загибелі музиканта, багато хорових колективів мало за честь назватися ім'ям митця. Серед перших – Державна капела у Тульчині (Вінницька область), засновником і диригентом якої за життя був сам композитор¹, хор-студія, організована Павлом Тичиною і Григорієм Верьовкою (1921-1923), хорові капели в Гайсині (1922), Вінниці (1922) Миколаєві (1923) та інші. Об'єднуючим органом, що виконував функцію підтримки і допомоги в концертній діяльності, стало Всеукраїнське музичне товариство імені М. Леонтовича (1921-1928). Товариство об'єднувало понад 200 музикантів і мало філії майже у всіх великих і малих містах України, зокрема, Харкові, Одесі, Житомирі, Вінниці, Полтаві, Дніпропетровську, а також в Ромнах. Саме за його підтримки Роменська хорова капела, яка в 1924 році переживала значні матеріальні труднощі, була передана на утримання окружного сільського будинку культури, що значно полегшило її становище. Прийняте рішення засвідчує протокол засідання Президії Українського музичного товариства (від 02.03.1924), в якому робота капели ім. М. Леонтовича визначається «дуже цінною» і висловлюється прохання до голови Роменського окружвиконкому «підтримати капелу, як одну з найкращих хорових організацій на Україні» [24].

З часом капела отримує визнання не тільки в Ромнах і прилеглих Лубнах, Миргороді, Пискачах, Прилуках, Ромодані. Гастрольні маршрути артистів пролягають до Полтавщини, Донецька, хор з успіхом концертує в Дніпропетровську, на Кавказі та в Криму. На Першій хоровій олімпіаді (1929) капела стає переможцем, а вже за два роки, на Першій Всеукраїнській олімпіаді (Харків, 1931) оголошується однією

¹ Ця хорова капела діє і сьогодні. У 2010 році вона відсвяткувала своє 90-ліття.

з кращих¹. Під впливом від виступу колективу, член комісії, композитор і диригент Василь Верховинець відзначав: «Зі всіх капел, які демонстрували свою працю в Харкові, найкраще враження справила капела з міста Ромен імені Леонтовича» [25].

За результатами означених творчих змагань, Музичним комітетом НКО² УРСР капелі було присвоєно звання «зразкової» і запропоновано Українській філармонії (Укрфілу) взяти її на державне утримання. Тож, згідно з постановою НКО (1931), «Зразкова капела ім. М. Леонтовича» була включена в реєстр державних музичних колективів. Наказом по Державній Українській філармонії (№123 від 14. 11. 1932), її було зараховано до складу Укрфілу і прийнято на державне утримання.

Друга половина 20-х – початок 30-х років ХХ століття, як визнає М. Ржевська, стали «одним з найдраматичніших етапів в історії української музики, сповненим глибоких внутрішніх протиріч. З одного боку, нарощували інтенсивність процеси розбудови національної культури <...>. Підвищувався рівень професіоналізму у мистецтві <...>, самодіяльність проголошувалася джерелом найвищих художніх цінностей <...>». З іншого, «зростала протидія багатьом проявам національного <...>, збільшувався тиск з боку держави» [15, с. 234]. В контексті таких концептуальних перетворень, хорове мистецтво, з його масовістю, особливою любов'ю до нього всіх верств населення, було саме тим, що мало унікальні можливості ідеологічного виховання суспільства. Тому, поряд з обробками українських народних пісень, за рекомендацією мистецьких державних органів, в репертуар хорів поступово включалися пісенні жанри пролетарської тематики. Особливо зручним їх розповсюдження було мобільними хорами, що гастролювали, зокрема, по сільській місцевості. Так, газета «Радянське життя» (№7 за 1926 рік) зазначала, що капела ім. М. Леонтовича «з нагоди 20-річчя революції 1905 року, маючи в репертуарі революційні пісні, обслужила 10 сіл округи. Ці концерти були справжніми революційними святами»

¹ Репертуар учасників олімпіади був строго регламентований. Обов'язковими для хорових колективів вказувалися твори; «Сів» (чотирьохголосний хор) П. Толстякова; для спільного виконання всіх хорів – «Інтернаціонал», «Вічний революціонер» М. Лисенка, «Тракторист» М. Лебединця, «Пісня індустріалізації» М. Тица [18].

² НКО – Народний комісаріат освіти.

[14]. На потребу дня хор виконував: «Наказ ЦК» (М. Богуслава); «Про наркома», «Вулиця хвилюється», (О. Давиденка); «Вічний революціонер» (М. Лисенка); «Прометей» (К. Стеценка); «Марш індустрії» (В. Косенка); «Про Якіра» (П. Козицького); «Льодолом» (М. Леонтовича) та ін. Поряд з «обов'язковими» творами в концертах звучали обробки українських народних пісень, зокрема М. Леонтовича («Пряля», «Щедрик», «Дударик», «Зашуміла ліщинонька»), хори класичного репертуару (Ш. Гуно «Ніч», Й. Гайдн «Весна», К. Вебер «Хор мисливців» та ін.).

Про свою діяльність капела щорічно звітувала перед окружним партійним комітетом. Зокрема, у звіті за 1925 рік відзначалося: «За час свого існування капела дала 92 концерти, з них 27 – мандрівних по окрузі, 13 – безкоштовних, пропагуючи революційну та народну пісню і проводячи завдання Музичного товариства імені Леонтовича – «Жовтень в музику». В репертуарі колективу понад 200 творів <...>. Для виховання свідомості існують гуртки: політичний, молоді, природно-науковий, теоретично-музичний <...>». В планах: «Виступати на всіх революційних святах безплатно» [20].

Нерідко концерти хористів супроводжувалися політичною й атеїстичною агітацією, яку, за «вказівкою згори», проводив керівник колективу, або ж спеціально підготований лектор. Прикладом такої «музично-виховної співтворчості» став виїзд хору в село Хоминці (10.09.1924): «Скликали збори селян. Відкрив збори уповноважений виконкому доповіддю «Про хід виконання біжучих кампаній на селі». Диригент капели А. Т. Воликівський виступив по питанню культурного будівництва в окрузі і вніс пропозицію закрити місцеву церкву, перетворивши її в сільбуд. Збори одностайно привітали цю пропозицію» [13].

Відзначаючи важливу роль колективу співаків в радянській пропаганді, Роменська спілка робітників мистецтва (Робмис) в листі відділу мистецтв при Головополітосвіті (№ 441 від 09.08.1925) писала: «Вважаємо місцеву хорову капелу імені Леонтовича єдиною агітаційно-художньою хоровою організацією у Роменській окрузі. Зважаючи на її виховне значення серед робітничих та селянських мас округи в розповсюдженні революційної пісні революційних ідей та пролетарської ідеології, високо оцінюючи її постійну, безкорисну допомогу місцевій владі, вважаємо за необхідне клопотати перед Відділом мистецтв при

Головполітосвіті про надання Роменській окружній капелі ім. Леонтовича допомоги в розмірі надісланого нами кошторису» [21].

Незважаючи на суворе дотримання всіх правил і норм існування творчості в тоталітарному режимі і всебічну підтримку колективу та його керівника органами влади, А. Т. Воликівському все ж не вдалося минути долі більшості провідних музикантів того часу. У 1943 році, за перебування на окупованій території¹, його було репресовано і засуджено до десяти років ув'язнення. Після відбуття покарання, диригент повернувся до роботи в капелі, яка продовжувала свою діяльність, як «Український державний ансамбль пісні і танцю ім. М. Леонтовича (1936), Роменський самодіяльний народний хор (1962), самодіяльний Заслужений народний хор УРСР (1967).

Майже паралельно з заснуванням Роменської хорової капели, в руслі «залучення найширших верств населення до хорового співу», в Сумах було відкрито Народну хорову академію імені М. Леонтовича. Так, в протоколі засідання президії Сумського виконкому (№34 від 22. 09. 1922) вказувалося: «приймаючи до уваги: а) що музика взагалі, і зокрема хорова справа являється дуже важливим фактором соціального виховання; б) що в цьому відношенні в м. Сумах і в усьому навколишньому районі не приймалось до цього часу нічого суттєвого; в) що з метою розвитку музичного, художнього смаку в рядах трудящих мас необхідна широка пропаганда відродження народної української музики шляхом культиваци її в хорових організаціях міста і повіту та демонстрування через показові концерти-лекції; г) що все це здійснити можна тільки шляхом створення особливої організації, яка б готувала працівників хорової справи постановили: організувати в місті Сумах Народну хорову академію імені М. Леонтовича»² [23, с. 60-61].

¹ Під час окупації Ромен фашистськими військами, А. Т. Воликівський залишався в місті, працюючи хормейстером музично-драматичного театру, основу трупи якого складали співаки хорової капели ім. М. Леонтовича.

² В документі рекомендувалося Наробразу і Всерабісу (місцевому відділенню): скласти додатковий кошторис на утримання Хорової академії; відрахувати на користь Академії 2 % валового доходу від усіх видовищних заходів міста Суми та повіту; видати позику на необхідні початкові витрати закладу у сумі 10.000 рублів; тимчасово, до закінчення ремонту Олександрівської гімназії, розмістити Академію у приміщенні Сумської музпрофшколи (дом б. Крюгера, вул. Воскресенська) [23, с. 60-61].

Підставою прийняття, такого важливого для музичного життя повітового міста рішення, стала доповідна записка «представників ініціативної групи»¹, яка надавала переконливе обґрунтування необхідності створення центру хорової освіти в Сумах. В об'ємному за формою і змістом документі, визначалося, що «в капіталістичному суспільстві відбувався жахливий процес вмирання народної пісні <...>. Утворене порожнє місце поступово заповнювалося сурогатами музики: фабричною частівкою, гармонікою, балалайкою, шарманочними мотивами, специфічно буржуазною, антихудожньою музикою ресторанів, кафе-штанів, кабаре, циганськими романсами, співом куплетистів, загальною рисою яких є бідність мелодії та абсолютна беззмістовність <...>. Тому, треба щоб те, що було створено народом, повернулося в народ <...>, щоб музика зійшла на землю широкої народної аудиторії, розвивала таланти незлічених музичних самородків співучого українського народу. І з цим зволікати не можна. Перед культурно-освітніми державними установами, настирливо постають завдання: навчити міський пролетаріат та селянську масу слухати і розуміти музику, створювати музику, приймати участь у її виконанні<...>. Звідси, очевидним є широке культивування народних хорів, що не мислимо без підготовки співаків та кадрів народних керівників, організаторів, інструкторів. Останнє може зробити потужний центр, і в нашому місті давно вже пора організувати такий <...>» [19, с. 104-105].

В архівних фондах збереглося «Положення про Сумську народну хорову академію імені М. Леонтовича», в якому визначався статус закладу, окреслювалися його цілі та завдання. Зокрема, в ньому формулювалося: «Для широкої постановки музичного виховання і освіти серед міського пролетаріату і селянської маси, для широкої популяризації української народної музичної творчості засновується в місті Сумах Народна хорова академія імені українського композитора М. Леонтовича. Сумська народна хорова академія являє собою спеціальний музично-педагогічний заклад, що має на меті підготовку керівників хорів та викладачів хорового співу і теорії музики в навчальних закладах, керівників інструкторських курсів по хоровій справі, а також

¹ Прізвища представників цієї ініціативної групи, на жаль, з'ясувати не вдалося. Безумовно, в її складі були представники музичної еліти міста.

діячів по музичній і науковій розробці народних наспівів. Сумська народна хорова академія є місцевим осередком музичного товариства ім. М. Леонтовича» [22].

Академія мала: хоровий клас (для виховання кваліфікованих хористів, 3-річний курс), диригентський клас з підготовчим відділенням (для підготовки керівників хорів, 3-річний курс) та зразково-показовий хор (для «популяризації хорового мистецтва шляхом публічних виступів, поширення народної, в першу чергу української, а потім російської та сусідніх народів пісні в художній обробці») [22].

Штат працівників Академії був досить обмежений. Разом з дирекцією, викладачами та обслуговуючим персоналом він налічував 16 осіб¹. Проте, хор закладу майже втричі перевищував цю цифру. Сорок три артисти розподілялися по голосах наступним чином: перше сопрано – 6, друге сопрано – 4 (з них два солісти); перші альти – 4, другі альти – 3 (з них один соліст); перші тенори – 7, другі тенори – 5 (з них солістів – 1); баритон – 2; бас I (бас-баритон) – 3, бас II – 7 (з них солістів три: два баритони і бас); бас-октава – 2.

Очолювала Академію хударда, яка складалася з представників Сумісполкому, Наросвіти², Агітпропу³. Всерабісу⁴, директора навчального закладу⁵, інспектора хору, викладачів, завідувача ідейно-художньою частиною та двох представників від учнів диригентського класу. Керівний орган займався запрошенням на роботу нових викладачів, прийомом слухачів на курси та співаків в академічний хор, затверджував навчальні плани хорових і диригентських класів, програми концертів та екзаменаційних випробувань, розглядав всі питання стосовно плати за навчання, оплати викладачам і т. ін. Всі постанови хударди погоджувалися Сумським відділом Наросвіти, перед яким хударда звітувала

¹ Штат академії складався з директора, завідувача ідейно-художньою частиною, інспектора хору, викладача хорового співу, двох хормейстерів, трьох викладачів музично-теоретичних дисциплін, викладачів класу обов'язкового фортепіано і обов'язкової скрипки, викладача з українознавства, рідної мови та соціальної економії, органіста (він же акомпаніатор), бібліотекаря, діловода та кур'єра.

² Відділ народної освіти.

³ Відділ агітації та пропаганди.

⁴ Всесоюзний професійний союз робітників мистецтва.

⁵ Директор очолював хударду у якості її голови.

щомісяця. Однак, у випадку незгоди з будь-яким рішенням вищестоящого органу, худрада могла подати в Наросвіту, або музично-театральний комітет Главполітпросвіти Наркомпосу України¹ свою особливу думку, ні в якому разі не призупиняючи своїх розпоряджень.

Окрім справ навчальних, Академія всіляко опікувалася питаннями становлення хорового мистецтва в регіоні, здійснюючи контроль всіх хорових осередків Сумського повіту. З цією метою на місця відряджалися інструктори з організації хорів та вивчення місцевої народної музичної творчості. Створені колективи Академія забезпечувала необхідною хоровою літературою, а також рекомендувала для роботи на місцях організаторів та керівників хорів.

В канікулярний час Академія організувала музично-педагогічні курси для робітників народної освіти і всіх бажаючих, влаштувала з'їзди і конференції робітників хорової творчості, запрошувала відомих музикантів і діячів мистецтва для проведення концертів та лекцій, опікувалася друкуванням спеціальних музичних журналів, календарів, довідників, посібників, видавала розроблені нею матеріали по хоровій справі.

Навчальний процес Академії регулювався затвердженими положеннями про роботу класів. Збережені документи дозволяють в повній мірі відновити структуру кожного окремого напрямку підготовки, з'ясувати фахові пріоритети. Так, стати вільними слухачами диригентського класу дозволено було особам не молодше 16 років. Щоб вступити на цю спеціальність, абітурієнти здавали іспит з визначення музичних здібностей. Тих, кому пощастило успішно пройти випробування, чекав повний хормейстерський курс, що складався з: підготовчого (молодшого), середнього та старшого ступенів навчання.

У підготовчому класі студенти мали можливість отримати знання з елементарної теорії музики, первинні поняття про гармонію та сольфеджіо, освоїти навички хорового співу і початкові прийоми гри на фортепіано. На другому курсі музично-теоретичні предмети і спів в хорі включалися вже до переліку основних предметів. Також майбутні диригенти знайомилися з контрапунктом, студіювали гру на фортепіано і скрипці (з голосових партитур). Третій рік було присвячено вдосконаленню знань з контрапункту, вивченню канону, фуґи, аналізу

¹ Головний політико-освітній комітет народного комісаріату просвіти УРСР.

музичних форм і підвищенню майстерності хорового виконавства. Окрім вказаних, в коло обов'язкових предметів включалися: загальна історія музики, гра з партитур, керівництво хором та методика сольного співу. На всіх курсах також неодмінно викладалися рідна мова, українознавство та соціально-економічний мінімум – предмети що вважалися необхідними для забезпечення загальнокультурного рівня та соціальної освіти музикантів¹. У положенні про диригентський клас, окремим рядком були прописані особливі вимоги, зокрема зазначалося, що слухачі повинні мати свої скрипки з приладдям, камертон, підручники і ноти, необхідні для навчання. Диригентський клас був платним, тож розмір плати встановлювався худрадою Академії.

Хормейстерам які задовільно склали іспити і отримали з головних предметів не менше «4» (по п'ятибальній системі), а з інших предметів не менше «3», Академією надавалося свідоцтво трьох розрядів:

а) учням, що пройшли підготовчий курс – свідоцтво III розряду на звання помічника хорового диригента;

б) учням, що пройшли підготовчий і перший теоретичний курс – свідоцтво II розряду на звання диригента хору;

в) учням, що пройшли повний курс – свідоцтво I розряду – на звання вчителя хорового співу і теорії музики.

Особи, що прослухали диригентський клас і склали задовільно всі іспити, влаштовувалися через Відділ народної освіти на посади викладачів хорового співу та елементарної теорії музики, а також на штатні посади керівників хору.

Положення про діяльність класів забезпечувалося навчальними програмами з усіх предметів музичного циклу з розгорнутим тематичним планом кожної з дисциплін та екзаменаційними вимогами до перевірних та випускних іспитів². Аналіз цих документів дозволяє виявити

¹ У примітці до програм диригентського класу зазначалося, що поряд з предметами програми, передбачається проведення ряду лекцій епізодичного характеру на теми загальних питань мистецтва, як народна пісня, народно-художня творчість, філософія мистецтва, російська лірична поезія, мистецтво і соціалізм, Радянська влада і народна освіта, організація хорових музичних гуртків і бібліотек і т. ін.

² Ретельно виписані програми з дисциплін музичного циклу, разом з екзаменаційними вимогами до них та списком рекомендованої літератури займають майже двадцять аркушів друкованого на машинці тексту.

рівень підготовки майбутніх фахівців хорової справи. Так, випускний іспит з теорії музики на звання помічника диригента хору передбачав: усні відповіді по всій програмі, спів нот середньої складності з аркушу в скрипковому та басовому ключах, сольмізацію в скрипковому, басовому та всіх інших ключах (сопрановому, альтовому, теноровому), групування заданих неритмованих нот в фігури і такти визначеного розміру, вміння писати всі гами з будь-якого ступеня і розв'язувати дисонуючі інтервали в ключах (скрипковому, басовому і ключі «До»), транспортування.

Вимоги з гармонії та контрапункту для випускників середнього відділення (на звання диригента хору) включали: усні відповіді, гру по цифрованому басу, модуляцій, секвенцій і каденцій на фортепіано, письмові завдання (гармонізацію хоралу з прохідними нотами, фігурацією та затриманням, модуляційну задачу з переходом в тональності першого ступеня спорідненості та віддалені тональності), а також 3-х голосний контрапункт на *Cantus firmus*.

По закінченні старшого відділення, майбутній вчитель хорового співу і теорії музики мав оволодіти вільними гармонічними формами, контрапунктом строгого стилю та фугою вільного письма. Об'єм знань передбачав написання вільного гармонічного та контрапунктичного супроводу до пропонованої мелодії, невеликої вокальної фуґи або мотету в строгому стилі на заданий текст, фуґи вільного стилю, гармонізації з покладенням на хор української народної пісні.

Грунтовний курс музично-теоретичних предметів¹ доповнювався досить високими вимогами з інструментального навчання. Основоположним тут було опанування технічними прийомами. Саме тому, в програмах всіх курсів переважали вправи, гами і етюди. Вражає об'єм матеріалу, який передбачалося оволодіти студентам за рік навчання. Так, з фортепіано на підготовчому відділенні, окрім освоєння завдань для початківців Ф. Штідта, всіх мажорних і мінорних гам до трьох знаків, пропонувалося «пройти» 30 етюдів (I зошит Лютча). На другому курсі диригенти мали засвоїти вже всі гамми, граги їх у швидкому

¹ Окрім названих: теорії музики, гармонії, сольфеджіо, контрапункту, аналізу музичних форм і фуґи, до предметів допоміжного і додаткового циклу включалися читання партитур та історія музики.

темпі в прямому русі та інтервалах (в терцію, дециму і сексту) з арпеджіо та тризвуками (в основному виді та оберненнях). Наступні 30 етюдів вони обирали вже з IV і V зошитів збірника Лютча. Разом з технічними навичками, увага акцентувалася на поліфонічних формах, багатоголосна фактура яких вважається «найкращим вихователем» слухових уявлень музиканта. Якщо студенти-початківці тренувалися на виконанні хоралів без фігурацій, то старші засвоювали поліфонічні п'єси з фігурацією та контрапунктичною обробкою. Такий цілеспрямований розвиток технічних навичок та слухового досвіду давав свої результати. Випускники-хормейстери достатньо вільно грали на фортепіано. Окрім гам, септакордів з оберненнями, етюдів на різні види техніки (зокрема на октави і терції), вони виконували інвенції та фуги Й. С. Баха, різні п'єси, володіли фісгармонію, акомпанували інструменту і голосу, вільно читали з аркушу.

Не менш серйозним був план роботи і по курсу скрипки. На підготовчому відділенні хормейстери мали оволодіти I, II і III позиціями (по школі Ш. Беріо), усіма гамами до 4-х знаків в першій позиції (з арпеджіо та домінантсептакордами), опанувати навички читання з аркушу в скрипковому та інших ключах по хоровій партитурі, пройти 10 етюдів з першого зошиту Р. Кайзера. Інтенсивність другого, завершального з цього предмету року навчання передбачала: засвоєння IV і V позицій (по школі Ш. Беріо), гру вправ у терціях і секстах, гам до 4-х знаків в три октави (у п'яти позиціях), виконання 20 етюдів з другого і третього зошиту Кайзера (I – V позиціях) та декількох етюдів Крейцера, читання з аркушу по хоровій партитурі (творів М. Лисенка, М. Леонтовича), транспортування нескладних оркестрових партій.

Провідним предметом диригентів був хоровий клас. Окрім практики колективного співу та керівництва хором, студенти тут опановували вправи з дихання та постановки голосу, вчилися читанню з аркушу нескладних хорових п'єс, набували досвід роботи у вокальних ансамблях. Розвиток інтонаційного слуху і ритму відбувався, переважно, на матеріалі дво-, трьох-, чотирьохголосних українських народних пісень. В процесі навчання екзаменаційні вимоги ускладнювалися і, якщо на другому курсі достатньо було розучити і продиригувати хоровий друкований твір, то випускники мали представити комісії п'єсу власної гармонізації або перекладення.

До хорового класу, згідно Положення, приймалися особи «не раніше їх фізичного формування, щоб не зіпсувати голосовий апарат: для юнаків – приблизно 18 років, для дівчат – 17 років, діти – віку 8-9 років¹» [22, с. 98]. Від абітурієнтів вимагалися: добрий музичний слух, добра музична пам'ять, вірне почуття ритму, необхідні для музичного виконання фізичні якості, а саме здоров'я і міцні легені, органи дихання та серце². Навчання на хоровому відділенні було безкоштовним, але слухачі повинні були мати свої підручники.

Повний хоровий курс охоплював три роки і складався з молодшого і старшого відділень. Останній рік призначався для практичного стажу співу у хорі. Обсяг музичних дисциплін і рівень їх складності був значно легшим від диригентського класу. З музично-теоретичних дисциплін майбутні хористи вивчали тільки елементарну теорію музики та сольфеджіо, з інструментальних – ознайомлення з грою на фортепіано. Основними ж для цього класу були заняття з постановки дихання та голосу і безперечно, спів у хорі. На старшому відділенні слухачі мали вміти співати по нотах у супроводі інструменту та *a capella*. Передбачалося також самостійне розучування хорових партій, знайомство з основами диригування, спів в ключах старовинних майстрів, вивчення оперних сцен та уривків з ораторій і духовних концертів українських та інших композиторів.

Зразково-показовий хор Академії слугував базою практики студентів. Водночас він виконував функцію самостійної концертної одиниці. Одним з його завдань було проведення тематичних концертів-лекцій в місті та повіті. Кожний з таких заходів, на відміну від «тієї музичної окрошки, якою, зазвичай, пригощали заїжджі музичні і хорові трупи» [19, с. 105], був строго витриманий у певному стилі. Особлива увага в концертах приділялася «живому слову» в поєднанні з яким, хор «показував широкому загалу ЩО треба співати і Як³ співати, пропагуючи українську народну та культурну музику» [19, с. 105].

Отже, здавалося, що робота Хорової академії була спрямована лише на виховання музикантів-професіоналів, пропаганду української

¹ У примітках зазначалося, що діти, які вступають на хорове відділення повинні вміти читати і писати.

² Фізичне здоров'я мало бути засвідчено медичною довідкою.

³ Виділенні слова відповідають друкованому тексту оригінала документа.

народної пісні, залучення до співу широкого кола любителів музичного мистецтва. Проте, як і всі соціальні інститути тоталітарного суспільства, функціонування Сумського хорового центру включало й ідеологічну складову. Це чітко вбачається в формулюваннях установчих документів закладу. В кращих традиціях соціалістичного плакатного жанру в них проголошувалася неперевершена значущість культурно-просвітницької роботи, як «головного фактора суспільної та економічної потуги вільної країни» та музичного мистецтва – «самої могутньої зброї організації колективних сил, чинником що: задовольняє запити душі; виховує, і саме головне, організує, соціалізує могутньо з'єднує почуття і волю окремих індивідів в колектив» [19, с. 104]. Акцентування на впровадженні саме «колективістського настрою» з одночасним придушенням «найменших проявів індивідуального», що, за В. Паперним, є однією з визначальних рис радянської «культури Один»¹, неодноразово підкреслюється в документі [19, с. 103-105]. Тож, разом із «підняттям загальнокультурного рівня трудового населення», шляхом «створенням мережі великих і малих хорів у всьому повіті», Сумська Хорова академія виявилася «одним з великих і міцних каменів в [ідеологічному]² фундаменті грандіозної споруди нового життя» [19, с. 105].

Висновок. Бурхливий розвиток хорового мистецтва в 20-30-ті роки ХХ століття був вміло використаний радянською владою. Під гаслами пропаганди українського національного мистецтва, зазвичай, відбувалося просування комуністичної ідеології. Залучення до хорового співу значної частини міського населення і селян, водночас, відволікало від існуючих матеріальних проблем, адже 1921-1923 роки на Україні були позначені голодом і навряд чи, як у байці І. Крилова, комусь на думку б спало, співати на живіт голодний. Здається, доречно тут згадати вислів ще одного відомого героя: «Якщо я, замість того, щоб оперувати кожного вечора, почну в своїй квартирі співати хором, у мене настане

¹ За визначенням російсько-американського мистецтвознавця В. Паперного, період існування «культури Один» відповідає 1920-1930-м рокам. Суб'єктом будь-якої дії цієї культури є колектив. «Якщо окрема людина якимось чином і потрапляє в сферу уваги, то в неї є тільки дві можливості: або правильно зрозуміти напрям руху колективу і приєднатися до цього руху, або зрозуміти його неправильно і бути розчавленим масою, що рухається [11, с. 143].

² Курсив І. Г. Довжинець.

розруха» [2]. Ця розруха в головах була вдало використана владою в подальшій підміні понять народного і радянського, національного і українського. Проте, хорове мистецтво пустило глибокі корені. Розквіт його припав на 60-70 роки минулого століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бугаєва О. В. Архівна спадщина Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича: монографія / О. В. Бугаєва.; Національна академія наук України; Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського; наук. ред. В. М. Даниленко. – К. : НБУВ, 2011. – 388 с. – С. 106.
2. Булгаков М. А. Собачье седце. Ханский огонь. Повести и рассказы / М. А. Булгаков. – М. : Художественная литература, 1988. – С. 141-231.
3. Гордійчук М. Микола Леонтович // М. Гордійчук. – К. : Музична Україна, 1974. – 134 с.
4. Гордійчук М. М. Д. Леонтович : Нарис про життя і творчість / М. Гордійчук. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1956. – 123 с.
5. Завальнюк А. Ф. Микола Леонтович. Листи. Документи. Духовні твори: до 130-ї річниці від дня народження / А. Ф. Завальнюк. – Вид. 2-ге, доопрац. і доп. – Вінниця : Нова книга, 2007. – 272 с.
6. Комуна. – 1919. – № 32, 9 березня. – С. 3.
7. Комуна. – 1919. – № 7, 4 листопада. – С. 3.
8. Кулик В. В. Рукописна спадщина М. Леонтовича: проблеми текстологічного дослідження: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / В. В. Кулик; НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2011. – 19 с.
9. Лашенко А.П. Українське хорове мистецтво ХХ ст. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Музичне виконавство. Вип. 14. Кн. 6. К.; 1999. – С. 18 – 31.
10. Микола Леонтович: спогади, листи, матеріали / упорядкув., прим. та комент. канд. мистецтвознав. В. Ф. Іванова. – Київ. : Музична Україна, 1982. – 235 с.
11. Паперный В.З. Культура Два / В. З. Паперный; 4-е изд. — М.: Новое литературное обозрение, 2016. — 416 с.
12. Радянське життя – 1923. – №102.
13. Радянське життя.– 1924. – №98.
14. Радянське життя.– 1926. – №7.
15. Ржевська М. Ю На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи: Монографія. / М. Ю. Ржевська. – Київ: Автограф, 2005. – 352 с.

16. Станішевський Ю. Український театр кінця XIX — початку XX століть: проблеми синтетичної природи і становлення національного режисерського мистецтва / Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття / Ю. Станішевський. Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. — Київ: Інтертехнологія, 2006. — 1054 с.
17. Топчій О. Художньо-масова робота сільської інтелігенції в культурно-освітніх закладах Чернігівщини (1920 – поч.1930рр. / О. Топчій. – Сіверянський літопис 2014. – №5. – С. 353–358.
18. Ян Ірина Миколаївна. Організація музичного життя Харкова 20-х – початку 30-х років XX століття [Електронний ресурс] / Бібліотека наукових статей StatiOnline. – Режим доступу: www.stationline.org.ua/kultura/112/20926-organizaciya-muzichnogo-zhittya-harkova-20-x-pochatku-30-x-rokiv-xx-stolitnya.html. – Загл.з екр.
19. Доповідна записка про організацію Сумської народної хорової академії ім. М. Леонтовича // Державний архів Харківської області Ф. Р-820. Оп.1. Спр.334. 101–105 арк.
20. Звіт за рік роботи Капели ім. М. Леонтовича, 1925 // Державний архів Сумської області Ф. Р-6313. Оп.1. Спр.9. 11арк.
21. Лист Роменської спілки робітників мистецтва відділу мистецтв при Головлітосвіті, 1925 // Державний архів Сумської області Ф. Р-6313. Оп.1. Спр.8. 19 арк.
22. Положення про Сумську народну хорову академію імені М. Леонтовича // Державний архів Харківської області Ф. Р-820. Оп.1. Спр.334. 88 арк.
23. Протокол засідання Президії Сумського виконкому, 1922 // Державний архів Сумської області Ф.Р-415. Оп.1. Спр.33. 60-61арк.
24. Протокол засідання Президії Українського музичного товариства ім. М. Леонтовича, 1924 // Державний архів Харківської області Ф. Р-490. Оп.1. Спр.7. 18 арк.
25. Творчий звіт капели М. Леонтовича // Державний архів Сумської області Ф.Р-6313. Оп.1. Спр.11. 9 арк.

REFERENCES

1. Buhaieva, O. V. Arkhivna spadshchyna Muzychnoho tovarystva imeni M. D. Leontovycha: monohrafiia / O. V. Buhaieva.; Natsionalna akademiia nauk Ukrainy; Natsionalna biblioteka Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho; nauk. red. V. M. Danylenko. – К. : NBUV, 2011. – 388 с. – S. 106.
2. Bulhakov M. A. Sobache sedtse. Khanskyi ohon Povesti i rasskazyi / M. A. Bulhakov. – М. : Khudozhestvennaya literatura, 1988. – S. 141-231.

3. Hordiichuk M. Mykola Leontovych // M. Hordiichuk. – K. : Muzychna Ukraina, 1974. – 134 s.
4. Hordiichuk M. M. D. Leontovych : Narys pro zhyttia i tvorchist / M. Hordiichuk. – K. : Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury, 1956. – 123 s.
5. Zavalniuk A. F. Mykola Leontovych. Lysty. Dokumenty. Dukhovni tvory: do 130-i richnytsi vid dnia narodzhennia / A. F. Zavalniuk. – Vyd. 2-he, dooprats. i dop. – Vinnytsia : Nova knyha, 2007. – 272 s.
6. Komuna. – 1919. – № 32, 9 bereznia. – S. 3.
7. Komuna. – 1919. – № 7, 4 lystopada. – S. 3.
8. Kulyk V. V. Rukopysna spadshchyna M. Leontovycha: problemy tekstolohichnoho doslidzhennia: avtoref. dys. ... kand. mystetstvovnav. : 17.00.03 / V. V. Kulyk; NMAU im. P. I. Chaikovskoho. – K., 2011. – 19 s.
9. Lashchenko A. P. Ukrainske khorove mystetstvo KhKh st. Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho. Muzychne vykonavstvo. Vyp. 14. Kn. 6. K. ; 1999. – S. 18 – 31.
10. Mykola Leontovych: spohady, lysty, materialy / uporiadkuv., prym. ta koment. kand. mystetstvovnav. V. F. Ivanova. – Kyiv. : Muzychna Ukraina, 1982. – 235 s.
11. Papernyi V. Z. Kultura Dva / V. Z. Papernyi; 4-e yzd. – M. : Novoe lyteraturnoe obozrenye, 2016. – 416 s.
12. Radianske zhyttia – 1923. – № 102.
13. Radianske zhyttia – 1924. – № 98.
14. Radianske zhyttia. – 1926. – № 7.
15. Rzhavska M. Iu. Na zlami chasiv. Muzyka Naddniprianskoi Ukrainy pershoi tretyny KhKh stolittia u sotsiokulturnomu konteksti epokhy: Monohrafiia. / M. Iu. Rzhavska. – Kyiv: Avtorhraf. 2005. – 352 s.
16. Stanishevskiy Iu. Ukrainskyi teatr kintsia XIX — pochatku XX stolit: problemy syntetychnoi pryrody i stanovlennia natsionalnoho rehyserskoho mystetstva / Narys z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy KhKh stolittia / Iu. Stanishevskiy Instytut problem suchasnoho mystetstva Akademii mystetstv Ukrainy. — Kyiv: Intertekhnolohiia, 2006. — 1054 s.
17. Topchii O. Khudozhno-masova robota silskoi intelyhentsii v kulturno-osvitnikh zakladakh Chernihivshchyny (1920 – poch.1930rr. / O. Topchii. – Siverianskyi litopys 2014. – №5 – S. 353–358.
18. Ian Iryna Mykolaivna Orhanizatsiia muzmchnoho zhyttia Kharkova 20-kh – pochatku 30-kh rokiv KhKh stolittia [Elektronnyi resurs] / Biblioteka naukovykh statei StattiOnline. – <http://www.stattionline.org.ua/kultura/112/20926-organizaciya-muzichnogo-zhittya-xarkova-20-x-pochatku-30-x-rokiv-xx-stolittya.html>.

19. Dopovidna zapyska pro orhanizatsiiu Sumskoi narodnoi khorovoi akademii im. M. Leontovycha // Derzhavnyi arkhiv Kharkivskoi oblasti F.R-820. Op.1. Spr.334. 101–105 ark.
20. Zvit za rik roboty Kapely im. M. Leontovycha, 1925 // Derzhavnyi arkhiv Sumskoi oblasti F.R-6313. Op.1. Spr.9. 11ark.
21. Lyst Romenskoï spilky robotnykiv mystetstva viddilu mystetstv pry Holovpolitovsviti, 1925 // Derzhavnyi arkhiv Sumskoi oblasti F.R-6313. Op.1. Spr.8. 19 ark.
22. Polozhennia pro Sumsku narodnu khorovu akademiiu imeni M. Leontovycha // Derzhavnyi arkhiv Kharkivskoi oblasti F.R-820. Op.1. Spr.334. 88 ark.
23. Protokol zasidannia Prezydii Sumskoho vykonkomu, 1922 // Derzhavnyi arkhiv Sumskoi oblasti F.R-415. Op.1. Spr.33. 60-61ark.
24. Protokol zasidannia Prezydii Ukrainskoho muzychnoho tovarystva im. M. Leontovycha, 1924 // Derzhavnyi arkhiv Kharkivskoi oblasti F.R-490. Op.1. Spr.7. 18 ark.
25. Tvorchyi zvit kapely M. Leontovycha // Derzhavnyi arkhiv Sumskoi oblasti F.R-6313. Op.1. Spr.11. 9 ark.



Розділ 2

**МУЗИКА У ГОРИЗОНТАХ ХУДОЖНЬОЇ
КУЛЬТУРИ**

Раздел 2

**МУЗЫКА В ГОРИЗОНТАХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
КУЛЬТУРЫ**

Part 2

MUSIC IN HORIZONS OF ARTISTIC CULTURE

УДК 78.071.1:78.03(470)

Сергей Тышко

*Национальная музыкальная академия Украины
имени П. И. Чайковского (Киев)*

**О ТОМ, КАК КОМПОЗИТОРЫ-РОМАНТИКИ
ОТКРЫВАЛИ ВОСТОК: ОДИН КАВКАЗСКИЙ
ЭПИЗОД ИЗ БИОГРАФИИ М. И. ГЛИНКИ**

Тышко С. В. О том, как композиторы-романтики открывали Восток: один кавказский эпизод из биографии М. И. Глинки. В статье продемонстрировано действие разработанного автором метода культурологического комментария на материале одного из эпизодов путешествия М. И. Глинки на Кавказ, предпринятого в 1823 г. Проблема рассмотрена в контексте исследования формирования взглядов композиторов-романтиков на культуру Востока и, в частности, – на этнографию, быт и музыку народов Кавказа. Это открывает как новые перспективы изучения биографии М. И. Глинки, так и новый взгляд на освоение новых культурных пространств в эпоху романтизма.

Ключевые слова: метод культурологического комментария, романтизм, биография, фольклор, пляска.

Тышко С. В. Про те, як композитори-романтики відкривали Схід: один кавказький епізод з біографії М. І. Глінки. У статті продемонстровано дію запропонованого автором метода культурологічного коментаря на матеріалі одного з епізодів подорожі М. І. Глінки на Кавказ, здійсненого в 1823 р Проблема розглянута в контексті дослідження формування поглядів композиторів-романтиків на культуру Сходу і, зокрема, – на етнографію, побут і музику народів Кавказу. Це відкриває як нові перспективи вивчення біографії М. І. Глінки, так і новий погляд на освоєння нових культурних просторів в епоху романтизму.

Ключові слова: метод культурологічного коментаря, романтизм, біографія, фольклор, танець.

Tyshko S. V. About how composers of romanticism were discovering Orient: one caucasian episode from M. I. Glinka's biography.

Background. The discovery of exotic and fairytale Orient was one of the priorities of Romanticism. Many books and articles have been written about this. Russian music even has its own special term, "Russian Orient". An extensive scientific literature is also devoted to revealing its meaning.

This article is based on the author's **method** of culturological commentary. The material of an episode of Glinka's trip to the Caucasus in 1823 is considered. Some of Sergey Tyshko's materials from his multivolume study about Mikhail Glinka's travels (namely, from the fourth part) are used.

Results. Glinka began to discover the Orient beginning at age 19, first for himself, and then for subsequent listeners. It is symbolic that Pushkin was finishing his poem "Ruslan and Lyudmila" in the Caucasus in the summer of 1820. And in the summer of 1823 the young Glinka experienced first impressions for the sake of his opera "Ruslan and Lyudmila", which was premiered almost 20 years later!

Caucasus was then considered a territory of freedom. This mountainous land was provided many new opportunities for human development, for creative thought, which is not subject to traditional limitations. In addition, the feeling of a mountainous altitude that evoked thoughts of the eternity and awakened a creative fantasy was also impressive.

The article explores a number of issues. Where and when the future author of the "Ruslan and Lyudmila" could observe this oriental magnificence? Along with the widespread practice of traveling in the open air, there was a special custom of going to the neighboring auls of Caucasian mineral waters to celebrate Bayram. The description of the Cherkess Bayram was left by the Russian eyewitnesses of Circassian festivities (Uraza Bayram and Kurban Bayram), that caused admiration of young Glinka and his contemporaries. The common name of Bairam is the two most important Islamic holidays. Uraza Bayram is the feast of breaking the fast, which is celebrated at the end of Ramadan. Kurban Bayram is the sacrifice feast, which is accompanied by "slaughter of rams and distribution of meat to the poor." It is celebrated on two months and ten days

after Uraza Bayram. Both events are accompanied by folk games, competitions, songs, dances, and jumps. Glinka could plunge into the elements of folk dances, songs and games in one of the peaceful auls. Another question, who were these Cherkess, so surprised both Glinka and his contemporaries? All Cherkess are probably related branches of one people. His story is complex, rich and rooted in antiquity.

“The Diary” show that the most powerful impressions by Glinka were Circassian women’s dances and jumps. But the composer was attentive to the smallest details of everyday life, folk costumes, customs, Circassian folklore music, which certainly accompanied any significant festive day. Composer’s contemporaries emphasized not only the belligerence and special natural beauty of Cherkess, but also their grace, elegance, strength. It was absolutely exotic for the northern man, and also allocated Cherkess among other Caucasian peoples. In the Russian culture there was a peculiar “Circassian fashion”. By the turn of the 1830-40s, “impeccable imitation of the external appearance of the Circassian” became “a sign of a true dandy.”

It was the Caucasus that opened the door of Orient for the Russian music, and Glinka was certainly the pioneer here. For Glinka himself, the Caucasus, embodied in the songs and dances of the Circassians, was the first experience of careful listening foreign music folklore. Subsequently, with the same attention he will listen to folk songs, flamenco and folk festivals in Spain. Here, in Pyatigorye, on the national holiday of Bayram, he could see with his own eyes (and not only speculatively according to poems, novels or textbooks of geography), how diverse and beautiful the world of people. For Glinka, the “eternal wanderer,” this first living impression was very important. Like other impressions, it taught, like Pushkin, to look at the life of others with an open mind and with love.

Conclusions. The problem is considered in the context of the formation of romantic composers views in relation to the culture of the East and, in particular, to the ethnography, life and music of the peoples of the Caucasus. This opens both new prospects for studying the biography of M. Glinka, and a new perspective on the development of new cultural spaces in the era of Romanticism. The statements of Glinka’s contemporaries in the form of multiple eyewitness accounts create that unique environment where the composer’s voice sounded, whether it was musical compositions, memoirs or letters. The task of the author of the article is to admit them into his text and to comprehend, perhaps, as a style phenomenon.

Key words: method of culturological commentary, romanticism, biography, folklore, dance.

Открытие Востока – сказочного, экзотического, музыкального – было, безусловно, одним из приоритетов культуры романтизма. Об этом написано множество книг и статей. А для русской музыки в свое время был придуман даже специальный термин – «русский Восток»,

раскрытию смысла которого тоже посвящена обширная научная литература.

Деятнадцатилетнего Михаила Глинку судьба привела прямо к подножью Кавказских гор. Там он с упоением и принялся за открытие Востока – сначала для себя, а потом – для своих будущих слушателей. Немаловажно, что Кавказ слыл в пору его путешествия *территорией свободы*. Сколько новых возможностей, не всегда видных из далекого Петербурга, давала эта горная страна для человеческого развития, для полета творческой мысли, неподвластной традиционным и рутинным ограничениям! А горное ощущение высоты, вертикали не могло не повлиять на будущие художественные замыслы Глинки. Обо всем этом подробно говорится в кавказской книге «Странствий Глинки»¹. Но вот еще одно подтверждение того, как горные вершины вызывают мысли о вечном, – на этот раз из уст публициста, побывавшего на Кавказских водах тем же летом 1823 года, когда туда приезжал юный Глинка: «Тут погружаешься невольно в размышления; видишь ничтожность и вместе величие человека; видишь, как эти точки поднимают едва приметную пыль, но вихрь совокупного их действия стирает племена с лица земли! Где девалось прежнее могущество Чингисхана, Тохтамышша, Тамерлана – наводнявших страны сии своими бесчисленными ордами? И те сильные племена Монголо-Татар, от коих трепетала вселенная, и сама Россия стонала под игом их двести лет, ныне рассеянные, едва существуют» [25, с. 208-209]. И какая «взрывчатая смесь» этих горных ощущений и пространственного скачка в «пределы Азии» рождалась в сознании современников Глинки и его самого, конечно, пробуждая творческую фантазию! Вот и писал И. Радожицкий в восхищении: «Я взобрался на самую вершину обнаженной скалы [Железной горы. – С. Т.], <...> какая картина! Я смотрел с удовольствием на все то, что было – ниже меня. Кажется, не только нравственное, но даже механическое возвышение человека на гору дает какую-то пищу самолюбию» [26, с. 437].

Картина экзотических впечатлений, столь захватывающе воздействовавшая на путешественников, вызывает со всем вниманием отнестись

¹ В статье использованы некоторые материалы из книги: Тышко С. В. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам». Ч. IV: Кавказ [33].

к любопытному и крайне лаконичному замечанию, говорящему о первом опыте знакомства с бытом кавказских горцев, сделанному М. И. Глинкой на страницах «Записок» М. И. Глинки: «Между прочим я видел пляску черкешенок, игры и скачку черкесов, мирных аулов, разумеется» [11, с. 226]. И, конечно же, дает прекрасную возможность применить к этой короткой заметке разработанный автором статьи метод культурологического комментария. Замечу, что приведенная запись Глинки – *единственное* в кавказском фрагменте его мемуаров упоминание не только о фольклоре и быте местных обитателей, но и о каких-либо музыкальных или художественных впечатлениях вообще. Однако очень меткое, бьющее прямо в цель – ведь еще в начале XIX века в ученых кругах считалось, что «ристание (скачка на конях. – С. Т.) и пляска заключают в себе общественные увеселения черкесов» [8, с. 147].

Первый вопрос, который тут возникает – *где и когда* будущий автор «Руслана и Людмилы» мог наблюдать все это восточное великолепие?

Сразу же замечу, что, наряду с распространенной практикой выездов на пленэр, на Кавказских Минеральных водах существовал и особый обычай отправляться в соседние аулы на празднование байрама¹. Так и поступил летом 1825 года известный публицист и издатель «Отечественных записок» П. П. Свиньин. Он тотчас же взялся за перо, чтобы описать это событие по горячим следам, «пока впечатления еще живы, пока воображение еще не развлечено, не занято другими, не менее любопытными для Европейца предметами»: «Приблизь к Аджиеву аулу (близ Горячих вод, будущего Пятигорска. – С. Т.) за цепью карет, колясок, напоминавших гулянья в Екатерингофе², я невольно был изумлен картиною, представившеюся моим взорам:

¹ На массовый характер таких экскурсий обратил внимание очевидец – И. Добродеев (1828 г.): «12 Июня большая часть посетителей минеральных вод из любопытства находились в <...> Черкесском ауле, чтобы видеть увеселения, сопровождающие оный праздник (байрам. – С. Т.)» [см. 14, с. 222]. То, что подобные поездки на байрам превращались тогда в традицию, заметили биографы Глинки и Лермонтова уже в XX в. [см.: 15, с. 117; 1, с. 72].

² Увеселительный парк и излюбленное место гуляний в Санкт-Петербурге первой половины XIX в.

преlestная долина, расстилающаяся под навесом грозной Бештовой горы (г. Бештау. – С. Т.), покрыта была толпами самыми пестрыми, противоположными. Русские дамы, в нарядах, дышащих Парижем, стояли вместе с Черкешенками, походящими на привидения на их ходулях (называемых *пхавака*). Группы военных офицеров сливались с разнообразными костюмами столичных и провинциальных щеголей; там козаки, черкесы, нагайцы рыскали на борзых конях своих; наконец толпа песельников и музыкантов, расположенных по сторонам раскинутых палаток – всё вместе представляло весьма занимательное зрелище» [29, с. 241-243].

Кроме уже упомянутых, в 20-е годы на праздновании байрама в Пятигорье присутствовали А. С. Пушкин (1820), М. Ю. Лермонтов (еще ребенком, в 1825 г.), а также литераторы С. Д. Нечаев и И. Т. Радожицкий (1823).

Что же представлял собою черкесский байрам, который приводил в восхищение юного Глинку и его современников? Начну с того, что общим именем *байрам* называются два важнейших исламских праздника: *Ураза-байрам* – праздник разговения, отмечаемый по окончании Рамазана (месяца поста), и *Курбан-байрам* – праздник жертвоприношения, сопровождаемый «закланием баранов с раздачей их мяса бедным». Его отмечают через 2 месяца и 10 дней после Ураза-байрама [37, с. 722; 38, с. 63]. Оба события сопровождались народными играми, состязаниями, песнями, танцами, скачками.

В этой связи совсем нелишним будет вопрос: на каком, собственно, из двух праздников присутствовал Глинка? Для вычисления точных дат обоих праздников в 1823 г. (1238 г. по исламскому календарю) воспользуемся их расчетом, представленным на сайте «*Gregorian islamic Calendar*». Выясняется, что Ураза-байрам в том году пришелся на 11 июня н. ст. (соответственно на 30 мая ст. ст.), а Курбан-байрам – на 18 августа н. ст., т. е. на 6 августа ст. ст. [43]. Следовательно, Глинка, который провел на Кавказе все лето от начала до конца, мог присутствовать на любом из двух праздников. Поскольку Михаил Иванович прибыл на Горячие воды в конце мая ст. ст., он вполне мог застать Ураза-байрам и присутствовать на нем 30 мая или в ближайшие последующие дни. Более того, эта версия является предпочтительной,

потому что запись о черкесских плясках и играх плотно «вписана» в повествование о первом, пятигорском периоде пребывания на Водах. (Опыт показывает, что Глинка в «Записках» предпочитает не разрывать повествование хронологически, а если и поступает так, то всякий раз специально это оговаривает). Хотя опрометчиво было бы вовсе исключить и то, что Глинка ведет речь о Курбан-байраме; в таком случае он посетил праздничное гулянье 6 августа. В это время он уже был на Кислых водах. Но почему бы, кстати, не предположить, что Глинка побывал тем летом последовательно на двух праздниках байрама?

Надо сказать, что русские очевидцы черкесских празднеств писали в те годы и об Ураза-байраме, и о Курбан-байраме. Так, о последнем, безусловно, вспоминал И. Добродеев в письме из Горячеводска, датированном 12 июня 1828 г. (праздник Курбан-Байрам тогда пришелся на 11 июня): «Путешествие на Кавказ, кроме других удовольствий, доставило мне приятный случай видеть Черкесский праздник Байрам. Он продолжался три дня (С 12 Июня по 15)» [14, с. 222, 226]. Можем быть уверены, что именно о Курбан-байраме рассказывал и П. Свинын в заметке, датированной 15 июля 1825 г. Праздник тогда начинали отмечать 14 июля. Вероятно, и одиннадцатилетний Лермонтов в тот же день того же года с восхищенным любопытством взирал на будущих героев своих поэм, присутствуя в том же Аджи-ауле на праздновании Курбан-байрама¹.

Чрезвычайно интересная дискуссия складывается вокруг того, на каком из двух праздников байрама присутствовал Пушкин во время пребывания на Кавказских водах в 1820 г. Когда-то, еще в начале XX века, известный пушкинист М. О. Гершензон написал: «Он (Пушкин в «Кавказском пленнике». – С. Т.) описывает Байрам – и от Геракова мы знаем <...>, что в тот год Байрам начался 5-го или 6-го сентября, и, следовательно, Пушкин мог его видеть у крымских татар», то есть, уже переправившись с Кавказа в Крым [см. 9, с. 20]². Действитель-

¹ С. Андреев-Кривич в свое время всесторонне аргументировал то, что это событие действительно состоялось в детстве поэта [1, с. 71-76]. А О. Миллер точно определил и его дату, но по сложившейся традиции не уточнил, на каком конкретном празднике байрама был Лермонтов [19].

² Около 1-го августа 1823 г. Пушкин и Раевские покинули Кисловодск, 5 или 6

но, в 1820 г. на 6 сентября пришелся *Курбан-байрам* [43]. Однако по всему видно, что М. Гершензон не дифференцировал два разных праздника байрама. А если бы он принял это во внимание, то обязательно учел бы в своих суждениях то, что существовал еще и *Ураза-байрам*! И приходился он как раз на то время, когда Пушкин был на Кавказских Водах – на 30 июня 1820 г. [43]! Не говоря уже о том, что не мешало бы внимательно прочитать и авторское примечание Пушкина к «Кавказскому пленнику»: «*Байран*, или *байрам*, праздник разговенья. *Рамазан*, музульманский пост» [23, с. 134]. Причем в тексте поэмы слова *рамазан* вообще нет; следовательно, оно дополнительно разъясняет, что речь идет именно об Ураза-байраме! На мой взгляд, данное наблюдение может внести некоторые полезные коррективы как в биографический хронограф Пушкина, так и в творческую историю его «южных поэм» «Кавказский пленник» и «Бахчисарайский фонтан».

Теперь разберемся, в каком черкесском ауле Глинка окунулся в стихию народных танцев, песен и игр. Если речь идет об Ураза-байраме, то этот аул следует искать в окрестностях Горячих вод (в будущем – Пятигорска). И первый, едва ли не единственный претендент – *Аджи-аул*, находившийся в четырех – пяти верстах от курорта (в часе пешей ходьбы!). Именно о нем вспоминали П. Свинын и И. Добродеев. Аджи-аул был основан кабардинским князем Измаил-беем Атажукиным в 1810 г. Располагался у подножия г. Бештау. Считается, что его под вымышленным названием описал Лермонтов в юношеской поэме «*Аул Бастунджи*». Здесь же был похоронен Измаил-бей – основатель аула и герой другой будущей поэмы Лермонтова, «*Измаил-бей*». Просуществовало селение не более двадцати лет – дело в том, что к 1837 г. жители всех кабардинских и абазинских аулов вынужденно переселились из Пятигорья¹. Ностальгически звучат строки о судьбе аула в поэме Лермонтова, написанной в начале 30-х годов, когда его уже не существовало:

августа вернулись на Горячие воды, где провели день или два, а затем отправились в Крым [9, с. 6].

¹ О местоположении аула и его истории [20, с. 32; 35, с. 4]

*Между Мащуком и Бешту, назад
Тому лет тридцать, был аул, горами
Закрит от бурь и вольностью богат.
Его уж нет. Кудрявыми кустами
Покрыто поле: дикий виноград
Цепляясь вьется длинными хвостами
Вокруг камней, покрытых сединой,
С вершин соседних сброшенных грозой!..
Ни бранный шум, ни песня молодой
Черкешенки уж там не слышны боле;
И в знойный, летний день табун степной
Без стражи ходит там, один, по воле
<... >
Сгорел аул – и слух об нем исчез.
Его сыны рассыпаны в чужбине...
Лишь пред огнем, в туманный день, черкес
Порой об нем рассказывает ныне
При малых детях. – И чужих небес
Питомец, проезжая по пустыне,
Напрасно молвит казаку: «Скажи,
Не знаешь ли аула Бастунджи?»
(М. Ю. Лермонтов. Аул Бастунджи).*

Понятно, что Аджи-аула уже давным-давно не было и тогда, когда Глинка, посетивший его в юности, три десятилетия спустя трудился над «Записками»...

Когда Глинка говорит о *мирных аулах*, он употребляет определение, прочно вошедшее в быт и укоренившееся в русской поэзии и прозе XIX века – от Пушкина и Лермонтова до Л. Толстого. Аджи-аул (во всяком случае, в 1823 году) был, конечно, мирным – иначе никакие поездки туда на праздники были бы невозможны по определению. Называли его мирным и современники Глинки. И. Добродеев в 1828 году побывал «в мирном Черкесском ауле, в 4 верстах от Горячеводска» [14, с. 222], а поэт С. Д. Нечаев, посетивший его почти одновременно с Глинкой, летом 1823 г., писал, что «при подошве Бештовой

горы видны два аула мирных Черкесов» (следует полагать, что один из них и был Аджиджаром). Тут же Нечаев дал пояснение следующего содержания: «*Мирными* или *замирными* называются те племена Горцев, которые признали себя Российскими подданными и живут в черте новых наших владений» [20, с. 32].

Но кто же были эти черкесы, так поразившие современников Глинки, только начавших открывать для себя на Кавказе загадочный мир Востока? Ведь совсем не праздным был вопрос, заданный Пушкиным самому себе в одном из вариантов плана так и не написанного «Романа на Кавказских водах» (1831 г.): «*Теперешнее состояние Кавказа, и прежде. – Кто были жители?*» [24, с. 770]. Сразу же замечу, что сложность этнической истории кавказских народов никак не способствует легкости ответа на него даже и в нынешние времена. Что уж говорить об эпохе Пушкина и Глинки!

И все-таки: кого же Глинка называет черкесами? Современный взгляд на проблему коротко сводится к следующему. Под именем *черкесы* известна целая группа близкородственных по культуре и языку народов Западного Кавказа – собственно черкесы, а также кабардинцы, адыгейцы, абазинцы, шапсуги. При этом все они называют себя исключительно *адыгэ*, а язык свой – *адыгским*¹; этноним же *черкесы* применяется к ним издавна, но исключительно извне [39, с. 580]. Кабардинцы и черкесы говорят вообще на одном языке, но и адыгейский часто считают диалектом адыгского языка, общего для всех этих народностей. Таким образом, все черкесы (адыги) являются, вероятно, родственными ветвями одного народа [27]; его история сложна, богата и уходит корнями в глубокую древность.

Надо сказать, что во времена Глинки это обстоятельство вполне осознавалось. К примеру, С. Броневский еще в 1810 году определял черкесский язык как коренной, включающий в себя множество наречий, в том числе и кабардинское [8, с. 101]. В 1826 г. французская газета «*Journal des débats*» опубликовала статью, в свою очередь, перепечатанную русским «Вестником Европы», где черкесы и кабардинцы практически признавались единым народом [21, с. 26]. Но еще интереснее для нас то, что любимый пансионский наставник Глинки,

¹ Все эти народы, а также живущие к югу от Кавказского хребта абхазы, принадлежат к абхазо-адыгской языковой семье.

К. Арсеньев, в своем знаменитом учебнике географии выделил «Кавказское племя, коему принадлежат <...> Черкасы (черкесы. – С. Т.) или Кабардинцы» [3, с. 200]. Особо примечателен здесь союз «или», «виртуально» соединяющий черкесов и кабардинцев в один народ. И ведь Глинка еще до кавказского путешествия мог знать об этом факте либо из уст самого Арсеньева, либо из его учебника!

Вообще же население горских аулов Пятигорья нередко бывало смешанным, и наряду с черкесами (кабардинцами) в них жили и абазинцы, и ногайцы [35, с. 4]. Поэтому-то Глинка вполне мог повстречать ногайцев на байраме в черкесском Аджи-ауле – во всяком случае, двумя годами позже их там же узнал на скачках П. Свиньин [29, с. 242-243]. Почему бы не предположить, что Глинке удалось послушать также и их песни, увидеть их танцы?

Трудно себе представить, что в памяти Глинки черкесы запечатлелись лишь женской пляской и скачками. Видимо, он что-то недоговаривает в «Записках». Разве мог его чуткий взгляд и слух не уловить мельчайших деталей быта, народного костюма, обычаев, наконец, самой черкесской фольклорной музыки, без которой, конечно же, не обходился ни один из значительных праздников? Доказательством тому – путешествия Глинки в самые разные уголки Европы – что в Испанию, что в Украину – где мы находили великое множество подобных наблюдений. И черкесы никак не должны стать тут исключением! Не выполнял ли юный Глинка пушкинскую программу, бегло начертанную в «Кавказском пленнике» – однако, в отличие от героя поэмы, будучи свободным?

*Но европейца всё вниманье
Народ сей чудный привлекал.
Меж горцев пленник наблюдал
Их веру, нравы, воспитанье
<...>
Он любовался красотой
Одежды бранной и простой.*

Что же могло привлечь внимание Глинки или даже поразить его взор в черкесском ауле? По собственному опыту знаем, что первыми бросаются

в глаза в чужой земле дома обитателей и то, что вокруг них. Так, вероятно, случилось и с Глинкой. Но в наших силах лишь попытаться реконструировать то, что он мог там повидать: благо, путешественники, посетившие скромные жилища черкесов почти одновременно с Глинкой, оставили об этом весьма подробные свидетельства – причем некоторые из них относятся непосредственно к Аджи-аулу. Выясняется, что в первую очередь сочувственно примечали непритязательность, относительное равенство всех в бедности и опрятность. Писали о том, что эти глинобитные, крытые соломой или тростником мазанки (сакли) были чисто выбелены; столь же аскетично выглядели и интерьеры: пожалуй, на этом скромном фоне выделялись лишь стена, богато украшенная оружием, а также диваны с вычурной резьбой. При этом – замечательное равенство в бедности: «жилище первейшего князя, как и беднейшего подданного» мало отличались одно от другого [8, с. 106-107; 19, с. 33; 14, с. 225-226]. Столь же неприспособленными были и гастрономические нравы черкесов [7, с. 86].

Однако были обстоятельства, при которых природная сдержанность покидала черкесов. Оказывается, две ценности были для них абсолютными: это оружие и кони. И здесь мы вплотную подошли к вопросу о том, чем конкретно могли запомниться Глинке «*игры и скачка черкесов*»?

Пушкин, рисуя портрет черкеса в «Кавказском пленнике», представил его в колоритном антураже военного быта:

*Черкес оружием обвешен;
Он им гордится, им утешен;
На нем броня, пищаль, колчан,
Кубанский лук, кинжал, аркан
И шашка, вечная подруга
Его трудов, его досуга.
Ничто его не тяготит,
Ничто не брякнет; пеший, конный –
Всё тот же он; всё тот же вид
Непобедимый, непреклонный*

Тогда же, в 20-е годы, очевидец обращал внимание на «разбойничий вид» черкесов [22, с. 90]. Лет на десять ранее С. Броневский

представил развернутый портрет этого *L'homme armé*¹: «Верхнее платье суконное, большею частью серого или черного цвета, длиною немного пониже колена, подпоясанное ремешком, к коему прикреплена сабля <...> На каждой стороне <...> кафтана, против груди пришиваются по три или по четыре места для вкладывания патронов. Без сабли, пистолета и кинжала никогда не отлучаются они от двора; но в полном военном наряде вооружаются еще луком, колчаном с стрелами и ружьем, и, у кого есть, надевают на себя панцирь. Сверх всего накидывают на себя бурку или войлочную епанчу так, чтобы левая рука ею была закрыта, а правая рука и плечо были свободны. Трудно представить себе, чтоб воин столько обремененный оружием, мог сохранить свободное действие в своих членах; однако, увидя черкеса верхом, нимало неприметно, по ловкости его движений, чтобы сей богатырский наряд его беспокоил <...> Главное щегольство Черкесов состоит в оружии; и хотя они преимущественно стараются о доброте оного, однако не отвергают приличного украшения. Конские уборы, сабля, ружье, пистолет покрываются серебряною и золотою насечкою с чернью, довольно богато и со вкусом, седло и сабельные ножны обшиваются тьясьмами серебряными же или золотыми» [8, с. 103,105].

К этому нужно добавить единодушное мнение современников Глинки о природной красоте черкесов – совершенно экзотической для взгляда северного человека, но, вместе с тем, полной грации, изящества и силы. Французский автор через три года после поездки Глинки писал, что черкесы «красотою и ловкостию отличаются <...> от всех племен Кавказских», что они «имеют стан Геркулеса <...>; крепки мышцами и с удивительным искусством владеют саблей» [21, с. 126]. Еще два года спустя уже русский замечал: «Горцы весьма стройны; черты лица самые благородные, важные, но всегда суровые и воинственные. <...> Большая часть имеет орлиные <...> носы; глаза черные, большие, самые воровские, живые и сверкающие; небольшие черные усы» [22, с. 89]. А в конце века энциклопедический словарь констатировал: «Кабарда (в данном случае и черкесы. – С. Т.) была и поныне еще остается для горцев *школой хорошего тона и манер* (подчеркнуто мною. – С. Т.). Все горцы сев. Кавказа, а за ними и казаки,

¹ Вооруженного человека. – *фр.*

заимствовали у к[абардинцев] форму одежды, вооружение, посадку на коне и т. п.» [40, с. 781]. Таким образом, в русской культуре складывалась своеобразная «черкесская мода». К рубежу 30 – 40-х годов, по мнению современного литературоведа, «безукоризненное подражание внешнему облику черкеса» стало «признаком истинного денди» [16, с. 247]. А в атмосфере маскарада, которая формировалась на Кавказских водах еще вначале 20-х годов, при Глинке, все это было весьма кстати. Надо сказать, что эта мода задержалась на десятки лет, превратилась в модель жизненного поведения, и уже в 50-е годы ей вынес окончательный вердикт Л. Толстой в рассказе «Набег»: «Это был один из наших молодых офицеров, удалцов-джигитов, образовавшихся по Марлинскому и Лермонтову. Эти люди смотрят на Кавказ не иначе, как сквозь призму героев нашего времени <...>, и во всех своих действиях руководствуются не собственными наклонностями, а примером этих образцов» [30, с. 14]. Стоит ли удивляться, что с тех времен человек с ружьем (при этом зачастую – черкес) на многие десятилетия стал обязательным атрибутом русской литературы о Кавказе!

Известно, что переезды Глинки с одного кавказского курорта на другой осуществлялись в условиях перманентной Кавказской войны и были небезопасны. Ведь не случайно он замечает в «Записках»: «Помнится, ехали с конвоем и пушкой, что объясняется тем, что в следующем 1824 году черкесы учинили сильное нападение и вырезали несколько близлежащих деревень». И действительно, летом 1823 года И. Раджицкий путешествовал по этим дорогам тоже под конвоем пехоты и пушки. Два раза в неделю экипажи собирались в караван и с «общим конвоем конновооруженных козаков» отправлялись в путь, где к ним присоединялась и пушка; при этом экипажи были «принуждены ехать почти шагом», и такая медлительность не нравилась путешественникам [25, с. 211, 212, 214, 218]. Однако в пути появлялось и ощущение опасности (часто иллюзорное), которое четверть века спустя повторится с Глинкой во время странствований по дорогам Испании. Приметливый его современник наблюдал эти ощущение в дороге с одних кавказских вод на другие: «Дикость места, возвышающиеся над дорогою крутизны гор с ущельями, к тому разные слухи о хищниках, и большой конвой вооруженных, пред глазами со всех

сторон увеличивают мнимые ужасы мест сих и делают на робких, особенно нежного пола, неприятные впечатления. Прижавшись к углам своих карет, они воображают видеть из каждого ущелья, из каждого кустарника выскакивающих Черкесов с саблями, и беспокоятся – от собственных мечтаний» [25, с. 212]. Не меньше, чем оружие, ценили черкесы добрых коней. Черкес всю жизнь проводил в седле [7, с. 87]. Не случайно лошади знаменитой *кабардинской* породы, выведенной адыгскими народами известны во всем мире с древности и до наших дней. Их, вероятно, и довелось – впервые в жизни! – повидать юному Глинке на черкесском байраме. Каких-либо точных сведений о его отношении к лошадям до путешествия на Кавказ не существует, однако трудно представить себе, чтобы в смоленской «глубинке», в Новоспасском, не выпадала возможность познакомиться с ними поближе и поскакать верхом. Тем более, что у отца, Ивана Николаевича, «был свой очень хороший конский завод» [36, с. 45], и он, конечно, знал толк в лошадях. И уж достоверно известно, что позднее любовь к лошадям и конным прогулкам не раз проявит себя в жизни Глинки – особенно во время путешествия в Испанию» [32, с. 58-62, 109-117, 158-159, 512].

П. Свиньин описывает коня победителя скачек в Аджиауле летом 1825 г. как «прекрасное творение, самой чистой горской крови, которая становится очень редка» [29, с. 248]. Что и говорить о привязанности черкесов к своим коням и о той степени заботливости, с которой они за ними ухаживали! Как не вспомнить здесь строки о черкесе-всаднике из поэмы Пушкина «Кавказский пленник»: «Его богатство – конь ретивый, / Питомец горских табунов, / Товарищ верный, терпеливый».

Но где же лучше всего такой вооруженный всадник мог проявить себя в мирных условиях? Конечно же, в воинских состязаниях и играх, свидетелем которых и стал Глинка! Эта конно-стрелковая феерия была для него настоящим потрясением и одновременно важным шагом в постижении национального характера черкесов и других народов вообще – ведь будущему автору «Руслана» и «Испанских увертюров» еще не доводилось повидать каких бы то ни было чужеземцев в их природной среде. К счастью, современники Глин-

ки оставили нам несколько подробных и достаточно точных описаний состязаний на празднике байрама в Аджи-ауле. Приведу здесь наблюдения П. Свинына 1825 года: «Черкесы, пустившиеся на скаку, возвращались. <...> Гнедая лошадь была впереди у всех; о прочих же нельзя было сделать решительного определения: ибо беспрерывно одна другую обскакивала, повинуюсь усилиям всадников; облако пыли плавало над ними. По мере приближения скачущих, увеличивалось нетерпение Черкесов. <...> Гнедая лошадь Султана Керим-Гирея выскакала премию. <...> Какое торжество для победителей, какой удар для отставших! Одних обременяли приветствиями, восклицаниями, над другими подшучивали. Все толпились вокруг первых, рассматривали их, обсуживали. <...> Отличную свою ловкость и мастерство в верховой езде Черкесы показали нам при стрельбе в цель, последовавшей за скачкою. На длинном шесте прикреплена была дощечка с наклоном, <...> и в эту-то метку должно было попадать на всем скаку из ружья или пистолета, обернувшись совершенно назад. Можете представишь себе, сколь много потребно для сего твердости в седле и меткости в стрельбе. <...> Этот маневр изучается ими единственно для отражения сильного неприятеля в преследовании¹. Увеселения Байрама заключились поднятием серебряных рублей с земли – также на всем скаку. Эта забава утвердила нас еще более в высоком мнении насчет мастерства Черкесов ездить верхом; ибо, кроме того, что нужны сверхъестественная цепкость и ловкость, еще более нужен экилибр, чтоб всем корпусом опуститься под седло, и опять на нем утвердиться» [29, с. 247-250]. В общем, прав был другой современник Глинки, который дал лаконичную и емкую характеристику черкеса как раз в тех ампулах, в которых он отличался на игрищах байрама: «*Горец на лошади – волтижер; сражаясь ружьем – тиральер²; шашкою – венгерский гусар; кинжалом – единствен в своем роде*» [22, с. 94]. Подобный герой так и просился на поэтические страницы. Немедля его впустил туда Пушкин в «Кавказском пленнике»:

¹ Это упражнение повторялось из праздника в праздник [14, с. 225].

² Солдат французских колониальных войск из Северной Африки.

*Бывало, в светлый Бауран
Сберутся юноши толпою;
Игра сменяется игрою.
То, полный разобрав колчан,
Они крылатыми стрелами
Пронзают в облаках орлов¹;
То с высоты крутых холмов
Нетерпеливыми рядами,
При данном знаке, вдруг падут,
Как лани землю поражают,
Равнину пылью покрывают
И с дружным топотом бегут.*

Конечно же, сила впечатления, которое оставила у молодого Глинки эта безудержная скачка, сопоставима только с завораживающим шокотом от испанской корриды, испытанным им уже в зрелом возрасте [32, с. 248-252], – но без кровавой развязки! Правда, очевидец на всякий случай предупреждал слишком беспечных зрителей: «Черкесы перед борьбою всегда снимают с себя оружие и отдают другим свои кинжалы, потому что нередко подобные игры, вследствие их горячности, *оканчиваются убийством* (подчеркнуто мною. – С. Т.)» [14, с. 224-225]. При этом зрелище явно имело хорошо продуманную драматургию: праздник нёсся к кульминации подобно тому, как разворачивается действие в сюите восточных танцев из глинкинского «Руслана» – от медленного и томного турецкого к обжигающему вихрю «Лезгинки». «Хороводы составились в разных местах. Там пели, там плясали; <...> там скакали, там стреляли из пистолетов, там поднимали деньги; дикие напевы, восклицания наездников, выстрелы, топот коней – раздавались со всех сторон», – писал П. Свиньин, ошеломленный этим кавказским буйством [цит. по: 15, с. 119]. Пение оказывалось погруженным в звуки военного быта, что прекрасно описал английский путешественник:

¹ Строки об орлах – вероятно, прямой отзвук непосредственных впечатлений, полученных Пушкиным на байраме. Вот что писал современник Глинки об одном из занятий на этом игрище: «Некоторые пускают стрелы в орлов, коих в сей стране находится очень много» [14, с. 225].

«Эта пляска имеет такое непреодолимое обаяние для черкесских молодых людей, какое оказывает «первая кадрили» еще и сейчас на молодых людей Англии. Но даже к такому, казалось бы, мирному развлечению, должно всегда здесь примешиваться нечто воинственное: так ежеминутно раздавались выстрелы из пистолетов над кругом танцующих, и непрестанно этот круг находился под угрозой быть прорванным под натиском всадников <...>, которых, однако, сдерживает кучка молодых пеших людей, старающихся визгом и ударами ветвей пугать коней. Но все это, по-видимому, не оказывает ни малейшего влияния на нервы дам, как молодых, так и старых» [5, с. 480-481]. Но и наоборот: все воинские забавы черкесов сопровождалась музыкой. Это подтверждают и современные исследователи [10, с. 151]. Так что пляску черкешенок Глинка мог видеть и слышать под аккомпанемент, составленный из пистолетной пальбы, выкриков наездников и конского топота вперемежку с пением!

Можно только гадать, каким потрясающим был контраст между скачкой и танцем, исполненным, без сомнения, самыми прекрасными горянками. Во всяком случае, все очевидцы отдавали должное несравненной красоте черкешенок, о которой слагались легенды и песни. С. Броневский раньше многих других спел гимн «издревле прославляемым» прелестям черкешенок, мастерски вплетая его в научное описание Кавказа: «Глаза черные, волосы темно-русые, нос продолговатый без горбины, рот небольшой, словом весь оклад лица антиковый греческий при белизне, смешанной с легкою тенью и румянцем. Если к сему присовокупить полную высокую грудь, стройный стан, ноги малые, то мы будем иметь общее понятие о чертах лица и телосложении черкесских красавиц. <...> Восточные народы тщеславятся тем, чтобы иметь в числе жен или наложниц черкешенку и потому покупают их за дорогую цену для пополнения гаремов» [8, с. 101-102]. А. Бестужев-Марлинский в повести «Вечер на Кавказских водах в 1824 году», сравнивая их с другими обитательницами этих мест, замечал: «Черкешенки вовсе иное дело, – да мы осуждены любоваться ими как недоступными вершинами Кавказа и видим их едва ль не реже солнечного затмения» [6, с. 257]. И голос французского путешественника – безусловно, на стороне черкешенок: «Белизна тела, темнорусые

или черные волосы, правильное очертание лица, стройный стан и опрятность, столь выгодная для красоты природной – вот что, говорят, заставляет удивляться Черкешенкам и в самой Европе» [21, с. 126]. Современник Глинки писал о них: «Лица их самые выразительные; глаза черные, пылающие страстию; волоса и брови черные, как уголь; тело белое, как снег Элборуса; щеки алые, как роза кавказская; губы пурпуровые, украшенные удивительно прекрасными зубами. Так горцы описывают своих красавиц в песнях, и справедливо. Языки восточные всегда украшаются сравнениями, нередко превышающими всякое вероподобие» [22, с. 89-90]. Комментируя последнее высказывание, Т. Китанина обращает внимание на то, что «даже авторы, претендующие на документальность изображения “дикого” Кавказа, порой не могут совладать с давлением пушкинского текста», и лишь «упоминание о черкешенках мгновенно переносит повествователя из диких гор на цветистый романтический Восток» [16, с. 238-239]. Действительно, с этим трудно не согласиться – да ведь и Глинка много позднее, в женском «Персидском хоре» из «Руслана», не без влияния Пушкина смог возвысить конкретные черкесские наблюдения и слуховые впечатления, создав первый шедевр русской музыки о Востоке.

И, наконец, прежде чем перейти к танцу, несколько слов о костюмах, которыми юные черкешенки могли порадовать Глинку. С. Нечаев писал, что им «позволяется пощеголять своим нарядом» [20, с. 33]. Более то, это «модничанье» не было лишено некоего эротического оттенка, что и отметил С. Броневский: простота их одежд «способствует к обнаруживанию телесных форм и не закрывает стройного стана, коим девицы щеголяют». И тут же описал, во что, собственно, одевались девицы: подпоясанная длинная рубаша, красная шапка, широкие шаровары; волосы заплетены в длинную косу, лежащую на спине [8, с. 104-105]. А рост этих горянок несказанно увеличивали носимые на башмаках ходульки (*пхавака*), которые, по мнению очевидцев, делали их «походящими на привидения» и настоящими великаншами в сравнении с мужчинами [29, с. 242; 14, с. 224]. На время танца они снимались: «Девушка делала шаг вперед, сходила с высоких деревянных ходуль на землю и оставалась в сафьяновых чувяках, украшенных великолепным растительным орнаментом; это

были чувяки, предназначенные специально для танцев» [4, с. 56]. Ну прямо по солдатским словам о царице Тамаре перед лезгинкой из сказки «Кавказский черт» Саши Черного: *«девушка высокого роста, известно, стесняется»* [28, с. 29]!

Вот в таких экзотических одеждах и явились черкешенки пред взором юного Глинки. Четырнадцатилетний Лермонтов словно о нашем герое написал в поэме «Кавказский пленник»:

*Черкешенки к нему сбежались,
Водою чистой умывались.
<...>
Сплетаясь в тихий хоровод,
Восточны песни напевали;
И близ аула под горой
Сидели резвою толпой;
И звуки песни произвольной
Ущелья вторили невольно* [18, с. 180].

Что же они напевали будущему классику русской музыки, «сплетаясь в тихий хоровод»? Установить это точно, конечно же, сейчас невозможно. Но высказать некоторые небеспочвенные предположения вполне в наших силах.

Здесь сразу же надо разобраться в том, что имел в виду Глинка, когда вспоминал о «пляске черкешенок»? Исключительно женский танец? Или фрагмент общей пляски, исполненный девушками? Но, возможно, ему так приглянулись именно черкешенки в танце, что он решил написать только о них?

Если речь шла о собственно девичьей пляске, то в первую очередь следует обратить внимание на некую *деньою*, о которой из очевидцев – современников Глинки упомянул лишь П. Свиньин (байрам 1825 года): «Празднество началось плясками. Долго Черкесы мучили нас *Деньоною*, – род козачка, который танцуют большею частию *одни девушки* (подчеркнуто мною. – С. Т.), толчась на одном месте и вывернув назад плеча, как солдаты, – с потупленными глазами в землю, без малейшего движения на лице – подобно автоматам» [29, с. 243]. Конечно,

описание не блещет восторгом, но ведь Глинка наверняка воспринимал этот танец с совсем другим настроением!

Однако парадокс состоит в том, что ничего хотя бы отдаленно напоминающего название *деньона* в литературе об адыгских народных танцах обнаружить не удастся. Поэтому вновь вернемся к заметке Свинына и выясним, что происходило на празднике во время танца черкешенок и сразу после него: «Потом еще дольше танцевали они *Ук*, составя из себя кружок и схватясь крепко руками – мужчины с девушками, так, что монотонные движения сего круга более всего можно уподобить морской зыби, а песни их, при том производимые, – реву бури. <...> В продолжение сего времени внимание наше неоднократно увлекаемо было шумными приходами Черкешенок из соседних аулов. Они сопровождалась несколькими всадниками, певшими во все горло <...>» [29, с. 243-245]. Судя по всему, петербургский гость ведет здесь речь о таком важнейшем событии черкесского праздника, как *прибытие на игрище девушек*, сведения о котором находим в книге этнографа Б. Бгажнокова [4, с. 45-47]. Для нас же особенно важно, что П. Свинын приводит и название общего танца – *ук*, конечно же, имея в виду (в несколько искаженной транскрипции) едва ли не древнейший и знаменитейший черкесский хороводный танец – *удж*, бытующий во множестве разновидностей¹. Обратим внимание на то, что, по наблюдениям другого современника Глинки, И. Добродеева, *удж* оставлял место и специально девичьей пляске: «По прибытии моем в аул, в 3 часа пополудни Черкесы и Черкешенки (девицы) все находились на улице и были одеты наряднее обыкновенного. Спустя несколько времени, запели песню, которая состояла из одних звуков (произносили сии звуки: тра ла ла ла, а ла, и сим подобные), не заключающих в себе никакого понятия <...>. По прибытии их в назначенное для увеселения место, *Черкесы сделали особенный круг, а Черкешенки другой. Разделившись таким образом на две партии, Черкесы одни начали петь свои песни, стараясь перекричать один другого, и сильно хлопали в ладоши* (подчеркнуто мною. – С. Т.). Один подыгрывал им на какой-то особенного устройства дудочке. Пение их всегда сопровождалось пляскою» [14, с. 222-223].

¹ О танце *удж* подробнее [10, с. 139].

Из этнографической литературы известно, что ритуал прибытия девушек сопровождался общим танцем *гуацэ удж*, в который (как часть целого), следует полагать, вполне вписывается и девичья «деньона». Характер этого танца «плавный, величавый»; обычно он исполняется «в честь княжны (*гуацэ*), которая могла возглавить танцующие пары» [10, с. 139]. А то, что происходило с пляшущими дальше, четко ассоциируется с другой разновидностью того же танца – *удж хурай*. При этом картинка, нарисованная Свиным (см. выше), во многом сходится не только с описаниями Добродеева или британца Дж. Белла, но и со сведениями современных этнографов. Так, Добродеев замечал: «В заключение их пения Черкесы и Черкешенки, переплетаясь между собою руками, наконец составили общий круг – все плясали и пели» [14, с. 223]. Достаточно сопоставить наблюдения Свиного и Добродеева с нижеследующей зарисовкой Белла (1837), чтобы убедиться: писали они об одном и том же танце: «Мужчины и женщины с увлечением танцевали, образуя обширный тесно сплоченный круг. <...> Круг состоял из мужчин и молодых девушек; каждый мужчина держал как бы под руки девушек, между которыми он находился, переплетая с ними пальцы <...> Музыканты и другие мужчины, из которых некоторые присоединяли свой низкий голос как аккомпанемент к музыке, все они помещались в середине круга. Инструментами служили род флейты с тремя отверстиями для пальцев и двухструнная скрипка. <...> Что касается танца, то он состоял только из ритмических движений тела назад и вперед (вся цепь танцующих в то же время медленно движется кругообразно), как будто бы они все готовились мягко вспрыгнуть вверх, стоя на кончиках пальцев ног; иногда только часть круга делала движение вверх, придавая остальным словно волнообразные движения. Иногда все танцоры одновременно как бы устремлялись вверх» [5, с. 480]. Б. Бгажноков считает, что Белл описывал именно *удж хурай* и привел собственную развернутую характеристику этого танца [4, с. 54-55].

Итак, Глинка, вероятно, видел на праздновании байрама *гуацэ удж*, а также, возможно, и *удж хурай*. Самостоятельный выход черкешенок его очаровал и особенно запомнился, о чем он и не преминул сказать в «Записках». Возможно, не последнюю роль здесь сыграл

и особый эмоциональный тонус женской пляски: сдержанность в сочетании с достоинством и затаенной страстью [4, с. 60]. Вот что замечал на этот счет Дж. Белл: «Девушка <...> имеет воинственный вид, как будто ее невинность вооружена во всю и неуязвима для всех атак», что «волнистые локоны ее длинных волос, ее развевающееся платье и ее скромная походка придают ее фигуре женственность, <...> достоинство и грацию»; а одна красавица-девица даже «заставляла <...> много раз думать об Орлеанской девице, исполнявшей <...> свой воинственный долг в отношении своих товарищей по оружию». В итоге английский путешественник приходил к выводу: «Не нужно думать, что <...> у них совершенно заглушена главная характерная черта их пола (и, конечно, не менее свойственная им, чем другим) – желание нравиться, потому что покрывало, которое они носят, обыкновенно бело, как снег, и ниспадает широкими складками, часто оно сделано из тончайшего муслина или из самой лучшей ткани» [5, с. 503-504]. Вообще же пикантную двойственность поведения черкешенок на байраме – сочетание какой-то детскости и очаровательной женственности – буквально в двух штрихах охарактеризовал И. Добродеев: «Черкешенки однако ж во время пения не хлопают в ладоши. <...> После пляски Черкешенки качались на качелях, а некоторые с любопытством смотрели на наряды дам, посетительниц» [14, с. 224].

Что же касается загадочной «деньоны», которую П. Свиньин когда-то определил как «род козачка», то она очнулась спустя многие годы в «Руслане и Людмиле»! Музыковеды не раз это отмечали. О. Левашева писала, что основная тема «Лезгинки» из этой оперы написана «в характере казачка»¹ [17, с. 138]. Х. Аракелов придерживался того же мнения, ссылаясь на давнюю статью Д. Аракчиева, который, в свою очередь, вспоминал, что эта музыка «есть мелодия «Казачка», слышанная мною в детстве много раз в г. Владикавказе» [2, с. 220]. Правда, они никак не увязывали эти наблюдения с конкретным впечатлением

¹ Глинка вспоминал: «Гайвазовский <...> сообщил мне три татарских напева; впоследствии два из них я употребил для лезгинки, а третий для *andante* сцены Ратмира в 3-м акте оперы «Руслан и Людмила»» [12, с. 282]. Правда, О. Левашева по этому поводу замечала, что, хотя сам И. К. Айвазовский определил их как крымско-татарские, в действительности они бытуют и на Кавказе [17, с. 131].

Глинки от пляски черкешенок. С другой стороны, Е. Канн-Новикова как раз привела выдержку из уже известной нам заметки Свинына с упоминанием о «козачке», однако вовсе избегала какой-либо интерпретации этого факта [15, с. 118].

Надо полагать, что подобные вкрапления русского казачка (как, впрочем, и украинского *козачка*¹) в фольклор народов Кавказа были далеко не единичным явлением. О. Левашева обнаружила в глинкинской Лезгинке целый арсенал поистине судьбоносных прорывов в сферу русского романтического ориентализма: резкие смены темпа – от сдержанного к вихревому, стихийное импровизационное развитие, смелые ладо-гармонические и тембровые эффекты [17, с. 137-138]. Замечу, что этот танец, с присущим ему быстрым калейдоскопом разнообразных, подчас виртуозных танцевальных движений, в немалой степени «провоцировал» именно такие композиционные решения.

Вообще же генезис танцев из «Руслана» ощущался как кавказский не только на родине композитора, но и во время знаменитых парижских концертов 1845 года. Именно «*танцы на кавказские и крымские темы*» фигурировали и в анонсе, и в рецензиях из французской прессы [44, с. 77]. В частности, М. Бурж писал: «Данные гениального таланта <...> дали пищу для воплощения национального колорита *крымских и кавказских песен*» [41, с. 91]. Точно так же – как «*кавказскую мелодию*» – воспринимал Лезгинку, исполненную в Париже, и Н. Греч [13, с. 353]. Уже несколько десятилетий спустя первый французский биограф Глинки, О. Фук, заметил то же самое – «свежий воздух танца, родившийся из тем Кавказа и Крыма в русской опере “Руслан и Людмила”» [42, с. 82].

О том, какие еще танцы из «черкесской сюиты» мог наблюдать Глинка на праздновании байрама, какие еще песни ему, возможно, удалось там услышать, мы можем только гадать.

Подводя итог, можно констатировать, что именно Кавказ широко распахнул для русской музыки двери на Восток, и Глинка здесь был, безусловно, первооткрывателем²! И это заложит некую жизненную

¹ О. Левашева прямо указала на украинское происхождение темы казачка в Лезгинке [17, с. 131].

² О роли восточных напевов в организации стилизованного синтеза в опере «Руслан и Людмила» см. в статье автора [31].

программу на все последующие годы и десятилетия – достаточно напомнить хотя бы о народных песнях, или об искусстве фламенко, или о народных праздниках в Испании [32]. Недаром его современник, П. Свинын, замечал, что «музыка Черкесов сходствует с музыкаю прочих Азиатских народов и кажется только содержит в себе несколько более воинственного» [29, с. 247]. Для самого же Глинки Кавказ, олицетворением которого стали песни и танцы черкесов, оказался первым опытом вслушивания в *инонациональный* музыкальный фольклор. Здесь, в Пятигорье, на народном празднике байрама, он мог убедиться воочию (а не только умозрительно – по стихам, романам или учебникам географии), сколь разнообразен, неоднозначен и прекрасен мир людей. И начать утверждаться в мысли, что «природу вместе созидали Белбог и мрачный Чернобог»¹. Сколь важно было для Глинки – «вечного странника» – получить это самое первое живое впечатление, чтобы потом научиться распоряжаться подобными дарами судьбы! И, подобно Пушкину, смотреть на жизнь *других* непредвзято и с любовью²:

*Любил их жизни простоту,
Гостеприимство, жажду брани,
Движений вольных быстроту,
И легкость ног, и силу длани;
Смотрел по целым он часам,
Как иногда черкес проворный,
Широкой степью, по горам,
В косматой шапке, в бурке черной,
К луке склонясь, на стремяна
Ногою стройной опираясь,
Летал по воле скакуна
<...>
(А. С. Пушкин. «Кавказский пленник»).*

¹ Слова из песни Баяна («Руслан и Людмила» Глинки).

² Символично, что на Кавказе, летом 1820 года, Пушкин оканчивал поэму «Руслан и Людмила» – написал ее Эпизод. А юный Глинка летом 1823-го получил первые музыкальные и иные впечатления для будущей оперы, премьеры которой состоится почти через 20 лет!

В заключение замечу, что голоса современников Глинки, которые слышны в этой статье, создают ту неповторимую среду, где звучал голос самого композитора – будь то музыкальные сочинения, мемуары или письма. Задача же автора статьи состоит в том, чтобы впустить их свой текст и осмыслить, возможно, и как явление стилевое. В связи с этим многозначительно звучит метафора из письма А. А. Фета Я. П. Полонскому: «В своих переводах я постоянно смотрю на себя как на ковер, по которому в новый язык въезжает триумфальная колесница оригинала» [34, с. 761].

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев-Кривич С.А. Кабардино-черкесский фольклор в творчестве Лермонтова / Под общ. ред. Н.Л.Бродского. – Нальчик: Кабардинское гос. издат., 1949.
2. Аракелов Х. К вопросу об истоках восточных тем в творчестве Глинки // Памяти Глинки. – М. : АН СССР, 1958.
3. Арсеньев К. Краткая всеобщая география. Изд. 6-е., испр. – СПб. : при Императорской Академии Наук, 1831.
4. Бгажноков Б. Х. Черкесское игрище: сюжет, семантика, мантика / Ред. А. Т. Додуева. – Нальчик : Госкомиздат КБССР, 1991.
5. Белл Дж. Дневник пребывания в Черкесии в течение 1837, 1838, 1839 гг. / пер. Н. Данкевич-Пушиной // Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XIII–XIX вв. – Нальчик : Эльбрус, 1974.
6. Бестужев-Марлинский А. А. Вечер на Кавказских водах в 1824 году // Бестужев-Марлинский А. А. Сочинения. В 2-х т. – М. : Худож. лит. 1981. – Т. 1: Повести; Рассказы.
7. Броневский В. Б. История Донского Войска, описание Донской земли и Кавказских минеральных вод. Часть IV: Поездка на Кавказ. – СПб. : Типография Экспедиции заготовления Государственных бумаг, 1834.
8. Броневский С. Новейшие географические и исторические известия о Кавказе. Собранные и пополненные Семеном Броневским. В 2-х т. – М. : Тип. С. Селивановского, 1823. Ч. II.
9. Гершензон М. О. Северная любовь А. С. Пушкина // Гершензон М. О. Обrazy прошлого. – М. : Т-во Скоропечатни А. А. Левенсон, 1912.
10. Гишев Н., Соколова А. Словарь адыгских музыкальных и этнографических терминов // Музыкальная культура Адыгеи. Вып. 1: Творчество композиторов Республики Адыгея. Учебное пособие / Группа авторов. Под общ. ред. А. Н. Соколовой. – Майкоп, 2011.

11. Глинка М. И. Записки // Глинка М. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка : в 2 т. – Т. I : Литературные произведения / Подгот. А. С. Ляпунова. – М. : Музыка, 1973.
12. Глинка М. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка : в 2 т. – Т. I : Литературные произведения / Подгот. А. С. Ляпунова. – М. : Музыка, 1973.
13. Греч Н. И. Из «Парижских писем» // Глинка в воспоминаниях современников. – М. : Гос. Музыкальное изд-во, 1955.
14. Дородеев И. Байрам черкесский (Отрывок из письма к его превосходит. Андрею Зиновьевичу Дурасову) // Вестник Европы. Ч. 161. № 15. 1828. – С. 222.
15. Канн-Новикова Е. М. И. Глинка. Новые материалы и документы. Вып. 2. – М.-Л. : Музгиз. 1951.
16. Китанина Т. А. Две заметки о Пушкине и «кавказском тексте» // Пушкин и его современники. Сб. научных трудов. Вып. 5 (44). – СПб. : «Нестор-История», 2009.
17. Левашева О. Е. Михаил Иванович Глинка. В 2-х т. Кн. 2. – М. : Музыка, 1988.
18. Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. В 4-х т. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1957. – Т. 2.
19. Лермонтовская энциклопедия / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М. : Сов. Энцикл., 1981 // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/lermencl/ire-abc/0.htm>.
20. Нечаев С.Д. Отрывок из путевых записок о Юго-Восточной России // Московский телеграф, издаваемый Николаем Полевым. – 1826. Ч. 7. № 1.
21. О нынешнем состоянии земель Кавказских (Из Jour. d. Deb.) // Вестник Европы. 1826. Ч. 150. № 18. – С. 26.
22. Письма Х. Ш. к Ф. Булгарину, или Поездка на Кавказ // Северный архив. 1828. – Ч. 34. № VII.
23. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. В 10-ти т. Т. 4: Поэмы. Сказки. – М.-Л. : Изд-во АН СССР, 1949.
24. Пушкин А.С. Роман на Кавказских водах // Полн. собр. соч. В 10-ти т. Т. 6. М. – Л. : Изд-во АН СССР, 1949.
25. Радожицкий И. Прогулка к Кавказским Минеральным Водам // Отечественные записки. – СПб. : В типографии В. Плавильщикова, 1824. – Ч. 17. № 45.– С. 208 – 209.
26. Радожицкий И.] Прогулка к Кавказским Минеральным Водам // Отечественные записки. – СПб. : В типографии В. Плавильщикова, 1824. – Ч. 17. № 46. – С. 437.
27. РАН об этнониме Черкес и топониме Черкесия // История адыгов // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.djeguako.ru/content/view/471/1/>.

28. Саша Черный. Кавказский черт // Солдатские сказки. Рига : Альбатрос. 1992.
29. Свиньин П. П. Письмо издателя «Отечественных записок» к редактору. Теплые воды, от 15 июля [1825]. Празднование Байрама в черкесском ауле // Отечественные записки. 1825. Ч. 23. № 64, август 1825.
30. Толстой Л. Н. Собр. соч. В 22 т. – М. : Художественная литература, 1978–1985. – Т. 2. Повести и рассказы. – М., 1979.
31. Тышко С. Динамические компоненты национального стиля в опере М. И. Глинки «Руслан и Людмила» // Київське музикознавство. Вип. 16. Культурологія та мистецтвознавство. – К. : 2004. – С. 118 – 134.
32. Тышко С., Куколь Г. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам». Ч. III : Путешествие на Пиренеи, или Испанские арабески. – К., 2011.
33. Тышко С.В. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам». Ч. IV: Кавказ. – К. : ЛАТ&К, 2015. – 244 с.
34. Фет А. А. Письмо к Я. П. Полонскому 23 января 1888. – А. А. Фет. Полное собрание стихотворений. Вступ. статья, ред. и примечания Б. Я. Бухштаба. – Л. : Сов. писатель, 1937.
35. Фоменко В. А. Пятигорье в XV – середине XVIII в. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.djeguako.ru/content/view/58/40/1/3/#_ftn14.
36. Шестакова Л. И. Былое М. И. Глинки и его родителей // Глинка в воспоминаниях современников. – М. : Музгиз, 1955.
37. Энциклопедический словарь. Брокгауз – Ефрон. Т. 1 – 86 + 1 – 4 доп. – СПб. : Семеновская Типолитография (И. А. Ефрона). 1890–1907. – Т. Па. – С. 722;
38. Энциклопедический словарь. Брокгауз – Ефрон. Т. 1 – 86 + 1 – 4 доп. – СПб. : Семеновская Типолитография (И. А. Ефрона). 1890–1907. – Т. XVII. – С. 63.
39. Энциклопедический словарь. Брокгауз – Ефрон. Т. 1 – 86 + 1 – 4 доп. СПб. : Семеновская Типолитография (И. А. Ефрона). 1890–1907. – Т. XXXVIIIА. – С. 580.
40. Энциклопедический словарь. Брокгауз – Ефрон. Т. 1 – 86 + 1 – 4 доп. СПб. : Семеновская Типолитография (И. А. Ефрона). 1890–1907. – Т. XIIIА. – С. 781.
41. Bourges Maurice. Troisième concert de M.H.Berlioz. Au cirque des Champs Elysées // Revue et Gazette Musicale. 1845. №12. 23 mars. - p. 91.
42. Fouque Octave. Michel Ivanovitch Glinkâ. D’après ses mémoires et sa correspondance. – Paris, 1880.
43. Gregorian islamic Calendar // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://hical.info/eg.html>.
44. Nouvelles // La France musicale. 1845. №10. 9 mars. – p. 77.

REFERENCES

1. Andreev-Krivich S. A. Kabardino-cherkesskiy folklor v tvorchestve Lermontova / Pod obsch. red. N. L. Brodskogo. – Nalchik: Kabardinskoe gos. izdat., 1949.
2. Arakelov H. K voprosu ob istokah vostochnykh tem v tvorchestve Glinki // Pamyati Glinki. – M. : AN SSSR, 1958.
3. Arsenev K. Kratkaya vseobshchaya geografiya. Izd. 6-e., ispr. – SPb. : pri Imperatorskoy Akademii Nauk, 1831.
4. Bgazhnokov B. H. Cherkesskoe igrishe: syuzhet, semantika, mantika / Red. A. T. Dodueva. – Nalchik : Goskomizdat KBSSR. 1991.
5. Bell Dzh. Dnevnik prebyvaniya v Cherkesii v techenie 1837, 1838, 1839 gg. / per. N. Dankevich-Pushinoy // Adyigi, balkartsyi i karachaevtsy v izvestiyah evropeyskikh avtorov XIII–XIX vv. – Nalchik : Elbrus, 1974.
6. Bestuzhev-Marlinskiy A. A. Večer na Kavkazskikh vodah v 1824 godu // Bestuzhev-Marlinskiy A. A. Sochineniya. V 2-h t. – M. : Hudozh. lit. 1981. – T. 1: Povesti; Rasskazyi.
7. Bronevskiy V. B. Istoriya Donskogo Voyska, opisanie Donskoy zemli i Kavkazskikh mineralnykh vod. Chast IV: Poezdka na Kavkaz. – SPb. : Tipografiya Ekspeditsii zagotovleniya Gosudarstvennykh bumag, 1834.
8. Bronevskiy S. Noveyshie geograficheskie i istoricheskie izvestiya o Kavkaze. Sobrannyye i popolnennyye Semenom Bronevskim. V 2-h t. – M. : Tip. S. Selivanovskogo, 1823. Ch. II.
9. Gershenzon M. O. Severnaya lyubov A. S. Pushkina // Gershenzon M. O. Obrazyi proshlogo. – M. : T-vo Skoropechatni A. A. Levenson, 1912.
10. Gishev N., Sokolova A. Slovar adyigskikh muzykalnykh i etnograficheskikh terminov // Muzyikalnaya kultura Adyigei. Vyip. 1: Tvorchestvo kompozitorov Respubliki Adyigeya. Uchebnoe posobie / Gruppy avtorov. Pod obsch. red. A. N. Sokolovoy. – Maykop, 2011.
11. Glinka M. I. Zapiski // Glinka M. I. Polnoe sobranie sochineniy. Literaturnyye proizvedeniya i perepiska : v 2 t. – T. I : Literaturnyye proizvedeniya / Podgot. A. S. Lyapunova. – M. : Muzyika, 1973.
12. Glinka M. I. Poln. sobr. soch. Literaturnyye proizvedeniya i perepiska : v 2 t. – T. I : Literaturnyye proizvedeniya / Podgot. A. S. Lyapunova. – M. : Muzyika, 1973.
13. Grech N. I. Iz «Parizhskikh pisem» // Glinka v vospominaniyakh sovremennikov. – M. : Gos. Muzyikalnoe izd-vo, 1955.
14. Dobrodeev I. Bayram cherkesskiy (Otryvok iz pisma k ego prevoshodit. Andreyu Zinovevichu Durasovu) // Vestnik Evropyi. Ch. 161. # 15. 1828. – S. 222.
15. Kann-Novikova E. M. I. Glinka. Novyye materialy i dokumenty. Vyip. 2. – M.-L. : Muzgiz. 1951.

16. Kitanina T. A. Dve zametki o Pushkine i «kavkazskom tekste» // Pushkin i ego sovremenniki. Sb. nauchnykh trudov. Vyip. 5 (44). – SPb. : «Nestor-Istoriya», 2009.
17. Levasheva O. E. Mihail Ivanovich Glinka. V 2-h t. Kn. 2. – M. : Muzyika, 1988.
18. Lermontov M. Yu. Poln. sobr. soch. V 4-h t. – M. : Gosudarstvennoe izdatelstvo hudozhestvennoy literatury, 1957. – T. 2.
19. Lermontovskaya entsiklopediya / AN SSSR. In-t rus. lit. (Pushkin. Dom). M. : Sov. Entsikl., 1981 // [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: <http://feb-web.ru/feb/lermenc/lre-abc/0.htm>.
20. Nechaev S. D. Otryvok iz putevykh zapisok o Yugo-Vostochnoy Rossii // Moskovskiy telegraf, izdavaemyy Nikolaem Polevyim. – 1826. Ch. 7. # 1.
21. O nyinешnem sostoyanii zemel Kavkazskikh (Iz Jour. d. Deb.) // Vestnik Evropy. 1826. Ch. 150. # 18. – S. 26.
22. Pisma H. Sh..... k F. Bulgarinu, ili Poezdka na Kavkaz // Severnyiy arhiv. 1828. – Ch. 34. # VII.
23. Pushkin A. S. Polnoe sobranie sochineniy. V 10-ti t. T. 4: Poemy. Skazki. – M.-L. : Izd-vo AN SSSR, 1949.
24. Pushkin A. S. Roman na Kavkazskikh vodah // Poln. sobr. soch. V 10-ti t. T. 6. M. – L. : Izd-vo AN SSSR, 1949.
25. Radozhitskiy I. Progulka k Kavkazskim Mineralnyim Vodam // Otechestvennyye zapiski. – SPb. : V tipografii V. Plavilshchikova, 1824. – Ch. 17. # 45.– S. 208 – 209.
26. Radozhitskiy I. Progulka k Kavkazskim Mineralnyim Vodam // Otechestvennyye zapiski. – SPb. : V tipografii V. Plavilshchikova, 1824. – Ch. 17. # 46. – S. 437. 26.
27. RAN ob etnonime Cherkes i toponime Cherkesiya // Istoriya adyigov // [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.djeguako.ru/content/view/471/1/>.
28. Sasha Chernyy. Kavkazskiy chert // Soldatskie skazki. Riga : Albatros. 1992.
29. Svinin P. P. Pismo izdatelya «Otechestvennykh zapisok» k redaktoru. Teplyie vody, ot 15 iyulya [1825]. Prazdnovanie Bayrama v cherkesskom aule // Otechestvennyye zapiski. 1825. Ch. 23. # 64, avgust 1825.
30. Tolstoy L. N. Sobr. soch. V 22 t. – M. : Hudozhestvennaya literatura, 1978–1985. – T. 2. Povesti i rasskazy. – M., 1979.
31. Tyshko S. Dinamicheskie komponentyi natsionalnogo stilya v opere M. I. Glinki «Ruslan i Lyudmila» // KiYivske muzikoznavstvo. Vip. 16. Kulturologiya ta mistetstvovnavstvo. – K. : 2004. – S. 118 – 134.
32. Tyshko S., Kukol G. Stranstviya Glinki. Kommentariy k «Zapiskam». Ch. III : Puteshestvie na Pirenei, ili Ispanskije arabeski. – K., 2011.
33. Tyshko S. V. Stranstviya Glinki. Kommentariy k «Zapiskam». Ch. IV: Kavkaz. – K. : LAT&K, 2015. – 244 s. 33.

34. Fet A. A. Pismo k Ya. P. Polonskomu 23 yanvarya 1888. – A. A. Fet. Polnoe sobranie stihotvoreniy. Vstup. statya, red. i primechaniya B. Ya. Buhshtaba. – L. : Sov. pisatel, 1937.
35. Fomenko V. A. Pyatigore v XV – seredine XVIII v. // [Elektronnyiy resurs]. – Rezhim dostupa: http://www.djeguako.ru/content/view/58/40/1/3/#_ftn14.
36. Shestakova L. I. Byiloe M. I. Glinki i ego roditeley // Glinka v vospominaniyah sovremennikov. – M. : Muzgiz, 1955.
37. Entsiklopedicheskiy slovar. Brokgauz – Efron. T. 1 – 86 1 – 4 dop. – SPb. : Semenovskaya Tipolitografiya (I. A. Efrona). 1890–1907. – T. Па. – S. 722;
38. Entsiklopedicheskiy slovar. Brokgauz – Efron. T. 1 – 86 1 – 4 dop. – SPb. : Semenovskaya Tipolitografiya (I. A. Efrona). 1890–1907. – T. XVII. – S. 63.
39. Entsiklopedicheskiy slovar. Brokgauz – Efron. T. 1 – 86 1 – 4 dop. SPb. : Semenovskaya Tipolitografiya (I. A. Efrona). 1890–1907. – T. XXXVIIIА. – S. 580.
40. Entsiklopedicheskiy slovar. Brokgauz – Efron. T. 1 – 86 1 – 4 dop. SPb. : Semenovskaya Tipolitografiya (I. A. Efrona). 1890–1907. – T. XIIIА. – S. 781.
41. Bourges Maurice. Troisième concert de M.H.Berlioz. Au cirque des Champs Elysées // Revue et Gazette Musicale. 1845. №12. 23 mars. – p. 91.
42. Fouque Octave. Michel Ivanovitch Glinkâ. D’après ses mémoires et sa correspondance. – Paris, 1880.
43. Gregorian islamic Calendar // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://hical.info/eg.html>.
44. Nouvelles // La France musicale. 1845. №10. 9 mars. – p. 77.

УДК 782.1.071.1:78.03(470)

Светлана Лашенко

Государственный институт искусствознания (Москва)

**Ф. В. БУЛГАРИН И «ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ»
М. И. ГЛИНКИ: ЧАСТНОЕ МНЕНИЕ И ОБЩЕЕ
ПРЕДУБЕЖДЕНИЕ**

Лашенко С. К. **Ф. В. Булгарин и «Жизнь за царя» М. И. Глинки: частное мнение и общее предубеждение.** На основе архивных документов, содержащих полемику вокруг театральной постановки оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя», анализируется правомерность сложившихся в отечественном музыкознании стереотипов в отношении личности Ф. В. Булгарина, музыкально-театрального

критика, учредителя и основного редактора газеты «Северная пчела». Несовпадение художественных взглядов композитора и критика на задачи оперного театра, наглядно отразившее борьбу «руссоманов» и «итальяноманов», подкрепленное особенностями личностных взаимоотношений, и стало причиной распространенного мнения о М. И. Глинке и Ф. В. Булгарине как героях-антиподах. Заявленная проблема рассматривается сквозь призму общеэстетических тенденций русской художественной культуры 30-х – 40-х годов XIX века.

Ключевые слова: М. И. Глинка, «Жизнь за царя», Ф. В. Булгарин, оперный спектакль, музыкальная критика.

Лащенко С. К. Ф. В. Булгарін та «Життя за царя» М. І. Глинки: особиста думка та загальне упередження. На основі архівних документів, що містять полеміку навколо театральної постановки опери М. І. Глинки «Життя за царя», аналізується правомірність стереотипів, що склалися у вітчизняному музикознавстві щодо особистості Ф. В. Булгаріна, музично-театрального критика, засновника і головного редактора газети «Північна бджола». Розбіжність художніх поглядів композитора і критика на завдання оперного театру, наочно відбило боротьбу «русоманів» та «італоманів», будучи підкріпленим особливостями взаємовідносин, що стало причиною поширеної думки про М. І. Глинку та Ф. В. Булгаріна як героїв-антиподів. Заявлена проблема розглядається крізь призму загальноестетичних тенденцій російської художньої культури 30-х – 40-х років XIX століття.

Ключові слова: М. І. Глинка, «Життя за царя», Ф. В. Булгарін, оперний спектакль, музична критика.

Lashchenko S. K. F. V. Bulgarin and «Life for the Tsar» by Mikhail Glinka: private opinion and general prejudice.

On the basis of archival documents, containing polemic relating the theatrical performance of Mikhail Glinka's opera «Life for the Tsar», the author analyses the legitimacy of stereotypes, prevailing in Russian musicology concerning the personality of F V Bulgarin, a musical theatrical critic, founder and editor-in-chief of the newspaper «Nothern Bee». The difference in the artistic views of the composer and the critic on the tasks of the opera theater graphically reflected the struggle between the «Rusomanians» and «Italomanians». This struggle was supplemented by the peculiarities of personal relationships, which became the reason for the widespread opinion about M. I Glinka and F V Bulgarin as heroes-antipodes.

Method. The stated problem is considered through the prism of general aesthetic tendencies of Russian artistic culture of the 30s-40s of the XIX century.

In December, 1836, three weeks after the premiere of «Life for the Tsar», in the newspaper «Nothern Bee», F. V. Bulgarin published an article «The Opinion on the

New Russian Opera: Life for the Tsar, music composed by G. Glinka, the text by Baron Rosen». It was one article, separated, because of its spaciousness, into two adjacent journal issues and therefore remembered by Glinka as two publications. Earlier in the three issues of the same Bulgarin's «Northern Bee» there was already published a detailed publication dedicated to Glinka's opera, an article by another author, V. F. Odoevsky («Letters to a music lover about the opera M. Glinka: Life for the Tsar»). The article of Bulgarin, written as if in continuation to Odoevsky's article, was clearly polemical. Together they formed a real newspaper discussion - the second one in the history of Russian music (the first was a newspaper musical discussion in 1830 on the performing of G. Sontag).

Like Odoevsky's article, Bulgarin's article had a clearly expressed panegyric character. The author relentlessly stressed that the music of the opera as a whole is excellent, and Glinka has a true musical talent etc. Such a quantity of laudatory words in one article was a rarity for Russian music journalism of the 1830-s. What prompted Glinka to doubt the positive attitude of the journalist to the composer and his work?

Bulgarin's article consists of 2 parts. The first could be called aesthetic. The second one, critical, is dedicated directly to Glinka's opera and the performance that took place on the imperial stage. To the work of Baron Rosen, as well as the choreographer A. Titius, Bulgarin, in contrast to Odoevsky, reacted extremely negatively. A lot of claims were from the journalist to costumes, especially Polish. It is indicative that not a word was said about the performance of the Glinka's opera. Bulgarin, as we know, very reservedly evaluated the performing abilities of Russian artists, deliberately avoided the topic. From Bulgarin's reasoning about the music of «Life for the Tsar» as a whole it followed: with all the understanding of the significance of Glinka's making, respect for his talent, awareness of the novelty and courage of the opera opus, the journalist remained on the other side of the aesthetic barricades. The crucial point for him was the rejection of the dramaturgy of Glinka's opera, which he described as a kind of potpourri. «Life for the Tsar» as a stage phenomenon was, in Bulgarin's view, much weaker than the actual music. The composer's main mistake consisted, he believed, in the lack of musical diversity for the operatic genre, the excessiveness of long choirs, the shortage of arias and ensembles.

The private opinion of Bulgarin, although not unique, still contradicted the opinion of the majority. The fact of his public presentation was also unique: Bulgarin, in fact, openly opposed the aesthetic mainstream, declaring his own artistic predilections. The heart and soul of the journalist belonged to the opera of vivid contrasts and strong passions, high intrigue and spectacular scenes. They formed his musical taste; he remained faithful to them throughout his life. Closer to him remained the Italian opera tradition, by which aesthetic principles he judged the opera of Glinka. In this sense, for Glinka, who has already overcome the passion for Italianomania, the Italian passions of Bulgarin and his adherents could very well have become obsolete by the mid-1830s. Loving Italian was at that time unfashionable among patriotic contemporaries. Unlike the love of the Russian, the signs of which most people who attributed themselves to the advanced part of the capital's society tried to demonstrate.

Conclusions. From this point of view, the discrepancy between the views of Glinka and Bulgarin can be interpreted as a special case of the manifestation of the struggle between the «Rusomanians» and the «Italomanians» (read «progressivists» and «regressivists», «connoisseur» and «ignoramus»). The Russian composer, whose attitude to the Italian musical culture was, as is well known, historically changeable, attributed the Bulgarin's article to the model of aesthetic counterbalance to his own tastes and views.

For decades, a certain set of names of the best writers and cultural figures of the country were highlighted in the Russian humanitarian science. It's «reverse side» was a set of names of the authors of the incompetent, spiteful, envious, unable to adequately assess the advanced phenomena of Russian culture. Thus, one of the versions of such a pair of heroes-antipodes were Pushkin and Bulgarin, where the first played the role of a light beginning, and the second, the role of the beginning of the dark. Neither musicology passed by this pair. Here, the «dark» figure of Bulgarin was contrasted with the bright, perfect figure of Glinka.

Key words: M. I Glinka, «Life for the Tsar», F. V Bulgarin, opera performance, musical critics.

В середине 1850-х годов, работая над «Записками» и мысленно обращаясь к событиям прошлого, Глинка вспоминал о первых неделях «Жизни за царя» на императорской сцене: «Несмотря на блистательный успех нашлись *зоилы*; Фаддей Булгарин напечатал в *Северной пчеле* две длинные статьи в декабре 1836 или в январе 1837. Эти статьи любопытны и ясно определяют степень невежества в музыке их автора. <...>» [4, с. 171]. А на полях рукописи пометил для себя: «Следовало бы отыскать их как *chef d'oeuvre* музыкальной г а л и м а т ь и» [там же].

Действительно, в декабре 1836 года, через три недели после премьеры «Жизни за царя», в газете «Северная пчела» Ф. В. Булгарин, ее учредитель и основной редактор, опубликовал статью «Мнение о новой Русской опере: *Жизнь за царя*, музыка соч. Г. Глинки, слова соч. Барона Розена». Это была одна статья, разделенная, в силу своей простоты, на два смежных номера и потому запомнившаяся Глинке как две публикации.

Несколькими неделями раньше в трех номерах той же булгаринской «Северной пчелы» уже появлялась масштабная публикация, посвященная опере Глинки, – статья В. Ф. Одоевского «Письма к любителю музыки об опере Г. Глинки: *Жизнь за царя*» [5]. Любопытно, что

Глинка статью Одоевского, в высшей степени похвально отнесшегося к первому музыкально-театральному опусу композитора, даже не упомянул в «Записках». А вот о статье «невежи в музыке» вспомнил, и факт ее публикации зафиксировал, что, разумеется, не случайно.

Статья Булгарина, написанная в *pendant* к статье Одоевского, носила явно полемический характер. Вместе они образовывали настоящую газетную дискуссию. Вторую, насколько нам известно, в истории русской музыки (первой была газетная музыкальная дискуссия 1830 года об исполнительском искусстве Г. Зонтаг). Но полемика Булгарин – Одоевский была особенной. Менее десяти лет назад (в 1828 году) Булгарин с немалыми усилиями добился получения разрешения на публикацию статей, посвященных деятельности императорских театров. Однако давление мнения императорского двора и ограничения, связанные с ним, ощущались постоянно. Достаточно в этом смысле обратиться к фрагменту письма Булгарина к Р. М. Зотову: «Почтеннейший Рафаил Михайлович! <...> я должен Вас предупредить, чтобы Вы остереглись говорить об анахронизмах в декорациях и костюмах “Руслана и Людмилы” – ибо они апробированы высоким лицом, которое ими чрезвычайно довольны. “Пчела” же некоторым образом – придворная газета. Ее читают и царь, и принцы, и принцессы! Prenez garde à vous! (Берегитесь!) <...>. Предостерегаю Вас, почерпнув известие из верного источника <...>» [9]. Письмо относится к началу 1840-х годов. Нет нужды говорить о том, что в середине 1830-х ситуация была той же, если еще не более сложной. В этих условиях разговор о премьере глинкинской оперы на сцене императорских театров в пяти из двадцати четырех декабрьских номеров газеты и участие в нем Булгарина-автора явилось, в известном смысле, личным достижением Булгарина-редактора. Что, к сожалению, никоим образом не учитывалось впоследствии.

И, наконец, еще одно предварительное замечание. Как и статья Одоевского, статья Булгарина отличалась определенно выраженным панегирическим характером. Автор неустанно подчеркивал, что «музыка <...> оперы в целом превосходная, бесподобная, прелестная, восхитительная <...>» [2, с. 1167]; что «Г. Глинка имеет огромный <...>» [там же, с. 1168], «истинный, неподдельный музыкальный талант,

глубокое чувство музыки и что он попал на истинный путь, стремясь создать *народную Русскую музыку*» [1, с. 1164].

Такое количество хвалебных слов на единицу газетного пространства было редкостью для русской журналистики 1830-х годов и тем более для русской музыкальной журналистики того времени. Казалось бы, в статье Булгарина нет ничего, что могло бы пробудить сомнения в позитивном отношении журналиста к композитору и его творению. Тем более что подтолкнуло бы *так* хвалимого Глинку к упрекам журналиста в «музыкальном невежестве». Неужели именно фимиам, куримый Глинке, выглядел в глазах композитора приметой музыкального невежества Булгарина? Если так, – получается какая-то несурезица, побуждающая разобраться в существе дела.

* * *

Статья Булгарина состоит из двух разделов.

Первый условно мог бы быть назван эстетическим, направленным прежде всего на доказательство нелепости мысли Одоевского о своего рода мессианской роли «Жизни за царя» для развития всего европейского оперного искусства. Хрестоматийно известные сегодня слова Одоевского – «с оперою Глинки является то, чего давно ищут и не находят в Европе: новая стихия в Искусстве, и начинается в его Истории новый период: период русской музыки» [5, с. 1118], – обрели спустя десятилетия в глазах русских потомков-музыкантов особый «пророческий» смысл. Однако во времени, текущем здесь и сейчас, в плоскости каждодневного, слова Одоевского явно могли быть восприняты иначе. Тем более что сам автор замечал: сказанное полно чувств, которые доминируют над «полнотой выражений» [там же, с. 1117]. А потому известную ныне фразу читавшие ее впервые могли оценивать, как апофеоз подобной «полноты чувств», смысловой «перехлест», выдающий авторскую увлеченность услышанным. Именно так и прочел ее Булгарин.

Он как никто другой знал цену газетным преувеличениям. Как журналист сам неоднократно прибегал к таковым. Но случай с Одоевским был, пожалуй, исключением в практике Булгарина и, в определенном смысле, принципиальным для него. Движимый чувством эстетической корректности, Булгарин взывал к разуму современников и стремился снизить

неоправданную, с его точки зрения, патетику гиперболы Одоевского. «Такой похвалы не слышал Моцарт и не услышит Россини, – писал Булгарин – два различных гения, но оба преобразовавшие вкус своих современников и утвердившие новые законы в музыке». Глинка сделал лишь *«первый шаг на <...> длинном и трудном пути»*, и «почитателям великого таланта Г. Глинки не должно останавливать его уверением, что он уже *нашел то*, зачем он пустился в *поиски*» [1, с. 1164]. Возразить здесь нечего, и, полагаю, Глинка, строго судивший себя как композитора, четко понимавший сильные и слабые стороны своего дарования, не мог услышать в этих словах Булгарина ничего невежественного.

Иное, – во втором, критическом, условно говоря, разделе, посвященном непосредственно опере Глинки и спектаклю, прошедшему на императорской сцене. К работе барона Розена, как и балетмейстера А. Титюса, Булгарин, в отличие от Одоевского, отнесся крайне отрицательно. В первой он не нашел «ни поэзии, ни мыслей, ни слога...» [2, с. 1168]; во второй отметил «отсутствие грациозности» [2, с. 1168]. Немало претензий было у журналиста и к костюмам, в особенности польским. Характерно, что ни слова не было сказано об исполнении глинкинской оперы. Булгарин, как известно, весьма сдержанно оценивавший исполнительские возможности русских артистов, сознательно ушел здесь от темы, обойдя ее стороной¹.

Из рассуждений же Булгарина о музыке «Жизни за царя» в целом неоспоримо следовало: при всем понимании значимости сделанного Глинкой, уважении к его таланту, осознании новизны и смелости оперного опуса, журналист остался стоять по другую сторону эстетических баррикад. Главным стало для него неприятие драматургии глинкинской оперы, охарактеризованной им после первого же прослушивания, по воспоминаниям Ф. Ф. Вигеля, как какое-то попури [10, с. 1176].

Позднее, более взвешенно, журналист формулировал: «Опера далеко отстала от музыки <...>». Иными словами, «Жизнь за царя» как

¹ Впоследствии он (на свою беду) вернется к обсуждению этой темы в связи с подготовкой премьеры «Руслана и Людмилы». Высказываемые им суждения будут восприняты как откровенное неприятие отечественной музыкально-театральной культуры, что было несправедливо и никак не соотносилось с характером претензий, высказанных журналистом.

сценическое явление оказалась, с точки зрения Булгарина, гораздо слабее собственно музыки. Главная ошибка композитора состояла, полагал он, в недостаточном для оперного жанра «музыкальном разнообразии», избыточной приверженности длинным хорам, нехватке арий и ансамблей. В опере «мало действия, мало жизни». «От этого <...>, сколь эта музыка ни прелестна, как ни восхитительны отдельные части, но целая опера, ... *извините*, ... скучна», – замечал Булгарин, спеша добавить, что подмеченное «нисколько не омрачает таланта Г. Глинки» [2, с. 1168].

Видимо, не один Булгарин слышал это как «недостатки» оперы. Свидетельством ощущения современниками нехватки в опере арий и сольных сцен может служить, в частности, просьба О. А. Петрова дописать для его бенефиса сольную «прибавочную сцену» [4, с. 178], которая позволила бы А. Я. Петровой-Воробьевой укрупнить характер Вани, сделав его более ярким. И Глинка, как известно, пошел навстречу пожеланию, видимо, внутренне готовый к подобного рода «прибавкам», и не видя в том противоречий с общей драматургией оперы. Отмечали современники и замедленность действия «Жизни за царя». Так, Вигель, выступивший горячим сторонником Глинки, сразу после первых представлений оперы подчеркивал: «<...> по мнению моему, эта опера скорее может почитаться ораторией с декорациями и костюмами» [10, с. 1177].

Так что мнение Булгарина было не единичным. Уникальным был факт его публичного изложения. Булгарин, по существу, открыто шел наперекор эстетическому *mainstream*'у, недвусмысленно заявляя о своих собственных художественных пристрастиях. Сердце и душа журналиста явно принадлежали опере ярких контрастов и сильных страстей, высокой интриги и эффектных сцен. На них был сформирован его музыкальный вкус; им он хранил верность на протяжении всей своей жизни. «Без эффекта нет оперы! – восклицал он. – Что превосходно при фортепиано, в комнате, может быть несносным на сцене, и отдельные, превосходные пьесы должны быть связаны музыкальным действием, или правильнее, театральным эффектом. <...> Сценическая музыка должна действовать на массы народа, двигать их и производить глубокое впечатление. Она должна производить восторг

в партере и ложах, и удивление в знатоках. Должно соединить это [1]. Как это сделать не знаем, а как сделали Моцарт, Вебер, Спонтини, Россини – не постигаем, но *чувствуем*» [2, с. 1168].

Симптоматичны имена, на которые ориентировался здесь Булгарин. Судя по ним, журналист не был поклонником французской большой оперы, уверенно завоевывавшей в ту пору европейскую и русскую сцены. Несомненно ближе ему оставалась итальянская оперная традиция. Об этом знали его коллеги, собратья по перу и многочисленные читатели. Да он и не скрывал этого, неоднократно подчеркивая свои итальянские симпатии в публикациях о столичной концертной и музыкально-театральной жизни и твердо зная: таких как он в России немало. Их увлеченность итальянской оперной культурой, пребывавшая в середине 1830-х годов в силу целого ряда причин в латентном состоянии, проявилась в полной мере несколькими годами позднее, в первой половине 1840-х, породив невиданный дотоле всплеск влюбленности русской публики в итальянскую оперу.

В этом смысле для Глинки, пережившем и преодолевшем увлечение итальяноманией, оставив его, во всяком случае на словах, в прошлом и сформировавшим свой круг музыкальных предпочтений (равно как, кстати сказать и для Одоевского) итальянские пристрастия Булгарина и его единомышленников уже к середине 1830-х годов вполне могли выглядеть устаревшими. Любить итальянское было в ту пору немодным среди патристически настроенных современников. В отличие от любви к русскому, признаки которой старались продемонстрировать большинство тех, кто причислял себя репутационно к передовой части столичного общества.

С этой точки зрения, обнажившееся несовпадение взглядов Глинки и Булгарина можно истолковать частным случаем проявления борьбы «руссоманов» и «итальяноманов» (читай «прогрессистов» и «регрессистов», «знатоков» и «невежд») и тем самым поставить точку в осмыслении причин той избирательной игры глинкинской памяти, о которой шла речь выше. Русский композитор, чье отношение к итальянской

¹ Как не вспомнить здесь Глинку, без малого десятью годами позднее, размышляя о том же, он отмечал: «Мне кажется, что можно соединить требования искусства с требованиями века и, воспользовавшись усовершенствованием инструментов и исполнения, писать пьесы равно докладные знатокам и простой публике» [4, с. 276].

музыкальной культуре было, как известно, исторически изменчиво, отнес болгаринскую статью к образцу эстетического противодвижения его собственным вкусам и взглядам. Сам факт существования такого противодвижения был для него значим на протяжении всей жизни. Отсюда, – парадоксальная памятьливость в отношении статьи Булгарина и удивительная забывчивость в отношении статьи Одоевского.

Но здесь следует учесть несколько обстоятельств, привносящих дополнительные краски в, казалось бы, очевидное.

* * *

По существу, выступив на страницах газеты, Булгарин «всего лишь» высказал собственные соображения. И имел на то, как музыкально-образованный слушатель полное право. Не случайно статью о «Жизни за царя» он (в отличие от Одоевского) открыто подписал своим именем, а ключевым словом в заглавии вынес личностное: «мнение».

В этом смысле показательно, что журналист, завершая статью, подчеркивал: «Вот наше мнение. Мы не выдаем его за безошибочное и непреложное, и рады поучиться, если нам докажут, что мы ошибаемся» [2, с. 1168].

Но доказательств ошибочности позиции Булгарина так и не последовало. Предлагаемый журналистом обмен мнениями о «Жизни за царя» перешел в другую плоскость, и вместо открытой печатной дискуссии об опере – дискуссии, к которой и призывал журналист, появились устные недомолвки, перешептывания, а, позднее и публичные выходки в адрес самого автора статьи.

Сколь ни покажется это странным, в числе тех, кто задавал здесь тон, был и Глинка. Он публично «задирал» Булгарина, старался как можно больше уколоть журналиста, выбирая для этого удобные для себя темы. И, конечно, прежде всего, – тему «музыкального невежества» своего приятеля, столь очевидного в сравнении с «музыкальным “вежеством”» самого Глинки.

Известно, по крайней мере об одной публичной стычке Глинки с Булгариним. «Не вижу надобности скрывать причину ссоры <...>, – писал в Записках Глинка. – Однажды в Павловске Булгарин что-то долго шептал на ухо Герману, между тем публика ожидала одной из любимых пьес;

я вполголоса сказал шутливо Герману: “Не слушайте его, он ничего в музыке не понимает”. За эту шутку Булгарин взбесился. <...> завязал спор, и так как дело шло о музыке, то естественно, что мне легко было объяснить и доказать, что он нашего искусства не понимает <...>» [4, с. 224-225].

«Бешенство» Булгарина можно понять, учитывая, что собеседником его в момент вмешательства Глинки в разговор был известный в столице венский дирижер Йозеф Герман, а спор разгорелся, как писал сам композитор, «в присутствии многочисленной толпы». Тогда конфликт удалось сгладить лишь через несколько дней и то, благодаря вмешательству О. И. Сенковского.

Но, судя по всему, нападки подобного плана продолжались и позднее. Тем более что Булгарин упорно оставлял за собой право высказываться о глинкинской музыке и, шире, – русском музыкальном театре так, как считал нужным, без оглядки на мнение членов глинкинского круга, что чем дальше, тем прочнее укореняло среди сторонников Глинки уверенность в «музыкальном невежестве» журналиста.

Оценка превращалась в эстетическую аксиому, принимаемую на веру каждым. Нет ничего удивительного в том, что Н. В. Кукольник с уверенностью записывал в Дневнике: Булгарин в музыке «ни бельмеса» не смыслит [6, с. 321]¹, отражая мнение, прочно укоренившееся в кругу глинкинских единомышленников.

Это было по меньшей мере несправедливо. Булгарин знал и ценил русскую музыку, восхищался творчеством О. Козловского, сам музицировал, и, будучи кадетом, даже пел сольную партию в хоре под руководством Д. С. Бортнянского. К тому же, – прекрасно ориентировался в современной ему европейской музыкальной культуре, был горячим поклонником оперного искусства. Глинка, равно как и Кукольник, знали об этом, и именно потому их музыкальные инсинуации Булгарин воспринимал крайне болезненно.

¹ В настоящее время Дневник Кукольника многие специалисты относят к числу исторических апокрифов, подвергая сомнению факт его существования. Одним из первых здесь являлся Б. С. Штейнпресс [13]. Тем не менее, даже приняв версию о том, что Дневник является литературным артефактом, скомпилированным самим Кукольником и его племянником, выписанное в нем мнение о Булгарине показательным и многозначительно.

Сегодня трудно с уверенностью говорить, что стояло за упреками, сыпавшимися на голову Булгарина. Представляется, что возникали они не из любви к истине: в статьях о Глинке и русском музыкальном театре журналист был во многом прав (как в рассматриваемой статье о «Жизни за царя», так и в последующей публикации, посвященной подготовке премьеры «Руслана и Людмилы»).

Как представляется, неприятие Глинкой со товарищи сказанного Булгаринным обуславливалось в первую очередь личным неприятием композитором самого журналиста. Дружеское общение «на ты» делало для Глинки психологически-допустим публичный кураж над Булгаринным, имевшим, как известно, весьма одиозную репутацию в обществе и из-за своей связи с III Отделением (как доказывают это современные историки, отнюдь не однозначной), и из-за его польского происхождения, вызывавшего к себе и в ту пору, и много позднее, достаточно высокомерное отношение со стороны многих русских. Достаточно в этом смысле вспомнить комментарий к статье Булгарина, оставленный А. И. Вольфом: «Ясно, что Булгарин был обижен тем, что поляки являются в невыгодном свете в опере, и оттого нашел ее скучною» [3, с. 57]. Булгарин же, будто не понимал происходившего и, взывая к своим знакомцам, упорно подчеркивал: его статьи – «всего лишь» выражение его собственного мнения. Мыслимо ли именно за это наваливаться на него всей громадой, прилюдно, невзирая на приличия.

«Любезный Нестор! – писал Булгарин Кукольнику по поводу скандала на премьере “Руслана и Людмилы”, – Скажи пожалуйста, в свою ли ты голову кутишь? Не стыдно ли тебе, забыв страх Божий, приличия и обязанности честного человека, живущего в обществе, – реветь вчера, в театре в представлении несчастной оперы «Руслан и Людмила» противу меня и поносить меня гнуснейшими выражениями! Из чего ты бьешься? За что вооружен против меня ядом и кинжалом?... За мнение. <...> Можно ли за это поносить честь и характер человека публично, в театре?... Поносить за мнение?... Опомнись, Нестор, и устыдись! Лечись, брат! Чего желает любящий тебя Ф. Булгарин»¹.

¹ Булгарин Ф. В. – Кукольнику Н. В. 28 ноября 1842 г. [6, с. 322]

Действительно ли Булгарин не принимал во внимание роившиеся вокруг него слухи; действительно ли полагал, что общественная репутация это одно, а выражение в печати собственного мнения – другое или делал «хорошую мину» при «плохой игре», – предмет специального разговора.

На данном этапе осмысления проблемы можно лишь с уверенностью утверждать: не стоит искать в глинкинской характеристике статьи Булгарина о «Жизни за царя» следов взвешенного и справедливого мнения. Очевидно, что Глинка выражал не столько свое отношение к публикации, сколько свое чисто человеческое восприятие и даже не самого Булгарина, а его «образа», сложившееся у него за годы, отделившие премьеру «Жизни за царя» от времени написания «Записок». Усугубляющееся в своей негативной коннотации, оно со временем стало для композитора синонимом «зоилства» как такового. Не случайно ведь критические статьи о глинкинских сочинениях, написанные другими журналистами, композитор все равно относил к авторству Булгарина¹. Такова была сила рецепционной инерции.

* * *

Как известно, на протяжении десятилетий в отечественной гуманитарной науке формировался определенный набор имен лучших писателей и культурных деятелей страны [11, с. 6]. Естественно, он не мог существовать без своей «изнанки» – набора имен авторов бездарных, злобных, завистливых, не способных адекватно оценивать передовые явления русской культуры. Так, один из вариантов подобной манихейской картины мира создавался в литературоведении в сопоставлении фигур Пушкина и Булгарина, где первый играл, как писал А. И. Рейтблат, «роль светлого начала, абсолютного совершенства», а второй, – «роль начала темного» [12, с. 6]. Не прошло мимо этой пары и музыковедение. С той лишь разницей, что «темной» фигуре Булгарина противопоставлялась светлая, совершенная фигура Глинки.

Герои-антиподы, они вошли в историю музыки как «гений», прокладывавший путь развитию русской музыкальной культуры, и «злодей», о

¹ Так, разбор «Руслана и Людмилы», выполненный Р. Зотовым, подписанный критиком и опубликованный в «Северной пчеле» (Северная пчела, 1842. № 275, 277) Глинка запомнил как написанный Булгариним [4, с. 228].

котором вплоть до последней трети XX века отзывались как о «яром реакционере и беспринципном космополите», «непримиримом ненавистнике всего передового и самобытного в русском искусстве», неустанно «глумившимся» над наследием и личностью великого композитора [10, с. 430].

Проще всего было бы усмотреть здесь воздействие советской властной идеологии, направленно формировавшей у современников навыки разделения общества на «наших» и «не наших», «сочувствующих» и «вредящих». Но, уверена, советская идеологическая практика лишь развивала заложенное многими десятилетиями ранее. И случай с Булгариным и Глинкой – частное доказательство тому.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгарин Ф. Мнение о новой Русской опере: Жизнь за царя, музыка соч. Г. Глинки, слова соч. Барона Розена // Северная пчела. 1836. 19 декабря. №291. – С. 1164.
2. Булгарин Ф. Мнение о новой Русской опере: Жизнь за царя, музыка соч. Г. Глинки, слова соч. Барона Розена // Северная пчела. 1836. 21 декабря. №292. – С. 1167.
3. Вольф А. И. Хроника Петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года: В 3 ч. Ч. 1. – СПб., 1877.
4. Глинка М. И. Записки // Глинка М. И. Литературное наследие. Том I. Автобиографические и творческие материалы / Под ред. В. Богданова-Березовского. – Л.-М., 1952.
5. К. В. О (Одоевский В. Ф.) Письма к любителю музыки об опере Г. Глинки: Жизнь за царя // Северная пчела. 1836. 7 декабря, № 280. – С. 1117–1118; 15 декабря, №287. – С. 1145–1148; 16 декабря, №288. – С. 1149–1152.
6. Кукольник Н. В. Отрывок из Дневника 23 ноября 1842 // Записки М. И. Глинки. – М., 2004. – С. 321.
7. М. И. Глинка – Н. В. Кукольнику. Париж, 6/8 апреля 1845 года // М. Глинка. Литературное наследие. Т. II. Письма и документы / Под ред. В. Богданова-Березовского. – Л., 1953. – С. 276.
8. Михаил Глинка. Литературное наследие. Том I. Автобиографические и творческие материалы / Под ред. В. Богданова-Березовского. – Л.-М., 1952.
9. Письма Булгарина к Р. М. Зотову // Рейтблат А. И. Фаддей Булгарин: идеолог, журналист, консультант секретной полиции. – М., 2016. – С. 290-291.

10. Письмо Ф. Ф. Вигеля к князю В. Ф. Одоевскому по поводу его статьи: «Жизнь за царя» М. И. Глинки // Русская музыкальная газета. 1901. №47. – С. 1176.
11. Раку М. Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. – М., 2014.
12. Рейтблат А. И. Фаддей Булгарин: идеолог, журналист, консультант секретной полиции. – М. : Новое литературное обозрение, 2016.
13. Штейнпресс Б. С. О так называемом Дневнике Кукольника // Штейнпресс Б. С. Очерки и этюды. – М., 1980. – С. 216 – 225.

REFERENCES

1. Bulgarin F. Mnenie o novoy Russkoy opere: Zhizn za tsarya, muzyika soch. G. Glinki, slova soch. Barona Rozena // Severnaya pchela. 1836. 19 dekabrya. #291. – S. 1164.
2. Bulgarin F. Mnenie o novoy Russkoy opere: Zhizn za tsarya, muzyika soch. G. Glinki, slova soch. Barona Rozena // Severnaya pchela. 1836. 21 dekabrya. #292. – S. 1167.
3. Volf A. I. Hronika Peterburgskih teatrov s kontsa 1826 do nachala 1855 goda: V 3 ch. Ch. 1. – SPb., 1877.
4. Glinka M. I. Zapiski // Glinka M. I. Literaturnoe nasledie. Tom I. Avtobiograficheskie i tvorcheskije materialyi / Pod red. V. Bogdanova-Berezovskogo. – L.-M., 1952.
5. K. V. O (Odoevskiy V. F.) Pisma k lyubitelyu muzyiki ob opere G. Glinki: Zhizn za tsarya // Severnaya pchela. 1836. 7 dekabrya, # 280. – S. 1117–118; 15 dekabrya, #287. – S. 1145–1148; 16 dekabrya, #288. – S. 1149–1152.
6. Kukolnik N. V. Otryivok iz Dnevnika 23 noyabrya 1842 // Zapiski M. I. Glinki. – M., 2004. – S. 321.
7. M. I. Glinka – N. V. Kukolniku. Parizh, 6/8 aprelya 1845 goda // M. Glinka. Literaturnoe nasledie. T. II. Pisma i dokumentyi / Pod red. V. Bogdanova-Berezovskogo. – L., 1953. – S. 276.
8. Mihail Glinka. Literaturnoe nasledie. Tom I. Avtobiograficheskie i tvorcheskije materialyi / Pod red. V. Bogdanova-Berezovskogo. – L.-M., 1952.
9. Pisma Bulgarina k R. M. Zotovu // Reytblat A. I. Faddey Bulgarin: ideolog, zhurnalist, konsultant sekretnoy politzii. – M., 2016. – S. 290-291.
10. Pismo F. F. Vigelya k knyazyu V. F. Odoevskomu po povodu ego stati: «Zhizn za tsarya» M. I. Glinki // Russkaya muzyikalnaya gazeta. 1901. #47. – S. 1176.
11. Raku M. G. Muzyikalnaya klassika v mifotvorchestve sovetskoj epohi. – M., 2014.
12. Reytblat A. I. Faddey Bulgarin: ideolog, zhurnalist, konsultant sekretnoy politzii. – M. : Novoe literaturnoe obozrenie, 2016.
13. Shteynpress B. S. O tak nazyivaemom Dnevnikе Kukolnika // Shteynpress B. S. Ocherki i etyudyi. – M., 1980. – S. 216 – 225.

Андрей Жданько

*Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского (Харьков)*

КОСМИЗМ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА В КОНТЕКСТЕ АНТИЧНОЙ АУРЫ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ XIX ВЕКА

Жданько А. Н. Космизм Н. А. Римского-Корсакова в контексте античной ауры русской культуры XIX века. Опираясь на существующие представления об античном космосе, отражающие исследовательскую мысль различной научной направленности и неоспоримо свидетельствующие о своеобразном изометризме космоса и музыки, в статье обосновывается правомерность восприятия и толкования творчества Римского-Корсакова посредством понятийной триады: *миро-созерцание – космос – музыка*. Выделяется комплекс обстоятельств, питающий корсаковский космизм посредством античных «вкраплений» в культуру России XIX века, органично слитых с её самобытным духовно-материальным «телом», что не в последнюю очередь обусловлено семиотикой и смысловой аурой Петербурга. Анализируются особенности музыкальной метафорики Римского-Корсакова, обнаруживающей стремление к мифологическому творчеству. Для пояснения данного наблюдения приводится ряд примеров оперного тематизма Римского-Корсакова из опер «Золотой петушок». «Царская невеста», «Снегурочка», «Садко», «Ночь перед Рождеством». На разных уровнях музыкального текста выявляется роль симметрии, организующей пространственные координаты музыкального космоса композитора.

Ключевые слова: космос, Римский-Корсаков, античность, русская культура XIX века, музыкальный театр, русская философия.

Жданько А. М. Космізм М. А. Римського-Корсакова в контексті античної аури російської культури XIX століття. Спираючись на існуючі уявлення про античний космос, що відображають дослідницьку думку різної наукової спрямованості і незаперечно свідчать про своєрідний ізометризм космосу і музики, в статті обґрунтовується правомірність сприйняття і тлумачення творчості Римського-Корсакова за допомогою понятийної триади: *світогляд – космос – музика*. Виділяється комплекс обставин, що живить корсаковський космізм за допомогою античних «вкраплень» у культуру Росії XIX століття, органічно злитих з її самобутнім духовно-матеріальним «тілом», що не в останню чергу зумовлено семиотикою і смисловою аурою

Петербурґа. Аналізуються особливості музичної метафорики Римського-Корсакова, яка свідчить про прагнення до міфологічної творчості. Для пояснення даного спостереження наводиться ряд прикладів оперного тематизма Римського-Корсакова з опер «Золотий півник», «Царська наречена», «Снігуронька», «Садко», «Ніч перед Різдом». На різних рівнях музичного тексту виявляється роль симетрії, організуючої просторові координати музичного космосу композитора.

Ключові слова: космос, Римський-Корсаков, античність, російська культура XIX століття, музичний театр, російська філософія.

Zhdanko A. M. N. Rimsky-Korsakov's Cosmism in the Context of the pro-Ancient Aura of 19th Century's Russian Culture.

Background. Based on the present information regarding the ancient understanding of cosmos available from various branches of research, which without any doubt proves that the cosmos is isometric to music, this article justifies the interpretation of Rimsky-Korsakov's oeuvre through a triad of notions: worldview – cosmos – music.

Objective. The article outlines a complex of factors that fueled Korsakov's cosmism through ancient "interpolations" in the Russian culture of 19th century. These factors were inherent to that culture's unique spiritual and material body – a fact caused by the semiotics and the aura of St. Petersburg to a significant extent. The first feature is the Russian tradition of literacy, tightly connected to thorough studies of the ancient poetics and in particular the ancient theater; the laws of the ancient theater's organization obviously contained traces of "cosmism". The author of this work uses classical **methods** of analysis of historical and theoretical musicology.

Results. The ancient background of Korsakov's opera plots is well-known. First, we should mention the orphism of "Sadko" and "The Snow Maiden," where the motives of the Slavic culture naturally overlap with a deep layer of the classic mythology.

The ancient notions, as well as Christian ones, fuel Korsakov's understanding of Eros. This understanding also corresponds to some of the philosophical theories of that phenomenon.

The immediate interest of Rimsky-Korsakov in the Ancient Greek culture was caused by his work with ancient subjects, in particular "Nausicaa" and "Servilia". It seems that Korsakov stopped developing the ancient themes because he, raised in the context of 19th century's historicism, which presupposes drawing upon the national vocabularies of intonation corresponding to the space and the time of action in opera and to its characters, was simply unable to find himself in the antiquity due to the lack of necessary musical sources. Possibly, it was also important that he did not view the antiquity as a concrete and real historical locus; instead, he assigned it a value that excludes any particulars, any ties to a particular time or place. The very interest of Rimsky-Korsakov in the ancient heritage is significant: it motivates us to view him not only as a contemporary of the Silver Age poets with their ancient studies and of S. Taneev with his opera experiments, or as a predecessor of I. Stravinsky, but also as a creator that feels his ties to the sources of the European culture.

What is also important: it is their “primordially” that draws the antiquity and the Russian folklore together in the worldview of Rimsky-Korsakov. Such parallel is enhanced by the thesis of G. Florovsky who claimed that paganism has not been overcome in the Christian Russia. It is curious that the Slavic paganism is depicted as a “dark side” of the national consciousness, which often emerges in operas of Rimsky-Korsakov, for example, the doubled worlds of “May Night” and “Mlada”. We can say that his pieces are always full of the feeling of primordially that penetrates their whole structure and turns them into a “tree of life”, which grows from the absolute and primordial One and brings about the feeling of wholeness and organized unity. From this point of view, the dramatic collisions of his operas are seen in a new light: as the tragedy of falling out of one’s habitat, of social and intimate personal relationships.

Turning to the pieces by Rimsky-Korsakov, we should note that the composer created such qualities of sound that would bear information about all the aspects of the world at the same time and would aim at the holistic (intellectual, perceptual, acoustic, visual, and plastic) perception. Such is the reason behind the musical metaphors employed by Rimsky-Korsakov, which tend to mythology: sound is perceived in its perceptual wholeness, and intonation is perceived in clarity of lines and gestures, geometrical figures and colors. At the same time, expression is usually aimed not at creating dramatic or psychological tension but at broadening the space of possible expression.

This thesis is supported by several examples of Korsakov’s opera themes, including the operas “The Golden Cock”, “The Tsar’s Bride”, “The Snow Maiden”, “Sadko”, and “Christmas Eve”. The role of symmetry, which organizes the spatial coordinates of the composer’s musical cosmos, is explored on different levels of the musical text.

Conclusions. Thus, Rimsky-Korsakov’s cosmos, nourished by the ancient ideas, is a spatially oriented continuum of sound; it is filled with active movement that is visible in plastic forms. Its intonational and physical nature is in harmony with primordial manifestations and reactions of a human being, as well as with ways of creating meaning and communicating. From such point of view, the oeuvre that comprises a unique phenomenon called “the musical theater of Rimsky-Korsakov” can be interpreted as a single “cosmos piece.” Its structure is composed of inner cycles: the pieces are connected by the same theme (historical operas), by genres (opera tales), by drawing upon particular layers of folklore from the year cycle. From aesthetical point of view, such repetition allows to look at the orderliness of the whole and its parts as the embodiment of the idea of beauty, which can be both hedonistically enjoyed or perceived as a value in itself, in a detached manner.

Turning to the qualities of sound in Korsakov’s oeuvre, we should note its syncretic nature. For several reasons, the sound of Korsakov’s theatre obviously unites acoustic and intonational, visual, and corporeal or plastic aspects of expression. The first reason is Korsakov’s worldview that we equal to the notion of cosmos, to the idea that everything sounds. A particular case of this holism is the composer’s synesthesia. The second reason is the composer’s intention to explore the very foundations of the world, his

tendency towards exploring primordality, the primal source. Since pre-logical thinking and pre-verbal ways of communication are the features of the most ancient condition of cognitive, adaptational, and translational systems of the society, and since they are syncretic, they can be considered archetypal. The third reason is that Korsakov's contemporary integrative cultural tendencies, represented both in art and in philosophical aesthetics, stimulated the development of cognitive resources of music as a "universal art," that is, its capability to embody not only affects (feelings, emotions) but also visual or corporeal images, phenomena, and landscapes, as well as gestures signifying human personality. The tendency towards broadening the area of music created that aesthetic background and, finally, that worldview which "condensed" into real objective entities gaining audial forms. Thus, the composer's music reached the notion of universal immanence, which was developed in late 19th – early 20th centuries by the Russian philosophers.

Key words: cosmos, Rimsky-Korsakov, antiquity, Russian culture of 19th century, musical theater, Russian philosophy.

Обращая исследовательский взгляд на процесс эволюции теоретического музыкознания, мы замечаем определённую константность идеи осмысления музыки как звучащего космоса, причём в античном её понимании.

Существующие представления об античном космосе, отражающие исследовательскую мысль различной научной направленности, неоспоримо свидетельствуют о своеобразном изометризме космоса и музыки, основанном на изначальной слитности лежащих в их фундаменте свойств. Это, в свою очередь, делает музыку совершенным средством отражения космоса, располагающим большими возможностями в сравнении с другими видами искусства. О основополагающей идее понимания музыки как звучащем пространственно-временном континууме будет сказано ниже. Добавим лишь, что музыка имеет не только акустическую, но и телесно-пластическую природу, закреплённую асафьевским термином ритмо-интонации, теорией ладового ритма Б. Яворского [26] и разработками в области артикуляции И. Браудо [5].

Необходимо, однако, оговорить, что «космизм» музыки далеко не всегда проявляется имманентно, существует лишь в её потенциальном слое. Явленные формы он принимает только при условии выхода на поверхность художественного текста произведения, определяя его целевое познавательное содержание. Именно так происходит в твор-

честве Римского-Корсакова, допуская его восприятие и толкование посредством понятийной триады *миросозерцание – космос – музыка*. Смыслообразующей осью в ней служит срединное звено, раскрывающее миросозерцание композитора как звучащий космос, а музыку – как звучащее миросозерцание.

Что же, однако, заставляет видеть в миросозерцании Римского-Корсакова именно античное представление о космосе? Рассматривая античность как источник инвариантов познания, философ А. Павленко пишет, что главный постулат всякой науки есть обнаружение некоего порядка, а порядок, утверждает ученый, для всякого европейца есть, в конечном счёте, космос. Автор выделяет две функции космоса со стороны мировоззрения, слитые воедино: упорядочивающую и эстетическую. Первая из них нацелена на познание того, «как всё устроено»; вторая – на чувственное восприятие этого устройства. Тем самым происходит слияние рациональной конструктивности и эмоциональной неопределенности, что побуждает автора говорить о наличии у греков «чувственно-образной геометрии» [16, с. 10-32]. В конечном счёте эстетическое служит коррелятом между умопостигаемым и чувственным, обеспечивая слитную, всеохватную целостность мира и представление о нем человека.

Что же дает возможность чувственно-эстетического постижения космоса? Его телесность. Согласно остроумному замечанию А. Павленко, свойство эстетического в космосе можно передать на русском языке лишь словом «лепота», «велико-лепный», «лепщик», в котором раскрывается телесная суть красоты. «С-лепленное» тело это и есть, в сущности, красота («велико-лепие»), то есть сам космос. Отсюда структурированность, упорядоченность и красота оказываются понятиями не только взаимобратимыми, но и в известной мере тождественными. Идеальным же телом космоса предстает шар или сфера, как самая совершенная фигура наравне с круговращением как самым совершенным же движением [16, с. 88]. Из понятия шарообразности космоса вытекает и представление о его бесконечности¹. Очевидно,

¹ Согласно тезису культуролога Т. Антиповой, «бесконечность – вовсе не то, вне чего ничего нет <...>, а наоборот, – то, вне чего всегда есть что-нибудь. Если вовне ничего нет, то мы имеем дело с законченным целым. Отсюда следует, что бесконечность может быть только внутри, она не схватывает, а охватывается» [1, с. 45]

именно бесконечность космоса, охватываемая им, и создает его целостность или все-охватность. Подтверждая свою мысль ссылкой на культовые постройки христианской эпохи, Т. Антипова указывает на акцентуацию в романском храме внутреннего пространства, в то время, как готика устремляется ввысь, к астрономическому небу [1, с. 45]. Особенно важной представляется мысль ученого о возникающей для личности возможности охватить Бога – в античном космосе это означает охват целокупного мира, его обозримость, придание ему «антропосообразности».

Телесность, «с-лепленность» космоса подразумевает его пластичность: не случайно А. Павленко называет греков «космопластами» [16, с. 62]. Данное свойство делает космос доступным непосредственно чувственному созерцанию: «Для Платона *видеть* Космос, – замечает А. Павленко, – <...> и значит обрести его явленную, видимую сущность – *вид*» [16, с. 62]. Однако космос не только пластичен и доступен визуально-чувственному созерцанию; он еще и звучит, отчего и возникла концепция гармонии сфер, космоса как акустического феномена. Указывая на это, музыковеды приводят выдержки из трактатов античных философов, подтверждающих, что для них – весь мир звучит, и обосновано выводят сугубо музыкальное понятие гармонии из древнегреческих представлений [23, с. 8-10; 13, с. 27]. Пластичность и звуковая гармония космоса делают его одушевленным. «Демииург Платона, – указывает А. Павленко, – *промышляя* космос <...> помещает ум в душу, а душу – в тело и таким образом “строит Вселенную”» [16, с. 62].

Созерцая упорядоченный космос и постигая эту упорядоченность, человек одновременно усваивает и осваивает саму идею порядка как красоты, и тем самым осмысливает его, постигает суть всего и, таким образом, окультуривает мир. Более того, исходя из тождества структурированности и красоты космоса сам он мыслится в эпоху античности искусством, на что указывал А. Лосев [9, с. 121]. Искусство же, согласно актуальным философским концепциям, есть, с одной стороны, оперирование образами («сгустками» экзистенциального опыта – Г. Зедльмайер), с другой – символами (самодостаточными «значащими формами» – С. Лангер [15, с. 26-29]). Следовательно, космос-искус-

ство допустимо представить в слиянности экзистенциальных «первопереживаний» (Г. Зедльмайер) и символотворчества (С. Лангер). Иными словами космос резонирует на генотипные свойства человека как вида и выявляет свою соприродность ему.

Показательно, что в противовес прекрасному холоду и отчужденности Вселенной звучащее великолепие космоса манит не только своим совершенством, но и приветливостью, открытостью интуитивно-эстетическому созерцанию, радостью узнавания чего-то родственного. Искусствовед С. Шубович обращает внимание на характеристику космоса, данную Платоном: античный философ описывает его как прекрасную землю, наполненную воздухом и водой, сияющую разнообразными красками [25, с. 88]. «Для античности, – пишет Л. Голованов, – прекрасное было гармонией внутренних стихий в человеческом существе, когда принцип общетелесной (космической) жизни, который древние греки называли “душой”, подчинял целиком себе все телесные “стихии”, а сформулированное по такому принципу существо и выступало *идеалом*» [9, с. 128-129]. Как указывает далее автор, никакие катастрофы, происходящие в космосе, не могут отнять у него красоты и художественности: «... он был всегда закономерен, всегда правилен, всегда соответствовал сам себе». Более того, он «всегда принуждал созерцать себя так, как будто бы имел целью вызвать удивление, наслаждение и уравновешенно-мудрое удовлетворение». Для постижения сути космоса важно следующее положение ученого: он был «творцом самого себя и не имел никакого творца еще над собой». А это, подчеркивает автор, для классического древнего грека было наиболее морально и нравственно, а значит, – реально, прекрасно и справедливо [9, с. 124]. Тем самым космос являет свое человеческое измерение и обретает культурный смысл.

Итак, *космос* это порядок, структурированность (о-формленность), красота, пластически-акустическое тело, органичность, постоянный процесс преобразования (конечно-бесконечный), единство идеи и вещи, образа и символа, творчество (идея творения или со-творенного порядка как самодвижение мирового целого), искусство, нравственное начало, – совокупность свойств, подлежащих эстетическому, целостному осмыслению через созерцание. Данные характеристики космоса и побуждают

видеть в нем некоторое эквивалентное выражение всеохватности, слитной целостности, взаимного перехода качеств в границах тождества, а в познавательном отношении – идеальный инструмент смысла-сотворения и смысла-постижения, отвечающий мирозерцательной (интуитивно-эстетической) модели познания Римского-Корсакова.

Однако помимо объективных, то есть лежащих в основании самого предмета музыки, предпосылок, допускающих толкование мирозерцания Римского-Корсакова сквозь призму *космоса*, существуют и другие. Мы можем выделить комплекс обстоятельств, питающий корсаковский космизм посредством античных «вкраплений» в культуру России XIX века, настолько слитых с ее самобытным духовно-материальным «телом», что они не воспринимаются чем-то инородным по отношению к нему, но, напротив, органично входят в его структуру, что, возможно, не в последнюю очередь обусловлено семиотикой и смысловой аурой Петербурга.

Не касаясь темы «античность и Россия» в качестве специального предмета изучения, укажем лишь на некоторые её особенности. Первая из них заключается в специфике русской образованности, неотделимой от вдумчивого изучения античной поэтики, в частности, театра, законы организации которого, очевидно, также несли на себе следы «космизма». Показательна работа Н. Тетериной об оперной драматургии «Руслана», впитавшей, по мысли исследователя, принципы античной трагедии [21, с. 10-13]. Трудно допустить, что такой верный и последовательный глинкианец, каковым себя постоянно аттестовал Римский-Корсаков, мог бы не унаследовать эту преемственность с античным идеалом прекрасного. Важно также, что период, рассматриваемый Н. Тетериной, хронологически и исторически совпадает с начальным этапом пробуждения «философского любопытства» в России. В противовес современнику этого процесса В. Одоевскому и последующим критикам, исследователям и комментаторам русского «любомудрия» первых десятилетий XIX века, связывавших его с шеллингианством, В. Эрн непосредственно выводит его из «логизма» антично-восточно-христианского типа философствования, видя в нем позитивный фон для всей национальной познавательной традиции. Более того, согласно В. Эрну, одним из измерений, в котором

логизм предстает человеческому сознанию, есть как раз космическое [17, с. 89]¹. Приведенные частные примеры проявлений преемственности русской культуры XIX столетия с античностью на основе как непосредственных заимствований, сознательно внедряемых посредством образования и процесс европеизации, так и органично – через византийские корни, позволяют предположить её существенность для двустороннего процесса национальной самоидентификации и осмысления сродненности с западным миром. Не случайно новое духовное строительство, питавшее русский религиозный ренессанс и поэзию «серебряного века», оказалось созвучным и современному процессу обострения интереса к античности: не только её наследию, но и существенным сторонам мирозерцания, не только вневременному эталону совершенства, почти синонимичному самому понятию культуры в её первичном значении, но и чему-то глубоко почвенному².

Античная подпочва корсаковских оперных сюжетов хорошо известна и так часто питает исследовательские рассуждения и концепции, что это освобождает от ссылок на определенный научный источник. Речь идет в первую очередь об орфизме «Садко» и «Снегурочки», где мотивы славянской культуры органично накладываются на глубинный смысловой пласт классической мифологии. Важно, однако, отметить, что между Садко и Лелем существует весьма принципиальная разница, имеющая непосредственное отношение к корсаковскому (и античному!) космизму. Если Лель принадлежит пантеону божеств и совмещает функции Орфея, Пана и Эроса, символизируя, в конечном счете, бесконечную (безначальную) молодость бытия (по Римскому-Корсакову), то Садко скорее можно причислить к «культурным героям», вследствие чего он выступает сознательно созидающей личностью, совмещающей творение эстетической реальности с совершенствованием

¹ Заметим также, что комментатор книги Г. Флоровского И. Мейендорф говорит о примере греческих отцов Церкви как о «христианском эллинизме, отказавшемся от чуждых христианству начал <...> и сумевшем преобразоваться изнутри, стать воистину христианским» [22, с. 11].

² Интерес к античности на рубеже XIX – XX ст. имел общеевропейский характер. Назовём в этой связи «Орестею» С. Танеева, «Сапфо» Н. Лысенко, «Дафниса и Хлою» М. Равеля.

материально-практической и социальной сторон жизни. Более того, в опере-былине так и остается неразгаданной загадка о происхождении подводного царства: не то оно всамделишно-природное, не то «сочинённое» фантазией героя. Однако если принять во внимание вторую версию, тогда окажется, что между вымыслом и «взаправду», воображаемой и реальной действительностью нет никакой грани, коль скоро золотые рыбки из придумки Садко очутились в рыбацкой сети, а привидевшаяся в сумеречных грёзах Морская Царевна обернулась вполне осязаемой речкой. Тем самым здесь раскрывается такая особенность античного понимания эстетического, при котором оно неотделимо от утилитарно-практических целей, а искусство предстаёт «моментом самой жизни, практикой жизненного строительства» [9, с. 121].

Античные представления, на наш взгляд, питают, наряду с христианскими, корсаковское понимание любви-Эроса. Причем здесь оно совпадает с некоторыми философскими взглядами на это явление¹. А. Гулыга, изучая различные грани «русской идеи» XIX – начала XX столетий, обнаруживает двойственное отношение к Софии, олицетворяющей красоту и вечную женственность. Ощутимая софийность мира есть наше воспоминание об Эдеме, собственно красота. Однако эдемская красота в не-Эдеме есть подделка, поэтому она может жалить как змея. «Земная красота, – пишет философ, – загадочна и зловеща, как улыбка Джоконды; с Елизаветой Тюрингской соперничают здесь чары Венеры, и “жене, облаченной в солнце”, противостоит “жена-блудница”, облеченная в сатанинскую красоту» [10, с. 271]. Аналогичная двойственность заложена, как известно, в античном Эросе, равно несущем в себе и разрушительную страсть (хаос), и созидательную любовь (космизм). В операх Римского-Корсакова отражается эта дuality «женственного», любовного начала. Если в произведениях, хронологически относящихся еще к XIX веку, композитор трактует его скорее в образах-категориях, близких Вл. Соловьёву (ангельская, божественно-космическая София, воплощаемая по преимуществу в «природных» персонажах Снегурочки, Царевны-Лебеди, Волховы,

¹ О русском Эросе писал Б. Асафьев [3]. Примечательно название сборника статей писателей и поэтов конца XIX – начала XX вв., посвященных философии любви в России: «Русский Эрос» [18].

либо существенно отвлеченных от социума, – Марфы, Млады, позднее – Сервилии, – и ее противоположность, земная София, но понимаемая лишь как земное измерение Софии космической), то в «Кашее Бессмертном» и, в особенности, «Золотом Петушке» на первый план выходит «странная» красота Кашеевны и Шемаханской царицы. Показательно, что вторая из них получила в музыковедении настолько противоречивые характеристики, словно речь идёт о разных героинях [3; 2; 8; 7; 20]. Так лукавство античного Эроса оборачивается у Римского-Корсакова смысловой бесконечностью оперного образа, в котором деструкция «сырого» материала облекается в совершенную оформленность эстетически (эротически) привлекательного.

Непосредственный интерес Римского-Корсакова к древнегреческой культуре был связан с задачей воплощения античных сюжетов. Упомянем в этом контексте о «Навзикае» и «Сервилии». Думается, отсутствие продолжения работы над античной тематикой было обусловлено тем обстоятельством, что Римский-Корсаков, воспитанный в русле историзма XIX века, подразумевавшего обращение к национальному интонационному словарю, соответствующему времени-пространству оперного действия и населяющим его персонажам, просто не мог обрести себя в античности в силу отсутствия необходимых музыкальных источников. Возможно, не последнюю роль здесь сыграло и то обстоятельство, что античность не мыслилась им конкретно-исторической реальностью, обладая той мерой ценности, которая исключает какую-либо конкретизацию, привязанность к определенному хронотопу. Показателен, однако, сам интерес Римского-Корсакова к античному наследию, побуждающий видеть в нем не только современника поэтов «серебряного века» с их античными штудиями и С. Танеева с его оперными опытами, либо предтечу И. Стравинского, но и творца, ощущающего свою причастность к первоначалам европейской культуры.

Заметим попутно, что свойство первоначальности сближает в мирозерцательном космосе Римского-Корсакова античность и русские фольклорные формы. Особую примечательность такого рода параллели придает утверждение Г. Флоровского о непреодоленности язычества в христианской России [22, с. 121]. Здесь любопытна характеристика славянского язычества как «ночной» стороны национального

сознания, которая нередко проявляется и в операх Римского-Корсакова – достаточно вспомнить об удвоении миров в «Майской ночи» и «Младе». В этом плане можно говорить о постоянном присутствии в произведениях композитора ощущения первоначальности, пронизывающего всю их структуру и превращающих их в своего рода «древо жизни», прорастающее из абсолютного праединого, что, в свою очередь, рождает чувство целого, организованного единства. Под таким углом зрения драматические коллизии его опер предстают в новом свете: как воплощение трагедии отпадения от своего жизненного пространства, социальных и интимно-личностных связей. Например, суть личной драмы Любаши из «Царской невесты» видится в отлучении от патриархальной обстановки родительского дома, исконности «природного» уклада, что выражено бесконечной тоской ее протяжной песни «Запрягай коней». Да и сама песня повествует об отторжении, утрате опоры в обжитом мире. Любовь-страсть Грязного перемещает его из разгульной жизни удалого опричника в область подлинных переживаний, но переход в «чужое» пространство при сохранении устоявшихся поведенческих и нравственных нормативов также ведёт к выталкиванию из него, а попытка завладеть им хитростью и силой ведёт к преступлению. Попытка Снегурочки полюбить – то есть перейти в мир людей – также завершается трагически, а злодейство Сальери мотивируется его подсознательным пониманием непричастности клану посвященных музыке. Однако ни эти, ни иные коллизии не могут разрушить гармоничность созерцания творимых композитором звуковых форм (или звукоформ), через которые постигается смысл мира как космоса. Иными словами, выстраивая («вылепливая») звуковую конструкцию своего сочинения, композитор сообщает о целостности и всеохватности мира, его совершенстве и соприродности человеку По мысли А. Самойленко, «гибель позитивных персонажей предстаёт “разрешённой”, оправданной и “исправленной”, преображённой в композиционном завершении оперы, то есть переведённой в посттрагическое измерение» [20, с. 138]. Приведенное наблюдение даёт право исследователю вообще отрицать трагедийность оперной концепции композитора [там же].

Обращаясь непосредственно к произведениям Римского-Корсакова, следует обратить внимание на создание композитором такого качества звучания, которое несло бы информацию одновременно обо всех

гранях мирового целого и было бы направлено на целостное (интеллектуально-чувственное, акустически-визуально-пластическое) восприятие. Отсюда проистекают особенности музыкальной метафорики Римского-Корсакова, о которой писал Ю. Кремлёв [14], обнаруживающей стремление к мифологическому творчеству, поскольку звук начинает восприниматься во всей его чувственно-осязаемой полноте, а интонационный ход – в наглядности линии и жеста, геометрической фигуры и краски. При этом экспрессия выражения нацелена, как правило, не на создание драматического или психологического напряжения, а на расширение пространства высказывания.

Для пояснения данного наблюдения приведем ряд примеров оперного тематизма Римского-Корсакова, связанного с накоплением хроматических тонов – приёмом, по своей природе, казалось бы, автоматически способствующим усилению функциональных тяготений, следовательно, целеполагания. Заметим сразу, что все три используемых образца различны в образном отношении, отчасти даже противоположны, однако, объединены названным свойством организации пространственно-зрительных представлений.

Первый из них заимствован из характеристики едва ли не самого загадочного женского образа во всей оперной литературе (за исключением, пожалуй, вагнеровской Кундри) – Шемаханской царицы. Хроматическое движение мелодической линии ее лейтмотива производит впечатление скольжения по полутонам, какого-то лениво-неторопливого глиссандо. Звуки переливаются один в другой, не задерживаясь на моменте присутствующего для ступеней хроматического звукоряда тяготения в соседний тон¹. Кроме того, мелодия совершенно явственно извивается кольцами, общее движение медлительно. В конечном счёте, возникает почти наглядный гипнотизирующий образ змееподобного существа, и реакция на него обуславливается уже не только ситуацией (аффектом) томления, с которой ассоциируется звукоряд (как в вагнеровском

¹ Возникает определенная аналогия с темой флейты из «Послеполуденного отдыха фавна» К. Дебюсси, где мелодия сперва переливается в пределах тритона, а затем обрисовывает причудливый орнамент-арабеск. Параллель такого рода обусловлена известным сходством поэтики обоих композиторов, тяготеющих к статике, созерцанию, пространственному восприятию явлений, картинности.

«Тристане»), или мучительного погружения в бездну (как в *Lamento* Дидоны из оперы Г. Пёрсела или *Crucifixus* из Высокой мессы И. С. Баха), но и тем кругом семантических единиц, который сопряжен с символической змеи¹. Как видим, звуковременной путь не имеет здесь направленного характера, а сам его вектор словно «ведет» глаз созерцающего по всем линиям целостного предмета, очерчивая его контур, в то время как без напряжения перетекающие друг в друга тона словно манят световыми бликами на его блестящей поверхности.

Другой пример пространственности мелодии отсылает к образу совершенно иного эстетического наклонения – Марфы из «Царской невесты». Речь идет о теме, открывающей её Арию второго действия («В Новгороде мы с Ваней рядом жили»). Здесь также использованы выразительные возможности хроматического звукоряда, правда, в восходящем движении, причем Римский-Корсаков не пренебрегает системой функциональных тяготений и даже, напротив, усиливает их, трактуя каждый интонационный ход как вводный, следовательно, требующий разрешения. Однако гармонизирован этот звукоряд посредством серии эллипсисов, сопровождаемой неуклонным расхождением обращенной ввысь мелодии и ниспадающего баса. Так складывается образ постепенно расширяющегося пространства, словно мир раздвигает свои видимые границы и предстает перед изумленным взором во всем своем великолепии. В психологическом плане возникает эффект такого состояния личности, когда она начинает ощущать в себе всю полноту жизни, а себя самое – равной мировому пространству².

¹ Культурный тезаурус современного слушателя-зрителя обуславливает включение в него не только мифологических представлений, но и художественных ассоциаций – с образами женщины-змеи в сказке К. Гоцци, Легенды о Прекрасной Мелюзине и одноименной симфонической увертюры Ф. Мендельсона, Лулу А. Берга. Кроме того, возможны и смысловые связи иного рода: с темой ля-минорной прелюдии из ХТК И. С. Баха (образ-символ змия-обольстителя), лейтмотивом Логе из вагнеровской тетралогии.

² Такой момент есть про-зрение, постижение истины, сути всего. Личность словно наполняется космосом, начинает ощущать его в себе. Аналогичное состояние благоговейного созерцания всеохватности и причастности к мировому целому, очевидно, присуще верующему к его обращенности к Богу. Показательно, что в связи с описанной темой дважды на протяжении оперы возникает (в словесном тексте) образ сада: одна из мифологем Рая, Царства Божия, Божественного Откровения.

Третий пример, иллюстрирующий пространственность корсаковского космоса, уже не связан с тотальной хроматизацией музыкальной ткани, хотя вводнотоновые интонации и альтерированные ступени здесь используются. Это – тема Ариетты Снегурочки из Пролога (или из сцены таяния). По своей конфигурации она напоминает «ленту Мёбиуса» или идеально выписанную «восьмерку». При, казалось бы, бесконечном мотивном обновлении мелодии, напряженности, вызываемой повышенными IV и VII ступенями минора, мелодический рисунок в результате оказывается совершенно замкнутым, что подкрепляется контрапунктом солирующего гобоя, наглядно демонстрирующим сомкнутость начала и конца темы. Тем самым мелодия буквально вычерчивается, а ее бесконечность оказывается сродни той бесконечности, которая охватывается космосом, пребывает в нем в состоянии дления.

Одним из проявлений пространственности мелодики Римского-Корсакова, выступает ее орнаментальность. Анализируя «Снегурочку», Е. Ручьевская указывает на едва ли не абсолютный характер мелодического орнамента в этом произведении. Истолкованный композитором тематически он вписывается в совершенно разные типы мелодики, как бы модулирует в разные жанровые сферы, обладая свойством образно-семантической «мимикрии», способностью к перевоплощению из колоратуры или фигуративного пассажа в распевный, песенный тип интонирования [19].

Приведенные примеры корсаковских мелодий позволяют наглядно проследить особый момент перехода времени в пространство, идеального в материальное. Не будет преувеличением сделать вывод о том, что события в операх Римского-Корсакова (в данном случае имеются в виду события *музыкальные*) не столько *развиваются*, сколько *располагаются во времени*, которое предстаёт (кстати, в полном согласии с теорией относительности и эйнштейновской трактовкой пространственно-временных соотношений) одним из измерений пространства¹.

В организации целого пространственность музыкального космоса Римского-Корсакова проявляется, прежде всего, в таком явлении, как

¹ Вспомним в этой связи мысль А. Лосева о предельности космоса, необходимой для его постижения путем созерцания [9]. В данном случае созерцается само время.

симметрия. Традиционно его относят к области композиции и формообразования, вместе с тем, оно охватывает все срезы корсаковского художественного текста – синтетического в условиях музыкально-сценического искусства. На уровне сценарно-драматургического плана симметрия проявляется в приеме зеркального возвращения в конечной фазе развития событий персонажей и ситуаций, отмечавших их начало, в стягивании «краев» произведения. Среди хрестоматийных примеров назовем Пролог и сцену таяния Снегурочки, а также соотнесенность первой и седьмой картин «Садко», где сперва певец-гуслияр приходит к новгородцам с поклоном и приветствием, а затем, напротив, они приходят к нему, чтобы прославить его. Заметим сразу, что в обоих случаях «зримая» симметрия дополняется «слышимой», так как композитор использует единый тематический материал. И если в «весенней сказке» эффект репризности может быть объяснен финальным превращением почти невыделенного из органической природы существа в «человека любящего», то в опере-былине композитор перепоручает хору седьмой картины выходную реплику заглавного героя, отмечая, таким образом, смену ролей в результате подвигов отважного героя. На уровне звуковысотности симметрия проявляется в «искусственных» звукорядах – целотоне и морской гамме; в мелодике – в равновеликости интервальных ходов (лейтмотив Новгорода: две чистые кварты, соединенные большой секундой), взаимобратимости сегментов-фраз (тема Ариетты Снегурочки), вос- и нисходящем движении (лейтмотив Морского Царя, тема арии Шемаханской царицы); в метро-ритмической организации – в преобладании нечётных размеров с выделенностью срединной доли; в тональных планах – в цикличности смены функциональных опор на интервальной основе (чередование устоев, расположенных по малым терциям, с возвращением к исходному *C-dur* в оркестровом вступлении во второй картине «Садко»), малотерцовых и большетерцовых цепочках и пр¹.

Приведенные примеры симметричности в корсаковском космосе рождают образ «чистого» пространства: его расширения, сжатия,

¹ Наблюдение о симметричности формы в опере «Садко» впервые высказал В. Цуккерман [24]. А. Кандинский композицию оперы «Золотой петушок» определяет как монументальную 3-х частную форму с динамической репризой, поскольку 3-й акт содержит темы «Шемаханского» мира [12].

вытягивания по вертикали и, напротив, уплощение в горизонтальной проекции. Следует заметить, что, несмотря на «равнинный» характер присущих русскому этносу пространственных представлений, о котором писали Л. Гумилёв [11] и Г. Гачев [6], корсаковский космос достаточно симметрично расположен по обеим осям мирового топоса. Его вертикальная координата ограничивается космогонией неба и морскими глубинами («Ночь перед Рождеством» и «Садко»), с другой стороны, отраженностью мира земного и подводного либо трансцендентного («Майская ночь» и «Китеж»). Горизонтальная же координата связана с земной и водной поверхностью, многоцветьем и многоголосием леса¹. Причём всякий раз возникает ощущение беспредельности, широты, простора – бесконечности космоса. Подчеркнём, что в данном контексте речь идет не об образах-пейзажах, не о живописных картинах, а именно о восприятии названных проявлений пространственности на уровне интуиции, как непосредственном соприкосновении с нею. Иными словами пространственность обладает у Римского-Корсакова своей внутренней и внешней формой. В качестве первой она выступает в своей бытийственной функции, несет феноменологическое содержание, напротив, в облике второй наделяется свойством образности². Но и в том, и в другом виде она никогда не становится у Римского-Корсакова своего рода «звуковой геометрией» или абстрагированной от жизненных реалий акустической конструкцией.

Вертикально-горизонтальная организация пространства корсаковского космоса проявляется во взаимодействии красочной гармонической

¹ Напомним в этой связи те характеристики опер Римского-Корсакова, которые дает им Ю. Кремлев, говоря об «операх моря», «операх леса», «операх неба» и пр. [4].

² С этой точки зрения интересны аналитические опыты, раскрывающие формальные структуры музыки А. Скрябина с позиций «мистической философии». Так, американский музыковед Д. Бейкер, указывая на присущее деятелям «серебряного века» представление о резонировании звуковых вибраций с гармонией сфер, формулирует свою задачу в обнаружении такого взаимоотношения между скрябиновским мистицизмом и композиционными структурами, которое не было бы опосредовано сеткой конкретных понятий, как в лейтмотивной системе Р. Вагнера, но основывалось на соответствии базовых мистических представлений и имманентных законов музыкальной организации. В частности он говорит о «двенадцатитоновой вселенной» пятой сонаты А. Скрябина [14, с. 47].

фоники, темброво дифференцированной ткани и выписывающих прихотливый узор мелодических линий, акустически насыщенной аккордики и мелодической орнаментики. Важно подчеркнуть разнообразие векторов мелодического движения, благодаря которому звуковое пространство не просто расчерчивается, подобно карте-схеме, а насыщается жизненной энергией, приобретает пластичность, гибкость, динамизируется. Наконец, эффекту пространственного развертывания корсаковского космоса способствует неспешный, всегда строго упорядоченный темпо-ритм музыкально-событийной канвы, растянутость экспозиционных фаз, рельефность подачи каждого образа и ситуации, вследствие чего художественное время обнаруживает свойство дления. Такая неспешность протекания драматургического процесса приводит к своего рода «божественным длиннотам», дающим возможность вчувствования в каждый его миг и сопряжения всех деталей с единым целым.

Итак, космос Римского-Корсакова, оплодотворённый античными идеями, предстает звуковым пространственно сориентированным континуумом, в котором осуществляется активное движение, принимающее пластически осязаемые формы. Его интонационно-телесная природа гармонирует с первичными проявлениями и реакциями человека, а также способами смыслообразования и коммуникации¹. С позиций данной категории совокупность произведений, составляющих особое явление, называемое «музыкальный театр Римского-Корсакова», может истолковываться единым «произведением-космосом», структура которого образуется внутренней цикличностью сочинений, связанных единой тематической направленностью (исторические оперы), жанровой принадлежностью (оперы-сказки), обращенностью к определенным фольклорным пластам, составляющим годовой календарный цикл. С эстетической точки зрения повторность такого рода дает возможность бесконечного созерцания упорядоченности целого и его частей как воплощения идеи красоты, которую можно одновременно гедонистически «вкушать» и «незаинтересованно» воспринимать как самоценность.

¹ В этой связи нелишне напомнить об античной хорее, подразумевавшей, как известно, органическое слияние звукового и пластического начала. В свете такого рода явлений корсаковский космос предстает «вылепленным», «велико-лепным», вызывая восхищение своей «лепотой».

Обращаясь к качественной стороне самого феномена звучания в произведениях Римского-Корсакова, следует, прежде всего, указать на его синкретический характер. В звукоформе корсаковского театра наглядно прослеживается слияние акустически-интонационной, живописно-визуальной и телесно-пластической граней выразительности, обусловленное рядом причин. Во-первых, такому слиянию, несомненно, способствовало само мирозерцание Римского-Корсакова, отождествляемое нами с космосом, с представлением о том, что всё – звучит. Как более частный случай проявления целостности следует упомянуть «цветной» слух композитора. Во-вторых, оно отвечало стремлению композитора к раскрытию самих основ мира, к первичности, первоначалу. Поскольку же дологическое мышление и дословесные способы коммуникации характеризуют древнейшее состояние познавательно-адаптационной и трансляционной системы социума, и поскольку они обладают свойством синкрезиса, их можно с полным правом считать архетипическими. В-третьих, современные Римскому-Корсакову интеграционные тенденции культуры, отраженные и в художественном творчестве, и в философско-эстетической мысли, стимулировали нахождение познавательных ресурсов музыки как «всеискусства», то есть её способности воплощать не только аффекты (чувства, переживания, эмоции), но также зрительно-телесные образы и впечатления, явления и картины природы, пластически-жестовое проявление человеческой индивидуальности [26]. Устремлённость к расширению области музыкального создавало тот художественно-эстетический и, в конечном счете, мировоззренческий фон, который «сгушался» в реальные вещно-предметные данности, получающие звуковые формы. Тем самым музыка композитора вплотную приблизилась к представлению об имманентности всего всему, культивировавшемуся на рубеже XIX – первых десятилетий XX века русской философской мыслью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антипова Т. Музыка и бытие. Смысл толкования в контексте толкования смысла. – М. : Вече, 1997. – 280 с.
2. Асафьев Б. В. Гений русской музыки // Избранные труды. Композиторы «Могучей кучки». В. В. Стасов. – Т. 3. – М. : Изд-во АН СССР, 1954. – С. 225-228.

3. Асафьев Б. В. Симфонические этюды / Общ. ред. и вступ. ст. др. искусствоведения Е. М. Орловой. – Л. : Музыка, 1970. – 264 с.
4. Бейкер Д. Музыка Скрябина: формальная структура как призма мистической философии // Ученые записки / Гос. мемориальный музей А. Н. Скрябина. – Вып. 1. – М. : Композитор, 1993. – С. 45-55.
5. Браудо И. Артикуляция (О произношении мелодии) – Изд. 2. – Л. : Музыка, 1973. – 198 с.
6. Гачев Г. Национальные образы мира. Космо – Психо – Логос. – М.: Прогресс-Культура, 1995. – 480 с.
7. Гозенпуд А. А. Н. А. Римский-Корсаков. Темы и идеи его оперного творчества. – М. : Музгиз, 1957. – 187 с.
8. Гозенпуд А. А. Из наблюдений над творческим процессом Римского-Корсакова // Римский-Корсаков. Исследования, материалы, письма: В 2 т. – Т. 1. – М. : Музгиз, 1952. – С. 145-251.
9. Голованов А. В. Универсализм античного космоса // А. Ф. Лосев и культура XX века: Лосевские чтения. – М. : Наука, 1991. – С. 119-130.
10. Гулыга А. Русская идея и ее творцы. – М.: ЭКСМО, 2003. – 448 с.
11. Гумилёв Л. Н. Этногенез и биосфера Земли [Свод № 3. Международный альманах] / Сост. Н. В. Гумилёва. – М. : Танаис ДИ – ДИК, 1994. – 544 с.
12. Кандинский А. О музыкальных характеристиках в творчестве Римского-Корсакова // Н. А. Римский-Корсаков. Исследования. Материалы. Письма: В 2 т. – Т. 1. – М. : Изд-во АН СССР, 1952. – С. 79-144.
13. Котляревский И. А. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. Методы изучения и классификации. – К. : Музична Україна, 1983. – 158 с.
14. Кремлёв Ю. Эстетика природы в творчестве Н. А. Римского-Корсакова. – М. : Музгиз, 1962. – 110 с.
15. Можейко М. А. Современная философия искусства: новейшие тенденции // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: Материалы международной научной конференции: В 2 ч. – Ч. 1. – Гродно : ГрГУ, 2004. – С. 26-29.
16. Павленко А. Н. Европейская космология: основания с пистемологического поворота. – М. : Ин-т философии РАН-Интрада, 1997. – 255 с.
17. Поляков Л. В. Учение В. Эрна о русской философии // Религиозно-идеалистическая философия в России XIX – начала XX вв.: Критический анализ. – М. : Изд-во АН СССР, Ин-т философии, 1989. – С. 85-105.
18. Русский Эрос, или философия любви в России. – М. : Прогресс, 1991. – 448 с.

19. Ручьевская Е. А. „Руслан” Глинки, „Тристан” Вагнера и „Снегурочка” Римского-Корсакова: Стилъ. Драматургия. Слово о музыке. – СПб. : Композитор, 2002. – 396 с.
20. Самойленко А. И. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания: Дисс. ... докт. иск. – Одесса : Одесская Гос. муз. академия им. А.В.Неждановой, 2002. – 434 с.
21. Тетерина Н. Принципы античного театра в драматургии оперы Глинки «Руслан и Людмила» // Музыкальная академия. – 2004. – № 2. – С. 10-13.
22. Флоровский Г. Пути русского богословия. – Изд. 3-е – К. : Изд-во Христианско-благотворительная акция «Путь к истине», 1991. – 600 с.
23. Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс: Учебник. – М. : Музыка, 1988. – 512 с.
24. Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. – Вып. 2. О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова. – М. : Сов. композитор, 1975. – 464 с.
25. Шубович С. А. Архитектурная композиция в свете мифопоэтики: Монография. – Х. : РИП «Оригинал», 1999. – 636 с.
26. Яворский Б. Сборник: В 2 т. – Т. 1. Статьи, воспоминания / Ред.-сост. И. С. Рабинович. – Изд., испр. и доп. – М. : Сов. композитор, 1972. – 711 с.

REFERENCES

1. Antipova T. Muzyika i bytie. Smyisl tolkovaniya v kontekste tolkovaniya smyisla. – М.: Veche, 1997. – 280 s.
2. Asafev B. V. Geniy russkoy muzyki // Izbrannyye trudy. Kompozitoryi «Moguchey kuchki». V. V. Stasov. – Т. 3. – М.: Изд-во АН СССР, 1954. – S. 225-228.
3. Asafev B. V. Simfonicheskie etyudy / Obsch. red. i vstup. st. dr. iskusstvedeniya E. M. Orlovoy. – L.: Muzyika, 1970. – 264 s.
4. Beyker D. Muzyika Skryabina: formalnaya struktura kak prizma misticheskoy filosofii // Uchenyie zapiski / Gos. memorialnyiy muzey A. N. Skryabina. – Vyip. 1. – М.: Kompozitor, 1993. – S. 45-55.
5. Braudo I. Artikulyatsiya (O proiznoshenii melodii) – Изд. 2. – L.: Muzyika, 1973. – 198 s.
6. Gachev G. Natsionalnyie obrazyi mira. Kosmo – Psiho – Logos. – М.: Progress-Kultura, 1995. – 480 s.
7. Gozenpud A. A. N. A. Rimskiy-Korsakov. Temy i idei ego opernogo tvorchestva. – М.: Muzgiz, 1957. – 187 s.

8. Gozenpud A. A. Iz nablyudeniya nad tvorcheskimi protsessami Rimskogo-Korsakova // Rimskiy-Korsakov. Issledovaniya, materialy, pisma: V 2 t. – T. 1. – M.: Muzgiz, 1952. – S. 145-251.
9. Golovanov A. V. Universalizm antichnogo kosmosa // A. F. Losev i kultura XX veka: Losevskie chteniya. – M.: Nauka, 1991. – S. 119-130.
10. Gulyiga A. Russkaya ideya i ee tvortsy. – M.: EKSMO, 2003. – 448 s.
11. Gumilyov L. N. Etnogenez i biosfera Zemli [Svod № 3. Mezhdunarodnyy almanah] / Sost. N. V. Gumilyova. – M.: Tanais DI – DIK, 1994. – 544 s.
12. Kandinskiy A. O muzyikalnykh karakteristikakh v tvorchestve Rimskogo-Korsakova // N. A. Rimskiy-Korsakov. Issledovaniya. Materialy. Pisma: V 2 t. – T. 1. – M.: Izd-vo AN SSSR, 1952. – S. 79-144.
13. Kotlyarevskiy I. A. Muzyikalno-teoreticheskie sistemy evropeyskogo iskusstvoznaniya. Metody izucheniya i klassifikatsii. – K.: Muzichna UkraYina, 1983. – 158 s.
14. Kremlyov Yu. Estetika prirody v tvorchestve N. A. Rimskogo-Korsakova. – M.: Muzgiz, 1962. – 110 s.
15. Mozheyko M. A. Sovremennaya filosofiya iskusstva: noveyshie tendentsii // Aktualnye problemy mirovoy hudozhestvennoy kultury: Materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii: V 2 ch. – Ch. 1. – Grodno: GrGU, 2004. – S. 26-29.
16. Pavlenko A. N. Evropeyskaya kosmologiya: osnovaniya s pistemologicheskogo povorota. – M.: In-t filosofii RAN-Intrada, 1997. – 255 s.
17. Polyakov L. V. Uchenie V. Erna o russkoy filosofii // Religiozno-idealistskaya filosofiya v Rossii XIX – nachala XX vv.: Kriticheskiy analiz. – M.: Izd-vo AN SSSR, In-t filosofii, 1989. – S. 85-105.
18. Russkiy Eros, ili filosofiya lyubvi v Rossii. – M.: Progress, 1991. – 448 s.
19. Ruchevskeya E. A. „Ruslan” Glinki, „Tristan” Vagnera i „Snegurochka” Rimskogo-Korsakova: Stil. Dramaturgiya. Slovo o muzyike. – SPb.: Kompozitor, 2002. – 396 s.
20. Samoylenko A. I. Dialog kak muzyikalno-kulturologicheskiy fenomen: metodologicheskie aspektyi sovremennogo muzyikoznaniya: Diss. ... dokt. isk. – Odessa: Odesskaya Gos. muz. akademiya im. A. V. Nezhdanovoy, 2002. – 434 s.
21. Teterina N. Printsipy antichnogo teatra v dramaturgii opery Glinki «Ruslan i Lyudmila» // Muzyikalnaya akademiya. – 2004. – № 2. – S. 0-13.
22. Florovskiy G. Puti russkogo bogosloviya. – Izd. 3-e – K.: Izd-vo Hristiansko-blagotvoritel'naya aktsiya «Put k istine», 1991. – 600 s.
23. Holopov Yu. N. Garmoniya. Teoreticheskiy kurs: Uchebnik. – M.: Muzyika, 1988. – 512 s.

24. Tsukkerman V. Muzyikalno-teoreticheskie ocherki i etyudy. – Vyip. 2. O muzyikalnoy rechi N. A. Rimskogo-Korsakova. – M.: Sov. kompozitor, 1975. – 464 s.
25. Shubovich S. A. Arhitekturnaya kompozitsiya v svete mifopoetiki: Monografiya. – H.: RIP «Original», 1999. – 636 s.
26. Yavorskiy B. Sbornik: V 2 t. – T. 1. Stati, vospominaniya /Red.–sost. I. S. Rabinovich. – Izd., ispr. i dop. – M.: Sov. kompozitor, 1972. – 711 s.

УДК 78.071.1 : 82-1

Екатерина Подпорова

*Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского (Харьков)*

«ЗИМНИЙ ВЕЧЕР» А. С. ПУШКИНА В КОМПОЗИТОРСКИХ РЕФЛЕКСИЯХ

Подпорова Е. В. «Зимний вечер» А. С. Пушкина в композиторских рефлексиях. Осмысливается проблема типизации художественного образа на примере рассмотрения композиторских интерпретаций стихотворения «Зимний вечер» А. С. Пушкина М. Яковлевым, Н. Метнером, С. Фейнбергом, Г. Свиридовым и В. Сильвестровым. Выбор романсов определяется авторской принадлежностью к единой национальной школе, сохранением пушкинского названия и инструментальной адресностью. Творческий подход композиторов раскрывается сквозь призму культурного архетипа Матери. С избранных позиций осуществляется гендерно-семантический анализ стихотворения. Обращение к особой палитре выразительных средств выводит на первый план различные грани материнского архетипа (Природа, Женщина, Мать), расширяющие содержательное поле сочинения. Романсы-«двойники», вступая в своеобразный художественный диалог, предстают смысловыми зеркалами друг друга, где городской романс оказывается близок песне-рефлексии, а романтическая музыкальная картина способствует пониманию синтеза звукоподражательности и сакральности как идеи двоemiрия Мирского и Горнего, Реального и Воображаемого.

Ключевые слова: пушкиниана, романс, песня, архетип Матери, художественный образ, рефлексия.

Підпорова К. В. «Зимовий вечір» О. С. Пушкіна у композиторських рефлексіях. Осмислюється проблема типізації художнього образу на прикладі

вивчення композиторських інтерпретацій віршу «Зимний вечер» О. С. Пушкіна М. Яковлевим, М. Метнером, С. Фейнбергом, Г. Свиридовим і В. Сильвестровим. Обрання романсів обумовлене авторською приналежністю до однієї національної школи, збереженням оригінальної назви та інструментальною адресністю. Творчий підхід композиторів розкривається крізь призму культурного архетипу Матері. З обраних позицій здійснюється гендерно-семантичний розбір вірша. Звернення до певної палітри виражальних засобів виводить на перший план різні боки материнського архетипу (Природа, Жінка, Мати), що розширює змістовне поле твору. Романти-«двійники» утворюють своєрідний художній діалог та постають смисловими дзеркалами один одного. Міський романс опиняється близьким до пісні-рефлексії, а романтична музична картина спонукає до розуміння синтезу звуконаслідування і сакральності як ідеї єдності двох світів – Людського і Духовного, Реального і Уявного.

Ключові слова: пушкініана, романс, пісня, архетип Матері, художній образ, рефлексія.

Pidporinova K. V. «The winter evening» by A. Pushkin in the composer reflections. Background. In recent years, there has an increasing interest in the studying of musical thinking by methods gender psychology science. Elements of individual and typical composer styles are visible on the creative working with same poet text. The special interest is concluding to study vocal pieces written by several authors which have also one name – «The winter evening» by A. Pushkin and the piano part. These authors are composers of the same national school, but representative of different musical styles and generations. Their names are Michael Yakovlev, Nikolai Medtner, Samuil Feinberg, Georgy Sviridov and Valentin Silvestrov. **Objectives.** The objectives of this study are to determine the phenomenon of image unity on which the meaning of musical works are basing. The archetypal image of the Mother (by the definite of S. Birkhojzer-Ojeri) presents the key of the cognition. It appears on different levels of the music and stimulates the development of dramatic lines according to the composer idea. **Methods.** The study is based on a complex approach and the method of gender-semantic analysis.

Results. There are more than 45 musical version of Pushkin's poetry «The winter evening». In this study 5 works are chosen that have the same performers – for voice and piano, the author's «The winter evening» as a title-name and the presence of a time perspective. This poetry was written in the one of difficult periods from Pushkin's life when he couldn't live in Moscow or Petersburg. The poem demonstrates sadness and depression of the author. This is described by means of romantic style-image: a winter, a storm, a blizzard, the bad weather, the sadness, a decline of hopes and a loneliness of the lyric hero. The poem contains four stanzas (8 lines each) and realizes the features of musical forms. The poet uses the exact reprises: first four lines from stanza 1 are the same ones from stanza 4 and last lines of the poetry repeat first four lines from stanza 3. Sound images appear in special words as knock, noise, crying, buzz, woman's singing. This poetry creates its musical doubles.

The archetype of the Mother is the basis of musical works. From the point of view of gender semantics there are a prevalence of women's type markers in the poetry. Among them for example are (in Russian grammar): a storm, a mist, she, the ramshackle roof, a straw, the sad and dark ramshackle hut, my tired old woman, a good girlfriend, my poor youth, a mug, a song, a tit, a maiden, water. These words are dividing into three groups of artistic image: 1) Nature, 2) Woman (her different sides) and 3) other objects which are the symbol of mother's beginning. Nature is connected with the archetypal image of the Mother through the idea of the harmony between Life and Death, the unity of light and dark, the triad: Birth, Death and regeneration (it reminds about «symbol of Eight»).

One of the first musical incarnation is writing «The winter evening» by Michael Yakovlev (1798–1868). He was a friend of the poet, the singer (baritone) and the popular composer in the salon style. This song is a typical sample of the ordinary town romance. The composer does not open in this music piece psychological levels of the maintenance.

There is another musical version in the legacy of Nicolas Medtner (1879–1951). It is the composer's early vocal piece but it is very popular in our time and many performers include this song in their concert repertoire. Medtner interprets the artistic image of the winter evening in the romantic style. Passages in the piano part draw an image of a blizzard, it corresponds to gusts in the human troubled heart. In this music the winter is coming to the double of a personality, it self's universe. The archetype of the Mother as a strength of the creation or the destruction gets on the first plane of the romance.

The song of the same name gets to the vocal cycle “Ten romances on the text by A. Pushkin”, op. 26 (№ 2), writing by Samuil Feinberg (1890–1962). The musical language of this piece is complicated. The composer brings into the melody empty intervals (quints and quarters) and descending seconds; he uses a polyphony technique, intonation repetitions and irregular rhythm. Author refuses the last poetry stanza (four lines) therefore a sense of this song changes. On the first plane there is the winter (a personification of the archetype of the Mother) as a symbol of a cold, an emptiness, a sleep, a freeze and a death.

There is a new decision of the romance by Georgy Sviridov (1915–1998) in the cycle “Six songs on the text by A. Pushkin” (1935). Here the winter contains the next semantic line: a blizzard, a howl = a sound of a spindle (a buzz) = a perpetual movement as a symbol of the eternal life and at the same time it's terminus. The appearance of a chorale in a middle of the vocal piece changes the main artistic image. It is an another chain where there is an old woman, a nurse, an old age, the evening of the life, a winter, an experience, a mysterious knowledge, a chorale, a sacredness. The archetype of the Mother in this interpretation is bonding with a beginning of create, a Woman, her important knowledge and a skill to the magic of Nature.

A different version there is in the cycle “The soft songs” by Valentin Silvestrov (b. 1937). The composer uses a transparency of expressive means, slow movement, a simple accompaniment in the piano part, where the bass line is a harmonic support for the vocal melody. This style reminds of the composer's writing by M. Yakovlev. It is an example of a dialog between different times, cultures, generations, styles in a space of the same artistic meta-image. But V. Silvestrov interprets the piano as a sonorous instru-

ment; he creates a vibrating space with pedal effects, a special intonation line, features of the rhythm 6/8, a soft vocal (*sotto voce*). This song is a sincere conversation, the reflection. In the context the winter means a stop, a cold, a pause of the life because it is only waiting for an awakening. Efficient strengths of the archetype of the Mother and the reflection as a faculty of a human consciousness are sublimated in this music.

Conclusions. The artistic meta-image of the vocal piece which was writing by different composers and has the same name includes one of the archetype of the culture – the archetype of the Mother. Mother's archetype stipulates the choice to features of an expressiveness. In the field of the creative dialogue there are a sincerity and a simplicity by M. Yakovlev, the nostalgic romanticism by N. Medtner, a polyphony and a coldness by S. Feinberg, a sound image and a sacredness by G. Sviridov, the reflection and a quiet conversation by V. Silvestrov.

Key words: pushkinian, romance, song, archetype of the Mother, artistic image, reflection.

*... не слово одухотворяет человека, а человек – слово.
Но вряд ли самый гениальный человек способен
одухотворить слова неизвестного ему языка...
Н. Метнер «Муза и мода»*

Осмысление особенностей музыкального мышления, определяющих специфику художественно ценной интерпретации (композиторской и исполнительской), остается одной из важнейших задач современного музыкознания. В этом ракурсе обращение композиторов разных эстетико-стилевых установок, но воспитанников единой национальной школы, к общему стихотворному тексту классика мировой литературы А. С. Пушкина позволяет обнаружить черты индивидуального и типического в представленных творческих подходах М. Яковлева, Н. Метнера, С. Фейнберга, Г. Свиридова, В. Сильвестрова. В центре внимания оказывается феномен образного единства, рассматриваемого в качестве «краеугольного камня», на котором зиждется содержание музыкального сочинения. Ключом к пониманию исходного семантического инварианта становится архетипический образ Матери, проступающий на различных уровнях художественной целостности и стимулирующий характерное разворачивание музыкальных событий в соответствии с видением, восприятием и «отражением» данного образа каждым творцом в отдельности. При этом совокупность возникающих романсов-«двойников» дает основу для постановки проблемы типизации художественного образа как такового, что определяет **цель** обозначенной темы статьи.

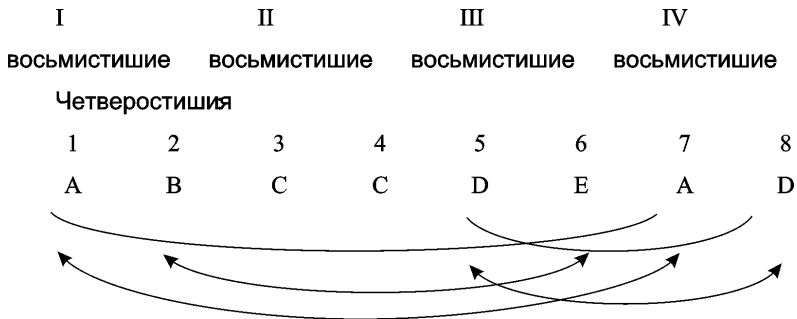
Мышление композитора, как отмечает Е. Назайкинский, «включает в себя наряду с нотами, темами, интонациями, инструментами, также и известные общие фигуры и ходы, изучаемые логикой, грамматикой, математикой. Оно так же, как и мышление художника, хореографа, инженера, движется по цепи ассоциаций, опирается на причинно-следственные связи» [7, с. 44]. Возникающая общность-подобие таких связей, образующихся при создании, исполнении и слушании музыкального произведения, во многом обеспечивает его коммуникативность и своеобразную поливариантность восприятия, так или иначе отсылающего к некой незабываемой ключевой идее. Воздействуя как на сферу сознательного, так и на сферу бессознательного, музыкальный язык словно разворачивает «призму» архетипов культуры, заложенную в каждом человеке, под необходимым углом. Как это происходит на практике? Посредством системы знаков, в том числе музыкальных: иконов, индексов и символов [9; 5]. Однако, как уточняет А. Кудряшов, «сфера бессознательного оказывает существенное влияние на характер воздействия сознательно прочитываемых музыкальных знаков, сообщает им особое свойство повышенного “градуса” суггестивного внушения тех или иных присущих им значений и смыслов» [5, с. 31]. В этом отношении рассмотрение вокально-камерных сочинений, где художественный образ создается в единстве литературного и музыкального текстов, позволяет приоткрыть завесу над механизмом подобного «суггестивного внушения». Выбор фигурантов данной статьи обусловлен несколькими параметрами, в числе которых: инструментальная адресность – для голоса в сопровождении фортепиано; сохранение авторского названия (поскольку нередко в заглавии музыкального произведения фигурирует первая пушкинская строка «Буря мглою небо кроет») и наличие временной перспективы.

Стихотворение «Зимний вечер» (1825) А. С. Пушкина неоднократно привлекало внимание композиторов. Существует свыше 45 различных музыкальных прочтений, включающих не только камерно-вокальные, но и хоровые произведения. Чем же продуцируется столь устойчивый композиторский интерес?

Создание стихотворения «Зимний вечер» относится к одному из сложных периодов в жизни А. С. Пушкина, связанному с запретом на проживание в Москве и Петербурге, означавшим, по сути, изъятие

творческой личности из активной культурной жизни страны. Произведение, безусловно, отражает упаднические настроения поэта, что находит воплощение в обращении к типично романтической образности: зима, буря, вьюга, непогода, грусть, закат надежд и одиночество лирического героя. Оно состоит из четырех восьмистиший и написано четырехстопным хореем с перекрестной рифмой. Показательна возникающая цифровая символика, апеллирующая к восьмерке как к символу бесконечности. Заметим, что в нумерологии два соприкасающихся между собой кольца восьмерки символизируют ее двойственность, единство духовного и материального начал и олицетворяют идеи гармонии и равновесия [3]. В структуре стихотворения можно обнаружить черты различных музыкальных форм. Возникающая омузыкаленность поэтического текста усиливается на структурном уровне введением приема точного репризного повтора (первое четверостишие дублируется седьмым, а пятое – восьмым) и, как следствие, создает систему интонационно-тематических арок (см. схему). Кроме этого, повторность четвертой строфы замыкает стихотворение, закольцовывает его, тем самым реализуя на уровне материала (каковым для поэта является слово) идею бесконечности, круга, заключенного в символе восьмерки. На интонационном уровне музыкальность стиха усиливается словесной конкретизацией звуковых образов, среди которых, например, завывание, плач, шум-шорох, стук, жужжание, женское пение, что подчеркивается задействованием колоритных гласно-согласных сочетаний.

Схема



Аккумулируя значительный звуко-символический потенциал, стихотворение А. С. Пушкина словно проецирует создание собственных музыкальных двойников. Оно, используя выражение Н. Метнера, выступает «сколком» той «пратеми», к которой, подчиняясь закону единства в разнообразии, восходят все «главные темы искусства суть темы вечности, существующие сами по себе» [6, с. 7]. Сохранение композиторами пушкинского названия представляется неслучайным и, помимо дани уважения к наследию великого поэта, несет в себе образно-смысловую нагрузку, указывая на созвучность и принятие исходных художественных образов. Многомерность смысло-содержанию придает проступающий сквозь стихотворные строки архетипический образ Матери. «Чтобы понять природу материнского архетипа, – считает зарубежный аналитик-психолог С. Биркхойзер-Оэри, – нужно задуматься о сущности материнского начала. В самом широком смысле оно символизирует жизненный опыт каждого живого существа. Ни одно из них не было сотворено из пустоты; у каждого есть мать. <...> Она была, есть и будет, это наше психологическое *sine qua non*¹, это бессознательное, которое относится к сознанию как мать. Архетип матери является той сущностью, которая на нашем прозаичном психологическом жаргоне называется бессознательным, его материнским аспектом» [1, с. 18-19]. Наиболее ярко архетипические образы проявляются в сказках, и в данном контексте существенным представляется тяготение А. С. Пушкина к сказочной сфере, подтверждающее специфическую мифологичность, открытость его художественного мышления. Многие созданные им сказочные персонажи неотделимы от фольклорных прообразов. В чем же проявляется архетип матери в стихотворении «Зимний вечер»?

Если обратиться к гендерной семантике стихотворения, то можно обнаружить явный перевес словесных образов женского рода (их 14)²:

¹ Непременное условие (лат.)

² Для сравнения, средний род используется автором 9 раз: дитя, окошко, окно, завывание, жужжание, веретено, горе, сердце, море; мужской род фигурирует только в 4 случаях: зимний вечер (название), зверь, запоздалый путник, мой друг (последнее относится к няне как носителю феминного начала); множественное число задействовано лишь единожды – вихри снежные.

буря, мгла, она, обветшалая кровля, солома, печальна и темна ветхая лачужка, утомлена моя старушка, добрая подружка, моя бедная юность, кружка, песня, синица, девица, вода. Приведенные феминные вербальные выражения можно условно разделить на три группы образов: Природы, Женщины (в ее различных возрастных проявлениях – девица, подружка, старушка) и бытовых предметов, усиливающих материнское начало (кровля, символизирующая дом, уют, защищенность, и кружка – сосуд, лоно). В обобщенном описании архетипа матери, данном К. Юнгом, содержатся как позитивные (конструктивные), так и негативные (деструктивные) аспекты. К первым, в частности, относятся: внимательность, сочувствие, мудрость, доброта, забота, поддержка, плодородие, возрождение и развитие. Ко второму – тайное, темное, сокрытое, смерть, соблазн, рок или судьба [1, с.19]. По мнению С. Биркхойзер-Оэри, «архетип матери тесно связан с той частью психики, которая по-прежнему полностью остается во власти природы: именно поэтому мы часто употребляем выражение “Природа-Мать”» [1, с. 19]. Природа выступает одной из ипостасей материнского архетипа, концентрирующей идею гармонии жизни и смерти, единства света и тьмы, порождающего и уничтожающего начала, непрерывность процессов рождения, умирания и возрождения. В данном контексте возникает ассоциативная связь с нумерологическим значением восьмерки, просвечивающей в структуре поэтического первоисточника.

Итак, в стихотворении А. С. Пушкина фигурирует не только образ зимы как времени года, характеризующийся собственной семантикой, но и ряд женских образов, каждый из которых преломляется композиторами в соответствии с индивидуальной картиной мировосприятия и мироощущения.

Одно из первых музыкальных воплощений пушкинского «Зимнего вечера» принадлежит товарищу поэта по лицу Михаилу Яковлеву (1798–1868). С конца 20-х годов XIX века М. Яковлев активно занялся музыкой и стал весьма популярным салонным композитором и певцом (баритон) [2, с. 614-615]. К числу наиболее известных сочинений композитора принадлежит романс «Зимний вечер». Написанный в простой куплетной форме с квадратным построением предложений,

он представляет собой типичный образец городского романа. Каждый из четырех куплетов открывается певуче протяжной незатейливой мелодией, окрашенной в приглушенные тоны *f-moll*, распевность которой усиливается терцовыми удвоениями в партии фортепианного сопровождения. Дальнейшее развитие по законам жанра оттеняется звучанием более светлой краски параллельного *As-dur* и танцевальной образностью, обусловленной изменениями в фортепианной партии: появлением стаккатной (*quasi-pizzicato*) линии басового голоса (тт. 10-12), затем соответствующей формулы аккомпанемента бас-аккорд (тт. 14-16). Далее следует фортепианная постлюдия, возвращающая исходное меланхолично-минорное настроение и выполняющая в зависимости от контекста роль интерлюдии-вступления к следующему куплету или инструментального заключения. Вокальная линия отличается закатовой организацией, плавностью голосоведения, терцовыми опеваниями, движением по звукам нисходящих тетраордов, элементами речитации. Динамизация, художественное разнообразие и выстраивание единой драматургической линии произведения полностью перекладывается композитором «на плечи» исполнителей, подразумевая свободу обращения с авторским текстом, корректировку динамических и агогических оттенков, расстановку смысловых цезур и прочее в зависимости от особенностей музыкальной интерпретации. Данная композиторская версия не раскрывает глубинные психологические содержательные пласты поэтического первоисточника, являясь музыкальным воплощением его формальной стороны, образа-настроения, лежащего на поверхности. Однако это не помешало романсу обрести популярность у исполнителей и слушателей.

Иное музыкальное прочтение пушкинских поэтических строк встречаем в творчестве Николая Метнера (1879–1951). Одноименный романс «Зимний вечер» предстает «жемчужиной» камерно-вокального наследия композитора и занимает достойное место в концертном репертуаре многих выдающихся артистов. Это сочинение открывает один из ранних опусов Н. Метнера – *op. 13*, куда также вошел романс под названием «Эпитафия» на стихи Андрея Белого. Учитывая цикличность как свойство метнеровского мышления, показательна в избранном ракурсе трагедийно-инфернальная направленность данного

опуса. Композитор трактует художественный образ «зимнего вечера» в типично романтическом ключе. «Завывающие», взмывающе-ниспадающие бурлящие пассажи тридцать вторых в партии фортепиано, звучащие практически на протяжении всего романса (что привносит в него ярко выраженную виртуозность), воссоздают образ зимней вьюги, метели, что в соответствии с традицией романтизма отражает метания обеспокоенной, страдающей человеческой души. Бушующая картина зимней Природы выступает омузыкаленным двойником внутреннего мира героя. Композитор выводит на первый план архетип природы-матери как разрушающе-созидающей силы. «Жизнь и смерть, обновление и разрушение – это связанные друг с другом и дополняющие друг друга противоположности», – отмечает С. Биркхойзер-Оэри и приходит к выводу о том, что «порождающему жизнь архетипу матери присуща и другая сторона – уничтожение жизни. Это отчетливо проявляется в природе, которая всегда сначала разрушает, перед тем как создать что-то новое. Но психологическое растворение в бессознательном – это не только пагубное воздействие архетипа матери, но и предпосылка всеобщего духовного обновления» [1, с. 40]. Не случайно преобладающая на протяжении всего произведения *f-moll*-ная окраска (как и в романсе М. Яковлева) преодолевается финальным утверждением фанфарно-яркого *F-dur*. Затактовая организация вокальной партии позволяет передать особую порывистость высказывания, а «качающиеся» терцовые ходы выступают маркером неуверенного, колеблющегося душевного состояния.

Н. Метнер выстраивает миниатюру по принципу крещендирующей трехчастной формы с контрастной серединой. Масштабные фортепианные заключения сопровождают каждую из четырех пушкинских строф. Первая и вторая интерлюдии идентичны и представляют собой развернутые инструментальные ответы, подхватывающие мелодическое развитие вокальной партии (завершающие строки первого и, соответственно, второго пушкинского восьмистишия). Постлюдия – это искрометная виртуозная мини-кода, что подчеркивается и авторским указанием *accel. al fine*. Интересна решена композитором середина (третья строфа). Она состоит из двух частей-четверостиший, первая из которых основывается на имитации колокольных перезвонов в партии фортепиано, «выросшей» из исходной терцовой интонации, вторая – на относительно

новом тематическом материале, отличающемся причудливо-скерцозной образностью в духе метнеровских сказок. Показательна здесь и иная организация, интонационная и ритмическая, вокальной партии: отсутствие затакта, введение нисходящего секстового хода и нисходящих хроматических тетракордов (что вызывает аллюзию со Вторым романсом Демона из одноименной оперы А. Рубинштейна), затем неожиданное вариативное развитие исходных мелодических интонаций.

Звуко-художественное двоемирие Реального и Фантазийного, Человеческого и Сказочно-фантастического, мира людей и природных пра-материнских сил создается всем комплексом выразительных средств, используемых Н. Метнером. Архетип матери-природы предстает созвучным романтической идее двоемирия, оказавшейся близкой Н. Метнеру как «верному рыцарю романтизма» (выражение Е. Кириной [4]). При этом психологическое раскрытие исходного звукообраза осуществляется преимущественно ресурсами фортепианного сопровождения, что во многом обусловлено пианистическими корнями композитора. Показательно, что Н. Метнер был убежден в том, что общность основных построений языка «является глубочайшей художественной тайной коллективного творчества. Перед этой тайной творчества целых поколений, творчества без имен авторов, без точных хронологических цифр, творчества, протекавшего в такой естественной последовательности, с такой гипнотизирующей постепенностью – нам, современникам, надо преклониться <...>» [6, с. 23].

Иначе смысловые акценты в пушкинском стихотворении расставляет младший современник Н. Метнера Самуил Фейнберг (1890–1962), более известный не как композитор, а как автор трудов по теории исполнительства. Сложность музыкального языка не способствовала популярности фейнберговской фортепианной и вокальной музыки, которая весьма редко звучит с концертной эстрады. «Зимний вечер» С. Фейнберга входит в цикл из десяти пушкинских романсов *op. 26* (№ 2). Основное интонационное «зерно» романса составляют так называемые «пустые» интервалы чистой кварты и квинты, а также «стонущая» секунда, что придает музыке оттенок трагедийной опустошенности. Смысловая нагрузка фейнберговского «зимнего вечера» связана с образами зимы как символа холода, пустоты, замерзания,

колыбельной, сна и смерти, что позволяет вспомнить «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского.

С интонационной точки зрения мелодическая линия романса относительно однообразна; в ней много мотивных повторов, создающих эффект заклинательности, хождения по кругу, ухода от реальности. Этому способствует и выдержанность фортепианной партии, фактура которой преимущественно четырехпластовая, тонально бинарная, основанная на преобладании секундовых «качающихся» интонаций. С. Фейнберг, как и Н. Метнер, организует романс в трехчастную репризную форму, где середина развивающего неконтрастного типа отличается более плотной, динамизированной за счет появления линии шестнадцатых, фактурой и содержит генеральную кульминацию. Композитор отказывается от заключительного пушкинского четверостишия, завершая романс на фразе «то заплачет, как дитя», тем самым смещая смысловой акцент с веселья («сердцу будет веселей») на стоющую беспокойную стихию бури.

Особого внимания заслуживает ритмическая изобретательность автора. Например, во второй строфе начало каждой тексто-вокальной строки С. Фейнберг препоручает разным долям, избегая периодичности; сочетает «квадратно» четвертные фразы с причудливо пунктирным рисунком восьмых в размере $5/4$, обильно использует синкопы в фортепианной партии и т. д. Однако чаще композитор начинает вокальные фразы с сильной доли (в отличие от предшествующих авторов), что усиливает ощущение статичности в музыке. Мощным средством выразительности выступает и полифоническая техника, как например, использование различных канонических имитаций, проведенный темы в инверсии, зеркальном отражении, уменьшении. Подобная полифоническая насыщенность в сочетании с интонационной «скупостью» придает романсу графичность, определенную бескрасочность. В результате романс словно уподобляется застывшим эмоциональным кристаллам. Таким образом, С. Фейнберг, как и Н. Метнер, выводит на авансцену архетип матери-природы, но акцентирует его деструктивную составляющую. Выдержанность в фортепианной партии исходной интонационной ритмоформулы, олицетворяющей жанровый маркер колыбельной, лишь усиливает трактовку художественного

образа зимы как замирания и остановки жизни, а усечение пушкинского сочинения меняет эмоциональный полюс произведения.¹

Новая трактовка исходного образа обнаруживается в одноименном романсе Г. Свиридова (1915–1998) из цикла «Шесть романсов на стихи А. Пушкина» (1935). В композиторском решении «зима» вбирает следующую семантическую цепочку: вьюга, завывание = жужжание веретена = непрерывность и бесконечность движения, как символ вечности жизни и конечности жизненного пути. Экспозиция основного образа поручается развернутому вступлению партии фортепиано, где многократно повторяющееся группетто шестнадцатыми рисует образ прялки, смещая тем самым акцент с образа Природы на образ няни-старушки, олицетворяющей архетип матери в новом облике. Это подтверждается и интонационным строением срединного раздела (заметим, что романс написан в сложной трехчастной форме), где на первый план выходит хоральность, о чем свидетельствует соответствующий тип фактуры, особенности строения мелодической линии, размеренность движения. Появление в партии фортепиано реплик, унисонно дублирующих вокальную линию, привносит в музыку элементы личностного высказывания. Звукоизобразительность «бегущих» шестнадцатых в партии фортепиано возникнет здесь лишь на словах: «или бури завываньем ты, мой друг утомлена, или дремлешь под жужжанье своего веретена?».

Введение хора на соответствующем поэтическом тексте позволяет переосмыслить основной художественный образ, выстраивая иное ответвление символов: старушка, няня, старость, вечер жизни, ее зима, накопленный опыт, тайное знание, хорал, сакральность. Крайние разделы романса, развивающие образ вьюги-веретена, лишь оттеняют центрально-смысловой образ Знающей матери – ведуньи, владеющей необходимыми знаниями и желающей их передать следующим поколениям. Примечательно в этом отношении удвоение Г. Свиридовым

¹ Как отмечает А. Хуторская, «структурные изменения стихотворения (повтор отдельных слов, фраз) не приводит к определению типа МХП (межвидового художественного перевода. – Е. П.) как свободного, поскольку обычно они обусловлены художественной условностью музыки. Какие-либо качественные изменения лексики (замена слов, сокращение стихотворения и прочее) свидетельствуют о свободном типе МХП, поскольку они влияют на изменение образности» [10, с. 9].

последних строк пушкинских строф, что создает образ вопрошающего героя, взывающего к ответу. И если с метнеровской интерпретацией Г. Свиридова роднит избранный тип этюдной фактуры, то с С. Фейнбергом – принцип интонирования с опорой на «пустые» интервалы, заметны даже отдельные интонационные «зеркала»-мотивы. Таким образом, ведущим в формировании художественного образа для Г. Свиридова становится архетип матери-женщины, созидающего начала, обладающего тайным знанием, ведающего силами природы.

Совершенно другое музыкальное прочтение пушкинского стихотворения находим в цикле «Тихих песен» (1977, № 10) Валентина Сильвестрова (род. 1937). Композитор оформляет «Зимний вечер» в куплетную форму, что корреспондирует с самой первой, чрезвычайно популярной версией М. Яковлева. Общими становятся скупость, прозрачность выразительных средств, неспешность движения, аккомпанирующая функция фортепианной партии, в частности, выполнение басом роли гармонического каркаса вокальной мелодии. Возникает аллюзия общения культур разных столетий, стилей, поколений в пространстве одного художественного метаобраза. Однако простоте, наивности и искренности вокального сочинения М. Яковлева, вобравшего в себя черты народной песни и городского романса, его интонационной предсказуемости, если не сказать шаблонности, словно оппонирует созерцательность, самоуглубленность, метафоричность образного мира В. Сильвестрова – «рефлексивного художника» (выражение Л. Шаповаловой). По мнению Л. Шаповаловой, «Сильвестров был едва ли не первым, кто открыл в звуковом мире отечественной музыки феномен рефлексии» [11, с. 193], как «способности музыки “свертывать” в себе тип личности, которая рефлектирует на культуру прошлого и реалии современности» [11, с. 193]. Музыковед подчеркивает, что «авторская рефлексия есть эквивалент общечеловеческой личности (человеческого рода, по выражению Б. Пастернака) в опыте личного творчества. Другими словами, творчество, понимаемое как авторская рефлексия, сублимирует в себе не только личный опыт одного художника, но представляет от имени когорты “духовных двойников”, составляющих своего рода интравертную тенденцию культуры, сокровенным смыслом которой является ностальгия по прошлому, духовное

одиночество <...>» [11, с. 193]. Поразительным образом данная эстетическая установка резонирует и в ностальгической составляющей музыки Н. Метнера. Сам В. Сильвестров отмечал, что «по сути поэзия – это музыка, переплавленная в речь, которой суждена вечная жизнь... <...> Прочитав заново русскую и не только русскую классику, легшую, например, в основу “Тихих песен”, я вдруг ощутил, что все наши жесты очень скудны. А когда музыка прикасается к поэзии, им не нужны никакие жесты, им важно просто встретиться» [8, с. 14].

Сонорно-красочная трактовка В. Сильвестровым фортепиано позволяет создать в романсе иллюзию вибрирующего пространства: повишающие на педали нисходящие октавные интонации, *quasi*-баркарольная пульсация в размере 6/8, словно воссоздающая эффект зыбкости, иллюзорности, потусторонности авторского мира, выдержанность органного пункта как символ вневременности, надвременности. Вокальная партия исполняется очень тихо, вполголоса, почти доверительным шепотом, это разговор по душам или скорее с самим собой, размышление о жизни, другими словами, рефлексия. В. Сильвестров смещает смысловой акцент с картины природы на вечер жизни как момент остановки, повод задуматься. В этом контексте «зима» воспринимается как статика, холод-отстраненность, замирание жизни, ждущей своего пробуждения (поэтому и песни-то «тихие»). В этой музыке словно сублимируются действенные силы материнского архетипа и рефлексия как способность человеческого сознания.

Делая **вывод**, можно сказать, что художественный метаобраз «зимнего вечера» вбирает в себя один из ключевых архетипов культуры – образ Матери, который индивидуально воплощается в каждой композиторской интерпретации. Вместе с тем, выявляется и ряд сходных приемов, к которым обращаются композиторы, в числе которых выдержанность избранного типа фактуры, обращение к потенциалу исходного интонационного зерна, *initio*, обилие различных органических пунктов, разделение мелодических «кирпичиков»-интервалов на «холодные» (кварты, квинты) и «теплые» (сексты, терции) для создания подобных в контексте стихотворения звукообразов, задействование приемов звукоизобразительности. Следовательно, можно говорить о типизации художественного образа, которая формируется

на основе некоего общего знаменателя, в роли которого выступают архетипы культуры, в частности, архетип матери. Художественное произведение, будучи продуктом деятельности человеческой личности, результатом творчества, как создания чего-либо нового, выступает своеобразным «слепком» автора, отражая одну или несколько его личностных граней. Своеобразное диалогичное поле для посвященных образуют: искренняя наивность и простота М. Яковлева, ностальгический романтизм Н. Метнера, дистанцированный полифонизм и статическая холодность С. Фейнберга, звукоподражательность и сакральная сосредоточенность Г. Свиридова, самоуглубленность и тихий разговор «по душам» В. Сильвестрова. При этом произведения-«двойники» в сфере культуры и искусства образуют художественный образ высшего порядка, оказываясь его своеобразными гранями-«зеркалами». Рассмотрение музыкальных сочинений, написанных на одинаковый текст с сохранением исходного названия, в предложенном контексте дает возможность определить их основные смысловые доминанты, что способствует более глубокому прочтению и пониманию, способствуя расширению палитры выразительных средств исполнительской интерпретации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Биркхойзер-Оэри С. Мать: Архетипический образ в волшебных сказках [Текст] / Сибилл Биркхойзер-Оэри. – М. : Когито-Центр, 2006. – 255 с.
2. Ветлицына И. М. Яковлев [Текст] / И. М. Ветлицына // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю. В. Келдыша. – Том 6. – М. : Сов. Энциклопедия, 1982. – С. 614–615.
3. Значение «Восьмерки» в нумерологии [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://kosmoastrologia.ru/num/8.html>.
4. Кириосова Е. Верный рыцарь романтизма [Текст] / Елена Кириосова // Музыка и время. – М. : 2007. – № 4. – С. 14–17.
5. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII – XX вв.: Учебное пособие [Текст] / А. Ю. Кудряшов. – СПб. : «Лань», 2006. – 432 с.
6. Метнер Н. Муза и мода [Текст] / Н. Метнер. – YMCA-PRESS, 1978. – 156 с.

7. Назайкинский Е. В. О предметности музыкальной мысли [Текст] // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / Ред.-сост. М.Г. Арановский. – М. : КомКнига, 2007. – С. 44–69.
8. Сильвестров В. Сохранять достоинство [Текст] // Сов. музыка. – 1990. – № 4. – С. 11–17.
9. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства [Текст] / В. Н. Холопова. – СПб : «Лань», 2000. – 320 с.
10. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. «Музичне мистецтво» / Анна Йосифівна Хуторська; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2009. – 19 с.
11. Шаповалова Л. В. Рефлективный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве [Текст] / Л. В. Шаповалова. – Х. : «Скорпион», 2007. – 292 с.

REFERENCES

1. Birkhojzer-Ojeri S. (2006) Mat': Arhetipicheskiy obraz v volshebnyh skazkah [Mother: The Archetypal image in fairy tales]. Moscow, Russia: Kogito-Centr, 255.
2. Vetlicyna I. M. (1982) Jakovlev [Jakovlev]. Muzykal'naja jenciklopedija, Vol. 6, 614–615.
3. Znachenie «Vos'merki» v numerologii [The value of eight in numerology]. Available at : <http://kosmoastrologia.ru/num/8.html>.
4. Kirnosova E. (2007) Vernyj rycar' romantizma [The faithful knight of romanticism]. Muzyka i vremja, 4, 14–17.
5. Kudrjashov A. Ju. (2006) Teorija muzykal'nogo sodержanija. Hudozhestvennye idei evropejskoj muzyki XVII – XX vv. [The theory of musical content. Artistic ideas of European music XVII - XX centuries]. St. Petersburg, Russia : Lan', 432.
6. Metner N. (1978) Muza i moda [Muses and Fashion]. YMCA-PRESS, 156.
7. Nazajkinskij E. V. (2007) O predmetnosti muzykal'noj mysli [About the objectivity of musical thought]. Muzyka kak forma intellektual'noj dejatel'nosti. Moscow, Russia: KomKniga, 44–69.
8. Sil'vestrov V. (1990) Sohranjat' dostoinstvo [To keep the dignity]. Sovetskaja muzyka, 4, 11–17.
9. Holopova V. N. (2000) Muzyka kak vid iskusstva [Music as a type of Art]. St. Petersburg, Russia : Lan', 320.
10. Hutors'ka A. J. (2009) Kompozitors'ka interpretacija poetichnogo tekstu jak hudozhnij pereklad (na prikladi kamerno-vokal'noї muziki) [The composer

interpretation of poetic text as an artistic translation (on the example of chamber-vocal music)]. Kharkiv Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv, 19.

11. Shapovalova L. V. (2007) *Refleksivnyj hudozhnik. Problemy refleksii v muzykal'nom tvorchestve* [The reflective artist. Problems of reflection in the music creation]. Kharkov, Ukraine: Skorpion, 292.

УДК[78.071.1:784.3]:78.01

Ольга Михайлова

*Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского (Харьков)*

**ЛИРИКА П. ЭЛЮАРА В ВОКАЛЬНОЙ
МИНИАТЮРЕ Ф. ПУЛЕНКА (НА ПРИМЕРЕ
ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА «ТОТ ДЕНЬ, ТА НОЧЬ»)**

Михайлова О. В. Лирика П. Элюара в вокальной миниатюре Ф. Пуленка (на примере вокального цикла «Тот день, та ночь»). Рассматриваются принципы претворения Ф. Пуленком особенностей поэтического языка П. Элюара. Выявляются устойчивые лексемы и символы, позволяющие говорить о существовании характерного для П. Элюара лексического словаря. Выделяются группы слов, где одна связана с описанием человека, его физических качеств, другая – преобладающая – направлена на показ внутреннего мира, чувств и состояний героя. Раскрывается влияние лексики и образности поэтического текста на музыкальное высказывание Ф. Пуленка. Вводится понятие мелодико-интонационного оттенения как особого подхода к интерпретации текста, при котором каждый новый поэтический нюанс приобретает индивидуальный интонационный облик. Характеризуется комплекс средств музыкальной выразительности, избираемый композитором в вокальном цикле «Тот день, та ночь». Предложено объединение миниатюр в два тематических блока в зависимости от тона поэтического высказывания. Обнаруживается ряд закономерностей, демонстрирующих влияние содержания стиха на тип мелодики. Анализируются пути достижения целостности циклической композиции, построенной на сопоставлении контрастных образных сфер.

Ключевые слова: поэзия, сюрреализм, метафора, семантика, лексика П. Элюара, вокальный цикл Ф. Пуленка.

Михайлова О. В. Лірика П. Елюара у вокальній мініатюрі Ф. Пуленка (на прикладі вокального циклу «Той день, та ніч»). Розглядаються принципи

втілення Ф. Пуленком особливостей поетичної мови П. Елюара. Виявляються стійкі лексеми та символи, що дозволяють говорити про існування характерного для П. Елюара лексичного словника. Виділяються групи слів, де одна пов'язана з описом людини, його фізичних якостей, інша, що переважає – спрямована на показ внутрішнього світу, почуттів і стану героя. Розкривається вплив лексики та образності поетичного тексту на музичне висловлювання Ф. Пуленка. Впроваджується поняття мелодико-інтонаційного відтінення як особливого підходу до інтерпретації тексту, коли кожний поетичний нюанс набуває індивідуального інтонаційного вигляду. Характеризується комплекс засобів музичної виразності, що було обрано композитором у вокальному циклі «Той день, та ніч». Запропоновано поєднання мініатюр у два тематичних блоки в залежності від тону поетичного висловлювання. Виявляється низка закономірностей, що демонструє вплив змісту вірша на тип мелодики. Аналізуються шляхи досягнення цілісності циклічної композиції, яку побудовано на співставленні контрастних образних сфер.

Ключові слова: поезія, сюрреалізм, метафора, семантика, лексика П. Елюара, вокальний цикл Ф. Пуленка.

Mykhailova O. V. P. Eluar's poetry in F. Poulenc's vocal miniature (from song cycle "Such a day such a night").

Background. In F. Poulenc's creative legacy a significant place is occupied by chamber and vocal works. For a long time the balance of poetic text and music in his song lyrics remained outside the research interest. In recent years there have been a number of works studying the composer's achievements in mono-opera and choral works; chamber and vocal genre came into view in connection with the problems of vocal intonation and phonetic specifics of French texts. However, the issue of image-emotional and rhythm-intonational incarnation of poetry has not been put in the forefront. Thus, the synthesis of text and music in chamber vocal opuses by F. Poulenc does not lose its **relevance**.

For a long time the lyrics of P. Eluard could not find realization in F. Poulenc's music. The lack of traditional verse features – metricity, rhymes, assonances in P. Eluard's poetry aligned it with prose, whereas external inconsistency typical for surreal type statements and fragmentary metaphorical field contradicted the requirements of unity imposed on the musical text. After a long search F. Poulenc found ways of embodying Eluard's complex poetics in music. One of them is giving the individual intonation to each new poetic nuance. Poulenc's miniatures with lyrics by P. Eluard are distinctive in their tone lyricism of the love theme and, on the contrary, maximum expression in the display of emotionally sharpened feelings. At the same time, each composition has a unique identity, not only coming from the creative imagination of the composer, who is able to give individual features to countless images, but also inherent in P. Eluard's poetry, full of mysterious symbols and colorful metaphors. The **objective** of this article is to study the lexical vocabulary of P. Eluard, to analyze the way F. Poulenc implements figurative

contents of the poetic text in general and, in particular, the “highlights” of certain semantic groups, the most vibrant and stable lexical items and symbols.

Since the identity of Eluard’s language is determined not so much by surreal metaphoricality, but rather by lexical coloration of his poetry, the author applied the **method** of comparative analysis of the word usage frequency. Studying the vocal cycle “*Such a day such a night*” (1937) special consideration was given to vivid and expressive words, which give particular expression to the entire context, and which became due to their frequent use a kind of lexical units that define the coloristics of the author’s poetic language.

As **result** was revealed that the lexical vocabulary of P. Eluard contains groups of words which, at first glance, belong exclusively to the material, bodily aspect of human existence. Such semantic unit is a block of words related to the description of a person, his/her physical qualities. However, combined with other components of the poetic vocabulary, they kind of lose their own meaning, becoming a symbol of a feeling, demonstrating a state of mind. Not by chance the most extensive semantic unit of Eluard’s vocabulary is a number of words reflecting the multi-color palette of a man’s inner world. The thematic analysis of the poems reveals dramatic interrelations that ensure the unity of miniatures. Quiet joy, lyrical enlightened mood of “*A good day*” (No. 1 in Poulenc’s cycle) corresponds to the poem “*We have made night*” (cycle finale – No. 9) with emotions similar in “key”: the happiness of shared love, the feeling of love longing. Not accidentally, F. Poulenc chooses a close type of texture, a similar pattern of melodic lines, where the conjunct ascent responds to the emotional excitement inherent in the text. In the same manner Poulenc presents two other poems – “*The brow like a lost flag*” and “*I long only to love you*” (No. 3 and No. 7), but here the feeling of love is mixed with the bitterness of loss and loneliness. However, despite the differences in shades, the main coloring of these texts brings the relevant vocal pieces together into a single unit and forms two symmetrical arches, fastening the cycle structure. At the same time in No. 2, 4, 5, 6 and 8 – “*A ruin an empty shell*”, “*A gypsy wagon roofed with tiles*”, “*Riding full tilt*”, “*Scanty grass*” and “*Image of the fiery*”, the love lyrics is contrasted with different imagery and emotional range: detached, ascetic contemplation, hopelessness and despair, anger and the burning fury that allows you to single out these pieces into a separate thematic block. This kaleidoscopic peculiarity forced the composer to use a wide variety of expressive means, among which the most effective were the intonation of vocal melody and the possibilities of the piano pattern.

Detailed consideration of the principles of realization of P. Eluard’s poetry in the vocal cycle by F. Poulenc, “*Such a day such a night*” leads to the **conclusion** that throughout the whole cycle F. Poulenc persistently avoids repetition, “highlighting” every poetic line differently. This technique is called melodic-intonational shading by the author of the article. It is present in those songs where the composer chose a single type of vocal utterance, whether singing or declamation; due to the structure of the poetic text, it promotes the formation of through-strophic forms. Giving a semantic load to certain types

of melodic curves indicates the composer's creation of a tonal vocabulary, where the so-called motif of "joy" can be singled out alongside the recitation on a single sound corresponding to the usually darkly colored poetic lines. Thus, the originality of the composer's thinking is manifested at several levels: from the search for original solutions for each new lyrical nuance to create a complete image, endowed with individual details, which at the macro level contribute to the creation of a complete circular composition, based on comparison of contrasting imagery spheres.

Key words: poetry, surrealism, metaphor, semantics, P. Eluard's vocabulary, F. Poulenc's vocal cycle.

В обширном творческом наследии Ф. Пуленка весомое место занимает камерно-вокальная лирика. Творческий облик композитора формировался в процессе обращения к текстам авторов разных эпох. Наряду с такими поэтами XVI-XVII веков, как П. Ронсар, Ж. Расин, Ф. Малерб, Ф. Пуленка вдохновляли его современники – Г. Аполлинер, П. Элюар, Ж. Кокто, Л. Арагон, М. Жакоб и др. Разнообразие его художественных исканий создает обширное поле для изучения принципов претворения поэзии в вокальном жанре. Долгое время соотношение стихотворного текста и музыки в сочинениях Ф. Пуленка оставалось за рамками исследовательских интересов. В последние годы появился ряд работ, изучающих достижения композитора в моноопере (Н. Инюточкина [5], Е. Краснощек [6], Н. Поликарпова [8]) и хоровых произведениях (А. Скоротягина [9]). Жанр камерно-вокальной лирики оказался в поле зрения в связи с проблемами вокального интонирования и фонетической специфики французских текстов (О. Непомнящая [7], О. Тарасова [10]). При этом вопрос образно-эмоционального и ритмо-интонационного воплощения поэзии не ставился во главу угла. Таким образом, синтез текста и музыки в камерно-вокальных опусах Ф. Пуленка не утрачивает своей актуальности.

Цель статьи – изучить лексический словарь П. Элюара, раскрыть пути претворения Ф. Пуленком образного содержания поэтического текста в целом и, в частности, «высветления» отдельных семантических групп, наиболее ярких и устойчивых лексем и символов.

Интимная и философская лирика П. Элюара обладала для Ф. Пуленка особой притягательной силой, однако долго не находила отражения в музыке композитора. Отсутствие традиционных черт стиха –

метричности, рифмы, ассонансов, сближало поэзию П. Элюара с прозой, типичная же для сюрреалистического типа высказывания внешняя несогласованность и обрывочность метафорического ряда противоречили требованиям единства, предъявляемым музыкальным текстом. Тем не менее, после длительных поисков Ф. Пуленк находит способы воплощения в музыке сложной элюаровской поэтики. Одним из них становится придание индивидуального интонационного облика каждому новому поэтическому нюансу, что не сглаживает, а лишь подчеркивает многосоставность образов П. Элюара. Миниатюры Ф. Пуленка со стихами поэта роднит как особая лиричность при воплощении любовной тематики, так и предельная экспрессия в выражении эмоционально-заостренных чувствований. И в то же время каждое сочинение обладает неповторимым своеобразием, не только идущим от творческой фантазии композитора, способного наделить индивидуальными чертами бесчисленное множество образов, но и заложенным в поэзии П. Элюара, полной загадочных символов и красочных метафор. Самобытность элюаровского языка определила не столько сюрреалистическая метафоричность, сколько лексическая окрашенность его поэзии. Несмотря на то, что поэт пропагандировал новую поэтическую «сверхреальность», где господствует выдумка, в его стихах нашли отражение эпизоды и переживания реальной жизни, «переведенные» на современный поэтический язык [2, с. 238]. Поэтому при анализе вокального цикла автор статьи учитывал не только *экспрессиды* (В. Григорьев), то есть такие слова, которые, «при определенном творческом усилии автора приобретают особую яркость и выразительность, придающую данному контексту ту или иную меру экспрессии» [4, с. 22], но и слова в их номинальном значении, ставшие в результате частого употребления своеобразными лексемами, определяющими колористику поэтического языка. Поэзия Поля Элюара, не будучи символистской, является глубоко символичной¹. В его лексиче-

¹ П. Элюар в ряду таких поэтов, как П.-Ж. Жув, Р. Рено, Ж. Превьер, М. Фомбер, Ж. Сюпервьель, отбросил символистскую «темноту, как принцип поэтической речи» [2, с. 19], вместе с Л. Арагоном, П. Реверди и Р. Десносом был среди «сюрреалистов первого часа», с каждым годом все дальше отходя от эстетических установок данной поэтической школы [там же, с. 72].

ском словаре присутствуют группы слов, которые, на первый взгляд, принадлежат исключительно к вещественному, телесному аспекту человеческого существования. Таким семантическим узлом является блок слов, связанных с описанием человека, его физических качеств. Однако, сочетаясь с другими компонентами поэтической лексики, они отчасти теряют собственную семантическую окраску, становясь символом того или иного чувства, демонстрируют состояние души. Не случайно самым обширным семантическим блоком элюаровской лексики является ряд слов, отражающих многоцветную палитру внутреннего мира человека.

Подобное внимание П. Элюара к сфере чувств и эмоций, настроений и состояний вновь заставляет провести параллель с языком символистской поэзии. Как отмечает исследователь лексики французского языка Н. Абрамова, одной из типичнейших черт поэтической семантики символизма, наряду с обыгрыванием градаций «светлого» и «темного», является передача различных ощущений [1, с. 92]. Сам поэт однажды отметил, что «истинная поэзия должна выражать не только мир внешний, но и внутренний, трансформированный воображением, ту истину, которая в нас» [цит. по: Великовский, с. 25]. Потому его стихи так далеки от абстракции «бесформенных снов и нелепых невероятностей», скорее напоминают пластичную словесную звукопись «человеческой жизни, весомости человека в мире и мира в человеке» [там же]. Одной из часто употребляемых П. Элюаром лексем стала «*безвозвратная жизнь¹, жизнь, которой надо всегда дорожить*». «*Несмотря на бедствия / <...> / Несмотря на звезды обманчивые и пепел распространяющийся / Несмотря на волнение скрипящее / Преступления на уровне живота / Несмотря на солнца смертные / Несмотря на ложь*» у поэта все же побеждает «*нежность ее улыбки*», «*лес, погруженный в свою свежесть*», «*доброта твоего тела*», «*красивый взгляд людей беззаботных*» и «*желание любить только ее одну*».

Широкая панорама чувств и состояний – от самых светлых и радостных до мрачных и драматических – представлена в вокальном цикле «*Тот день, та ночь*» (1937), принадлежащем к зрелым опусам Ф. Пуленка. Анализ стихов П. Элюара выявляет основную драматургическую

¹ Здесь и далее выделение слов наше. – О. М.

нить, обеспечивающую единство миниатюр. Спокойная радость, лирическое просветленное настроение *«Прекрасного дня»* (в цикле Ф. Пуленка – № 1) откликается в стихотворении *«Мы провели с тобою ночь»* (финал цикла – № 9) схожими по «тональности» переживаниями: счастьем разделенной любви, чувством любовного томления. Не случайно Ф. Пуленк избирает близкий тип фактуры, схожий рисунок мелодической линии, где поступенное восхождение отвечает эмоциональной приподнятости, заложенной в тексте. В том же ключе находятся и два других стихотворения – *«Чело как знамя потерянное»* и *«Желание только любить тебя»* (№№ 3 и 7), однако здесь к любовному чувству примешивается горечь потери и ощущение одиночества. Тем не менее, несмотря на отличия в оттенках, основной колорит названных текстов объединяет соответствующие вокальные миниатюры и образует две симметричные арки, скрепляющие структуру цикла. В то же время в №№ 2, 4, 5 и 8 – *«Руины, подобные пустой скорлупе»*, *«Фургон, крытый черепицей»*, *«Во весь опор»*, *«Чахлая трава»* и *«Образ силы»*, любовной лирике противопоставлен иной образно-эмоциональный ряд: отстраненно-аскетичное созерцание, обреченность и безысходность, злость и обжигающее неистовство, что позволяет выделить данные номера в отдельный тематический блок. Такая калейдоскопичность стихов требовала от композитора использования широкого спектра средств выразительности, среди которых наиболее эффективными стали интонационность вокальной мелодии и возможности фортепианной фактуры. Несмотря на то, что миниатюры цикла можно условно разделить на декламационные и песенные, рисунок мелодии часто приобретает контрастные очертания на коротком отрезке музыкального материала: поступенное движение неожиданно сменяется декламацией, на смену близкой к речитативу мелодии может прийти совершенно иная, построенная на широких разнонаправленных интервалах. Все же, исходя из преобладающих черт мелодического рисунка, можно выделить ряд закономерностей, определяющих взаимозависимость типа мелодики от содержания. В каждой миниатюре новому образу соответствует иное фактурное обрамление. При этом смена настроения поэтического текста в рамках одной миниатюры сопровождается сменой интонационного рисунка при сохранении выбранного типа сопровождения.

Рассмотрим наиболее показательные номера, позволяющие составить представление о степени детализации поэтических нюансов. Одним из ярких примеров, представляющих лирическую образно-эмоциональную группу стихотворений, является миниатюра «*Прекрасный день*» (№ 1), напевность которой непосредственно зависит от настроения текста, пронизанного светлым любовным чувством. Для его передачи композитор использует своеобразную лейтмелодику, в основе которой – восходящее движение от звука «с», кроме того, устремленность вверх становится главенствующей интонационной идеей, воплощающей тон стихотворения. Часто именно с восходящими мотивами сочетаются несущие наиболее положительный заряд слова и обороты: «*прекрасный день*», «*очень большое небо*», «*красивый взгляд*», и даже почти вся заключительная строфа: «*Хороший день, / денек, который начался печальным, / но который вдруг, окрашенный зарей, / вошел ко мне в сердце*». Тем не менее, несмотря на общий позитивный заряд текста, некоторые строки нейтральны по настроению. Хотя они не выпадают из общей «тональности», все же не обладают ярко положительным эмоциональным посылом. Таким фразам, как, например: «*Мужчины были невесомы. / Тень одного проходящего, / обращенная в мышь, / бежала в ручье*» или «*Пляж далекий, куда никто не ступает*», композитор придает, контрастирующий с напевностью декламационный облик. Кроме того, на изменения тона поэтического высказывания Ф. Пуленк реагирует внезапной переменой приемов выразительности: при сохранившемся в целом фактурном рисунке музыка обогащается новыми артикуляционными приемами – «пронзительной» акцентировкой и авторским требованием острого стаккато, отмеченными в нотах ремаркой «резко».

При сопоставлении сходных по смыслу стихотворных строк – «*я снова увидел ту, которую не забываю*» и «*которую не забуду никогда*» – Ф. Пуленк пользуется приемом, названным нами **мелодико-интонационным оттенением**. Под этим понимается такой подход к интерпретации текста, при котором каждый новый поэтический нюанс приобретает свой неповторимый интонационный облик. Примечательно, что композитор реагирует мотивными преобразованиями даже на еле уловимые эмоциональные импульсы. Тем ощутимее становятся

изменения мелодического рисунка в моменты показа контрастных чувств и состояний. Например, первая поэтическая фраза, пронизанная солнечным светом, облачена в ключевой восходящий мотив, тогда как ее повторение приобретает резко отличный облик – противоположное, нисходящее движение, плавность которого нарушена широким скачком. Нередко композитор пользуется радикальными методами нюансировки, сопоставляя песенную мелодику с декламационным типом высказывания, часто переходящим в скандирование в зависимости от содержания.

Вторая песня цикла – «*Руины, подобные пустой скорлупе*» – написана на стихи, не затрагивающие любовную тематику. Отрицательный эмоциональный заряд миниатюр, составляющих данный блок, проявляется в данной песне лишь в нескольких словах, тогда как общий тон задает метафорический ряд, вызывающий неприятные чувства: жалость, ощущение обреченности. Сюрреалистический текст вместо предметных образов оперирует яркими метафорами, пробуждающими воображение: «*Развалина скорлупа пустая / Плачет в своем фартуке / Дети, играющие вокруг нее, / Создают меньше шума, чем мухи / Развалина уходит наощупь / Искать своих коров на лугу*». Особенности семантико-ассоциативного ряда вызывают к жизни «отрешенность» музыкального высказывания, на что указывает ремарка «очень спокойно и нереально». Для достижения этой цели автор требует одновременного использования тембровой (приглушающей) и демпферной (создающей звуковой шлейф) педалей при господстве единой для всей миниатюры сферы *piano*.

Очевидный семантический контраст между начальными миниатюрами не породил, тем не менее, столь же ярких различий в наборе используемых музыкальных средств. Роднит миниатюры и спокойный, размеренный характер движения, и преимущественно песенная природа вокальной мелодии, и заметное преобладание бемольных созвучий. Однако разность поэтических характеров обусловила отличия в интонационном строе и типе избираемой фактуры. В № 2 утратил занятые позиции восходящий мотив «радости», и при количественном преобладании песенных интонаций все больший вес обретает декламационность. Лишь однажды, как внезапная вспышка, возникает восходящий мотив на словах «*игристых отблесков ночных*», подкрепленный усилением звука *subito f*, за чем при столь же внезапном возврате прежнего нюанса

pianissimo следует декламационная интонация, соответствующая поэтическому мотиву разочарования. При том, что в стихе господствует ровный эмоциональный настрой, композитор не отказывается от идеи мелодико-интонационного оттенения. Детализация поэтических мотивов достигает такой филигранности, что ни одна из музыкальных фраз не повторяет мелодический рисунок предыдущей: меняется интервальный состав, направленность движения, тип мелодики. Между музыкальными, равно как и поэтическими, фразами отсутствует ясная логическая связь. Ф. Пуленк четко следует за замыслом поэта, часто добиваясь максимальной близости музыкальных и поэтических образов. Например, в сочетании со словами *«Развалина уходит наощупь»* в мелодии друг за другом следуют группы повторяющихся звуков, будто осторожные ощупывающие движения рук, предваряющие каждый шаг слепого. Слово *«полночь»* вызывает возврат прежнего нюанса *pp* после некоторого усиления звучности в вокальной мелодии, текст произносится на одном тоне, как будто шепотом, на фоне глубокого растворяющегося в педали баса с сопровождающей пометкой «мягким тембром».

Такое внимание к деталям соседствует в данной миниатюре с обобщенным воплощением текста. Изменения интонационного рисунка не всегда зависят от смены образов поэтического текста и часто направлены на удержание созданного звукообраза. К обобщающим моментам относится и заложенная в ткани сопровождения «ритмическая идея» (В. Васина-Гроссман). Синкопированная ритмика одного пласта аккомпанемента в сочетании с ровными «шагами» другого создает слуховой эффект «прихрамывания», «ковыляния» *«развалины»*, уходящей *«наощупь искать своих коров на лугу»*. Эта ритмическая формула, рожденная единичной метафорой, сохраняется на протяжении всей песни и посредством своей гипнотической мерности способствует передаче состояния оцепенения.

Третья миниатюра – *«Чело как знамя потерянное»* – вновь уводит в сферу лирических чувств. Потому песенность обретает главенствующее положение, утверждая связь любовной тематики с пластичностью мелодической линии. Однако, в данном случае не только содержание, но и форма поэтического текста повлияла на облик сочинения. При отсутствии реального сюжета в стихотворении присутствуют черты

фабульности, связанные с развитием лирического чувства. Так, первая строфа представляет собой экспозицию мотивов одиночества, страдания от утраты; во второй – воспоминания рождают волнение, приводящее к драматической кульминации, наконец, в завершающей строфе слышится безысходность, вызывающая страшные мысли о смерти. Следуя за текстом, Ф. Пуленк воссоздает описанные стадии переживаний в трехстрочной музыкальной композиции, разными, порой неожиданными путями добиваясь воплощения поэтического замысла в каждом из разделов. В частности, поражает логика сочетания минорной по «тональности» переживаний строфы с танцевальным аккомпанементом *C-dur*. Такой синтез напоминает приемы театра абсурда, зарождавшегося в то время во Франции, где происходящие события вызывают у их участников неадекватную реакцию. Возможно также, что композитор, используя резко контрастный музыкальный материал, следовал намерению оттенить и тем самым усилить состояние обреченности, явленное в стихах. Не уходят от внимания Ф. Пуленка и детали текста. Так, настоящей «драмой чувств» воспринимаются слова «*крича в нищете*»: мелодия из резко акцентированной вершины «падает» вниз, воспроизводя интонацию человеческого взгласа, на фоне «водопада» диссоциирующих созвучий в аккомпанементе. Волнение второй поэтической строфы передано контрастным сочетанием динамических сфер: *ff* – *pp*, и постоянно меняющимися вектор движения фигурациями аккомпанемента. С возвратом в сферу любовных переживаний восходящая интонация, связанная прежде с ощущением счастья, в данном контексте воспринимается знаком лирической сферы, превращаясь в своеобразную лейтинтонацию любви. Кроме того, восхождение становится здесь средством драматизации, приводя к кульминационному моменту, где нагнетанию напряжения способствует смещение синтаксической грани и присоединение части следующей строфы к единой кульминационной волне. В заключительном разделе музыка приобретает иной облик. Тремоло аккомпанемента рождает тревожные чувства, в то время как на его фоне сползающая вниз мелодия рождает зрительную картину погружения в водную глубину в сочетании со словами «*утонуть как камень*». Таким образом, третья миниатюра демонстрирует новый подход композитора к интерпретации стиха, где высшая степень детализации достигается не

только путем передачи настроения отдельных фраз, воплощения в музыке интонаций речи, но и следованием за эмоциональными импульсами целых разделов текста.

Отдельный интерес представляет пара миниатюр – «*Фургон, крытый черепицей*» (№4) и «*Образ силы*» (№8). Их роднят не только принадлежность к одному тематическому блоку, одинаковая мера отстраненности от реальности и отсутствие сюжета, но и сходство мелодического рельефа. Мрачный колорит, вызванный определенным лексическим рядом, где тон задают жуткие, злые слова и фразы – «*мертвый*», «*синий от злобы*», «*свирепый*», «*ночами развращенными*», «*выколоть глаза*», «*здоровье неизлечимое*», «*тюрьма*», – требовал особых, экспрессивных форм воплощения в музыке. Невзирая на ряд сходных моментов, Ф. Пуленк выбирает противоположные типы фактурного изложения. Для четвертой миниатюры («*Фургон, крытый черепицей*»), где в тексте монотонно перечисляется ряд несопоставимых метафор, подходящим оказывается сопровождение из медленно «сползающих» диссонансирующих созвучий. Острый и стремительный токкатный аккомпанемент начального раздела восьмой миниатюры («*Образ силы*») вызван импульсом заглавной поэтической строки – «*Образ силы жаркий и свирепый*», жгучий и неистовый заряд которой вскоре исчерпывается и сменяется мрачными красками второго раздела, где в отсутствие единого фактурного знаменателя каждая строфа оттеняется новым типом аккомпанемента в зависимости от характера текста. Однако, при отличии эмоциональных импульсов стихов общим для обоих образцов является мрачный, пугающий колорит, который нашел выражение в декламационной, близкой к речитативу вокальной мелодии. Речитатив облачается в разные формы: в «*Фургоне...*» имеет вид зловещего говора, переходящего в шепот, а в «*Образе силы*» – превращается в неистовое скандирование. Речитативный тип высказывания позволяет Ф. Пуленку точно следовать за деталями текста, сохранив оригинальную акцентировку, ритм и синтаксис. На этом фоне интонационная сторона стихотворений предстает, скорее, в обобщенном виде, растворяясь в речитации на одном звуке. Тем не менее, композитор акцентирует отдельные текстовые обороты, связанные с повышением голоса на ударениях. Среди

общей интонационной ровности особенно выделяется восходящий мелодический оборот в финале восьмой миниатюры, способствующий здесь, как и в третьей («Чело как знамя потерянное»), динамизации напряжения. В «Образе силы» – кульминационном номере цикла – лирическая тема, обозначившаяся в первой миниатюре, находит свое подлинное разрешение. Показательно использование того же набора средств, что и в «Прекрасном дне» – спокойного темпа, сходного типа фактуры, бемольной тональной сферы, приглушенной нюансировки крайних разделов. Особое место занимает в песне и восходящий поступенный мотив, ставший основным элементом мелодического рисунка. Однако здесь интонация восхождения не только обозначает романтическую приподнятость, как это было в начальной миниатюре, но и усиливает эмоциональный накал в кульминации, суммируя семантическое и композиционное значение мотива. Отметим, что Ф. Пуленк и в данном образце, и на протяжении всего цикла настойчиво избегает повторности, по-разному «подсвечивая» каждую стихотворную строку. Прием мелодико-интонационного оттенения присутствует и в тех песнях, где композитором избирается единый тип вокального высказывания, будь то песенность или декламация; обусловленный строением поэтического текста, он способствует образованию сквозной строфической формы. Придание отдельным видам мелодического рисунка семантической нагрузки свидетельствует о создании композитором некоего интонационного словаря, где отдельно можно выделить так называемый мотив «радости», а также речитацию на одном звуке, соответствующую обычно мрачно окрашенным поэтическим строкам.

Детальное рассмотрение принципов претворения поэзии П. Элюара в вокальном цикле Ф. Пуленка «Тот день, та ночь» позволяет сделать **вывод** о том, что своеобразие композиторского мышления проявляется на нескольких уровнях: от поиска оригинального решения для каждого нового лирического нюанса до создания целостного образа, наделенного индивидуальными деталями, что на макроуровне способствует созданию целостной циклической композиции, построенной на сопоставлении контрастных образных сфер.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамова Н. И. Поэтическая лексика французского языка (на материале французской поэзии XIX века) : учеб. пособие / Н. И. Абрамова. – М., 1974. – 199 с.
2. Балашова Т. В. Французская поэзия XX века / Т. В. Балашова – М : Наука, 1982. – 392 с.
3. Великовский С. И. В скрещенье лучей : Групповой портрет с Полем Элюаром / С. Великовский. – М. : Сов. писатель, 1987. – 400 с.
4. Григорьев В. П. Поэтика слова : на материале русской советской поэзии / В. П. Григорьев. – М. : Наука, 1979. – 344 с. – Библиогр.: С. 305–337.
5. Инюточкина Н. Моноопера Франсиса Пуленка «Человеческий голос» как феномен камерно-вокального музицирования / Инюточкина Нина // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2003. – Вип. 12. – С. 261–267. – Бібліогр.: 2 назв.
6. Краснощек Е. Интонационная драматургия монолога «Дама из Монте-Карло» Ж. Кокто – Ф. Пуленка / Екатерина Краснощек // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2015. – Вип. 44. – С. 185–197.
7. Непомнящая О. Вокальное интонирование французской речи: фонетико-смысловое единство и его воплощение (на примере вокального цикла Ф. Пуленка «Банальности») / О. Непомнящая // Когнітивне музикознавство: Матеріали магістерських читань 3–7 травня 2013 року // Харк. нац. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред. кол.: Веркіна Т. Б. та ін.] – Харків, 2013. – Вип. 9. – С. 286–295.
8. Поликарпова Н. Особенности интонационной драматургии в моноопере «La voix humaine» Ф. Пуленка / Н. Поликарпова // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. нац. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова] – Х. : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2009. – Вип. 25. – С. 238–247.
9. Скоротягина А. О принципах воплощения поэзии Г. Аполлинера и П. Элюара в хоровом творчестве Ф. Пуленка / А. Скоротягина // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. нац. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [відп. ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова] – Харків, 2011. – Вип. 32. – С. 326–336.
10. Тарасова О. Фонетична специфіка французької мови в музично-поетичній структурі вокального циклу Ф. Пуленка «La franchiseur et le feu» / О. О. Тарасова //

Культура України : зб. наук. праць / за аг. ред. В. М. Шейка; ХДАК. – Харків, 2011. – Вип. 33. – С. 254–260.

REFERENCES

1. Abramova, N. I. 1974. *Poeticheskaya leksika frantsuzskogo yazyika (na materiale frantsuzskoy poezii XIX veka)* : ucheb. posobie [Poetic vocabulary of the French language (based on the French poetry of the XIX century): textbook]. Moscow, p. 199.
2. Balashova, T. V. 1982. *Frantsuzskaya poeziya XIX veka* [French poetry of the XIX century]. Moscow: Nauka, p. 392.
3. Velikovskiy, S. I. 1987. *V skreschene luchey: Gruppovoy portret s Polem Elyurom* [In the crossing of rays: Group portrait with Paul Eluard]. Moscow: Sov. pisatel, p.400.
4. Grigorev, V. P. 1979. *Poetika slova: na materiale russkoy sovetskoy poezii* [Poetics of speech: based on Soviet Russian poetry]. Moscow, Nauka, p. 344.
5. Inyutochkina, N. 2003. Mono-opera by Francis Poulenc “The Human Voice” (“La voix humaine”) as a phenomenon of vocal chamber music. *Problemi vzaemodiyi mistetstva, pedagogiki ta teoriiyi i praktiki osviti* [Problems of interaction in art, pedagogy and education theory and practice], vol. 12. Kharkiv, pp. 261–267.
6. Krasnoschek, E. 2015. Intonational dramaturgy of the monologue “The Lady from Monte Carlo” by Jean Cocteau – F. Poulenc. *Problemi vzaemodiyi mistetstva, pedagogiki ta teoriiyi i praktiki osviti* [Problems of interrelations between art, pedagogy and theory and practice of education: collection of scientific papers], vol. 44. Kharkiv, pp. 185–197.
7. Nepomnyaschaya, O. 2013. Vocal intonation of the French language: phonetic-semantic unity and its realization (as exemplified by the vocal cycle “Banalities” by Poulenc). *Kognitivne muzikoznavstvo* [Cognitive musicology], vol. 9. Kharkiv, pp. 286–295.
8. Polikarpova, N. 2009. Characteristic features of intonational dramaturgy in mono-opera “La voix humaine” by F. Poulenc. *Problemi vzaemodiyi mistetstva, pedagogiki ta teoriiyi i praktiki osviti* [Problems of interrelations between art, pedagogy and theory and practice of education: collection of scientific papers], vol. 25. Kharkiv: HDUM im. I. P. Kotlyarevskogo, pp. 238–247.
9. Skorotyagina, A. 2011. On the embodiment of principles of G. Apollinaire’s and P. Eluard’s poetry in the choral work of F. Poulenc. *Problemi vzaemodiyi mistetstva, pedagogiki ta teoriiyi i praktiki osviti* [Problems of interrelations between art, pedagogy and theory and practice of education: collection of scientific papers], vol. 32. Kharkiv, pp. 326–336.

10. Tarasova, O. 2011. Phonetic specificity of the French language in the musical-poetic structure of the vocal cycle by F. Poulenc "La francheur et le feu". *Kultura Ukrayini* [Culture of Ukraine], vol. 33. Kharkiv, pp. 254–260.

УДК 075.2 + 791.229.2] : [791.636 : 78]

Юлія Коваленко

Харківська державна академія культури (Харків)

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ КІНОНАРИСУ У КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ

Коваленко Ю. Б. Жанрові особливості кінонарису у контексті музичної виразності. Розглянуто основні жанрові ознаки нарису в аудіовізуальному мистецтві, що сформувалися у процесі його історичної еволюції; конкретизовано елементи художньої мови у нарисовому творі та виявлено його принципові відмінності від літературного прототипу. Досліджується зв'язок між елементами екранної мови та музичною поетикою за допомогою категорій інтонації, ритму, стилю та ракурсу відображення. На прикладі жанру нарису вивчається синестетична специфіка екранної творчості, спрямованої на мультисенсорне сприйняття аудіовізуального твору, у якому музика та її виразність проєктуються на інші художні складові. Доводиться утворення принципово нової якості у процесі поєднання окремих елементів екранної мови у цілісний художньо-виразний комплекс.

Ключові слова: ритм, нарис, мультимедійне відображення, синестетична виразність, авторський стиль, ракурс.

Коваленко Ю. Б. Жанровые особенности киноочерка в контексте музыкальной выразительности. Рассматриваются жанровые особенности очерка в аудиовизуальном искусстве, которые сформировались в процессе его исторической эволюции; конкретизируются элементы художественного языка в очерковом произведении и выявляются его принципиальные отличия от литературного прототипа. Исследуется взаимосвязь между элементами экранной выразительности и музыкальной поэтикой посредством категорий интонации, ритма, стиля и ракурса отображения. На примере жанра очерка изучается синестетическая специфика экранного творчества, направленного на мультисенсорное восприятие аудиовизуального произведения, в котором музыка и ее выразительность проецируются на другие художественные составляющие. Обосновывается образование принципиально нового качества в процессе слияния отдельных элементов экранного языка в целостный художественно-выразительный комплекс.

Ключевые слова: ритм, очерк, мультимедийное отображение, синестетическая выразительность, авторский стиль, ракурс.

Kovalenko Y. B. Genre Features of the Film Essay in the Context of Musical Expressiveness.

Background. Synthetic cinema nature assumes the borrowing of genre features from different arts. Based on this, there are certain difficulties in determining the boundaries of a genre. The expressive means of the cinematographic language has a similar composite structure. As a result of this, interpretations can be made with the help of scientific developments in other arts, in particular music. The essay is one of the leading genres of cinema art. No wonder, that it was continuously interesting for researchers in television and documentary films. Combining the signs of different styles and methods of reflection, the essay adopts the features of the arts which are combined in the cinema. The connection between the musical and cinema expressiveness have not been studied enough. This paper deals with the researching of the expressive elements of audiovisual essay and musical language. The novelty of the article is in generalization of expressive means, which are used in screen essays, and theirs connection with the musical features. **Objectives.** The aim of this article is to explain how the formation process of audiovisual essay took place during its historical evolution and how the screen essay was separating from literary one, acquiring its own features. The influence of musical elements on the organization of visual cinematic expression, its meaning and semantics, the screen poetic language are revealed in this study. **Methods.** This study uses historical and comparative analysis research methodology. For the purpose of research effectiveness, the integrated approach was used. **Results.** The study revealed the special connection between the audiovisual essay features and musical expressiveness, which can be explained by temporal nature and associative-imaginary features and by the use of poetic language. The essay is a leading genre of documentary cinema and the phenomenon of artistic journalism. The main essay method of reflecting the reality is the description of a true story through the original author's view. The results of this study indicate that audiovisual essay has its own different expressive features. Despite the fact that the roots of this genre are in the literature, a screen essay differs by a multi-vector artistic interpretation. That's why the principle of description and figurative subjective reflection extends to all expressive elements. At the same time, the sound-visual expressive complex of screen content tends to a deeper, peculiar to music, emotional influence, as opposed to abstract-logical verbal expression. In other words, the author's position is manifested in the selection of sound and visual means of expression, reflection angles. The essay's author as well as a composer searches his own intonation in the interpretation of the subject, which is reflected in the tonality of the image, the color and the color range. Consequently, the intonation in the essay becomes a direct reflection of the author's feelings and his relation to the subject of cinema-narrative. Similar to the

theme of a musical work a certain author's idea acts as the organizer of the composition and source of development. The style of utterance and the manner the author describes the story (ironic, excited or distanced, etc.) will be common in music and on the screen. Attention to detail in the essay's story is associated with musical nuances. The rhythm of the essay which is formed by the expansion of the author's thought and the argument in favor of the main idea become an indicator of the artistic position and the author's individuality. The principle of alternating contrast and repetition in conjunction with a tempo and a rhythm form a sound and visual intonation that embodies the artistic image.

Conclusions. The results of the study suggest a special closeness of the screen and musical poetry, which is related to the temporal nature of both arts, attention to the emotional-figurative interpretation of reality, the presence of common elements of artistic expression, such as rhythm, style, intonation, angle, and others. It is worth considering that this connection manifests itself in the artistic and poetic genres of audiovisual works, where the documentary-journalistic essay occupies a leading place. The relationship between the elements of screen expressiveness and musical poetics is explored through categories of intonation, rhythm, style and viewing angle. Synesthetic specificity of screen creativity in its focus on multimedia perception of audiovisual work, where music and its expressiveness are projected to other artistic components, is studied on the example of the essay genre. The formation of a fundamentally new quality in the process of merging individual elements of the screen language into an integral artistic expressive complex is substantiated in the study.

Key words: rhythm, essay, multimedia display, synesthetic expressiveness, author's style, angle.

Проблема жанру у кіномистецтві особливо гостро відчувається як творцями-практиками, так і дослідниками, оскільки синтетична природа передбачає неоднорідність жанрової основи. Розмитими залишаються й межі характерних ознак того чи іншого жанру в аудіо-візуальному творі, тому ускладнюється процес диференціювання й класифікації. Відсутність чіткого визначення можна пояснити різновекторним походженням жанрів екранної творчості від поєднаних нею видів мистецтва. Так, окрема група жанрів пов'язана з літературою та театром, інша з образотворчим та музичним мистецтвом. Елементи виразності кіномови також мають багатоскладове походження. Синтетичність природи передбачає можливість тлумачення та дослідження аудіовізуальної творчості за допомогою наукових розробок у галузі інших мистецтв, зокрема, музики.

Нарис є одним з провідних жанрів кіномистецтва, котрий відзначений великою кількістю різновидів, поєднанням інформаційного, аналітичного

та художньо-публіцистичного методів відображення дійсності. З моменту народження у 60-ті роки ХХ століття кінонарис невпинно цікавив дослідників стосовно визначення його виразних, композиційних та змістовних можливостей. Поряд зі спеціальними монографіями [1; 2; 3; 6], цей жанр став окремим об'єктом уваги у дослідженнях телевізійної творчості та документального кіно [5; 10; 11]. Спільним спостереженням серед науковців є акцент на художньому способі відображення дійсності з увагою до людини як центрального об'єкту оповіді [2; 6; 11]. І. Сухих відзначає властиве до нарису «індивідуальне, особистісне осмислення» автором реальних фактів [8, с. 202], тобто зміст опису набуває унікальності завдяки особливій позиції та висловленню оповідачем його певного відношення до героя або явища. Навіть якщо суб'єктом виступає не автор, а інша людина, «світ героя, – за словами К. Рогової, – постає у даному випадку відбитим крізь призму автора-оповідача» [7, с. 77]. Не менш важливим зауваженням дослідників стало тяжіння нарису до виявлення суті явищ та пошуку глибинних зв'язків між ними [1; 6]. Інакше кажучи, своєрідність та художня цінність жанру вбачається в особистому авторському погляді на події дійсності, його оцінці та запропонованому способі вирішення проблем. Таким постає кінонарис у контексті наукових досліджень протягом всієї історії існування. Проблема визначення жанрових меж та художніх особливостей екранного нарису, як і раніше, залишається предметом мистецьких дискусій та потребує конкретизації у контексті сучасного розвитку та появи нових форм аудіовізуального мистецтва. Більш однорідні види художньої творчості, як то музика, література або образотворче мистецтво, поступаються в ефективності впливу й культурних надбань «під тиском складних видів медіа з чіткою візуальною домінантою» [4, с. 171]. Синтетичні мистецтва, поєднуючи виразність кожної художньої складової (зображення, звуку, слова), сприяють народженню синестетичної мови висловлювання, яка зорієнтована на мультимедійне спілкування між автором та аудиторією. Як наслідок, засоби однієї з мистецьких складових перетікають до виразного інструментарію іншої, так, музичні елементи стають основою художньої мови зображення й навпаки. Музика сприяє організації візуального кінематографічного висловлювання, впливає на його зміст та

семантику, а музична виразність реалізується в особливостях екранної поетичної мови. На підставі таких зв'язків особливої актуальності набуває порівняльний аналіз виразних особливостей візуальної й музичної мов, що з особливою наочністю сконцентровано у жанрі екранного нарису. Таким чином, основною **метою** цього дослідження є виявлення й конкретизація жанрових ознак кінонарису у їхніх асоціаціях з елементами музичної виразності. Зокрема, виникає необхідність обґрунтування синестезійного взаємообміну між музичною поетикою та кінематографічним зображенням через засоби виразності й елементи художньої мови, що обумовлено просторово-часовою природою цих видів творчості, а також синестетичними властивостями аудіовізуального мистецтва.

Уособлюючи художню публіцистику на екрані, нарис є провідним жанром документального кіномистецтва, основу якого складає асоціативно-образне висвітлення дійсності крізь оригінальний авторський погляд. За словами М. Барманкулова, «"документалізм" – це галузь публіцистики, у якій образ створюється на основі опису конкретних подій, фактів, людей» [1, с. 156]. Інакше кажучи, описовість, або нарисовість, є невід'ємною рисою документальної кінотворчості, а відповідний до цього методу відображення жанр стає підґрунтям будь-якого твору, заснованого на реальних подіях та фактах. Своїм корінням екранний нарис йде від літератури, де цим жанром визначають різновид твору, що у художній формі відображає дійсність, осмислену автором через власний досвід. Описовий метод висловлювання властивий до літературних зразків жанру й обумовлює відсутність чіткого сюжету та елементів драматизації, відкритість та свободу композиції з ефектом нарисовості, наявність у тексті публіцистичної інтонації та авторської позиції. Говорячи про зв'язки між літературним та кінонарисом, слід зауважити на особливій ролі людини, її внутрішнього світу в образній структурі твору, чи то автор у центрі оповідання, чи то герої, про якого йдеться. Екранний нарис успадковує не тільки стиль висловлювання, а й змістовну спрямованість, що відрізняється «поглибленою увагою до людини як об'єкту дослідження та відображення» [2, с. 66]. У порівнянні з іншими літературними жанрами, як то повість або психологічний роман чи драма, для яких теж властива увага до

людини, автор нарису дистанційно максимально наближений до свого героя, або навіть стає героєм опису, коли висловлює власні міркування щодо явища чи проблеми, або демонструє власну громадську позицію. Аналогічно до цього Ю. Шаповал порівнює екранний нарис з оповіданням та дослідженням, виділяючи у якості головного об'єкту образ людини, а метою – пізнання її внутрішнього світу [11, с. 115]. Тобто нарисовець поєднує у своїй творчості аналітичну та художньо-образну роботу, пізнаючи та вивчаючи, а потім трактуючи дійсність. Саме ця закономірність визначає ліричний прояв жанру та характеризує поетичність кіномови, якою він оповідає.

Проте від літературного прототипу екранний нарис відрізняється багатовекторністю художньо-образного тлумачення, апелюючи до мультимедійної виразності, що єднає візуальні, звукові та вербальні засоби висловлювання. Тобто принцип описовості та образного суб'єктивного відображення розповсюджується на усі виразні елементи, відзначені взаємозбагаченням та різноманітними формами синтезу. Візуальна складова характеризується предметною конкретикою, на відміну від музичного або вербального тексту. Водночас, звукозоровий виразний комплекс екранного змісту тяжіє до більш глибокого, властивого музиці, емоційного впливу, на протигагу абстрактно-логічному вербальному висловлюванню. Таким чином, екранний нарис успадковує такі жанрові особливості свого літературного прототипу, як описовість, публіцистичність (наявність авторської позиції), образність, суб'єктивність, певна композиційна свобода. Однак принциповою його різницею є поширення цих ознак на усі сторони художньої виразності, коли авторська позиція має прояв у відборі звукових та візуальних засобів висловлювання, ракурсі відображення, у той час коли описовість (нарисовість), образно-емоційне тлумачення помножується мультимедійним впливом, врешті решт утворюючи синестетичний виразний комплекс аудіовізуального твору.

Широке уживання у літературній та кінематографічній творчій практиці термінології, котра напряму пов'язана із засобами музичної виразності, свідчить про тісний зв'язок музики з іншими мистецтвами та особливу роль її елементів у поетизації їхньої художньої мови. Насправді, такі поняття, як поліфонічність романної літератури або контрапункт режисера у

кінотворчості, темпоритм оповідання, авторська інтонація тощо, свідчать про вплив музичної складової на інші гуманітарні сфери, зокрема аудіо-візуальне мистецтво. Це дає підставу для тлумачення кінонарису крізь категорії музики та її виразні елементи. Враховуючи суб'єктивну спрямованість музичної творчості, можна провести певні паралелі стосовно особистісного індивідуального підходу як у музиці, так і в нарисовій творчості. Аналізуючи дійсність та себе як її частину, композитор шукає музичну тему-інтонацію, котра здатна сфокусувати індивідуальне відчуття реалій, висловити авторську думку та емоції. Не менш важливу роль відіграє голос автора з індивідуалізованою інтонацією в екранному нарисі, що сприяє «прояву особистості того, хто говорить» [7, с. 79]. З цього приводу К. Рогова виділяє як окрему жанрову ознаку нарису «підсилене інтонування» у порівнянні з іншими жанрами документальної екранної творчості [7]. Отже, інтонація у нарисі стає прямим відображенням почуттів автора та його ставлення до предмету кіно-оповіді.

Переважаюча роль візуального начала робить музику допоміжним засобом емоційного вираження та наділяє зображення особливим звучанням, яке спрямоване на зорове сприйняття. Синкретизм екранного твору, за спостереженнями Я. Левченко, сприяє зануренню глядача «у масове архаїчне переживання», котре виражене «у спілкуванні з фільмом (та з самим собою) за допомогою внутрішньої мови» [4, с. 165]. Остання, за визначенням вченого, формується за допомогою безперервного «потоків візуальних образів». Інакше кажучи, у даному випадку йдеться про візуальне інтонування автора та співінтонування збоку глядача. Ця властивість екранної виразності особливо актуальна для художніх жанрів, зокрема кінонарису.

Принциповою різницею між хронікальним та власне документальним фільмом приховується у способі подавання факту, де замість показу на перший план, за словами Н. Фрольцової, висувається «ставлення до нього реальної людини» [10, с. 22]. Саме висловлення позиції по відношенню до факту стає основою нарису. Авторська думка організує враження від дійсності та складає «картину власного поетичного переживання» [5, с. 64]. Інакше кажучи, подібно до теми музичного твору, певна ідея, доведена автором в екранному нарисі, виступає організатором композиції та джерелом розвитку. Відзначаючи досить вільну форму, властиву жанру,

А. Никифоров зауважує, що побудова нарису основана «на розвитку аргументації основного положення, авторської ідеї» [6, с. 84]. І хоча в цілому цей вид твору не тяжіє до сюжетного викладення, окремі взірці можуть мати сюжет, який, на думку О. Бондаревої, є «інструментом аналізу життя, авторським способом відбору та осмислення явищ» [2, с. 54]. Отже, продовжуючи паралелі між музичною поетикою та специфічними властивостями екранного нарису, можна зауважити, що спільним є образно-емоційне тлумачення змісту як музичного, так і нарисового екранного твору, у той час, коли заявлена у малюнку ідея, подібно до музичної теми, виступає джерелом для організації та розвитку твору у часі й просторі.

На думку А. Никифорова, у малюнку неможливо «показати людину у розвитку» [6, с. 56]. Тобто герой постає як стала даність, з певного боку, поміченого автором. З цього приводу стиль висловлювання стає ще одним з елементів, притаманних до музичної та аудіовізуальної виразності, та залежить від позиції оповідача щодо предмету відображення, а також індивідуальних особливостей світосприйняття. Музичний твір та екранний малюнок можуть єднати у собі ліричне, епічне та драматичне начало, що відображають ступінь наближеності автора до свого героя, або відстань як умовно фізичну позицію оповідача. Що ж до внутрішньо-емоційного авторського ставлення, то єдиним як у музиці, так й на екрані буде стиль висловлювання, манера, у якій описує автор (іронічний, схвильований або відсторонений, тощо).

Увага до деталей в екранній оповіді викликає асоціації з музичним нюансуванням з поправкою на те, що багатство відтінків співіснує у звуковому та візуальному висловлюванні. А. Никифоров вважає, що характерна деталь підкреслює дійсність того, про що йдеться, зауважуючи, що справжність змісту малюнку «складається з правдивості та справжності подробиць обстановки, з деталей та виразних дрібниць, що оточують людину» [6, с. 62]. Слід також зазначити, що вибір та показ певних деталей має пряме відношення до авторської позиції та ракурсу висвітлення дійсності, а відтак, виступає вторинною характеристикою оповідального стилю.

Не менш важливим показником мистецької позиції та індивідуальності автора стає ритм нарисового твору, котрий формується розгортанням авторської думки, аргументації основної ідеї. Ритм – прояв

індивідуального стилю, авторського відношення, яке складається з операторського бачення, збагаченого звукорежисерським тлумаченням та остаточно вираженим у темпоритмі режисерського монтажу. Успіх та розуміння твору аудиторією залежить від збалансованості цих ритмічних структур, які комплексно виражають загальний художній задум.

Екранна мова, її складові – кадр, план, монтаж, звук, усний та письмовий вербальний текст, графіка, рухоме та статичне зображення – здатні по-різному відбиватися у художньому просторі й часі. Тривалість та перервність поєднують у собі реальний та умовний час екранного твору. Особливу роль тут відіграють принцип чергування контрасту та повтору, котрі у взаємодії з темпоритмом формують звукозорову інтонацію, що уособлює собою художній образ. Поряд з тим, контраст та повтор стають елементами композиційної (часової) та змістовної (просторової) організації екранного твору. Процесуальність як зміна стану об'єкту у часі властива до динамічного зображення. Ритмічний характер мають такі художні елементи, як рух та статика (спокій), напруження та послаблення, прискорення та уповільнення.

Якщо у музичному творі ритм спирається на звукову організацію, розповсюджуючись на інші елементи музичної мови, то на екрані ритм твору поєднує звукову та візуальну частини виразності та на змістовому рівні окреслюється розташуванням у часі «ударних моментів фільму» [5, с. 86]. Мультимедійна основа аудіовізуальної творчості обумовлює наявність кількох різних ритмічних структур, що поєднуються у єдиний мета-ритм фільму. Екранний мета-ритмічний комплекс, що складається з ритмічних структур аудіо- та відеоряду, може бути синхронним або діахронним (контрапунктичним). В цілому, з цієї сполуки вибудовується темпоритм аудіовізуального твору, який має дві функції: змістовну та композиційну.

Рухомість зображення, динаміка зйомки, використання внутрішньокадрового руху та монтажного поєднання кадрів у певному темпоритмі – все це наближує зображення екранного твору до музичного тлумачення, розшифрування його змісту через мову музики. Ритм екранного твору також може бути регулярним, монотонним, нерегулярним, стрибкоподібним, загалом складаючи основу драматургічного розгортання.

Як естетична категорія ритм – це послідовність окремих елементів, що вибудовує форму організації твору в цілому. Розгортання ритмічних структур у часі і просторі єдине у музичному і екранному творі, де основою просторово-часового розвитку стає повтор та контраст. Ритм найбільш глибоко й ефективно впливає на емоційність твору та відповідний відгук у публіки. Ритм спрямований на чуттєве сприйняття, впливає на психологічний та фізіологічний стан, а також відкритий до логіки й мислення як механізму комунікації між автором та реципієнтом.

Отже, на підставі проведеного дослідження можна дійти **висновку** щодо особливої спорідненості екранної та музичної поетик, що пов'язано з часовою природою обох мистецтв, увагою до емоційно-образного тлумачення дійсності, наявністю спільних елементів художньої виразності, як то ритм, стиль, інтонація, ракурс та інші. З особливою наочністю цей зв'язок виявляється у художньо-поетичних жанрах аудіовізуальної творчості, де документально-публіцистичний нарис посідає провідне місце.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барманкулов М. К. Познать современника (Очерк в газете, на телевидении, радио, в документальном кино) / М. К. Барманкулов. – Алма-Ата : Казахстан, 1985. – 176 с.
2. Бондарева Е. Л. Очерк на экране / Е. Л. Бондарева, Л. Ф. Шилова. – Минск : Изд-во БГУ им. В. И. Ленина, 1969. – 116 с.
3. Журбина Е. И. Теория и практика художественно-публицистических жанров (Очерк. Фельетон) / Е. И. Журбина. – М : Мысль, 1969. – 399 с.
4. Левченко Я. С. О языке кино с точки зрения литературы: Казус Бориса Эйхенбаума // Интеллектуальный язык эпохи: История идей, история слов. – Вып. 30. – М. : Новое литературное обозрение, 2011. – С. 156–171.
5. Мартыненко Ю. Я. Документальное киноискусство / Ю. Я. Мартыненко. – М. : Знание, 1979. – 112 с.
6. Никифоров А. Очерк в кино / А. Никифоров. – Москва : Искусство, 1962. – 118 с.
7. Рогова К. А. Речевые типы газетного очерка / К. А. Рогова // Вестник Ленинградского университета. – Ленинград : Изд-во Ленинградского ун-та – 1982. – №2 : История. Язык. Литература. – Вып. 1. – С. 76–81.

8. Сухих И. По законам искусства (Заметки о современном очерке) / И. Сухих // Звезда. – 1987. – №1. – С. 200–207.
9. Уорд Питер. Композиция кадра в кино и на телевидении. [Текст] / Питер Уорд. – Пер. с англ. А. М. Аемуровой, Ю. В. Волковой под ред. С. И. Ждановой – М. : ГИТР, 2005. – 196 с.
10. Фрольцова Н. Т. Телевидение: хронника, документ, образ / Н. Т. Фрольцова. – Минск : Наука и техника, 1977. – 120 с.
11. Шаповал Ю. Г. Поетика телевізійної журналістики: Монографія / Ю. Г. Шаповал. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2003. – 202 с.

REFERENCES

1. Barmankulov M. K. Poznat sovremennika (Ocherk v gazete, na televidenii, radio, v dokumentalnom kino) / M. K. Barmankulov. – Alma-Ata : Kazakhstan, 1985. – 176 s.
2. Bondareva Ye. L. Ocherk na ekrane / Ye. L. Bondareva, L. F. Shilova. – Minsk : Izd-vo BGU im. V. I. Lenina, 1969. – 116 s.
3. Zhurbina Ye. I. Teoriya i praktika khudozhestvenno-publitsisticheskikh zhanrov (Ocherk. Feleton) / Ye. I. Zhurbina. – M : Mysl, 1969. – 399 s.
4. Levchenko Ya. S. O yazyke kino s tochki zreniya literatury: Kazus Borisa Eykhenbauma // Intellektualnyy yazyk epokhi: Istoriya idey, istoriya slov. – Vyp. 30. – M. : Novoe literaturnoe obozrenie, 2011. – S. 156–171.
5. Martynenko Yu. Ya. Dokumentalnoe kinoiskusstvo / Yu. Ya. Martynenko. – M. : Znanie, 1979. – 112 s.
6. Nikiforov A. Ocherk v kino / A. Nikiforov. – Moskva : Iskusstvo, 1962. – 118 s.
7. Rogova K. A. Rechevye tipy gazetnogo ocherka / K. A. Rogova // Vestnik Leningradskogo universiteta. – Leningrad : Izd-vo Leningradskogo un-ta – 1982. – №2 : Istoriya. Yazyk. Literatura. – Vyp. 1. – S. 76–81.
8. Sukhikh I. Po zakonam iskusstva (Zametki o sovremennom ocherke) / I. Sukhikh // Zvezda. – 1987. – №1. – S. 200–207.
9. Uord Piter. Kompozitsiya kadra v kino i na televidenii. [Tekst] / Piter Uord. – Per. s angl. A. M. Aemurovoy, Yu. V. Volkovoy pod red. S. I. Zhdanovoy – M. : GITR, 2005. – 196 s.
10. Froltsova N. T. Televidenie: khronnika, dokument, obraz / N. T. Froltsova. – Minsk : Nauka i tekhnika, 1977. – 120 s.
11. Shapoval Ju. Gh. Poetyka televiziynoji zhurnalistyky: Monoghrafija / Ju. Gh. Shapoval. – Ljviv : Vydavnychij centr LNU imeni Ivana Franka, 2003. – 202 s.



Розділ 3

МУЗИЧНИЙ ТЕАТР: ГРАНІ ОСМИСЛЕННЯ

Раздел 3

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР: ГРАНИ
ОСМЫСЛЕНИЯ**

Part 3

**MUSICAL THEATRE: THE WAYS
OF COMPREHENSION**

УДК 782.1:78.03(450)“16”

Светлана Анфилова

*Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского (Харьков)*

**«ОРФЕЙ» ЛУИДЖИ РОССИ В ОПЕРНОЙ
АНТОЛОГИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ
XVII СТОЛЕТИЯ**

Анфилова С. Г. «Орфей» Луиджи Росси в оперной антологии первой половины XVII столетия. В статье рассматриваются особенности музыкального воплощения мифа об Орфее в итальянской опере первой половины XVII века. Несмотря на широкий исследовательский интерес к данной теме, представляется необходимым обновление корпуса анализируемых сочинений за счет включения музыкальных образцов, еще не получивших распространение ни в отечественной исполнительской практике, ни в научной. Таким примером может служить «Орфей» Л. Росси. Продолжая традиции своих предшественников – Я. Пери, Дж. Каччини, К. Монтеверди, С. Ланди, во многом сохраняя композиционно-драматургический канон спектакля, существовавший в его время, Л. Росси создает в «Орфее» свой оригинальный вариант музыкального прочтения мифа, предвосхищая и будущие открытия оперно-сценического искусства.

Ключевые слова: опера, *dramma per musica*, «Сказание об Орфее», Л. Росси, Я. Пери, Дж. Каччини, К. Монтеверди, С. Ланди.

Анфилова С. Г. «Орфей» Луджі Россі в оперній антології першої половини XVII століття. В статті розглядаються особливості музичного втілення міфу про Орфея в італійській опері першої половини XVII століття. Незважаючи на велику дослідницьку зацікавленість цією темою, представляється необхідним оновлення корпусу творів для аналізу, через залучення тих музичних примірників, які не є поширеними ні у вітчизняній виконавській практиці, ні в науковій. Таким прикладом може бути названий «Орфей» Л. Россі. Продовжуючи традиції своїх попередників – Я. Пері, Дж. Каччіні, К. Монтеверді, С. Ланді, залишаючи багато в чому незмінним композиційно-драматургічний канон спектаклю свого часу, Л. Россі створює в «Орфеї» свій оригінальний варіант музичної трактовки міфу, передбачаючи і майбутні відкриття оперно-сценічного мистецтва.

Ключові слова: опера, *dramma per musica*, «Сказання про Орфея», Л. Россі, Я. Пері, Дж. Каччіні, К. Монтеверді, С. Ланді.

Anfilova S. H. Luigi Rossi's "Orpheus" in Opera Anthologies of Early 17th Century. Background. The official history of opera starts from the ancient myth about Orpheus. The musical interpretations of the myth have been extensively covered in research in all possible aspects. However, starting from 1880s, the new developments in dealing with ancient music and the efforts of contemporary musicians who perform it do not allow to abandon this topic, drawing attention back to what seems to have been said already, discovering new nuances of sound and emphases of meaning.

Objective. This article was inspired by Luigi Rossi's opera "Orpheus" (1647). Although this opera has established its place in the European repertoires (it was first performed in 1982, at La Scala theater in Milan, and continued to be performed in various European countries, as well as in the U.S.), actually it remains terra incognita both for general listeners and for musicians. The author of this work uses classical **methods** of analysis of historical and theoretical musicology.

Results. The manuscript of "Orpheus" was discovered by R. Rolland only in 1888, 240 years after its first performance, in Chigi library in Rome. This discovery triggered thorough research on determining the authorship of the manuscript, which for a long time (up to 20th century) was attributed to many persons: Monteverdi, abbot Perrin, Aurelio Aureli, Gioseffo Zarlino, Jacopo Peri, or unknown composers.

The process of forgetting the name of Luigi Rossi started in mid-18th century and was related to the renovations of opera and vocal stage art in general. The names of the composer and of his pieces disappear from musical dictionaries (up to 1887), musical chronicles, and repertoires. However, French manuscripts of early 18th century praise Luigi Rossi as the best Italian composer. In the eyes of French connoisseurs of art, he became not only the embodiment of the serious Italian music but also the composer who took a lot of efforts to improve the French singing.

Writing an opera based on a famous story, L. Rossi placed himself into the great tradition, engaging into a dialogue with his great predecessors, such drama per musica

as “Euridice” by J. Peri (1600) and “Euridice” by G. Caccini (1602), both based on the lyrics by O. Rinuccini; “Favola in musica L’Orfeo” by C. Monteverdi (1607), based on the lyrics by A. Striggio; a tragicommedia pastorale “La morte d’Orfeo” by Stefano Landi (1618). The lyrics of all these operas developed the ideas of the play “The Tale of Orpheus” by Angelo Poliziano (1471). This piece, which united the old form of sacral dramas and mysteries on Biblical topics (*rappresentazione sacre*) with a new content, the praise of the joys of life, marked the advent of a new type of European drama.

Even the first musical interpretations of the myth of Orpheus in the pieces by J. Peri and G. Caccini mark the flexibility of the lyrics in the musical practice: the lyrics turned out to be capable, depending on the intentions of a composer and the type of scenic performance, to be adjusted and modified. Tracing the further interpretations of this subject even during the early 17th century, we can notice significant differences from the source (1471), which over time became more and more significant. “The recitative operas” by J. Peri and G. Caccini are the examples of harmony and delicateness: lyrical intimateness of expression, free from melodramatics, prevails even in the narrative about the death of Eurydice. “Orpheus” by C. Monteverdi continues the same tendency. The elaborateness of the structure (5 acts instead of 5 scenes, the scale of each act, the duration of the performance, contrary to small-scale madrigals) of *favola in musica* by C. Monteverdi was a completely new type of musical and scenic interpretation of the subject. The main point here is the capability of music to implement the idea of drama on its own. In “The Death of Orpheus,” the author of libretto and music S. Landi radically transforms the famous story, enhancing the comic and burlesque aspect. In “Orpheus” by L. Rossi, the famous storyline gains on new meanings, the main of which is the test of marital fidelity. The scale of the structure (6 hours of music and 25 scenes in the original version), the over-complicated storyline, the wordy libretto, the amount of dancing episodes coexisting with concert-type solo arias, are the unique features that make this opera different from all its predecessors.

Conclusions. The counterpoint of intimate lyricism and fate, of true drama and comical grotesque brings into “Orpheus” by L. Rossi the interplay of light and darkness, the mix of higher and lower, of serious and frivolous, which are all characteristics of the baroque drama. Having engaged himself into a creative competition on an ancient topic with his older contemporaries, Rossi dealt with this competition with dignity. On the one hand, he engages into a dialogue with the already-existing tradition; on the other hand, he refreshes this tradition, inspiring his followers to discover new potential meanings in the story. In particular, the motive of doubt becomes one of the crucial themes in “Orpheus” by Antonio Sartorio (1672). Simultaneity, which has been skillfully implemented on all levels of dramaturgy, provides Rossi’s opera with necessary dynamics of the development of the plot, though it is complicated by side plots. The authors have anticipated the principles of the forthcoming Mozart’s “drama giocoso” and the musical theatre of 20th century. It seems only natural that “Orpheus” by L. Rossi goes through

another renaissance in the contemporary theater, which is a sign of open-mindedness towards any kind of directing.

Key words: opera, *dramma per musica*, “The Tale of Orpheus”, L. Rossi, J. Peri, G. Caccini, C. Monteverdi, S. Landi.

Античный миф об Орфее в истории искусства сопоставим со «Словом»¹, с которого началась официальная история оперы. Тема музыкального претворения мифа получила широкое освещение в научной литературе во всевозможных контекстах. Однако не прекращающиеся с 1880-х годов открытия в области старинной музыки, наравне с усилиями современных подвижников по ее исполнению не позволяют отвлечься от темы, возвращая к тому, что, казалось бы уже сказано, выявляя новые оттенки звучаний и смысловые акценты. Импульсом к написанию данной статьи стало знакомство с музыкой оперы Луиджи Росси «Орфей» (1647). Хотя сочинение и получило прописку на европейской сцене², по факту оно остается *terra incognita* не только для широкой слушательской аудитории, но и для музыкантов.

¹ «Словом» задокументированным и дошедшим до нас в виде артефакта.

² Впервые восстановленный после забвения «Орфей» Л. Росси прозвучал в театре Ла Скала в Милане, в 1982 году, под управлением дир. Бруно Ригаччи. Последующая хронология выглядит следующим образом:

июнь 1985 г. (Milan, Teatro alla Scala, дир. Bruno Rigacci);

ноябрь 1985 (Lille, Montpellier, Vienne, Théâtre du Châtelet, Londres) в исполнении ансамбля старинной музыки *Les Arts Florissants*, дир. Уильям Кристи;

июнь 1997 г. (Boston – 5 представлений в Emerson Majestic Theatre, 2 – в Tanglewood Music Centre в рамках Boston Early Music Festival, худ. рук. Стивен Стаббс);

август 1997 (8 спектаклей в Drottningholm Court Theatre в рамках Festival de Drottningholm, худ. рук. Стивен Стаббс);

октябрь 2003 (Wupperthal, дир. Кристофер Сперинг)

январь 2005 г. (Opéra de Lyon, дир. Франк-Эммануэль Комте)

апрель 2005 года (Утрехт, Muziekcentrum Vredenburg) – в общей сложности шесть спектаклей в исполнении *Cappella Figuralis* (ансамбль солистов из Нидерландов);

30 июля 2012 года (Martina Franca, Teatro Verdi) – обработка (в виде купюр музыкального текста) для современного ансамбля *Solisti dell'Accademia del Belcanto* (рук. Родольфо Селлетти);

9.02.2016 (Opéra National de Lorraine в Нанси, Ансамбль «Пигмалион», дир. Рафаэль Пишон).

Интригой начинает свой очерк о композиторе Ромен Роллан: «Кто такой Луиджи Росси, столь знаменитый в то время, а ныне никому не ведомый?» [8, с. 70]. Мысль о беспощадности судьбы, отсылающей в забвение своих еще недавно баловней, не отпускает читателя по мере знакомства с биографией маэстро. Подобно возврату из долгой ссылки стало явлением музыкальному миру партитуры оперы «Орфей»: спустя 240 лет после премьеры, лишь в 1888 году рукопись была обнаружена Р. Ролланом в библиотеке *Chigi* в Риме. Это положило начало кропотливой работе исследователя по установлению авторства сочинения, которое долгое время, вплоть до начала XX века приписывалось многим – Монтеверди, аббату Перрену, Аврелио Аврели, Джузеппе Царлино, просто неизвестному композитору, Я. Пери (римановский «Словарь», издание 1899 года). Опираясь на приводимую Ролланом информацию, собранную из авторитетных источников, можно сделать вывод, что процесс забвения имени Росси начался с середины XVIII столетия, будучи связан с процессами обновления, затронувшими тогда и оперный театр, и вокальное сценическое искусство в целом. Имя композитора, упоминание о его сочинениях исчезают как из музыкальных словарей (вплоть до 1887 г.), так и музыкальной хроники, из концертного репертуара. Между тем, во французских рукописях еще начала XVIII века («Каталог» 1724 г. Себастьяна де Броссара, хранящийся в Парижской национальной библиотеке; «Сравнение музыки итальянской и французской» Лесерфа де Ла Вьевилля, 1705) Луиджи Росси отведено первое место среди итальянцев. В глазах французских ценителей искусства он стал не только олицетворением серьезной итальянской музыки, соперничеством с которой особенно отмечен век XVII – время рождения оперы как жанра и его культурной экспансии в другие страны, но и композитором, особенно много сделавшим для усовершенствования французского пения.

Открытие рукописи «Орфея», спровоцировав интерес к личности композитора, принесло свои плоды. Сопоставив, например, некоторые факты из исследования Р. Роллана 1908 года «Первая опера, представленная в Париже» [8] со статьей из Энциклопедии Британника 1911 года (одиннадцатое издание) [9], можно видеть ряд уточнений. Так, во втором источнике год и место рождения композитора указаны как

1597 г., городок Торремаджоре близ Фоджи. Неаполь возникнет в биографии Росси чуть позже, куда переедет их семья. С 1620 года будущий композитор перебирается в Рим вместе со своим братом Карло Росси – богатым негоциантом и банкиром, обладавшим изысканными вкусами и игравшим роль покровителя артистов.

Рим сыграет счастливую роль в судьбе молодого музыканта, предоставив возможности для творческого роста, подарив общение с наиболее выдающимися музыкантами Италии того времени – Джакомо Карриси-ми (1605–1674), Бенедетти Феррари (1603–1681), Пьетро Антонио Честти (1623–1669), Пьетро Франческо Кавалли (1602–1676). Будучи прекрасным арфистом, к сорока годам Луиджи Росси прославится как автор светских сочинений (*канцон*) и их виртуозный исполнитель, вокальным мастерством не уступавший Марко Антонио Пасквалини, впоследствии одному из главнейших исполнителей в его «Орфее». Композитор-певец, исполнитель – обычная практика того времени. И Пери, и Каччини были певцами, последний даже разработал свою систему, вошедшую в историю под названием «флорентийская школа пения». Но, по мнению Роллана, главный успех Росси все же был связан с жанром *кантиаты*. В общей сложности композитором создано около 300 произведений в двух этих жанрах, рукописи большинства из которых хранятся сегодня в Британской библиотеке и библиотеке Церкви Христа в Оксфорде, будучи классифицированы как одни из лучших сочинений середины XVII века. Именно с этим жанром будет связано формирование таких черт стиля Росси, как конструктивное мастерство музыкальной формы, приверженность большому количеству сольных номеров – арий концертного типа, дробность целого на сцене, нередко лишенных драматической глубины, но созданных для удовольствия глаза и уха. Однако большую славу композитору принес его «Орфей», что возвело этого итальянца в ранг основателя оперы во Франции¹ [см. подробнее 8].

Обратившись к известному сюжету, Л. Росси стал причастным традиции, включившись в диалог со своими великими предшественниками.

¹ В 1647 году Л. Росси вместе с Антонио Барберини, который состоял в должности музыканта при его святейшестве кардинале Мазарини, оказывается в Париже, «где руководил репетициями “Орфея”, “написанного специально для представления на масленичном карнавале”» [8, с. 78; 9].

Напомним, что точкой отсчета в утверждении античного мифа об Орфее в литературно-театральной и впоследствии музыкально-сценической практике считается пьеса одного из самых блестящих поэтов итальянского Ренессанса, феноменального знатока греческой, латинской и итальянской литературы Анджело Полициано¹ (1454 – 1494). «Сказание об Орфее» было написано им в 17-летним возрасте (1471 г.) в течении двух дней по заказу кардинала Гонзага по случаю приезда в Мантую герцога Сфорца. Произведению приписывается особая роль в итальянской литературе как положившему начало новой драматургии [подробнее см.: 1, 7]. Не имея возможности опереться на опыты своих предшественников по причине отсутствия в итальянской традиции подобных примеров, Полициано создал новый тип сочинения, объединив старую форму священных драм, мистерий (*rappresentazione sacre*) с новым содержанием: библейские герои, религиозная тематика поступилась местом сюжета из греческой мифологии; архангела Гавриила, как традиционную фигуру Пролога, сменил Меркурий; святых и подвижников – влюбленные пастухи, нимфы; аскетичную риторику средневековых мираклей – воспевание радостей жизни. Здесь берут начало корни европейской литературы нового типа – итальянской светской драмы, впоследствии развившейся в ученую драму, во-многом, повлиявшую и на становление поэтики оперного жанра в XVII веке.

Пьеса А. Полициано располагает своей литературной и сценической историей, подвергшись уже спустя короткое время (в 1480-х – 90-х годах) переделке другими авторами, в частности Антонио Тебальдео [подробнее см.: 1]. Не останавливаясь подробно на всех преобразованиях, укажем на ряд наиболее важных в контексте нашей темы, которые были связаны с изменениями: структуры, состава действующих лиц и расстановки смысловых акцентов в композиции целого.

¹ Помимо литературно-филологических талантов А. Полициано прославился и историей своей верной дружбы с Лоренцо Медичи (Лоренцо Великолепным). Воспитываясь вместе с будущим прославленным властителем Флоренции, А. Полициано стал не только его соратником, воспитателем сыновей герцога, придворным поэтом, но и секретарем, которому Лоренцо доверил поиск древних рукописей для создававшейся библиотеки.

Первоначальное преобразование структуры последующими авторами было связано с «разбивкой» монолитной пьесы Полициано на 5 актов, хотя и маленьких, но ситуативно ограниченных. Эта «пятнадцатость» присутствует и в тексте О. Ринуччини, положенном в основу первых *dramma per musica* – «Эвридики» Я. Пери (1600) и «Эвридики» Дж. Каччини (1602). *Первая сцена* в двух произведениях, рисующая день свадьбы Орфея и Эвридики, наиболее светла по настроению¹. Контрастом ей становится *вторая*, со смысловым центром – рассказом нимфы (*Dafne Nunzia*) о смерти Эвридики². Эпизод горестного высказывания Орфея – его отклика на страшную весть, весьма скромнен по масштабам, несмотря на то, что О. Ринуччини значительно развернул рассказ о смерти в сравнении с пьесой Полициано, дополнив его эмоциональными откликами присутствующих на трагическое известие. Думается, что усилению этой эмоциональности, душевности способствовала музыкальная природа *dramma per musica*, немислимая вне лирической интонации. Между тем, идеалы античной драмы безусловно дают знать о себе в *целомудренности* изъяснения чувств героев как избегания малейшего намека на натурализм даже в изображении ситуации смерти героини. О внезапном горе говорит не столько сам Орфей, как его друзья³. О. Ринуччини словно «растворяет» плач главного героя в высказываниях пастухов, наиболее резонерствующим из которых выступает Арчетро (*Arcetro*), и хора нимф. Это лишает сцену мелодраматического надрыва, находя отражение и в благородном строе музыки двух композиторов.

¹ «Все приходите, милые пастушки, и пусть в этих цветущих краях звенят счастливые голоса и счастливые песни. Сегодня с высшей красотой соединил высшую доблесть святой Гименей. Доблестный Орфей, счастливая Эвридика, для вас поет небо: о счастливый день!..» [2].

² «В этом чудном лесочке, цветы собирая среди лавров, проводила часы свои в неге с подругами прекрасная супруга. Кто фиалку, кто розу срывал, чтобы сделать гирлянды, волос украшение, слышалось чудное пенье с бормотанием волн. Но прекрасная Эвридика нежную ножку в траве колыхала танцую, когда, о жестокая судьба! Змей жестокий и безжалостный, что лежал застыв меж цветов и трав, укусил ее столь ядовитым зубом, что побледнела она тотчас, как будто туча на солнце набежала, и из груди исторгся крик предсмертный, но, боже мой, столь страшный, что как на крыльях все сбежались Нимфы на этот страшный звук. Она дух испустила у нас на руках...» [2].

³ «Арчетро: Что слышу! Несчастливая нимфа и еще более несчастный возлюбленный! о зрелище ужасное и печальное...» [2].

Третья сцена в композиции целого попадает в радиус действия семантического поля предыдущей сцены: мы словно продолжаем следить за разворачивающейся драмой Орфея глазами Арчетро и нимф¹. Здесь же сообщается о явлении Орфею богини Венеры в виде девы «в неземных одеждах, на сапфировой блестящей колеснице, лик которой освещал небо и светом, и золотом...» [2]. Венера становится помощницей Орфея, помогая ему вернуть Эвридику, выполняя практически ту же функцию, что и Надежда (*Speranza*) в «Орфее» К. Монтеверди. Ее сольным номером (*Aria di Romanesca «Scorto da immortal guida»*) открывается четвертая сцена в *dramma per musica* и Я. Пери, и Дж. Каччини, построенная как сцена-диалог Орфея и Плутона, с подключением реплик Прозерпины, Радаманта и Харона. Пятая сцена, согласно античному мифу и пьесе Полициано, должна была иметь трагический конец – Орфей, окончательно потерявший Эвридику, принимал смерть от вакханок в наказание за отказ от земной любви. Однако приуроченность «Эвридики» Я. Пери к придворным торжествам по случаю бракосочетания Марии Медичи и Генриха IV, обусловила отказ О. Ринуччини от трагического конца в пользу счастливой развязки.

Сопоставляя «Сказание об Орфее» с текстом О. Ринуччини, нельзя не указать еще на два существенных момента. Первый связан с Прологом: в «Эвридиках» Я. Пери и Дж. Каччини фигура Меркурия, кратко излагавшего у Полициано основную фабулу, заменяется аллегорической фигурой Трагедии. Второй момент – отказ О. Ринуччини от такого сюжетного мотива как преследование Эвридики влюбленным в нее пастухом Аристеом².

¹ «Арчетро: Победенный ужасной болью он падает на землю, столь ужасные крики из груди его рвутся, что камни, деревья, цветы и травы с ним вместе вздыхают и жалуются, а он говорит им, о цветы, о травы, о камни, кто из вас милосердно покажет мне место, где лед загасил мой огонь? Как случилось, что велела судьба, что от ее пролившейся крови стала пунцовой трава...» [2].

² «Аристей:

Вчера я там в пещере затененной
Увидел Нимфу, краше, чем Диана,
И рядом с ней был юноша влюбленный.
И сердце вдруг в груди забилося рьяно,
Едва глаза небесный лик узрели,
Безумны от любовного дурмана <...>» [6, с. 50].

Именно рассказом о его безответной любви, а вовсе не чувствах Орфея, открывается пьеса 1471 года. Кроме того, ужаленной Эвридика оказывается именно по причине, и в момент бегства от Аристея. Не получив разработки в произведениях на этот сюжет у Я. Пери, Дж. Каччини, К. Монтеверди, С. Ланди, данный мотив становится ключевым в построении фабулы в «Орфее» Луиджи Росси (1647). Именно он выступает пусковым механизмом разворачивающейся драмы; полюсом, фокусирующим в контрастной драматургии оперы роковое, отрицательное начало, в противовес чистой и верной любви супругов.

Таким образом, уже первые музыкальные прочтения мифа об Орфее, введенные в итальянскую/европейскую драматургию и театральную практику через пьесу А. Полициано, обозначили «открытость» текста в практике музыкальной, его способность в зависимости от установок композитора и разновидности музыкально-сценического действия проявлять «гибкую природу» и приспособляемость. Если проследить дальнейшую трактовку данного сюжета даже в рамках первой половины XVII столетия, можно видеть существенные отличия от первоисточника (пьесы 1471), со временем все более усиливающиеся. В отношении переработки О. Ринуччини «Сказания об Орфее» для нужд музыкального театра интересна оценка Г. Кречмара, считавшего справедливым сравнивать текст этой *dramma per musica* не с драмами древних, которым она безусловно проигрывает, будучи лишенной глубоко-нравственной основы античного искусства, а с современными ей кровавыми драмами и непристойными комедиями. В таком случае «... не будет места сомнению, что Ринуччини является представителем высшей культуры. Его произведения озарены нежнейшим светом гармонии и утонченности. Позднейшая венецианская опера эффективнее своей театральностью и богаче действием, но по сравнению с “Эвридикой” представляет срыв в варварство и грубость» [4, с. 63].

Линию «гармонии и утонченности» продолжает и «Орфей» К. Монтеверди («*Favola in musica L'Orfeo*», 1607), на текст А. Стриджо. Показательна смена названия в сравнении с сочинениями Пери, Каччини. Если в сочинениях предшественников оно абсолютно не отражало роли героини в драматургии целого, то теперь название напрямую указывало на ведущее положение главного героя. Помимо

чисто внешних признаков укрупнения композиции (5 актов вместо 5 сцен, развернутость каждого действия, продолжительность музыкально-поэтического представления в противовес камерности мадригалов) *favola in musica* К. Монтеверди являла совершенно новый тип музыкально-сценической интерпретации сюжета, прежде всего по принципам главенства музыкального начала в организации поэтического либретто. Не случайно на смену *Трагедии* в Прологе (как это было у Пери и Каччини) приходит *Музыка*, как явное свидетельство смены приоритетов для сочинителей. Способность музыки имманентными средствами проводить идею драмы реализовалась в ряде признаков: во введении инструментальных интермедий, увеличении роли сольного высказывания героя, обобщении всех существовавших на тот момент форм музыкального письма (полифонического – традиция хорового многоголосия, сохранявшаяся в мадригалах, и монодического – культивировавшегося в речитативной опере). Особо хотелось бы отметить мелодический дар Монтеверди, его способности раскрывать оттенки душевного состояния героев, самого процесса переживаний не только средствами речитативного пения, но и ариозности. Восстанавливая в правах трагический конец античного мифа и пьесы Полициано (потеря Эвридики, месть вакханок), *favola in musica* К. Монтеверди/А. Стриджо открывает в истории оперы путь к драме в полном смысле этого слова. Сочинение поражает своей внутренней цельностью при внешней динамичности развития, сосредоточенности фабулы на главном, отказа от уводящих в сторону побочных ситуаций.

Иное можно наблюдать в «Смерти Орфея» («*La morte d'Orfeo*», 1618) Стефано Ланди (1587 – 1639). Лично выступив автором либретто в своей *tragicommedia pastorale*, Ланди коренным образом преобразует всем известный сюжет, усиливая в нем комически-пародийное начало, лишь в виде намека присутствовавшего в пьесе Полициано (пастух Тирс). Перед нами разворачивается жизнь Орфея спустя время после смерти Эвридики. В *первом* действии богини рек *Tetic* и *Эбро* при участии *Судьбы* сообщают о намеченном праздновании дня рождения Орфея, на котором он должен быть убит менадами за отказ от земных наслаждений. Во *втором* действии сам Орфей обращается к природе и богам (*Меркурий, Юпитер, Аполлон*), приглашая всех

принять участие в празднике, забывая о *Бахусе*, который в ярости разрабатывает коварный план мести (*третье* действие), призывая менад отомстить Орфею, что и становится главным событием *четвертого* действия. Однако самое неожиданное, с точки зрения интриги, происходит в заключительном *пятом* действии. Когда тень Орфея прибывает в царство теней, где при содействии Меркурия встречается с тенью Эвридики, то оказывается, что Эвридика *не помнит* ни супруга, ни своего чувства к нему, и потому предпочитает вернуться в одиночестве в Элизиум, нежели быть вместе. Харон предлагает Орфею испытать из Леты, чтобы заглушить свои боль и отчаяние, забыть Эвридику. Воспользовавшись советом, Орфей возносится на небо к Аполлону, где коронуется как бог пастухов. Не затрагивая всех новшеств¹, среди которых – увеличение количества участников (18 после 10 в «Орфее» Монтеверди), введение персонажей (отсутствовавших у Полициано), расширение тембровой вокальной палитры (усиление позиций басов), обогащение жанровой природы сольных номеров (введение *застольной песни*, более широкое внедрение танцевального элемента), тяготение к более развернутым вокальным характеристикам героев, – главным следует расценивать отказ С. Ланди от традиционной трактовки сюжета. Попытки воссоздания в облике отдельных героев (*Фуроро* – властителя менад, *Харона* и др.) черт человеческих характеров, указывают на ростки реалистического начала, вслед за Монтеверди движения в направлении драмы. Однако реализация этих намерений осуществлялась в «*La morte d'Orfeo*» через усиление комического начала, что ощутимо и в характеристике отдельных персонажей, и во введении ситуации «забвения» Эвридикой Орфея, что тоже отчасти воспринимается пародией на традиционную коллизию мифа.

Своеобразным «опровержением» запечатленной в «Смерти Орфея» мысли про ложность представлений о вечной земной любви становится следующий музыкальный опыт на заданную тему – «*Орфей*» *Луиджи Росси* (1647). Вначале статьи говорилось о резонансном представлении этого произведения в Париже – первой итальянской опере во Франции².

¹ Более подробно этот вопрос освещен в статье Ч. Тана [10].

² Весьма обстоятельно и документально подробности события запечатлены в исследовании Роллана [8]. Добавим лишь интересный факт, приводимый в одной

Опера на итальянском языке длилась шесть (!) часов, что, несмотря на все красоты музыки и ухищрения декораторов-сценографов (Джакомо Торелли) и машинистов сцены, стало серьезным испытанием для публики. Заметим, что аудиозапись этой оперы ансамблем «*Les arts Florissants*» (1990 г., дир. Стивен Стаббс/Stephen Stubbs) признанная на сегодняшний день канонической, длится чуть более трех часов. В этот же хронологический период укладывается и большинство сценических постановок¹. Сокращение музыки спектакля практически вдвое современными исполнителями, указывает не только на изменившуюся эстетику музыкального театра и психологии современного зрителя, но также и на слабые стороны драматургии, искусственность которых не смогла преодолеть даже музыкальная изобретательность Л. Росси.

Как справедливо замечает Ромен Роллан: «Пьеса (аббата Франческо Бути) совсем непохожа на простые, строгие трагедии Ринуччини и Стриджо, на благородно-сосредоточенную манеру флорентийцев. Здесь господствует венецианский или неаполитанский вкус: это театр богатых и непоседливых плебеев, а не умственной аристократии» [8, с. 87]. Действительно всем известная фабула расцветивается у Ф. Бути новыми оттенками, главным из которых становится испытание супружеской верности. Как отмечалось выше, драматург, используя сюжетный мотив пьесы А. Полициано о влюбленности Аристея в Эвридику, развил его до темы вероломной любви, роковым образом противостоящей любви супружеской. Выступая неудачным соперником Орфея, его брат Аристей – неоднократно отвергаемый Эвридикой, создает ситуацию любовного треугольника. Богиня Венера, мать Аристея, помогая ему, выступает на стороне сил, противостоящих Орфею

французской статье. Согласно свидетельству Кастиль-Блаза («Итальянская опера с 1548 по 1856 гг.»), многие аристократы предпочитали «Орфея» празднику верховой езды в форме карусели и балета, темой которого стало состязание Аполлона и Марса. Автором этого дивертисментного зрелища, ставшего традиционным, была Маргарита Коста – певица и поэтесса, впервые представившая проект 19 октября 1582 года, после пяти месяцев репетиций и дрессировки лошадей [12].

¹ Одна из последних – постановка театра Opéra National de Lorraine в Нанси (9.02.2016, Ансамбль «Пигмалион», дир. Рафаэль Пишон), видеозапись которой наравне с интерпретацией Стивена Стаббса учитывалась при написании данной статьи.

и Эвридике, что в целом усиливает эмоционально-смысловое поле *ревности* ситуацией *мести* и *вероломного обмана*. Именно она поражает Эвридику укусом змеи в отмщенье за Аристея. Погибая, Эвридика отвергает помощь Аристея, дабы не быть оскверненной его прикосновениями. Последующее развитие сюжета в общем-то традиционно, апофеозом становится смерть Орфея, «... чья цитра теперь прославляет Галлии Королевскую Лилию» [5].

Хотя, по замечанию Р. Роллана, партитура сочинения, отсутствующая в прямом доступе, и написана в сугубо итальянской манере середины XVII века, о чем свидетельствуют «симфонии», предшествующие актам, четырехголосные партии, преобладание сопрано (в том числе и в мужских главных партиях – Орфея, Аристея, Кормилицы¹, Венеры в роли старухи), ряд черт все же подтверждают французские ориентиры композитора-итальянца. Во-первых, меняется настрой Пролога: уже известные аллегорические фигуры Трагедии либо Музыки уступают место *Победе*, воспевающей французских монархов. Во-вторых, помимо ситуативной перегруженности «Орфея» Л. Росси/Ф. Бути отличает и губительная для него «вычурная многословность» либретто: «... музыкальная декламация флорентийцев требует строгого и сжатого текста, служащего прочной поддержкой для пения. Попробуйте-ка продекламировать все нелепости и благоглупости аббата Бути! Лучше всего было бы упразднить эти километры бесцветных речитативов, нескончаемо развертывающихся перед нами подобно белой ленте дороги»² [8, с. 91]. Возможно и композитор и драматург, решили этим угодить французской публике, вскормленной высоким слогом трагедий

¹ Традиция комического по своей природе образа Кормилицы в исполнении высокого мужского голоса незадолго до «Орфея» Л. Росси была заложена К. Монтеверди в опере «Коронация Поппеи» (1643). В этом же контексте (комическое, «снижение» образа богини) следует воспринимать и музыкально-сценическое решение роли переодетой в старуху Венеры в анализируемом сочинении.

² Интересен критический вывод, к которому Роллан приходит в дальнейшем. По мнению исследователя, тесное сотрудничество композиторов с придворными поэтами, выступавших в роли либреттистов, чей «обескровленный стиль» диктовал самой музыке «вялые формулы» сыграли негативную роль в истории оперного жанра, лишив драматическую музыку непринужденности, жизненности и правдивости эмоционального выражения.

П. Корнеля. Непомерные длинноты в высказываниях героев (особенно страдающего Аристея) действительно ослабляют напряжение музыкальной мысли. На этом фоне более выразительными предстают многочисленные сольные (арии, канцонетты, разнообразные по характеру песни) и ансамблевые номера, оживляющие спектакль. Именно в них во всей полноте раскрываются музыкальный дар и мастерство Л. Росси, добивающегося спаянности музыкальных номеров, естественного перетекания сольных фрагментов в дуэты, терцеты.

В-третьих, французский «след» ощутим в изобилии здесь танцевальных эпизодов, которые не только сопровождали пение, но в лучших традициях французского придворного театра вводились без всякого весомого повода, способствуя разрастанию масштабов сочинения и одновременно ослабляя его цельность. Вот, например, описание одного из них: «После возвращения Эвридики к Орфею адские чудища исполняли гротескный танец (музыка его в партитуре не сохранилась) – один из имевших наибольший успех номеров <...>. Тут были буцентавры, совы, черепахи, улитки и другие диковинные животные и отвратительнейшие чудовища, которые под причудливую музыку рогов выделявали самые невероятные па»¹ [8, с. 88].

И все же, несмотря на оправданную критику, «Орфей» Л. Росси достоин внимания, поскольку выдерживает негласную конкуренцию с произведениями предшественников (особенно с К. Монтеверди). Сочинение обладает своим неповторимым интонационным фоном и эмоциональной аурой, позволяющим выделять его из общего списка. Так, в противовес светлой атмосфере свадебного дня в сочинениях Пери, Каччини и Монтеверди, *внезапно* омрачаемых печальным известием, у Росси предначертанность рокового исхода с самого начала довлеет над главными героями. Если герои Монтеверди подобны наивным детям, не ведающим своей судьбы, то у Росси они – заложники судьбы, через любовь пытающиеся победить мрак надвигающейся смерти. Нет необходимости подробно останавливаться на всех сюжетных перипетиях, которые переживают герои на протяжении 25 сцен. Здесь есть место

¹ Согласно французскому источнику первоначально либретто «Орфея» Ф. Бути предназначалось для балета, однако сам драматург был не против выбора Росси, как и преобразования балета в оперу [см. 12].

и лирическому объяснению Орфея и Эвридики (2 сц.), и таинственным предзнаменованиям (1, 5 сц.), преступному заговору (4, 8 сц.), болезненным мукам любви и ревности Аристея (3-5, 6-7, 14, 17 сц.), убийству (14 сц.), безумству и смерти Аристея (17-18 сц.), явлению из загробного мира тени Эвридики, обличающей виновного (17 сц.), снисхождением Орфея в Аид (23 сц.). Однако и в этой сюжетной мозаике возможно обнаружить ряд повторяющихся, и потому объединяющих моментов.

Уже *первая сцена* (подготовка к свадьбе Орфея и Эвридики) решена как диспут о супружеском счастье: предсказатель *Авгур*, читая знаки судьбы, пророчит молодым беду. Эвридика – единственная уверена в силе любви, способной преодолеть любые преграды, «оппонирует» как *Авгуру*, так и отцу, *Эндимиону*. Уже здесь обозначены основные *смысловые мотивы*, которые получают разработку на протяжении всей пьесы/оперы: *всевозможных соблазнов* и связанного с ними *мотива сомнения* (роль «сквозного» в драматургии всего сочинения); *мук ревности* (связан с образами *Аристея*, *Прозерпины*, его олицетворением становятся аллегорические фигуры *Ревность* и *Подозрение*); *рабства жены* (гротескно подается, будучи «озвученный» *Кормилицей*, *Сатиром*, в драматическом подтексте – связан с образом *Прозерпины*, жены *Плутона*). Но главным среди них, пожалуй, является *мотив взгляда*. Ему посвящена песня в 1 сц. «*О сиянье очей прекрасных, что воспламенили сердце*» [5]; он – основная тема лирической сцены-дуэта Орфея и Эвридики во 2 сц.¹

В высказываниях влюбленных взгляд ассоциируется не просто с любовью как земной усладой, но с Небом, Жизнью, т.е. речь идет о любви в Вечности. Утрата такого *взгляда* равносильна утрате Жизни и Смысла существования, как такового. Отсюда выстраивается арка к финалу и становится понятной и суровость наказания, и цена развязки. Интересно, что Росси/Бути не концентрируют внимание на эпизоде испытания Орфея. Зрителям в краткой форме лишь сообщается итог

¹ «Орфей: Что ищешь ты воли звезд, если твоим глазам все глаза вокруг поклоняются? <...> мое счастье [Эвридика], ... пусть взгляд звезд будет к тебе всегда благосклонен.

Эвридика: ... лишь глаза твои наполняют мою душу счастьем. Ах, если хочет Амур сделать счастливыми наши сердца, пусть у меня не будет другого неба, кроме твоих глаз» [5].

случившегося: «Харон: Закон несчастный тот нарушил. И поскольку прежде чем покинул это царство, на нее взглянул, была отнята у него завоеванная милость. Он попытался вновь сюда вернуться, но все хлопнули перед ним двери со справедливым негодованьем, и вскричал Радамант: “Принесите что-нибудь посвежее своего пенья!”» [5].

Выводы. Смысловой контрапункт интимно-лирического и рокового, подлинно драматического и комически-гротескового рождает в «Орфее» Л. Росси игру света и тени, смещение верха и низа, серьезного и фривольного, что показательно для барочной драматургии. Подхватывая от своих старших современников эстафету «творческого» соревнования на античную тему, Росси достойно выходит из этого поединка. С одной стороны, он вступает в диалог с уже существующей традицией, с другой – дает ей новое дыхание, вдохновляя своих последователей на выявление новых подтекстов в разработке данного сюжета: в частности, тема сомнений станет одной из ведущих в «Орфее» *Антонио Сарторио* (1672). Мастерски реализуемая на всех уровнях драматургии симультанность обеспечивает произведению Росси необходимую динамику развертывания сюжета, хотя и отягощенного побочными линиями. Во многом авторы предвосхищают принципы будущей моцартовской «*drama giocoso*» и музыкального театра XX века. И, думается, не случайно, что «Орфей» Л. Росси претерпевает очередное рождение в современной театральной практике, демонстрируя податливость к режиссуре любого толка.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дживилегов А. К. «Орфей» в литературе и на сцене / А. К. Дживилегов // А. Полициано. Сказание об Орфее. – Academia, 1933. – 84 с. – С. 25 – 43.
2. Джулио Каччини. Эвридика. Либретто Оттавио Ринуччини. Перевод с итальянского Д. Митрофановой [Электронный ресурс] / Дж. Каччини, О. Ринуччини. – Режим доступа: http://www.cdvpodarok.ru/pages-classic/library/obj_cd399184. – Загл. с экр.
3. Клаудио Монтеверди. Орфей. Либретто А. Стриджи. Перевод с итальянского Д. Митрофановой [Электронный ресурс] / К. Монтеверди, А. Стриджи. – Режим доступа: http://www.cdvpodarok.ru/pages-classic/library/obj_cd399519/. – Загл. с экр.

4. Кречмар Г. История оперы / Г. Кречмар. — Л. : Academia, 1925. — 408 с.
5. Луиджи Росси. Орфей. Либретто. Перевод с итальянского Д. Митрофановой. [Электронный ресурс] / Л. Росси. — Режим доступа: <http://www.cdvpodarok.ru/pages-classic/library/obj>. — Загл. с экр.
6. Полициано А. Сказание об Орфее / А. Полициано. — Academia, 1933. — 84 с.
7. Розанов М. Н. Анджело Полициано / М. Н. Розанов // А. Полициано. Сказание об Орфее. — Academia, 1933. — 84 с. — С. 11 — 23.
8. Роллан Р. Первая опера, представленная в Париже. «Орфей» Луиджи Росси / Р. Роллан // Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: В 8-ми вып. Музыканты прошлых дней / Р. Роллан. — М.: Музыка, 1988. — Вып. 3. — 448 с.
9. Росси, Луиджи [Электронный ресурс] / Л. Росси. — Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Росси,_Луиджи. — Загл.с экр.
10. Тан Ч. Басовые голоса и их трактовка в опере Стефано Ланди «Смерть Орфея» / Ч. Тан // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв [Текст]: зб.наук.пр. / за ред. Даниленка В. Я. — Х.: ХДАДМ, 2016. — № 4. — С. 125 — 131.
11. Baroque Notes – Stefano Landi, La Morte d’Orfeo [Electronic resource]. — Mode of access: <http://mcgautreau.com/notes/early/opera/landi1.php>.
12. Orfeo de Luigi ROSSI [Electronic resource]. — Mode of access: https://operabaroque.fr/ROSSI_ORFEO.htm.

REFERENCES

1. Dzhivilegov, A. K. (1933). “Orfey” v literature i na stsene [“Orpheus” in literature and on stage]. A. Politsiano. Skazaniye ob Orfeye, 25 – 43.
2. Dzhulio Kachchini. Evridika. Libretto Ottavio Rinuchchini. Perevod s ital’yanskogo D. Mitrofanovoy. Available at : http://www.cdvpodarok.ru/pages-classic/library/obj_cd399184.
3. Klaudio Monteverdi. Orfey. Libretto A. Stridzhi. Perevod s ital’yanskogo D. Mitrofanovoy. Available at : http://www.cdvpodarok.ru/pages-classic/library/obj_cd399519/.
4. Krechmar, G. (1925). Istoriya opery [A History of Opera]. Academia, 408.
5. Luidzhi Rossi. Orfey. Libretto. Perevod s ital’yanskogo D. Mitrofanovoy. Available at : <http://www.cdvpodarok.ru/pages-classic/library/obj>.
6. Politsiano, A. (1933). Skazaniye ob Orfeye [The Legend of Orpheus]. Academia, 84.
7. Rozanov, M. N. (1933) Andzhelo Politsiano [Angelo Poliziano]. A. Politsiano. Skazaniye ob Orfeye, 11 – 23.

8. Rollan, R. (1988). Pervaya opera, predstavlenaya v Parizhe. "Orfey" Luidzhi Rossi [The first opera, presented in Paris. "Orpheus" by Luigi Rossi]. Muzykal'no-istoricheskoye naslediyе: V 8-mi vyp. Muzykanty proshlykh dney, Vyp. 3, 61–98. 448.
9. Rossi, Luidzhi. Available at : https://ru.wikipedia.org/wiki/Росси,_Луиджи.
10. Tan, Ch. (2016). Basovye golosa i ikh traktovka v opere Stefano Landi "Smert' Orfeya" [Bass voices and their interpretation in Stefano Landi's opera "The Death of Orpheus"]. Visnyk Kharkivs'koyi derzhavnoyi akademiyi dyzaynu i mystetstv, 4, 125 – 131.
11. Baroque Notes – Stefano Landi, La Morte d'Orfeo. Available at : <http://mcgautreau.com/notes/early/opera/landi1.php>.
12. Orfeo de Luigi ROSSI. Available at : https://operabaroque.fr/ROSSI_ORFEO.htm.

УДК 782.1.071.1:792.8(410.1) "19/20"

Олександр Сердюк

*Національний юридичний університет
імені Ярослава Мудрого (Харків)*

«ДІДОНА І ЕНЕЙ» Г. ПЕРСЕЛЛА В ІНСЦЕНУВАННЯХ «ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТЕАТРУ»

Сердюк О. В. «Дідона і Еней» Г. Перселла в інсценуваннях «хореографічного театру». У статті досліджуються особливості сценічних інтерпретацій опер Перселла в контексті шукань європейського театру кін. ХХ – поч. ХХІ ст. Основна увага приділяється інсценуванням опери «Дідона і Еней» режисерами-хореографами (Марк Морріс, Саша Вальц), що інспірують посилення хореографічної складової у театральному синтезі (зокрема, введення в оперну виставу хореографічних двійників оперних персонажів, виведення співаків за межі візуального сприйняття або посилення їх просторово-рухової активності). Виявлено особливості інсценувань опер Перселла переважно в межах фестивалних проєктів: акцент на динамізації візуального ряду та його алюзійна навантаженість, деталізація пластичних компонентів вистави, розкутість сценічного руху, використання кінематографічних засобів виразності та комп'ютерних спецефектів. Освоєні хореографами способи оперування музикою Перселла спрямовані на створення нового за смислами театального тексту, завдяки чому музично-театральна вистава сприймається як постмодерністський художній текст у вільному ігровому полі.

Ключові слова: англійська опера, «театр Перселла», «хореографічний театр», постмодернізм, гра, інтертекст.

Сердюк А. В. «Дидона и Эней» Г. Перселла в инсценировках «хореографического театра». Статья знакомит с особенностями сценических интерпретаций оперных произведений Перселла в контексте поисков европейского театра кон. XX – нач. XXI ст. Основное внимание уделяется постановкам оперы «Дидона и Эней» режиссерами-хореографами (Марк Моррис, Саша Вальц), которые инспирируют усиление хореографической составляющей в театральном синтезе (в частности, введение в спектакль хореографических двойников оперных персонажей, выведение певцов за пределы визуального восприятия или усиление их пространственно-двигательной активности). Выявлены особенности инсценировок опер Перселла преимущественно в формате фестивальных проектов: акцент на динамизации визуального ряда и его аллюзийная насыщенность, детализация пластических компонентов спектакля, раскованность сценического движения, использование кинематографических средств выразительности и компьютерных спецэффектов. Освоенные хореографами способы оперирования музыкой Перселла направлены на создание нового по смысловой структуре театрального текста, благодаря чему музыкально-театральный спектакль воспринимается как постмодернистский художественный текст в свободном игровом поле.

Ключевые слова: английская опера, «театр Перселла», «хореографический театр», постмодернизм, игра, интертекст.

Serdyuk O. V. Henry Purcell's «Dido and Aeneas» in performances of «choreographic theatre». Last years the heightened interest in searches of new decisions of theatrical synthesis is observed. If earlier in such search a conductor or a stage director dominated, now the priority often passes to a stage designer or a choreographer. More and more often scientific texts use the concepts «theatre of the artist» and «choreographic theatre».

In addition, musical and theatrical searches of the last decades demonstrate the increased attention to the musical creativity of the composers of the Baroque and Classicism. Mostly on festival' theatrical stages a new birth of works by H. Purcell, F. Cavalli, A. Vivaldi, G. F. Handel, J. Haydn and a number of lesser-known of their contemporaries is observed.

Their opera heritage more and more often attracts the attention not only of performing musicians, but also of directors, choreographers, stage designers and modern theatrical public. The music of the mentioned composers is actively reinterpreted in the tideway of theatrically-aesthetic searches, often acquiring a new functional significance. In a great measure this process applies to the Henry Purcell's musical-theatrical works «Dido and Aeneas» (1689), «King Arthur» (1691), «The Faerie Queene» (1692), which the stage directors embodied especially often during the last fifty years.

Among the performances of the last twenty years, the stage versions of «The Faerie Queene» in the English National Opera (1995) and «King Arthur» in the Vienna State Opera (2004) had a wide resonance. The presence of Purcell's music in the space of

musical theatre of the last decades is not limited by opera genre only. The directors-choreographers have recently showed a certain interest in instrumental music by Purcell. However, his opera «Dido and Aeneas» enjoys the greatest attention. For the last 15 years, this work was dramatized in almost 30 opera houses mostly in European cities. However, the specificity of the embodiment of Purcell's music in theatrical performances of the outlined period practically had not scientific comprehended.

The purpose of present article is to reveal the peculiarities of scenic interpretations of Purcell's musical works in the context of theatrical and aesthetic searches of the European theatre of the end of XX – the beginnings of XXI centuries.

The object of the research is Henry Purcell's opera creativity and functioning of such in the musical and theatrical practice of the late twentieth and early twenty-first centuries.

The subject of research is the peculiarities of the musical and scenic interpretations of Henry Purcell's operas in the theater of the late twentieth and early twenty-first centuries, first of all, the choreographic stage versions of the opera «Dido and Aeneas».

The scientific novelty of the study lies in revealing of the specifics of the new approaches in interpreting of Henry Purcell's opera heritage by theatrical performers over the past decades, taking into account the changes in the theatrical and aesthetic reference points.

This research notes the strengthening of choreographic and plastic components in theatrical synthesis of opera performances, when the choreographers assume the functions of the director, when they introduce the choreographic doublers of opera characters into the theatrical text of opera performance. Choreography often combines an archaic statics with the dynamics of silent cinema moves and even the elements of the language of deaf-mutes.

The practices of operating by Purcell's music mastered by choreographers as «a building material» for the creation of new meanings of theatrical text became an example for opera stage directors also. Such liberal usage of his musical scores stems from the fact that unlike the «Mozart's theatre» or the «Rossini's theatre», the «Purcell's theatre» has not acquired the significance of an autonomous phenomenon. Also, the traditions of performing Purcell's musical and theatrical works are not sustainable. Therefore, the stage directors often should to follow the path either artistic style reconstruction, or use already approved models, which endow Purcell's operas an universal sounding.

Mark Morris, Erik Voss, Deborah Warner and Sasha Valtz became the creators of the most interesting «choreographic» concepts of the Henry Purcell's opera «Dido and Aeneas».

The proposed visually-choreographic planes, unexpected visual transformations of characters are aimed to place important dramaturgic accents in performance. Such fascination with the visualization of the text, the dominance of spectacularity co-ordinates in general with the theory of F. Jameson's «video-text».

As a result, we note that Henry Purcell's musical texts has proved to be actual for musical theatre of the end of the XX – the beginnings of the XXI centuries and more

and more actively they take root into the musical-theatrical practice. At the same time, not only the musical and theatrical works of the English author, but also his instrumental music one select for the creation of a musical-theatrical performance. Particularly the «choreographic theater» is active in this regard. Choreographic practice of the last decades has proposed quite different variants of operating with the texts of the English composer, although the intertextual approach remains decisive.

On the intertextual basis, also, the overwhelming majority of the Purcell's opera works stagings are embodied. The visually plastic components of a spectacle (primarily choreographic and scenographic) are the most active in this plane.

Dynamization of the visual series, careful detailing of plastic art elements, utter relaxedness and freedom of scenic movement, strengthening the role of the light and colour dramaturgy of a performance, the increasingly active usage of cinematographic expressive tools and computer special effects proved to be dominating in the creation of theatrical synthesis. The *modus operandi* for the Purcell's music implemented and fixed by choreographers called into existence new shades of meaning in the semantic structure of the theatrical text, thanks to which the musical-theatrical performance is perceived as a postmodern artistic text in a free playing field.

Key words: English opera, Purcell's theatre, «choreographic theatre», Postmodernism, game, intertext.

Актуальність даної статті зумовлена тим, що музично-театральні шукання останніх десятиліть засвідчують посилення уваги до музичної творчості композиторів епохи бароко та класицизму. Переважно на фестивальних театральних підмостках відбувається нове народження творів Г. Перселла, Ф. Каваллі, А. Вівальді, Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна та цілого ряду менш відомих їх сучасників. Майже забута їх оперна спадщина дедалі більше привертає увагу не лише музикантів-виконавців, а й режисерів, хореографів, сценографів і, зрештою, сучасну театральну публіку. Музика згаданих композиторів активно переосмислюється в руслі театральньо-естетичних пошуків постсучасності, часто набуваючи нового функціонального значення. У значній мірі це стосується музично-театральних творів Генрі Перселла «Дідона і Еней» (1689), «Король Артур» (1691), «Королева фей» (1692), до інсценування яких усе частіше вдаються режисери протягом останнього п'ятдесятиріччя. Важливого імпульсу цьому процесу надав Бенджамін Бріттен у 1951 році, запропонувавши свою редакцію опери «Дідона і Еней», завдяки чому у тому ж році в Лондоні постала знаменита вистава Мермейд-театру з Кірстен Флагстад у ролі Дідони. Серед вистав останнього

двадцятиліття доволі резонансними виявилися, зокрема, інсценування «Королеви фей» в Англійській національній опері (режисер – Девід Паунтні, диригент – Ніколас Кок, 1995) та «Короля Артура» у Віденській державній опері (режисер – Юрген Флімм, диригент – Ніколя Арнонкур, 2004). Важливо відзначити й те, що присутність музики Перселла в просторі музичного театру останніх десятиліть не вичерпується лише оперним жанром. Певну зацікавленість інструментальною музикою Перселла останнім часом стали проявляти режисери-хореографи. Однак найбільшою увагою користується його опера «Дідона і Еней». За останні 15 років цей твір був інсценований у майже 30 різних оперних театрах переважно європейських міст (Антверпен, Гент, Інсбрук, Людвігсбург, Котбус, Гера, Нойстреліц, Нордхаузен, Санкт-Петербург, Саарбрюкен, Байройт (Маркграфський театр), Новосибірськ, Москва, Екс-ан-Прованс, Бонн, Руан, Лондон, Флоренція, Париж, Гіссен, Дортмунд, Женева, Мюнхен, Баден-Баден, Брюссель, Амстердам, Берлін, Харків та ін.). Однак специфіка втілення музики Перселла в театральних виставах окресленого періоду практично не отримала наукового осмислення.

Отже **метою** даної статті є з'ясування особливостей сценічних інтерпретацій музичних творів Перселла в контексті театральньо-естетичних шукань європейського театру кінця XX – початку XXI століть.

Об'єктом дослідження є оперна творчість Генрі Перселла та її функціонування в музично-театральній практиці кінця XX – початку XXI століть.

Предмет дослідження – особливості музично-сценічних інтерпретацій опер Генрі Перселла в театрі постсучасності, насамперед, хореографічних інсценувань опери «Дідона і Еней».

Наукова новизна полягає у виявленні специфіки прояву нових підходів щодо інтерпретації оперної спадщини Генрі Перселла театральними виконавцями протягом останніх десятиліть з огляду на зміни театральньо-естетичних орієнтирів в умовах постсучасності.

Перш за все, хотілося б відзначити широкий діапазон актуалізації музики Перселла в умовах постсучасної естетико-театральної ситуації. Для того, щоб зрозуміти її причини, слід згадати перш за все про те, що його твори демонструють тяжіння до жанрової і стилістичної

еклектичності, що відмітили дослідники. Виявляючи особливості опери Перселла «Дідона і Еней» М. Мугінштейн, зокрема, відзначає, що вона асимілює «психологізм і експресію Монтеверді й Коваллі (речитативи, арії), декоративність і пафос Люллі (увертюра, танці), а також традиції національного театру (насамперед, Шекспіра й «масок»)» [2, с. 64]. Доречно згадати, що жанр «masque» («маска»), що утвердився в англійському театрі на початку XVI ст., був генетично пов'язаний, зокрема, з французькими операми-балетами і теж яскраво виявляв синтетичну природу, сполучаючи лірику й драму, комедійні інтермедії на сучасні теми із сатиричним ухилом та античний алегоризм, танцювальну стихію й пишномовний сценографічний антураж і навіть аромати. Симптоматично, що «Королева фей» Перселла є вельми розкутою переробкою шекспірівського «Сна літньої ночі» і виглядає як послідовність «масок», майже не пов'язаних із дією п'єси. «Захопившись видовищною складовою, – на думку Дж. Уестрепа, – автори ввели численних додаткових персонажів, не передбачених оригінальним текстом, – богів, богинь, духів, німф, пастухів, мавп, китайських танцівників і чотири пори року. Перероблена в такий спосіб п'єса перетворилася у своєрідне розважальне ревю...» [4, с. 104].

Не дивно, що в умовах функціонування театру постсучасності такі властивості перселлівського тексту обернулися на беззаперечні достоїнства. Адже в умовах домінування постмодерністської естетики таке інтертекстуальне сполучення різнорідних елементів може бути використаним в суто ігровий спосіб. Саме завдяки постмодерністській грі відбувається поєднання гетерогенних елементів тексту. Особливо рельєфно це проявилось в хореографічній практиці, коли конфліктність музично-театральних елементів (чи то хореографічного та музичного ряду, чи то елементів музично-стилістичних) по суті розігрується – симулюється. Яскравими прикладами такого ставлення до театрального тексту є, зокрема, балетні композиції Марка Морріса, Саші Вальц, Іржі Кіліана, які вони створюють «не під музику, а на музику», і в яких парадоксальне поєднання різнорідних елементів нерідко викликає ефект комічного. Нерідко гротеск як основний засіб утілення комізму визначає стилістичну специфіку цих вистав. У таких інсценуваннях барокова і класицистська музика виявляється вельми придатним матеріалом

для створення нового за смислами театрального тексту, а комічний ефект, що виникає, ґрунтується на невинуватості очікувань, невідповідності звичної для нас семантики цієї музики візуальному ряду, де хореографічний елемент є панівним.

Зрештою, слід відзначити посилення хореографічної складової у театральному синтезі власне оперних вистав. Більше того, саме хореографи нерідко перебирають на себе функції режисера, а також вводять у театральний текст оперної вистави хореографічних двійників оперних персонажів. Так, утілений відомим танцівником і хореографом Марком Моррісом танцювальний образ Дідони в оперній виставі «Дідона і Еней» Г. Перселла виходить на домінуючі позиції так само, як і в інсценуванні іншого хореографа й режисера Саші Вальц, яка пропонує іншу хореографічну версію цієї ж опери з ознаками оповідного, «фізичного театру». При цьому в інсценуванні Вальц з'являється принаймні два хореографічних двійники Дідони, а Марк Морріс ускладнює концепцію вистави й тим, що виконує одночасно ролі Дідони й Ворожки. У його хореографії вибагливо поєднується давньогрецька і давньоєгипетська архаїчна статуарність із динамікою рухів німого кіно та навіть елементами мови американських глухонімих. Американський хореограф представляє «Дідону і Енея», насамперед, як балетну виставу. Запросивши до участі у виставі видатних співаків (зокрема, вокальну партію Дідони виконує Дженніфер Лейн) й інструменталістів, він розміщує їх в ложах над сценою, зосереджуючи увагу публіки на пластичному і хореографічному компонентах вистави.

Така «хореографічна експансія» певною мірою вплинула на особливості інсценувань творів Перселла, що були здійснені в останні роки переважно в межах фестивальных проєктів. Акцент на динамізації візуального ряду та його алюзійна навантаженість, ретельна деталізація пластичних компонентів вистави, розкутість сценічного руху, часте використання кінематографічних засобів виразності та комп'ютерних спецефектів тощо стали визначальними у створенні театрального синтезу. Також слід визнати, що освоєні хореографами способи оперування музикою Перселла як «будівельним матеріалом» переважно для створення нового за смислами театрального тексту, як видається, стали дороговказами і для оперних режисерів. Таке віль-

не поводження з перселлівськими партитурами до певної міри пояснюється й тим, що на відміну від «театру Моцарта» або «театру Россіні», «театр Перселла» не набув значення феноменального явища. Не є стійкими й традиції виконання музично-театральних творів Перселла. Тому режисерам, які намагаються підібрати ключі до перселлівських текстів, доводиться йти або шляхом художньо-стильової реконструкції, коли імітується музично-театральна стилістика перселлівської епохи, або використовувати вже апробовані інсценувальні моделі, які надають операм Перселла універсального звучання. Можна констатувати лише поодинокі випадки, коли режисери і сценографи спрямовують свої зусилля на тонке виявлення специфіки власне перселлівських смислообразів. Однак за умов домінування постмодерністської естетики в музичному театрі не ці підходи є визначальними. Найчастіше ж сьогодні музично-театральна вистава репрезентується і сприймається у більшості випадків як художній текст у вільному ігровому полі.

Таку спрямованість демонструють більшість вистав на фестивалях в Екс-ан-Провансі, Зальцбурзі, Мюнхені та в ряді стаціонарних оперних театрів Європи, зокрема, в Брюсселі, Амстердамі, Цюріху, Берліні. Саме Брюссель (Театр Ля Монне, диригент – Жан Ламон, 1989), Амстердам (диригент – Дідо Коор, 1994), Берлін (Штаатсопера на Унтер-ден-Лінден, диригент – Аттільо Кремонезі, 2005) і Париж (Опера комік, диригент – Вільям Крісті, 2008) відзначилися в останні десятиліття яскравими пошуковими інсценуваннями опери Перселла «Дідона і Еней», де головними творцями сценічних концепцій вистав стали американський хореограф-постмодерніст Марк Морріс та режисери і хореографи-одномумці з Європи (Ерік Вос, Дебора Уорнер і Саша Вальц).

Можна висловити припущення, що вільне, «ігрове» поводження з текстом опери Перселла частково обумовлено ще й тим, що оригінал її партитури не зберігся, а залишилися лише дві неповні копії, де відсутній пролог і фінал другої дії опери. Тому інсценувальники, розігруючи цю оперу на сцені, сміливі експерименти з візуальним рядом нерідко доповнюють суттєвими новаціями у звуковому, при цьому не лише музичному. Так, у виставі Саші Вальц, окрім відредагованого італійським музикантом Аттільо Кремонезі власне музичного ряду,

застосовуються розмовні елементи, записані на аудіоносії звуки природи (наприклад, спів птахів у лісі), завдяки чому тривалість вистави збільшилась майже на 30 хвилин. Цікаво, що сам Перселл, незважаючи на авторські ремарки (у лісі, у гавані, у палаці), не запропонував у музиці звукообразальних картин. Як і в шекспірівському театрі, усі ці ремарки достатньо умовні. Проте в інсценуваннях постмодерністського спрямування дуже часто спостерігаємо у сценографії не метафоричне чи символічне відтворення певних стихій або явищ, а використання їх реальних візуальних відповідників – землі, води, вогню. Наприклад, в амстердамській виставі Еріка Воса виконавці рухалися по сцені, засипаної піском, раз у раз накреслюючи на ньому певні знаки, які додавали виставі певного смислового навантаження. У берлінській виставі на сцені з'являвся величезний акваріум, у який пірнали танцюристи, продовжуючи свій танець у воді. Так Саша Вальц у своєму хореографічному інсценуванні перселлівської опери відновила пролог. До речі, останнім часом вода виявилася притягальним елементом для багатьох постановників. Окрім загальнодоступних змістів і символів кожний з них намагається зв'язати з водою щось своє. В одному з інтерв'ю Саша Вальц на запитання кореспондента, що для неї означає вода у виставі опери «Дідона та Еней», відповіла так: «Еней припливає в Карфаген на кораблі. Це був довгий шлях. Подолання. У воді ж він і його воїни загинуть. Вода – основний елемент життя. Втім, у цій виставі я обіграю всі стихії: і вогонь, і землю, і повітря...» [1].

Загалом же, хореографічна вистава Саші Вальц синтезує вельми різноманітний арсенал театральних засобів – від різних видів кінетики до психологічної музичної драми. Однак симптоматичним є те, що змістовним каркасом цієї пошукової вистави є типологічна модель епохи бароко, де світ виглядає впорядкованим і вибудованим за ієрархією: боги на небесах, люди на землі, відьми в пеклі. Люди не владні над своїми вчинками; їхня доля в руках богів, що посилають випробування, аби підірвати звичайний плін життя: спочатку любов, потім – розлука, нарешті – смерть. Але навіть й у цій невблаганній зумовленості для людини залишається вибір – або підкоритися волі богів (Еней) або виявити індивідуальну волю (Дідона). Дідона відкидає запізнілі спроби Енея залишитися: він уже прийняв рішення й зрадив любов. Її вибір –

самотність і смерть. Відповідно ж до барочної картини світу, Саша Вальц бачить індивідуальну долю частиною всесвіту з усіма її стихіями й мешканцями. Повітря, вода, земля, земні надра, вогонь; боги, люди, відьми, примари – усе тут звучить на різні голоси й рухається за своїми траєкторіями. Усе це нагадує майстерно впорядкований хаос (за постмодерністською термінологією – хаосмос), але по суті, цей спектакль – масштабна картина світу, у якому навіть особиста людська трагедія утверджує його вічну красу. Один з яскравих доказів цього наміру – пролог. Його сюжет – поява богів з океану: бог сонця Феб їде на сонячній колісниці, німфи й nereїди вітають Венеру. На дні океану – залишки древнього міста Карфаген – місця дії міфологічної оповіді про Дідону. Ця розкішна міфологічна картина створюється завдяки промовистій візуальній метафорі: персонажі опери плещуться у величезному басейні-акваріумі. Плаваючи, вони танцюють – природні рухи впорядковані, аби створити картину гармонії всього живого: прекрасного людського тіла в його природному естві й води, що власне сприймається метафорою стихії й життя. Зрештою, усе, що робить на сцені Саша Вальц та її танцівники, є втіленням урочистої думки, висловленої в пролозі: «Природа створила нас такими прекрасними. Насолоджуйтеся щастям, ці години відійдуть безповоротно». Їхній рух утілює щось безумовне й всеосяжне – начебто все це існує як втілення божественної волі. Такі прояви поліфонічного мислення режисера-хореографа, його винахідливість і дивовижне відчуття простору дозволяють сприймати сценічне дійство в узгодженому розмаїтті навіть тоді, коли воно розгортається за відсутністю музичного компонента. Під час автономного руху кількох груп і солістів з різною моторикою, око схоплює панораму, упускаючи деталі. Але головним залишається органічне відчуття тіла. Танцювальний рух вибудовується із будь-яких тілесних проявів – від польотів у повітрі на лонжах до виразного руху вий, від ворухіння пальців руки до катання на підлозі або пірнання у воду. Солісти-співаки й солісти-танцюристи (всі персонажі представлені двома, а то й трьома акторами одночасно), кордебалет, хор, оповідачі – всі включені у танцювальний рух (на відміну від інтерпретації Марка Морріса, який переміщує музикантів-виконавців у бічні ложі над сценою), все

тут виростає, як з ембріона, і розвивається в дивовижній єдності. Як видається, Саша Вальц у такий спосіб намагається розчинити в музиці танець і рух. Проте, як слушно відзначає Н. Смирнова-Гриневиц, «танець не народжувався з музики як це прийнято в класичному балеті. Вокал, танець і музика, кордебалет, хор, оповідачі були задіяні в якійсь комунікації, але існували на сцені цілком автономно – не задавали темпи й ритми один одному...» [3, с. 198].

Зрештою, усі ці візуально-хореографічні проєкції, а також часом неочікувані візуальні перевтілення персонажів покликані розставляти важливі драматургічні акценти у виставі. Такий потяг до візуалізації тексту, домінування видовищності загалом узгоджується з теорією «відео-тексту» Ф. Джеймсона. У цьому тексті майже все може стати об'єктом пародіювання – у тому числі й самі закони побудови тексту, які в результаті цієї трансформації релятивізуються. Власне в цьому – джерело ігрової амбівалентності як єдиної стійкої ознаки постмодерністської семантики. Тут формується і особлива структура постмодерністського художнього образу, що проявляється на усіх рівнях тексту. У цій структурі на перший план виходить сам процес постійного «переходу» з однієї культурної мови на іншу. Водночас, такі прояви культурного діалогу в музично-театральному синтезі свідчать про складне переплетення тексту і контексту, «свого» і «чужого».

Отже, як **висновок**, зазначимо, що музичні тексти Генрі Перселла виявилися актуальними для музичного театру постсучасності й все активніше впроваджуються в музично-театральну практику. При цьому матеріалом для творення музично-театральної вистави обираються не лише музично-театральні твори англійського митця, а і його інструментальна музика. Особливу активність в цьому плані проявляє «хореографічний театр». Хореографічна практика останніх десятиліть запропонувала доволі різноманітні варіанти оперування перселлівськими текстами, хоча інтертекстуальний підхід залишається визначальним. На інтертекстуальній основі здійснюються і переважна більшість інсценувань перселлівських творів. Найактивнішими в цій площині виявляються візуально-пластичні компоненти вистави (насамперед, хореографічний і сценографічний). Алюзійна багатоманітність візуального

ряду, ретельна деталізація пластичних елементів, гранична розкутість сценічного руху, посилення ролі світло-кольорової драматургії вистави, дедалі активніше використання кінематографічних засобів виразності та комп'ютерних спецефектів тощо виявилися домінуючими у створенні театрального синтезу. Інценування перселлівських опер останнього двадцятиліття у більшості випадків репрезентуються і сприймаються в контексті постмодерністської семантики та естетики як художній текст позначений рисами ігрової амбівалентності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Виноградова И. Саша Вальц: мне важен смысл, который может передать тело [Електронний ресурс] / И. Виноградова // Коммерсантъ – 2006 – 29 июня — Режим доступа : <https://www.kommersant.ru/doc/686165>.
2. Мугинштейн М. Л. Хроника мировой оперы. 1600-1850 [Текст] / М. Л. Мугинштейн. – Екатеринбург : У-Фактория (при участии изд-ва Гуманитарного ун-та), 2005. – 640 с.
3. Смирнова-Гриневиц Н. Концептуальный театр Саша Вальц. «Весна священная» Игоря Стравинского / Н. Смирнова-Гриневиц // Вопросы театра. Proscenium 2014. — № 01—02 (XV). – М. : Государственный институт искусствознания, 2014. – С. 197 – 206.
4. Уэстреп Дж. А. Генри Пёрселл [Текст] / Дж. А. Уэстреп. – Л. : Музыка, 1980. – 240 с.

REFERENCES

1. Vinogradova I. Sasha Val'ts: mne vazhen smysl, kotoryy mozhet peredat' telo [Yeлектро-nniy resurs] / I. Vinogradova // Kommersant» – 2006 – 29 iyunya — Rezhim dostupu : <https://www.kommersant.ru/doc/686165>.
2. Muginshteyn M. L. Khronika mirovoy opery. 1600-1850 [Tekst] / M. L. Muginshteyn. – Yeka-terinburg : U-Faktoriya (pri uchastii izd-va Gumanitarnogo un-ta), 2005. – 640 s.
3. Smirnova-Grinevich N. Kontseptual'nyy teatr Sashi Val'ts. «Vesna svyashchennaya» Igorya Stravinskogo / N. Smirnova-Grinevich // Voprosy teatra. Proscenium 2014. — № 01—02 (XV). – M.: Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya, 2014. – S. 197 – 206.
4. Uestrep Dzh. A. Genri Porsell [Tekst] / Dzh. A. Uestrep. – L. : Muzyka, 1980. – 240 s.

Ирина Иванова

*Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского (Харьков)*

ИНТОНАЦИОННО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС В «ГЕНОВЕВЕ» РОБЕРТА ШУМАНА

Иванова И. Л. Интонационно-тематический процесс в «Геновеве» Роберта Шумана. В статье указывается на неоднозначность оценок «Геновевы» Р. Шумана в научных источниках с явным преобладанием остро критических. Вне целостной характеристики «Геновевы», её идейно-образной и композиционно-драматургической концепции, акцентируется один из наиболее новаторских принципов организации музыкального процесса оперы: интонационно-тематические преобразования, обеспечивающие сквозное развитие композиторской мысли. Отмечается, что шумановский подход к решению проблемы такого рода не следует отождествлять с лейтмотивной техникой. На основе широко применяемого принципа варьирования Р. Шуман создаёт цепочки превращений исходной музыкальной идеи, где каждый возникающий вариант порождает последующий – «вариант варианта». Эти же процедуры Р. Шуман демонстрирует в Увертюре к «Геновеве», что подтверждает универсальность его мотивной техники, распространяющей своё действие как на инструментальные, так и на вокальные способы высказывания.

Ключевые слова: Р. Шуман, «Геновева», опера, интонационно-тематический процесс, вариационность, *motto*, мотив, лейтмотив.

Иванова І. Л. Інтонаційно-тематичний процес у «Геновеві» Роберта Шумана. У статті вказується на різницю оцінок «Геновеви» Р. Шумана у наукових джерелах з переважанням гостро критичних. Поза цілісної характеристики «Геновеви», її ідейно-образної та композиційно-драматургічної концепції акцентується один з найбільш новаторських принципів організації музичного процесу опери: інтонаційно-тематичні перетворення, які забезпечують наскрізний розвиток композиторської думки. Відзначається, що шуманівський підхід до вирішення такої проблеми не слід ототожнювати з лейтмотивною технікою, оскільки автор уникає характеристичності у стилістиці «мандрівних мотивів». Спираючись на широке використання принципу варіювання, Р. Шуман утворює ланцюги інтонаційних метаморфоз первинної музичної ідеї, де кожний новий варіант породжує наступний – «варіант варіанту». Саме ці процедури Р. Шуман демонструє в Увертурі до «Геновеви», що підтверджує універсальність його мотивної техніки,

яка розповсюджує свою дію як на інструментальні, так і на вокальні засоби висловлення.

Ключові слова: Р. Шуман, «Геновева», опера, інтонаційно-тематичний процес, варіаційність, *motto*, мотив, лейтмотив.

Ivanova I. L. Intonational and thematic process in Schumann's "Genoveva".

Background. In recent years there has been an increasing interest in not well known or controversial works of classical music heritage, including "Genoveva" by R. Schumann. Since its premiere in 1850 scholars have been arguing about merits and demerits of this opera. As every opinion on this work seems to be polemical, this calls for new efforts to comprehend an artistic meaning of it. In this research, the main key used to decipher Schumann's intention in "Genoveva" is a hypothesis of S. Slonyskiy. He states that this opera uses method of opera-vocal symphonism as well as unique leit-motive system – because ways of organization of intonational and thematic process in this work are similar to ones Schumann uses in his instrumental works.

Objectives. The aim of this research is to find out methods providing perpetual development of music material in "Genoveva".

Methods. For that purpose compositional-dramaturgical and intonational methods are used. We chose an Overture to this opera and its First Act to be the musical material of this research, as they are examples of Schumann's instrumental and stage music.

Main text. As it usually is, Overture contains themes that will be present in forthcoming drama. Although there is no use in looking for direct correlations between dramaturgy of Overture and the plot of the opera. If it had been that way, the opera would have ended in favor of the character, which scholars identify with the main theme of Overture, that is Golo. That means that Schumann considers the Overture as concert, independent work, reflecting not the plot, but generalized idea of personal drama, fight of passions in soul, causing unbearable sufferings to people's souls. It results into two different variants of incarnation of this idea, even with polar outcomes: instrumental and theatrical.

Technique of Schumann's work with music themes can be seen even in the Overture. Initial music phrase, the *motto* of both Overture and First Act of the opera, undergoes different mutations in the introduction of sonata-allegro and its exposition, and is subjected to semantic transfigurations in development and Coda. The *motto* takes different forms, such as a melody accompanied by chords; imitation with changes of intervals in consequent; simultaneously played different variants of the *motto*; a melody accompanied by chromatic runs; almost dissolves in ornamentation. And all these modifications can be found already in introduction, in one structure. In this very place ominous derived motive appears, that anticipates conflict collisions in the Development. In the exposition, the motive derived from the *motto* contains both thematic and background material, and is, in its turn, subjected to transformations, resulting in independent musical ideas. During the

whole Overture the *motto* can be seen as a lyrical outburst, becomes an ominous march with a little bit of heroic features, set as a melody to the triumphant chorale, opposed by its radiant C major to the principal key of Overture, E minor. As a result, two levels of thematic transformations are created: external, where the *motto* keeps its recognizability and is relatively wholesome, and internal, where the *motto* becomes a starting point for further transfigurations, made by principle “variation on variation”.

The same patterns can be observed in organization of intonational and thematic process in the First Act of “Genoveva”. The *motto* appears in four semantic variants: chorale in the Choir №1, lyrical phrase in Genoveva’s part (№3), dramatically intense and expressive exclamations of Golo (№6), mocking and scherzo-like melody of Margaretha (№7). Episodic appearances of the *motto* make musical structure of the First Act look rondo-like; variant renewal brings features of diffused variations, different genre and semantic transformations also make it similar to a dissolved suite; and all stated traits match Schumann’s principles of creating the music form in his instrumental works.

At the internal level of intonational and thematic process derivation of musical ideas can be observed. These ideas, in their turn, become a starting point for the further modifications, including even radical changes of semantic. It results in creation of perpetual variant development, characterized as “chain” or “progressive” variations, but we must assert that its origin is not leit-motive, operatic, but immanent musical. This leads to two conclusions. First one is an obvious analogy between Schumann’s ways of creating musical themes and forms in his opera and instrumental works; second one, as a result of a first one, is that Schumann created a new opera form in “Genoveva”. The composer does not renounce numeral structure, but provides the continuity of composition by using harmonic bindings between separate episodes and wandering of intonational and thematic ideas through the whole First Act. That proves that Schumann uses principle of opera dramaturgy that is modern for his time.

Conclusions. The results of research support the idea that R. Schumann, while applying methods he developed in instrumental genres to opera, that is stage work, uses them not only in instrumental, but also in the vocal parts, according to demands and specifics of opera. Before applying these methods to his opera, Schumann had an opportunity to try them in his chamber vocal pieces, created in 1840, also known as “The Song Year”. Thus, it is safe to say that “Genoveva” is a generalization of composer’s achievements both in instrumental and vocal spheres of music.

Key words: R. Schumann, “Genoveva”, opera, intonation-thematic process, variation development, *motto*, motive, leit-motive.

Знаменитые пушкинские строки «гений, парадоксов друг» как нельзя более применимы к феномену творческой личности Р. Шумана. Парадоксальны парабола его композиторской эволюции, зигзаги музыкальной логики, включение в собственные сочинения «чужого

слова» в виде цитат, аллюзий, скрытых посвящений. Парадоксальным кажется и несоответствие между театральностью мышления Р. Шумана, преобразующего, согласно Г. Ганзбургу, нетеатральные жанры [2], и отсутствием последовательной, результативной разработки жанра театрального, а именно оперы. Причем, если ориентироваться на содержащиеся в научных источниках отзывы о единственном шумановском опыте такого рода, он не относится к числу бесспорных шедевров немецкого романтического музыкально-сценического искусства. Начиная с не слишком удачных премьерных спектаклей 1850-го года и по настоящее время, «Геновева» подвергается острой критике – от неприятия её либретто до упреков в несценичности. Если же тот или иной автор обнаруживает в ней определённые достоинства, то тут же указывает на композиторские просчеты. Складывается впечатление, что поругание шумановского оперного творения в целом или отдельных его сторон стало в музыкальной науке чем-то в роде «правила хорошего тона». Прекрасной иллюстрацией к сказанному может служить броская, эпатажирующая фраза, которой С. Слонимский начинает посвященную ему статью: «Рискуя прослыть чудачком, я должен признаться, что “Геновева” – моя любимая опера» [7, с. 97].

Не ставя перед собой задачу разгадки сложившейся познавательной ситуации, обратимся к одному из дискуссионных вопросов, рассматриваемых в научной литературе, а именно – к интонационно-тематической драматургии оперы Р. Шумана, основанной на сквозных музыкальных идеях. При этом не будем забывать о склонности композитора превращать, по выражению Новалиса, знакомое в странно знакомое.

Поскольку наличие некоторого множества «странствующих» интонационно-тематических единиц в оперном произведении обычно связывается с системой лейтмотивов, обнаружение таковых в «Геновеве» дает исследователям право рассматривать их в этом понятийном поле. Тем самым сквозной тематизм в сочинении Р. Шумана освещается сквозь призму традиций, сложившихся в немецкой опере эпохи романтизма – от «Ундины» Э. Т. А. Гофмана до музыкальных драм Р. Вагнера. Однако эманации своеобразной фантазии шумановского гения плохо поддаются постижению с позиций каких-либо устоявшихся

композиционно-драматических моделей. Их можно адекватно осмыслить, лишь исходя из тех конструктивных принципов и приемов, которые лежат в основании созданного им художественного мира. В противном случае оказываются неизбежными умолчания и оговорки по поводу оперативных действий Р. Шумана, направленных на создание единого интонационно-тематического пространства оперного сочинения, что и происходит в изученных научных источниках.

Невозможность вместить сквозные музыкальные идеи «Геновевы» в прокрустово ложе привычных представлений о лейтмотивах явствует из аналитических наблюдений над ними, принадлежащих Г. Аберту / Н. Аверт /. Отдавая должное технике работы с ними Р. Шумана и даже сопоставляя его умение с вагнеровским, автор недоумевает по поводу поведения музыкального оборота, связанного, по мнению исследователя, с образом Голо. «Обработка как раз этого мотива, – считает ученый, – страдает от рокового низкого уровня настолько, что он не очевиден слушателю в своих повторных появлениях, а всплывает тайком, крадучись»¹ [9, с. 186]. Но дело не только в этом. С точки зрения Г. Аберта, остается невыясненной драматургическая логика преобразований указанного мотива, что особенно наглядно представлено в увертюре, где музыкальный знак Голо приобретает то воинственную, то торжественно-хоральную окраску [9, с. 16-17], то есть вступает в противоречие с развязкой драмы, ознаменованной поражением героя, его окончательным развенчанием.

Более деликатно по поводу семантических метаморфоз рассматриваемого мотива в увертюре высказывается С. Питина. Называя его «лейтмотивом честолюбивых стремлений Голо» и тем самым, подобно Г. Аберту, связывая с образной сферой этого персонажа, музыковед не педалирует превращения названного оборота в хорал и тем более не считает его результатом конфликтных перипетий данной оркестровой пьесы, воспринимаемой, по традиции, инструментальным обобщением драматических коллизий оперы. Желая согласовать драматическую направленность увертюры с сюжетной развязкой «Геновевы», С. Питина акцентирует в коде сонатного *allegro* итоговый характер

¹ Здесь и далее перевод с немецкого Е. М. Белозеровой, кандидата филологических наук, доцента Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина

трансформированных под знаком позитивных настроений интонаций побочной партии – носителя образа заглавной героини. Лишь в последних тактах увертюры «неожиданно, с огромной драматической силой возникает мотив Голо, но <...> тут же растворяется в общих кадансовых музыкальных формулах» [6, с. 302-303]. Нелишне упомянуть, что напоминание данного мотива, во-первых, служит «последней строкой» увертюры, её резюме, во-вторых, проходит в *C-dur*, одноименном *c-moll* сонатного *allegro* в целом, в увеличении, на *fff*, с обострением ритмического рисунка (двойной пунктир вместо простого), в-третьих, возносится на волне интонационно-гармонического движения, венчая его как «кульминационное провозглашение», разрешающее слово [10, с. 11].

В противовес Г. Аберту и С. Питиной, Н. Антипова называет рассматриваемый мотив «темой Маргареты» [1, с. 146]. Что касается Голо, то музыковед трактует образ влюбленного мстителя как лирический, подвергаемый психологической детализации и развитию, но не драматический, что выделяет его на фоне «злодеев», в том числе страдающих, немецкой романтической оперы. В силу этого Н. Антипова уделяет основное внимание музыкальным воплощениям душевных мук Голо в разных ситуациях, не занимаясь специально вопросом лейтмотивной организации оперы. Заметим попутно, что перенос акцента с неблагоприятных деяний героя, персонифицирующего агрессивное начало, на его душевные терзания – вне крайних выражений экспрессии – нивелирует в «Геновеве» проявления традиционной романтической оперности и соответственно остроты драматических столкновений. Очевидно, именно это свойство шумановского сочинения послужило основанием для упреков автору в несценичности его творения и причиной возникновения той дискуссионной ситуации в музыкальной науке, о которой говорилось выше. Но вот что любопытно. В. Конен, в целом придерживаясь мнения о нетеатральных свойствах оперного мышления Р. Шумана и отдавая предпочтение не требующим чувства сцены музыкально-драматическим опусам композитора, прозорливо замечает: «Не только у Шумана, но даже и в музыкальных драмах Вагнера (особенно в “Тристане и Изольде”) при всей их жизненности ощутимо противоречие между театральной природой оперного жанра,

с одной стороны, и явным преобладанием лирико-психологических элементов над образами действия и конфликта – с другой» [4, с. 72]. Но если у Р. Вагнера лирико-психологическое начало сопрягается с философским, что требует особых качественных показателей музыкального облика лейтмотивов и работы с ними, то сосредоточенность на душевных движениях героев в «Геновеве» программирует иное решение задачи сквозного интонационно-тематического развития, реализованное Р. Шуманом.

Плодотворные идеи, касающиеся данного аспекта драматургии оперы Р. Шумана, высказывает безоговорочный её поклонник С. Слонимский. Он также отмечает в «Геновеве» наличие лейтмотивности, но оговаривает её инакость по отношению к сложившейся традиции и вагнеровской системе. Автор видит оригинальность шумановского подхода к сквозному интонационно-тематическому развитию в оперном сочинении в создании метода «оперного, вокального симфонизма», который будет претворен почитателями «Геновевы»: П. Чайковским в «Евгении Онегине» и «Пиковой даме», Н. Римским-Корсаковым в «Царской невесте» [7, с. 98]. Перспективная для дальнейшей разработки мысль, высказанная С. Слонимским, находит подтверждение в присущем названным операм взаимодействию певческих и оркестровых партий, основанном на их интонационно-тематическом единстве, в результате чего возникает особого рода вокально-инструментальный ансамбль, в котором оба компонента сосуществуют по принципу взаимообмена музыкальными единицами. Отчасти толчок к возникновению вокально-инструментального симфонизма в немецкой романтической опере был дан Э. Т. А. Гофманом в «Ундине», где тематические реминисценции нередко помещались в вокальных партиях [1]. Отзвуки таких начинаний слышны в веберовской «Эврианте». И все же лейтмотив формировался в первую очередь как инструментальное обобщение литературно-сценического образа, что в полной мере воплотилось в музыкальных драмах Р. Вагнера, где странствующие мотивы получили дополнительную функцию символа. В таком контексте вполне закономерна характеристика, данная О. Лосевой оркестровой партии в «Геновеве», согласно которой именно в ней «сосредоточены лейтмотивы, которые организуют целое на уровне сцен, актов и всей оперы»

[5, с. 90]. Не оспаривая роли оркестра в этом процессе, всё же нельзя исключить участия в нем вокальной партии на паритетных началах и даже её доминирования в плане непрерывности, гибкости и оперативной активности развития сквозных музыкальных идей.

Если создание «оперного, вокального симфонизма», по определению С. Слонимского, можно считать новооткрытием Р. Шумана в этом жанре, то принцип тематизации музыкальной фактуры, подразумевающий насыщение её фона интонационно весомыми смысловыми единицами, сформировался еще в его фортепианных опусах 1830-х годов. Апробированный затем в разнотембровых и струнных ансамблях в последующее десятилетие, он получает развитие и быстро расширяет сферу своего распространения, становясь, в конечном счёте, одной из универсалий индивидуального стиля Р. Шумана. Но тот факт, что данный принцип родился в сфере инструментализма, пусть даже как снятие многозначности романтического литературного слова, свидетельствует о его специфически музыкальном происхождении и смысловой наполненности. Перенесенный в условия оперной драматургии, он сохраняет имманентно музыкальное содержание, хотя и соотносится определенным образом с интонируемым словом. То же можно сказать о свойствах формообразования и особенностях тематической работы, присущих «Геновеве». Откристаллизовавшись в фортепианных сочинениях 1830-х годов, они в перспективе последующих творческих опытов Р. Шумана обнаружили неисчерпаемость своего композиционного потенциала, независимо от жанровых условий применения. С этих позиций интонационно-тематическая драматургия его оперы предстает сквозным процессом развития некоторого комплекса музыкальных идей, охватывающего вокальный и оркестровый компоненты разнотембровой фактуры и почти бескомпромиссно управляемого сугубо музыкальными законами. Невозможно не согласиться с С. Слонимским в отношении его трактовки сквозных музыкальных идей оперы Р. Шумана. «Лейтмотивы в “Геновеве” – настаивает автор, – не всегда точно привязаны к кому-либо, образу, персонажу или символу. Они носят характер чисто музыкального выражения развивающихся эволюций, как это свойственно лейтмотивной технике в шумановских сонатах, симфониях (например, в Четвертой), в Фортепианном

концерте. В опере Шумана нельзя говорить о мотиве Геновевы, мотиве любви или мотиве проклятия. Соотношение музыкальных лейттем и лейттем смысловых здесь полифоническое <...>» [7, с. 98]. Рискнём употребить для осмысления этой полифоничности понятие из лексикона поэтического символизма: соответствия. Словесно-драматический и музыкальный пласты оперного текста «Геновевы» образуют в пространственно-временной проекции систему смысловых ассонансов, подобно тому, как название «Крейслериана» не означает портретирование гофмановского героя, но отсылает к той атмосфере духовного крейслерианства, в которой родился этот образ – не только как воплощение миро- и самочувствования его создателя, но и немецкого романтизма периода его расцвета. Прозорливое мнение по поводу причины «неудачи» Р. Шумана в «Геновеве» высказывает О. Лосева, считая, что хотя композитор «старался по возможности учитывать требования сцены, все же его точка зрения на оперу всегда оставалась точкой зрения только музыканта» [5, с. 91].

Кажется примечательным приведенный Г. Абертом факт, характерный, по его мнению, для Р. Шумана. Прежде чем вплотную приступить к сочинению музыки самой оперы, композитор создаёт увертюру, что «непривычно для манеры наших великих драматургов, писавших свои увертюры зачастую под конец или во время работы над оперой» [9, с. 188]. Отсюда – самодостаточность увертюры как законченного оркестрового опуса, возможность её отнесения к жанру концертной. Очевидно её рождение в художественном сознании Р. Шумана не только в виде отклика на сюжет пьесы Ф. Геббеля, но и по его поводу – как музыкальной поэмы о метаниях души, попавшей в тиски противоречивых желаний. И в драме, и в опере, персонифицирующей такого рода коллизию Голо проигрывает битву с противостоящими друг другу собственными «я»; в увертюре – душа вырывается из плена противоречивых страстей и обретает себя в героике свободного волеизъявления, сливаясь с торжеством горделивого духа. Не случайно в предшествующей «Геновеве» оратории «Рай и Пери» запечатлена история странствующей души, а на последней стадии работы над оперой Р. Шуман сочинил музыку к байроновскому «Манфреду», почти одновременно закончив оба опуса. Для конкретизации выдвинутых научных положений целесообразно

обратиться к анализу интонационно-тематического процесса в «Геновеве», избрав в качестве музыкального материала её первый акт и увертюру.

По воспоминаниям В. Ястребцева, Н. Римский-Корсаков восхищался оригинальным началом увертюры – малым мажорным нонаккордом [8, с. 365], добавим – в быстро крещендирующей динамике¹. Основу тематизма медленного вступления сонатного *allegro* составляет мотив, поведение которого смутило Г. Аберта. Напомню, что исследователь, как и С. Питина, считает этот мотив характеристикой Голо. В противовес «сильному», необычному началу увертюры, данный мелодический оборот не отличается острой характерностью, повсеместно встречаясь в музыке классико-романтической эпохи и составляя один из элементов её интонационного словаря. Он представляет собой нисходящий квинтовый ход с последующим поступенным заполнением в пунктирном ритме². В силу интонационной обобщенности данного мотива он легко поддается различным модификациям, расширяя круг своих смысловых обертонов, совокупность которых образует некое спектральное семантическое поле, в пределах вступления не утрачивая легко узнаваемых очертаний. Изменениям подвергаются фактура, интервальный состав, функциональная роль в музыкальной ткани, тип тематизма, ритмический рисунок. Так, первоначально рассматриваемый мотив излагается в аккордово-хоральной фактуре, затем – в виде неточной имитации, в качестве мелодического рельефа

¹ В том же виде отмеченный аккорд предстает в первых тактах разработки финала Четвертой симфонии Р. Шумана. В «Геновеве» он именуется Н. Антиповой «лейтгармонией отчаяния, страданий героя» [1, с. 140]. Аналогичный приём крещендирования на одной высоте, но в условиях унисона используют Р. Вагнер в первых тактах пятой сцены первого действия «Тристана и Изольды» в семантике вести о смерти, а также А. Берг в «инвенции на один звук», следующей за эпизодом убийства Мари в третьем акте «Воццека»

² Приведем взятые наудачу примеры: лейтмотивы в музыкальных драмах Р. Вагнера – запрета в «Лоэнгрине», Фрикки в «Валькирии», дня в «Тристане и Изольды», раны Амфортаса в «Парсифале»; темы *Adagio* в Пятой симфонии А. Брукнера; первой части «Неоконченной симфонии» Ф. Шуберта; в русской музыке – темы из «Лебединого озера» П. Чайковского и «Садко» Н. Римского Корсакова; у самого Р. Шумана – побочная тема сонатного *allegro* «Рейнской симфонии»: песни, соответственно, № 8 из цикла «Любовь и жизнь женщины», №№ 7 и 8 из «Круга песен» *op.* 39 на тексты Й. Эйхендорфа и пр.

на фоне фигурационного изложения (как лирическое высказывание в духе песни), в одновременном сочетании двух интервально-ритмических вариантов, в фигурационном претворении. Все эти метаморфозы детализируют выдерживаемое на протяжении всего вступления сумрачное настроение, реализуя характерно шумановский принцип создания образного множества в едином семантическом пространстве. Широко используемая вариантность исходного мотива напоминает о технике *motto*, с успехом разрабатываемой Р. Шуманом в фортепианных сочинениях 1830-х годов, в частности, в сонатном *allegro* Третьей сонаты *f-moll*, весь многообразный тематизм которого вырастает из показанного во вступлении гаммообразного хода от пятой ступени минорного звукоряда к первой. Аналогия такого рода позволяет именовать в дальнейшем данный мотив *motto*.

Во вступлении сонатного *allegro* увертюры Р. Шуман демонстрирует не только изощренную работу с *motto*, но и технику тематической производности. После двух проведений *motto* в басовом регистре дважды проходит зловещий, с демоническим оттенком, остро характерный оборот с трелью («лейтмотив зла», по С. Питиной). Он экспонируется как контрапункт к мелодическому продолжению *motto* и при всей контрастности с ним в действительности вырастает из его поступенного движения. С гармонической точки зрения интересно наложение D_7 *f-moll* и субдоминантовых тонов мотива, что в совокупности составляет малый мажорный нонаккорд, которым в другой тональности открывалась увертюра.¹

Еще интереснее осуществляется работа с *motto* и его производным мотивом в экспозиции сонатного *allegro*. В её лирическом тематизме оно обнаруживает своё всеприсутствие, то уходя в фон сопровождения, то вписываясь в мелодический рельеф. В главной, связующей и побочной партиях оно предстаёт в виде нисходящего тритона с заполнением, во второй теме заключительной – в варианте этого варианта.

¹ Этот мотив впервые появится в самой опере во втором акте, в поворотном пункте развития драмы, где Голо домогается взаимности от Геновевы, а она в гневе бросает ему оскорбление, напоминающая о его происхождении. В данном эпизоде поведение мотива совпадает с традициями оперной лейтмотивной техники, в том числе и вагнеровской.

Впоследствии из тритоновой версии *motto* возникает мелодическая фраза Геновевы в эпизоде прощания с Зигфридом («лейтмотив Геновевы», по С. Питиной [10, с. 25]), а его вариант из заключительной темы завершит речитативную часть сольного номера Голо [10, с. 18]. В связующей партии проводится в виде контрапунктирующего голоса зловещий мотив с трелью¹. В разработке средствами семантических преобразований создаётся конфликтная ситуация с участием *motto*, зловещего мотива, материала заключительной партии. Её развязка совершается торжественным провозглашением маршево-хорального варианта *motto*.

Таким образом, интонационно-тематический процесс в увертюре «Геновевы» протекает на двух уровнях: условно внешнем, где при всех модификациях исходный тематизм сохраняет свою наглядность и узнаваемость, и внутреннем, глубинном, скорее угадываясь, нежели предстая в непосредственно осязаемой форме. По этим же установленным автором собственным законам строится первый акт оперы, когда в свои права, казалось бы, вступает уже не инструментальная, а театральная драматургия. Внешний уровень интонационно-тематических преобразований включает четыре варианта *motto*, отмечающие ключевые моменты сюжетных событий: хоральный – молитва, порученная хору, открывает первый акт; лирический – в партии Геновевы, приурочен к дуэту прощания героини с Зигфридом [10, с. 23 № 3], третий – напряженно-экспрессивный, поручается Голо, предшествуя роковому поцелую²; четвёртый – скерцозный, в партии Маргареты, задаёт тон финала [10, с. 37]. Во всех вариантах *motto* оно не исчерпывает мелодического содержания вокальных партий, перерастая в новые,

¹ Трель как атрибут зловещего начала используется в теме насмешничающей черни, одурманенной Маргаретой.

² Этот небольшой эпизод тонко разработан с помощью разнообразных музыкальных средств. Тревожная пульсация уменьшённых септаккордов двойной доминанты (в основном и альтерированном виде) сменяется акцентированными $f^{3/5}$ и $s^{3/5}$; затем возвращается первоначальная гармония, расписанная в диапазоне полутора октав как нисходящая цепочка двойных нот у флейт и кларнетов (она же появится в сцене совращения Маргаретой Голо [10, с.42]), долгая пауза, фермата – и оркестр проводит мелодический оборот, предвосхищающий лейтмотив *Liebestod* из «Тристана и Изольды» Р. Вагнера [10, с. 36-37]

соответствующие персонажу или событийному моменту протяженные музыкальные высказывания, по сути совпадая с листовскими монотематическими преобразованиями, первые опыты которых хронологически совпадают с «Геновевой».

Четырехкратный показ *motto* на протяжении первого акта придает композиции свойства рондальности, а *motto* – функции рефрена. Поскольку оно нигде не повторяется в одном и том же виде, возникает цепь рассредоточенных вариаций. Жанровый способ варьирования свидетельствует о претворении автором свойств сюитности. Тем самым происходит то взаимодействие рондальности, вариационности и сюитности, которые характеризуют принципы шумановского формообразования в сочинениях инструментальных жанров, на что указывает в своей монографии Д. Житомирский [3]. Таким образом, внешний уровень интонационно-тематических преобразований обеспечивает структурно-композиционную целостность оперного действия.

Уход во внутренний пласт интонационно-тематического развития намечается с переключением из общего драматургического плана № 1 (хор и речитатив) в крупный № 2 (речитатив и ария Голо). Сохраняя номерную структуру оперной композиции, то есть её сюитность, Р. Шуман, как и в циклах фортепианных миниатюр, обеспечивает пластичность перехода из одного относительно замкнутого номера в другой. Так, завершая хорал № 1 аккордом *D-dur*, композитор после долгой ферматы мелодическим путем соединяет его с тоникой *b-moll*, в котором начинается последующий речитатив.¹ Уже в первых вокальных фразах Голо встречается мотив с опеванием терцового тона – вариант *motto*, которым открывалась вторая, лирическая тема увертюры, относимая Г. Абертом к музыкальной характеристике Зигфрида [9, с. 188-189]. Этот же оборот, синтаксически выделенный, завершает речитатив Голо. Свободные версии *motto*, связанные с ним

¹ По воспоминаниям В. Ястребцева, Н. Римский-Корсаков восхищался этой гармонической находкой Р. Шумана, говоря «о великолепных аккордах, полных чего-то таинственного». Тем самым, продолжает В. Ястребцев, большетерцовое сочетание мажорного и минорного трезвучий «своим появлением в музыкальной литературе второй половины XIX века обязано исключительно Шуману, а не Листу и Вагнеру, как-то можно было бы ожидать» [8, с. 365]

исходным нисходящим скачком с разными способами интервального заполнения, неоднократно возникают в мелодической линии вокальной партии героя в репризе (варьированной) и даже в героически приподнятой средней части его арии, а также в следующем за ней ещё одном речитативе. Очевидно, что речь в данном случае не идет о лейтмотивной технике, поскольку, во-первых, в своих свободных вариантах *motto* утрачивает одно из основных свойств лейтмотива как фактора оперной драматургии – относительную целостность, дающую возможность его персонификации либо символизации, во-вторых, каждое появление этих вариантов служит исключительно целям детализации единого эмоционально-психологического состояния средствами интонационно-тематического развития, как это происходит не только в камерно-вокальных, песенном и балладном, жанрах, но и в инструментальных. Тем самым они не претендуют на роль самостоятельных лейтмотивов, отпочковавшихся от исходной музыкальной идеи и наделенных определённым, легко вербализуемым содержанием, прочно связанным с конкретным персонажем, но выступают достаточно обобщенными интонационными формулами, носителями шумановской интимно-поэтической лирики. Примечательно, что мотивы, ведущие свою родословную в «Геновеве» от *motto*, как и оно само, встречаются и в других сочинениях Р. Шумана, независимо от их жанровой природы и обусловленности или независимости от внемузыкальных факторов. Примером формульности лирического тематизма, соединяющего локальный тематизм данного оперного опуса с необъятным миром шумановских художественных откровений, может служить вокальная партия Геновевы в её дуэте с Зигфридом (№ 3). Слова признательности героини за дарованный ей супружеский любовный союз находит отклик в укрупнённом варианте *motto*, на котором строились главная, связующая и побочная партии увертюры: нисходящий тритон с разрешением [10, с.25]¹. Г. Аберт указывает на происхождение этого оборота – «Юмореска» *op.* 20 Р. Шумана, где его сопровождает ремарка «*innig*» [9, с. 185]. Можно сослаться и на более поздний источник, связанный со

¹ С. Питина называет его «лейтмотивом Геновевы» и прослеживает модификации этого мотива в последующих сценах с участием героини [6, с.300].

словом, а именно песню «Милый друг, смущен ты», где героиня вокального цикла «Любовь и жизнь Женщины» сообщает возлюбленному мужу о своём грядущем материнстве. В дуэте Геновевы с Зигфридом обнаруживается и тот вариант *motto*, который пронизывал монологический номер Голо¹.

Перевоплощение показанного лирического тематизма под знаком скерцозности в финале первого акта – большой сцене Маргареты и Голо, где завязывается интрига последующих действий оперы, – вплотную подводит к приёму «оборотничества», открытому Г. Берлиозом в заключительной части «Фантастической симфонии», хорошо знакомой Р. Шуману, и применённому также Р. Вагнером в написанном вровень с «Геновевой» «Лоэнгрине». Помимо *motto*, процедуре пересемантизации подвергается так называемый «лейтмотив Геновевы». Совершенно лишаясь распевности, он предстает в партии оркестра в виде звеньев нисходящей секвенции, образуя зигзагообразную линию [10, с. 37]. Даже появляясь в мелодических фразах Маргареты, этот оборот не утрачивает своей сугубо инструментальной окраски. Так возникает двойная оппозиция: лирики и скерцозности, вокального и инструментального начал как типичных для романтического музыкального искусства носителей драматургических антитез, претворяющих идею двоемирия.² Продолжая процесс интонационно-тематического варьирования, Р. Шуман создаёт производный мелодический оборот рассмотренного скерцозного за счёт ритмического увеличения исходного, его обращения и акцентуации «мотива Геновевы», также данного в инверсии [10, с. 41]. Тем самым устанавливается ряд «вариаций на вариацию», каждая из которых служит сво-

¹ Исходя из понимания интонационно-тематических образований как способа персонификации героев, Н. Антипова считает, что одни и те же лирические формулы в партиях Геновевы и Голо намекают на родство их душ, и ссылается на комментарий В. Жирмунского к пьесе Л. Тика, послужившей одним из литературных источников оперы Р. Шумана, согласно которому Геновева втайне любит Голо, и лишь добродетельность героини препятствует высказыванию ответного чувства [1, с. 141]

² В партии Маргареты «мотив Геновевы» получает и иное смысловое наклонение. Насмешничая над Голо, отважившегося поцеловать возлюбленную, героиня воспроизводит этот мотив в варианте, близком оригиналу, который в данном контексте приобретает иронический характер [10, с.38]

его рода «порождающей моделью» для следующей. Объединенные общим контуром мелодического рисунка, все они, в конечном счёте, восходят к *motto*, что позволяет считать его основной музыкально-тематической идеей первого акта, подвергаемой сквозному мотивному развитию, как это происходит в шумановских инструментальных композициях. Вместе с тем, скерцозное преломление лирических оборотов в финале придаёт им черты характеристичности, побуждая исследователей присваивать их различным вариантам словесные обозначения. Г. Аберт, например, связывает первую модификацию «мотива Геновевы» с образом Маргареты, отмечая, что Р. Шуман «не даёт собственный мотивный круг антогонистке своей героини, а выводит её главный мотив из мотива “Геновевы”» [9, с. 186]. Н. Антипова, в свою очередь, именует инверсию мотива Маргареты мотивом её волшебства [1, с. 143].

В последующих действиях шумановской оперы продолжается наращивание вариантной множественности уже показанных единиц до максимального исчерпания заложенных в них мутационных возможностей – и новых, также подвергаемых разнообразным модификациям. В частности, во втором акте лирическая фраза тоскующей Геновевы [10, с. 51] преобразуется в скерцозно-маршевую тему злобствующей челяди [10, с. 52], многократное рассредоточенное проведение которой первоначально маркирует наплывы страха, переживаемого героиней, а затем подготавливает драматические события финала. Так приёмом семантического «оборотничества» создается двойной конфликт: психологический и сюжетно-событийный, воплощающий идейный пафос второго акта оперы Р. Шумана – противостояние чистоты и невинности, персонифицированных Геновевой, с одной стороны, агрессии и насилия, воплощённых Голо, – с другой.

Представленный анализ позволяет сделать некоторые *выводы* относительно природы интонационно-тематического процесса в увертюре и первом акте «Геновевы» Р. Шумана. При всех частичных совпадениях с лейтмотивным, он имеет не столько оперно-театральное, сколько имманентно музыкальное происхождение, что не исключает, разумеется, его согласованности со словом и драматическим действием. Искусно претворяя принцип «вариации на вариацию», который

композитор открыл ещё в фортепианных сочинениях 1830-х годов, он пронизывает всё музыкальное время-пространство тотальной вариантностью, что можно условно определить понятием «цепного», или «прогрессирующего» вариационного развития. Воспользовавшись собственной, сложившейся в предшествующих инструментальных опусах техникой темообразования и темопреобразования, Р. Шуман применил её в оперном произведении, достигнув в номерной композиции той же меры интонационно-тематического единства, что и в фортепианных, камерно-ансамблевых и симфонических произведениях. Это позволяет видеть в Р. Шумане создателя особой оперно-музыкальной формы, отражающей общие тенденции в развитии данного жанра в преддверье позднеромантического этапа его бытия. В противовес «бесконечной мелодии» музыкальных драм Р. Вагнера, его соотечественник не порывает с классическими основами формообразования в оперном сочинении, но открывает возможность композиционной непрерывности посредством пластического перехода из одного эпизода в другой и перетекания музыкальных формул через их границы. Распространяемый на все четыре акта «Геновевы», принцип сквозного интонационно-тематического действия оказывается соприродным аналогичным идеям, воплощаемым Р. Шуманом в его симфониях; на Четвертую симфонию, напоминаем, в этой связи указывал С. Слонимский. Тем самым целесообразно говорить не о лейтмотивной технике Р. Шумана в «Геновеве», в недостаточном владении которой его упрекнул Г. Аберт, но скорее о мотивной, свидетельствующей о трансцендентной виртуозности подлинного мастера. Перенесение инструментальных по своему происхождению способов организации интонационно-тематического процесса в музыкально-сценическое произведение, согласование их с законами оперной драматургии не нарушают родовых свойств избранного жанра, сохраняя его важнейшее качество: вокальность. Р. Шуман превращает высказывания героев в поле мотивных преобразований, приводящих к их психологической детализации. Опыт такого рода был приобретён им в «год песен», результаты которого, вступив во взаимодействие с открытиями в инструментальных опусах, выливались в инновационные обретения композитора в «Геновеве». С таких позиций она оказывается обобщением творческой практики Р. Шумана 1830-1840-х годов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антипова Н. А. Фантастическое в немецкой романтической опере: дис... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 – музыкальное искусство / Антипова Наталия Анатольевна. – М., 2007. – 182 с.
2. Ганзбург Г. Песенный театр Роберта Шумана / Г. Ганзбург // Музыкальная академия. – 2005. – №1. – С. 106 – 119.
3. Житомирский Д. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества / Д. Житомирский. – М. : Музыка, 1964. – 880 с.
4. Конен В. Вокально-драматургические поэмы Шумана / В. Конен // Советская музыка. – 1956. – № 8. – С. 68 – 72.
5. Лосева О. Шуман и оперный театр / О. Лосева // Советская музыка. – 1985. – № 8. – С. 85 – 91.
6. Питина С. Н. Р. Шуман. Опера «Геновева» / С. Н. Питина // Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 2 : учебное пособие / под ред. Т. Цытович. – М. : Музыка, 1990. – С. 287 – 303.
7. Слонимский С. Забытый, но живой шедевр / С. Слонимский // Советская музыка. – 1988. – № 12. – С. 97 – 101.
8. Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. Т.1. / В. В. Ястребцев. – Л. : Гос. муз. изд-во, 1959. – 528 с.
9. Avert H. Robert Schumann's Genoveva / H. Avert // Musik-Konzept Sonderband. Robert Schumann II. – Ed. Text + Kritik : Munich, 1982. – S. 177 – 190.
10. Schumann R. Genoveva, op. 81 [Klavierauszug / R. Schumann. – Leipzig : C. F. Peters, [б. г.] – 112 S.

REFERENCES

1. Antipova N. A. Fantasticheskoe v nemetskoj romanticheskoy opere: dis... kand. iskusstvovedeniya : spets. 17.00.02 – muzyikalnoe iskusstvo / Antipova Nataliya Anatolevna. – M., 2007. – 182 s.
2. Ganzburg G. Pesennyiy teatr Roberta Shumana / G. Ganzburg // Muzyikalnaya akademiya. – 2005. – №1. – S. 106 – 119.
3. Zhitomirskiy D. Robert Shuman. Ocherk zhizni i tvorchestva / D. Zhitomirskiy. – M. : Muzyika, 1964. – 880 s.
4. Konen V. Vokalno-dramaturgicheskie poemyi Shumana / V. Konen // Sovetskaya muzyika. – 1956. – № 8. – S. 68 – 72.
5. Loseva O. Shuman i opernyiy teatr / O. Loseva // Sovetskaya muzyika. – 1985. – № 8. – S. 85 – 91.

6. Pitina S. N. R. Shuman. Opera «Genoveva» / S. N. Pitina // *Muzyka Avstrii i Germanii XIX veka. Kn. 2 : uchebnoe posobie / pod red. T. Tsyitovich.* – М. : Muzyka, 1990. – S. 287 – 303.
7. Slonimskiy S. Zabyityiy, no zhivoy shedevr / S. Slonimskiy // *Sovetskaya muzyka.* – 1988. – № 12. – S. 97 – 101.
8. Yastrebtsev V. V. Nikolay Andreevich Rimskiy-Korsakov. Vospominaniya. T.1. / V. V. Yastrebtsev. – L. : Gos. muz. izd-vo, 1959. – 528 s.
9. Avert H. Rovert Schumann's Genoveva / H. Avert // *Musik-Konzert Sondervand. Rovert Schumann II.* – Ed. Teht Kritik : Munich, 1982. – S. 177 – 190.
10. Schumann R. Genoveva, or. 81 [Klavierauszug / R. Schumann. – Leipzig : C. F. Peters, [b. g.] – 112 S.

УДК 782.1.089.1

Вера Мовчан

Харьковская государственная академия культуры (Харьков)

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ОПЕРЫ Ж. МАССНЕ «САФО»

Мовчан В. А. Драматургические особенности оперы Ж. Массне «Сафо». Рассмотрена драматургия оперы Ж. Массне «Сафо» и выявлены важные закономерности, касающиеся соотношения лирического и драматического сюжетов оперы. В результате проделанного анализа сделан вывод: в каждом из оперных номеров, из которых складывается любовно-лирическая линия оперы, отражен определенный этап развития драматургического конфликта. Большое значение для показа социальной составляющей оперы имеют второстепенные персонажи, относящиеся к двум образным сферам оперы, чье вторжение в развитие любовно-лирической линии «подпитывает» главный драматургический конфликт. Однако, несмотря на ясно выраженные черты социальной драмы, что обусловлено реалистической направленностью литературного первоисточника, и этический пафос сочинения, «Сафо» представляет собой лирическую драму, «сверх-идеей» которой выступает обреченность любви, своего рода смысловая формула многих образцов *opéra lirique*.

Ключевые слова: французская лирическая опера, Жюль Массне, оперная драматургия, конфликт.

Мовчан В. О. Драматургічні особливості опери Ж. Массне «Сафо». Розглянуто драматургію опери Ж. Массне «Сафо» та виявлено важливі закономір-

ности, що стосуються співвідношення ліричного і драматичного сюжетів опери. В результаті проведеного аналізу зроблено висновок: у кожному з оперних номерів, з яких складається любовно-лірична лінія опери, відображений певний етап розвитку драматургічного конфлікту. Велике значення для демонстрації соціальної складової опери мають другорядні персонажі, що відносяться до двох образних сфер опери. Їх вторгнення в розвиток любовно-ліричної лінії «підживлює» головний драматургічний конфлікт. Однак, незважаючи на ясно виражені риси соціальної драми, що обумовлені реалістичною спрямованістю літературного першоджерела, та етичний пафос твору, «Сафо» являє собою ліричну драму, «надідеєю» якої виступає приреченість кохання, свого роду смислова формула багатьох зразків *opéra lirique*.

Ключові слова: французька лірична опера, Жюль Массне, оперна драматургія, конфлікт.

Movchan V. O. Dramaturgic features of the opera «Sapho» by J. Massenet.

Background. J. Massenet is a great French composer of the XIX century. In recent years, there has been an increasing interest in his creativity. Vital and the career of the composer is considered in works of foreign and domestic researchers. Attention also is paid to history of creation and execution of his works. However only the most popular operas by the composer – «Manon» and «Werther» – are in details analyzed. Other operas by the composer aren't considered in detail. Besides, in opera creativity of J. Massenet find continuation of traditions of opera verismo or the musical drama by R. Wagner. At the same time researchers don't notice influence on his operas of the French lyrical opera (one of the most important opera traditions of the second half of the XIX-th century).

Objectives. The objectives of this study are to determine genre of the opera «Sapho» by J. Massenet and specifics of it dramaturgy. The detailed analysis of dramaturgic features of the opera will allow to gain more complete impression about opera creativity of J. Massenet. Besides, clarification of genre accessory of the work will allow to designate the place of works of the composer in the context of a various genre palette of the French opera music of the XIXth century.

Methods. In article the method of the complete analysis is used. The main task of a method – disclosure special, single in the work. Also the musical and theoretical method is used. He is connected with the analysis of opera dramatic art.

The opera «Sapho» has been written in 1897 on A. Bernede and A. Kaen's libretto. The literary primary source of the libretto – the novel of the same name A. Doudet. It was popular at the end of the XIX-th century. The novel is devoted to unfortunate love of the former courtesan Fanny Legrand (known as Sapho) and the provincial young man Jean Gossen.

In the opera there are clearly expressed lines of the social drama and there is an ethical pathos. It is caused by novel realism A. Doudet. But first of all «Sapho» – the lyrical drama. «Super idea» of the opera is a hopelessness of love, some kind of semantic formula of many samples *opéra lirique*.

Ideological and semantic and dramaturgic basis of «Sapho» by J. Massenet – an antinomy of ethical values. In the opera two local societies face. The first society capital – bohemian Paris, personifies defect, the second society provincial Provence – personifies purity. In the psychological plan this antithesis refracts in sincere throwings of the main characters of the opera – Fanny and Jean. In fact, it is about incompatibility of two cultures: the vain big city and patriarchal life on a nature bosom. Each of them is allocated with a special circle of stylistic means and semantic aura.

The super idea of the opera (impossibility of preservation of the love union) influences density of events of a lyrical plot of «Sapho». It consists of six duet and dialogical scenes and Fanny and Jean's three solo numbers. Scenes are based on the principle: consent – a duel – attempt to restore the lost consent.

Conclusions. Thus, in dramatic art of «Sapho» two lines are combined. The algorithm of their alternation creates special illumination of a love story. The detailed description of the differentiated social environment and detailed characteristics of minor characters alternates with the line of development of relationship of the main characters. At the same time the antithesis Paris – Provence influences psychological states of the main characters and strongly connects them with an environment and their morals. Important stage of development of the dramaturgic conflict in each number of the opera of which the lyrical line consists. So, already the first dialogue–acquaintance of heroes defines an ethical perspective of the opera. He also defines the main direction of the movement of a lyrical collision. The second duet and dialogical scene reflects approach of full mutual understanding. The third is the culmination of pure feeling. The fourth scene represents the conflict of the main characters. The conflict leads to Fanny and Jean's parting. The dramatic art of the fifth duet of the main characters moves to overcoming the conflict. In the sixth duet and dialogical scene full external consent is reached. However as the internal conflict remains not resolved, the scene leads to final parting of heroes. The idea of hopelessness of love is so embodied.

Key words: French lyrical opera, Jules Massenet, dramaturgy of opera, conflict.

Творчество Ж. Массне – великого французского композитора второй половины XIX столетия – неизменно привлекает внимание зарубежных и отечественных исследователей. В их трудах рассматривается жизненный и творческий путь композитора, а также дается общая характеристика истории создания и исполнения его произведений [3; 5; 7; 10-12]. Отдельные исследования [4; 5] содержат характеристики не теряющих популярности опер композитора «Манон» и «Вертер». Однако подробный и глубокий анализ других, не менее достойных музыкально-сценических полотен композитора, который помог бы вернуть их в музыковедческий и исполнительский обиход, пока пред-

принят не был. Кроме того, оперное творчество Ж. Массне рассматривается исследователями, чаще всего, в русле традиций веристской оперы и музыкальной драмы Р. Вагнера, при этом от внимания музыковедов практически ускользает факт непосредственного влияния на стиль его музыкально-сценических произведений одной из самых значимых оперных традиций второй половины XIX века – французской лирической оперы.

Подробный анализ драматургических особенностей оперы Ж. Массне «Сафо» даст возможность получить более целостное представление об оперном творчестве Ж. Массне. Кроме того, выяснение жанровой принадлежности произведения позволит обозначить место творчества композитора в контексте разнообразной жанровой палитры французской оперной музыки второй половины XIX века.

Опера «Сафо» была написана в 1897 году на либретто А. Бернеда и А. Каэна, созданное ими на основе популярного в конце XIX века одноименного романа А. Доде, посвященного несчастной любви куртизанки Фанни Легран (по прозвищу Сафо) и провинциального юноши Жана Госсена.

Несмотря на ясно выраженные черты социальной драмы, что обусловлено реалистической направленностью романа А. Доде, а также этический пафос сочинения, «Сафо» все же в первую очередь – драма лирическая, «сверх-идея» которой выступает обреченность любви, своего рода смысловая формула многих образов *opéra lirique*. Об этом свидетельствует драматургическая направленность, которую Ж. Массне счел нужным придать оркестровому вступлению к своему творению. Как и прелюдия к «Вертеру», оно открывается напряженной драматической темой, преподносимой струнными на *ff*. Акцентирование каждого звука придает ей декламационные черты, а изломанная мелодическая линия, движущаяся по неустойчивым ступеням *d-moll* с подчеркиванием IV и VII повышенных, – экспрессию арии *Lamento*. Отметим также двойной пунктир, рельефно выделяющий сильную долю такта¹. Эта ритмоформула впоследствии будет играть важную роль в музыкальной драматургии произведения как самостоятельная смысловая единица. В среднем разделе на исходной теме построено

¹ Здесь прослеживается еще одна параллель с «Вертером».

небольшое фугато, а в репризе она предстает в новом, лирическом варианте¹. Тема вступления является единственным в опере лейтмотивом, который вводится в важнейших драматургических моментах произведения в трех вариантах: драматическом (в миноре), лирическом (в мажоре) и в качестве ритмоформулы. В драматическом варианте он проводится композитором в сценах, связанных с прошлым Фанни, тяготеющим над ней клеймом падшей женщины; в лирическом – в эпизодах, раскрывающих любовные отношения главных героев. Таким образом, в драматическом облике тема приобретает значение лейтмотива рока, судьбы, Фанни-куртизанки, а в лирическом – лейтмотива любви. Тот факт, что одна и та же тема в разных вариантах выступает носителем полярных начал, демонстрирует иллюзорность надежд на счастье, тщетность стремлений к нему.

Главенство «сверх-идеи» невозможности сохранения любовного союза определяет событийную плотность лирического сюжета² «Сафо». Он складывается из 6-и дуэтно-диалогических сцен и 3-х сольных выходов Фанни и Жана, логическая последовательность которых подчиняется смысловой триаде: согласие – поединок – попытка восстановить утраченное согласие. Важно подчеркнуть, что обстоятельства их знакомства и мотивация взаимного интереса (I д.) сразу же высвечивают этическую проблематику оперы, во многом определяющую направленность движения лирической коллизии. Жан начинает испытывать к Фанни симпатию после того, как убеждается, что она разделяет его неприятие представителей богемы: в саркастическом ариозо «Да вы шутите, право!» (*D-dur*, 12/8) героиня высмеивает восхищающихся ею художников и обвиняет их в лицемерии. Проведение темы любви струнными (а затем и медными духовыми) на *ff* «подтекстовывается» ремаркой «Жан смотрит на Фанни, внезапно его лицо загорается неким новым чувством, которое совершенно преображает его». Последующий краткий диалог Фанни и Коудалья переходит

¹ *D-dur*, пульсирующее триольное сопровождение деревянных духовых и валторн с изящным, закругленным окончанием фраз.

² Под «лирическим сюжетом» понимается драматургическая линия взаимоотношений главных героев, которая складывается из сольных выходов и дуэтно-диалогических сцен и имеет определенную логику развития, чаще всего включая завязку, кульминацию (или несколько кульминаций) и развязку.

непосредственно в **диалог-знакомство** лирической пары, скерцозный аккомпанемент, основанный на ритмоформуле темы рока (двойной короткий пунктир) постепенно сменяется лирическим подголоском, основанным на взволнованной теме, завершающей вступление к опере. Для вокальных партий характерны речитативно-декламационные интонации и многочисленные интонационные скрепы (термин И. Беленковой [1]), подчеркивающие взаимную симпатию героев.

Их **вторая дуэтно-диалогическая сцена**, венчающая II акт, также раскрывает полное согласие друг с другом. В сцене можно выделить два основных раздела. **Первый раздел** представляет собой два диалога лирической пары, разделенных развернутым ариозо Фанни. Первый речитативно-декламационный диалог героев сопровождается двукратным проведением темы любви в оркестровой партии, однако композитор постоянно напоминает о прошлом героини и его роковом влиянии на отношения героев (имеется в виду краткий эпизод, в котором герои обсуждают статую Сафо работы Коудала [9, с. 89, т. 3-6]). Лирико-восторженное ариозо Фанни, основанное на интонациях темы любви, «Я думаю, что хорошо...» (*H-dur*, 3/4, двухчастная репризная форма [9, с. 90-94]) обращено к Жану. Второй речитативно-декламационный диалог главных героев завершает первый раздел сцены. Переломным моментом становится монолог Фанни «Должна ли я предаваться пустым мечтаньям», который, не смотря на свою краткость (всего семь тактов) имеет важное драматургическое значение для развития любовно-лирической линии: двукратное проведение темы рока сопровождает душевные метания Фанни между стремлением отдалиться любовному чувству и сомнениями в правильности своего выбора. Следующая за монологом «Песня о Магали» в исполнении главной героини (*B-dur*, 6/8, *a capella* [9, с. 95]) делает ее в глазах Жана сопричастной его миру – чистому, идеальному Провансу; таким образом, последующий **второй раздел** сцены, представляющий собой дуэт согласия, становится непосредственно связанным с указанной песней. Вокальная мелодия и оркестровое сопровождение дуэта основаны на теме любви героев. Восторженное ариозо Жана «О, моя Фанни!» (*As-dur*, 4/4 [9, с. 96-97]) сменяется диалогом персонажей, наполненным выразительными интонационными скрепами. Ариозо Фанни «Почему меня должна

волновать твоя бедность?» (*C-dur*, 6/4 [9, с. 100-102]) приводит к развернутому дуэту согласия героев, в котором мелодии их вокальных партий движутся консонирующими интервалами либо сливаются в унисонном звучании.

Третья дуэтно-диалогическая сцена лирической пары открывает III акт оперы. В ней можно выделить два основных раздела: **первый раздел** представляет собой лирико-скерцозную песню Фанни «В воскресенье мы отправились» (*A-dur*, 2/4), первый куплет которой героиня исполняет за сценой практически без оркестрового сопровождения (в паузах композитор использует подголоски флейты и кларнета в унисон). Кульминацией следующего за песней диалога героев является восторженная ариозная реплика Жана «О! Фанни, моя супруга!», мелодия вокальной партии и оркестрового сопровождения которой основаны на теме любви. Ариозо героя «Именно поэтому я рад быть здесь!» (*F-dur*, 6/8 [9, с. 110]) сменяется развернутым дуэтом согласия персонажей, составляющим **второй раздел** сцены.

Непосредственное отношение к развитию любовно-лирической линии имеет диалог Жана и Коудала (к которым присоединяются Бордини и другие художники) из III акта, в результате которого герой узнает о прошлом своей возлюбленной и, терзаемый муками ревности и уязвленного самолюбия, решает разорвать с ней отношения. Начало диалога персонажей сопровождается проведением в оркестровой партии темы ариозо Фанни из II действия. Диалог сопровождается многократным проведением темы рока. Кроме того, в оркестровом сопровождении появляется постоянно повторяющаяся ритмическая фигура (две 32-е – 16-я – 8-я пауза), становящаяся своеобразным лейтритмом ссоры героев (гнева Жана). Драматический монолог главного героя «Все было ложью!», сопровождаемый той же ритмоформулой, характеризуется тональной неустойчивостью, ускорением темпа и усилением динамики, постепенным повышением тесситуры и речитативно-декламационными интонациями вокальной партии [9, с. 148-150].

Следующая за монологом Жана **четвертая дуэтно-диалогическая сцена** главных героев, в отличие от предыдущих, представляет собой образец диалога-поединка и состоит из двух следующих одно за другим ариозо лирической пары и их краткого заключительного диалога.

Обличительное ариозо Жана «О, позор тебе!» [9, с. 151-153], предваряемое проведением темы рока у *Tutti* оркестра, характеризуется охватом широчайшего диапазона и резкими акцентами в вокальной партии, яркими динамическими контрастами (от *pp* до *fff*), тональной неустойчивостью и использованием оркестрового *Tutti* в сопровождении. Ответное ариозо Фанни «Так значит все кончено?» контрастирует ариозо героя скерцозным характером, прозрачной фактурой оркестрового сопровождения, использованием форшлаггов и *staccato* в мелодии вокальной партии. Истинное отношение героини к происходящему проявляется лишь в краткой реплике «Ах! Моя любовь, моя любовь, все это ложь!» [9, с. 158, т.1-4], сопровождаемой четырехкратным повторением темы рока у *Tutti* оркестра на *ff*. Вокальная фраза начинается с вершины-источника, самого высокого звука за всю партию героини – с³. Развернутый монолог Фанни, в котором она обвиняет Коудалея и его спутников в своем горе, сменяется лирическим ариозо «Этот мальчик, чистая любовь которого преобразила меня» (*c-moll*, $\frac{3}{4}$, [9, с. 161-162]), который, по сути, является любовным признанием героини. Второй раздел ариозо, драматический, сопровождается темой рока в оркестровой партии, вновь направлен против представителей богемы.

Пятая дуэтно-диалогическая сцена главных героев венчает IV акт. Сцена строится по принципу чередования диалогов персонажей (от диалогов-поединков к диалогу, а затем и дуэту согласия) и четырех ариозо героини¹. Появление Фанни на сцене сопровождается проведением темы судьбы в оркестровой партии. Краткий диалог героев, сопровождаемый лейтритмом ссоры (две 32-е – 16я – 8я пауза), сменяется лирическим, ламентозным ариозо героини «Иногда я переставала плакать» (*C-dur*, 12/8), основанном на музыкальном материале ее ариозо «Почему меня должна волновать твоя бедность?» из II акта. Краткий речитативно-декламационный диалог героев сменяется новым ариозо Фанни «Ах, не могу без тебя!» (*d-moll*, 4/4), которое сменяется новым диалогом героев, который, не смотря на разногласия между ними на текстовом уровне (Фанни просит Жана вернуться, но он категорически отказывается), наполнен выразительными интонационными скрепами, возникающими

¹ По схожему принципу построена дуэтно-диалогическая сцена главных героев во 2-й картине III акта «Манон» Ж. Массне.

«по инициативе» героя, что свидетельствует о его внутренней готовности простить возлюбленную. Третье, драматическое, ариозо героини «Все случилось не по моей вине...» [9, с. 193] построено на интонациях темы рока в вокальной и оркестровой партиях. Последующий диалог-поединок, наполненный взаимными обвинениями на текстовом уровне, но яркими интонационными скрепами на интонационном сменяется четвертым, лирическим ариозо Фанни «О, нет, прости...», основанном на музыкальном материале ее второго ариозо «Ах, не могу без тебя!». Последующий дуэт согласия героев (мелодии их вокальных партий сливаются в унисонном звучании либо их соотношение образует конструирующие интервалы) прерывается второстепенных персонажей (Сезера и Дивонны), вынуждающих героиню уйти. Завершает действие тема рока в аккордовом изложении у *Tutti* оркестра на *fff*.

Полностью посвящен любовно-лирической линии V акт оперы, в центре которого **шестая дуэтно-диалогическая сцена** главных героев, обрамленная развернутыми монологическими эпизодами Фанни. Открывается действие развернутым оркестровым вступлением трагического, траурного характера носящем соответствующий подзаголовок – «Одиночество». Тему вступления, основанную на лейтритме рока, исполняют виолончели в сопровождении скрипок и альтов. Первая монологическая сцена героини состоит из трех основных разделов, первые два из которых посвящены сожалению о прошлом, а третий – мечтам о возможном счастье в новой для себя роли – роли матери. Первый раздел сцены – речитатив «Завтра я уйду, раз иначе нельзя...» – построен на речитативно-декламационных, ламентозных интонациях вокальной партии и сопровождается скорбной темой виолончелей из вступления. Драматический второй раздел сцены составляет чтение героиней написанного в прошлом письма возлюбленного и последующая реакция на него. Для вокальной партии героини характерен охват широкого диапазона ($e^1 - a^2$), скачки на кварту, квинту, сексту и октаву; тональная неустойчивость, постепенное ускорение темпа и яркие динамические контрасты придают музыке монолога еще больший драматизм. Лирическое ариозо героини контрастирует предыдущим разделам сцены мягким, поэтичным характером, кантиленными интонациями вокальной партии, выдержанными аккордами деревянных

духовых и валторн в оркестровом сопровождении, медленным темпом, преобладанием приглушенной динамики (*p-pppp*), четкой тональной основой (*A-dur*). Монолог прерывается появлением Жана и дальнейшей дуэтно-диалогической сценой главных героев, в которой два ариозо обрамляются диалогами-поединоками. Открывающий сцену диалог, сопровождаемый звучанием темы рока у оркестра, сменяется драматическим ариозо Жана «Я оставил свой дом...» (*e-moll*, 4/4). Вокальная партия ариозо, построенная на интонациях темы любви, наполнена широкими скачками (на кварту, квинту, сексту), хроматизмами. Восторженное лирическое ариозо Фанни «Ах! Ты меня еще любишь!» (*E-dur*, 4/4), сопряженное с проведением лейтмотива любви в оркестровой партии, завершается кратким дуэтом согласия – любовным признанием, исполняемым героями в унисон [9, с. 219]. Однако завершающий сцену диалог-поединок, в котором Жан вновь ревнует Фанни к ее прошлому, сопровождается «лейтритмом ссоры» в оркестровой партии. Развернутая монологическая сцена героини, следующая за диалогом, состоит из двух разделов. Первый, вступительный раздел – речитатив, в котором героиня принимает окончательное решение оставить возлюбленного и уехать к сыну. Второй раздел – лирический монолог-письмо «Прощай, любимый мой» (*B-dur*, 4/4), в котором Фанни объясняет спящему Жану причину своего решения. Кантиленная мелодия вокальной партии героини, сопровождается прозрачным звучанием оркестра, в где ведущая роль отводится лирической проникновенной мелодии у солирующей скрипки. Завершается опера аккордами *b-moll* – *B-dur* в лейтритме любви-рока.

Второй драматургический план оперы представлен двумя противоположными полюсами: чистоту и добродетель олицетворяет Прованс (к этой сфере относятся родители Жана – Сезер и Дивонна, а также его кузина Ирен), а цинизм и разврат – Париж (к этой сфере относятся Коудаль, Бордери и Хозяин ресторана). Каждый из «миров» характеризуется сольными номерами, ансамблевыми и хоровыми сценами. Для сферы Парижа характерно использование «обобщения через жанр» – все номера, характеризующие ее, выдержаны

в танцевальной, практически опереточной манере. В I акте – это хор гостей Коудалья, его диалог с Бордери и Жаном, песня Фанни (тогда еще носящей имя Сафо) и оркестровое заключение (чардаш). В III акте – ансамблево-хоровая сцена Коудалья и его друзей, а также их диалог с Жаном. Сфера Прованса характеризуется музыкой пасторального характера и наделена собственным лейтмотивом – это тема провансальской песни «Магали», посвященной чистой любви¹. Впервые сфера Прованса раскрывается в ариозо Жана из I действия, в котором он признается себе в неприятии парижского образа жизни. Во II акте – это развернутая ансамблевая сцена-встреча Жана и его семьи, состоящая из нескольких ансамблей согласия. Продолжением репрезентации сферы Прованса становится начало III акта, демонстрирующее любовную идиллию главных героев, и исполнение ими дуэта, написанного в народной манере. IV действие оперы (до появления Фанни) также относится к сфере Прованса.

Вторая драматургическая линия оказывает непосредственное влияние на линию взаимоотношений главных героев, становясь основной причиной конфликта. Любовь героев, которые являются представителями разных миров, обречена изначально. Жан постоянно осознает свою принадлежность Провансу и обращает внимание на Фанни только тогда, когда она приближается к его «миру»: порицает парижан (ариозо и диалог I действия; диалог в финале II и IV действий) или демонстрирует принадлежность Провансу (исполнение Фанни песни о Магали во II акте, ариозо героини в народном духе в начале III действия). Жан полностью разрывает отношения с возлюбленной после известия о том, что Фанни и есть та самая распутница Сафо (финал III акта). В V акте Жан делает выбор в пользу чувства, однако его все равно терзают сомнения, что является причиной окончательного расставания героев. Фанни – пытается освободиться от давящего над ней прошлого и «перейти» на сторону Жана. Этим объясняется и наличие двух имен героини: «грешного» – Сафо, и «чистого» – Фанни, исполнение ею песни «Магали», и народные мотивы в ее ариозо III дей-

¹ Текст этой песни впервые увидел свет в поэме Ф. Мистрала «Мирей», которая, в свою очередь, стала основой для либретто одноименной лирической оперы Ш. Гуно.

ствия. Однако осознание ею того факта, что для возлюбленного она навсегда останется Сафо (финал V действия), приводит ее к непросто-му решению расстаться с ним.

Выводы. Таким образом, в драматургии «Сафо» сопрягаются два плана, алгоритм чередования которых создает особое освещение любовной повести. Подробное описание дифференцированной социальной среды с тщательно выписанными персонифицированными фигурами чередуется с линией развития взаимоотношений лирической пары, причем антитеза Париж – Прованс проецируется на психологические состояния главных героев, прочно связывая их с окружением и несомой им моралью. В каждом из номеров, которые составляют любовно-лирическую линию оперы, отражен определенный этап развития драматургического конфликта. Так, уже диалог-знакомство героев высвечивает этическую проблематику оперы, во многом определяющую направленность движения лирической коллизии; вторая дуэтно-диалогическая сцена отражает наступление полного взаимопонимания, третья – кульминацию чистого чувства, четвертая знаменует конфликт и расставание влюбленных. Драматургия пятого дуэта главных героев движется к преодолению конфликта, заявленного в предыдущей сцене, в последней же, шестой дуэтно-диалогической сцене достигается полное внешнее согласие, которое, тем не менее, в результате неразрешимости внутреннего конфликта, приводит к повторному, на этот раз окончательному расставанию героев, воплощая идею обреченности любви. Большое значение для развития социальной составляющей оперы имеют второстепенные персонажи, относящиеся как к условно-отрицательной сфере Парижа, так и к условно-положительной сфере Прованса, чье неоднократное вторжение в развитие любовно-лирической линии оперы «подпитывает» главный драматургический конфликт. В результате происходит сращение лирической драмы с социальной, но в границах жанра *opéra lyrique*.

Анализ оперы Ж. Массне «Сафо» произведения подтверждает исходный тезис предлагаемой статьи о наличии в ней стройной музыкальной драматургии, в которой музыкальная составляющая гибко следует за поворотами сюжета и психологической мотивацией любовной интриги.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беленкова И. Я. К проблеме диалога в опере (на материале лирико-психологической оперы П. И. Чайковского) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 – музык. искусство / Беленкова Инна Яковлевна ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. — Л., 1983. — 18 с.
2. Доде А. Сафо [Электронный ресурс] / А. Доде. — Режим доступа : <http://www.e-reading.by/book.php?book=143687>. — Заглавие с экрана.
3. Кремлев Ю. Жюль Массне / Ю. Кремлев. — М. : Сов. композитор, 1969. — 248 с.
4. Мудрецкая Л. Опера Ж. Массне «Вертер» и ее интерпретации / Л. Мудрецкая // Київське музикознавство: сб. статей / Київське держ. вище муз. учще ім. Р. М. Глієра. — К., 2000. — С. 115—123.
5. Мудрецкая Л. Г. Жанрово-стилевой поиск в оперном творчестве Жюля Массне (на примере опер «Манон» и «Вертер») : дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 – музык. искусств. / Мудрецкая Лилия Григорьевна. — Одесса, 2004. — 260 с.
6. Brancour R. Massenet / R. Brancour – Paris. : F. Alcan, 1922. – 208 p.
7. Finck H. Massenet and his operas / H. Finck. – New York : John Lane company, 1910. – 304 p.
8. Massenet J. Sapho: pièce lyrique en cinq actes [Libretto] [Electronic resource] / Mode of access : – <http://archive.li/1KMj7>.
9. Massenet J. Sapho: pièce lyrique en cinq actes [Music] : [Vocal Score] / J. Massenet ; libr. H. Cain, A. Bernède. – Paris : Heugel, 1897. — 234 p.
10. Schneider L. Massenet, l'homme le musicien; illustrations et documents inédits / L.Schneider. – Paris : L. Carteret, 1908. – 472 p.
11. Servières G. La musique française moderne: César Franck – Édouard Lalo – Jules Massenet – Ernest Reyer – Camille Saint-Saëns / G. Servières. – Paris : G. Harvard fils, 1897. – 430 p.
12. Solenière E. Massenet : étude critique & documentaire / E.Solenière. – Paris : Bibliothèque d'art de “La Critique”, 1897. – 236 p.

REFERENCES

1. Belenkova I. Ja. (1983). K probleme dialoga v opere (na materiale liriko-psihologicheskoy opery P. I. Chaykovskogo) [To the problem of dialogue in opera (based on the lyric-psychological operas by P. I. Tchaikovsky)]. Leningradskiy gosudarstvennyi institut teatra, muzyki i kinematografii. Leningrad. – 18 s.
2. Daudet A. Sappho. Available at : <http://www.e-reading.by/book.php?book=143687>.
3. Kremlev Y. (1969). Zhyul Massne [Jules Massenet]. Sovetskiy kompozitor, 248 s.

4. Mudretskaya L. Opera Zh. Massne «Verter» i ee interpretatsii [Opera J. Massenet «Werther» and its interpretations]. Kyiv musicology, 2000, 115-123 s.
5. Mudretskaya L. G. (2004) Zhanrovo-stilevoy poisk v opernom tvorchestve Zhyulya Massne (na primere oper «Manon» i «Verter»). [Genre-style search in the opera works of Jules Massenet (on the example of the operas «Manon» and «Werther»)]. Odessa. – 260 s.
6. Brancour R. Massenet / R. Brancour – Paris. : F. Alcan, 1922. – 208 p.
7. Finck H. Massenet and his operas / H. Finck. – New York : John Lane company, 1910. – 304 p.
8. Massenet J. Sapho: pièse lirique en cinq actes [Libretto] [Electronic resource] / Mode of access : – <http://archive.li/1KMj7>.
9. Massenet J. Sapho: pièse lirique en cinq actes [Music] : [Vocal Score] / J. Massenet ; libr. H. Cain, A. Bernède. – Paris : Heugel, 1897. — 234 p.
10. Schneider L. Massenet, l'homme le musicien; illustrations et documents inédits / L. Schneider . – Paris : L. Carteret, 1908. – 472 p.
11. Servièrès G. La musique française moderne: César Franck – Édouard Lalo – Jules Massenet – Ernest Reyer – Camille Saint-Saëns / G. Servièrès. – Paris : G. Harvard fils, 1897. – 430 p.
12. Solenièrè E. Massenet : étude critique & documentaire / E. Solenièrè. - Paris : Bibliothèque d'art de “La Critique”, 1897. – 236 p.

УДК [78.071.1:782.1]:82-343(450)“19”

Адиля Мизитова

*Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского (Харьков)*

«ТУРАНДОТ» Ф. БУЗОНИ – ДЖ. ПУЧЧИНИ: ДВА ПРОЧТЕНИЯ СКАЗКИ К. ГОЦЦИ

Мизитова А. А. «Турандот» Ф. Бузони – Дж. Пуччини: два прочтения сказки К. Гоцци. Рассматриваются художественно-эстетические установки К. Гоцци, определившие особенности его сказки «Принцесса Турандот»: сочетание мира чудесного с реальностью, пародии с глубоким чувством, аллегории с достоверностью. Множественность содержательных планов сказок К. Гоцци оказалась востребованной в первые десятилетия XX века. Характеризуются либретто опер Ф. Бузони и Дж. Пуччини. Отмечаются близость текстовой основы в сочинении Ф. Бузони первоисточнику и введение новых героев и сюжетных линий у Дж. Пуччини. Раскрываются особенности композиции опер, трактовки образа главной героини, музыкального языка, средства активизации драматургического процесса,

роль оркестра. Дж. Пуччини развивает достижения романтического музыкального театра, вводит цитатный материал, придающий действию черты национальной достоверности. Ф. Бузони опирается на возможности зингшпиля с его композицией, номерной структурой, разговорными диалогами, смешением форм и стилистик, но создаёт динамичный музыкальный спектакль. Оба композитора используют и такое традиционное средство развития, как контраст.

Ключевые слова: сказка К. Гоцци, оперы Ф. Бузони и Дж. Пуччини «Турандот», либретто, композиция, музыкальный язык, контраст.

Мізітова А. А. «Турандот» Ф. Бузони – Дж. Пуччіні: два прочтання казки К. Гоцці. Розглядаються художньо-естетичні установки К. Гоцці, що визначають особливості його казки «Принцеса Турандот»: поєднання дивовижного світу з реальністю, пародії з глибоким почуттям, алегорії з вірогідністю. Численність змістовних нашарувань казок К. Гоцці виявилася запитаною в перші десятиріччя ХХ століття. Характеризуються лібрето опер Ф. Бузони і Дж. Пуччіні. Відзначаються близькість текстової основи твору Ф. Бузони до першоджерела і введення нових героїв та сюжетних ліній у Дж. Пуччіні. Розкриваються особливості композиції опер, трактування образу головної героїні, музичної мови, засоби активізації драматургічного процесу, роль оркестру. Дж. Пуччіні розвиває досягнення романтичного музичного театру, уводить цитатний матеріал, який надає дії риси національної достеменності. Ф. Бузони спирається на можливості зінгшпиля з його композицією, номерною структурою, розмовними діалогами, змішанням форм та стилистик, але створює динамічну музичну виставу. Обидва композитора використовують й такий традиційний засіб розвитку, як контраст.

Ключові слова: казка К. Гоцці, опери Ф. Бузони і Дж. Пуччіні «Турандот», лібрето, композиція, музична мова, контраст.

Mizitova A. A. “Turandot” by F. Busoni – G. Puccini: two interpretations of C. Gozzi’s fairy tale.

Background. The image of the Chinese princess Turandot in the operatic practice of the last century is invariably associated with the name of one of the greatest “polemicists” of the past: an Italian playwright of the eighteenth century Carlo Gozzi, whose works were popular outside Italy. Outwardly unpretentious *fiabbe* are distinguished by an amazing fusion of the miraculous world with reality, parody with deep feelings, allegory with truth. The creative position of the author influenced the interpretation of traditional masks of *commedia dell’arte*, which are endowed with spiritual impulses, moral principles, “sober” in the plot twists and turns. The multiplicity of the contentious plans of C. Gozzi’s fairy tales turned out to be in demand during the “intellectual ferment”, which marked the first decades of the twentieth century. This predetermined the similarity of opera interests of Giacomo Puccini and Ferruccio Busoni who were different in their creative ideals, although related by national origin composers-contemporaries.

The **objective** of this study is to define the approaches to C. Gozzi's fairy tale, made by these composers and compositional-dramaturgical specifics of their similarly named operas. The objective determines the choice of comparative **method**.

The **results** of the research support the idea that F. Busoni who wrote the libretto himself maximally adheres to the outline of C. Gozzi's fairy tale, squeezing the plot and refusing a large number of characters. The composer-librettist allows himself to change the "social status" of the secondary actors and add a new character – the Queen Mother from Samarkand, mourning the son who just was executed. G. Puccini's librettists – G. Adami and R. Simoni, also introduce new heroes: the blind beggar Timur, in which Calaf recognizes unfortunate father, who lost his throne, and his slave Liu, who is in love with her master's son. They appear at the very beginning of the opera, along with the starting point of the main intrigue, and reveal the veil over the past of the Prince. Due to this, the dramatic nerve of G. Puccini's opera is largely determined by the development of this line, which is absent in the original source. The most brutal and tragic scene in the opera will be connected with Liu, when she stabs herself, afraid not to be able to withstand further torture and reveal the name of the Prince. F. Busoni calls his opera "The Chinese Tale according to Gozzi in Two Acts" (in four scenes with beginning-to-end numbering); G. Puccini names his work "Lyrical drama in three acts, five scenes", which explains the introduction of additional story lines that complicate love conflicts. Developing further the achievements of the romantic musical theater, G. Puccini kept up with the music discoveries of his time, following them with undisguised interest, but he tried not to lose his "own face". The composer uses a quotation material that colors the action with features of national authenticity. The scope of F. Busoni's idea is much more modest. The author relies on the possibilities of the Singspiel with its composition, number structure, conversational dialogues, mixture of forms and stylistics. However, he interprets it not as a dogma, but as a foundation on which he builds a dynamic musical performance. Both composers use such a traditional tool of development as contrast. In G. Puccini's composition it acts on a large scale, since all the main characters have developed solo and ensemble acts, considered separately from the context (in terms of the key, intonation, meter and rhythm). In fact, these are quasi-acts that clarify the situation, the attitude towards what is happening, or promote the plot line. The intonational renewal corresponds to the method of the individualization of the opera character and does not go beyond the limits of author's stylistics. F. Busoni's musical language is motley, as the rapid change of "frames" requires a brighter "speech" of characters (whether a hero or a chorus), imparting the inner movement to the action. Dodecaphony is the unifying beginning due to which the contrast acquires a horizontal-vertical projection. At the same time, the composer does not ignore the means of the local characteristic of a particular situational-scenic moment or scene of action. If G. Puccini achieves the symphonicity of the operatic score by means of the development of transparent plot-dramatic lines and the clarity of conflict situations, F. Busoni does it by overcoming the isolation of the *attacca* acts and other methods of connectedness.

His work also boasts revitalization of an act by the stage action and reevaluation of the traditional solo forms of utterance which appear as phases of a holistic process. Both composers are exploring the potential of leitmotifs. The interpretation of the key character – Turandot – figures among the significant differences in opera concepts (although in Puccini’s opera Liu, the antipode of the main character can also rightfully claim the role of the protagonist). The recognized maestro of the opera genre makes this figure ambiguous: it appears as a formidable avenger for the murder of her ancestor, Lou-Ling, and, having been defeated, becomes a treacherous ruler, for whom there are no barriers. F. Busoni’s Turandot is capricious and arrogant, her cruelty has no explanation, but her heart falters at the sight of Calaf. Coupled with this, a psychological dilemma emerges that influences the musical decision of all subsequent events.

We **conclude** that, apparently, F. Busoni and G. Puccini found the motifs that inspired them in the fairy tale of C. Gozzi. If F. Busoni “transcribed” the ideas of the playwright into another genre system, the librettists G. Adami and R. Simoni started from the selected original source and created a new version of the old plot, making a contribution to the existing tradition. Therefore, each of the operas is unique in its own way, they both demonstrate their authors’ individuality, reveal the polysemy of fairy tales, the allegory of which will never lose relevance. The way of renewing the sound image of the opera, which demonstrates unlimited possibilities for the manifestation of creative ideas, also seems important. The fact of the long overshadowing of F. Busoni’s “Turandot” by its “rival” does not imply its artistic and aesthetic imperfection, but rather reflects the “eternal” problem of lack of balance between the composer’s initiatives and audience’s priorities which is supported by modern performing practice.

Key words: Gozzi’s tale, Busoni’s and Puccini’s operas “Turandot”, libretto, composition, musical language, contrast.

Образ китайской принцессы Турандот, ставшей символом столь полярных свойств человеческой природы, как жестокость и добросердечие, непреклонность и способность признать поражение, ненависть и любовь, в оперной практике прошлого столетия неизменно связывается с именем одного из величайших «polemistov» прошлого – итальянским драматургом XVIII века Карло Гоцци (1720 – 1806). Во многом это объясняется популярностью его сочинений за пределами Италии. В подтверждении этого факта Н. Томашевский называет среди заинтересовавшихся лиц И. Гёте, Г. Лессинга, Ф. Шиллера¹, братьев А. и Ф. Шлегелей, Л. Тика [4, с. 9] – едва ли не весь цвет немецкой литературно-поэтической мысли второй половины XVIII – первой половины

¹ Ф. Шиллер сделал обработку «Принцессы Турандот» для немецкой сцены [2, с. 630].

XIX столетия. Автор приводит примечательное умозаключение С. де Сисмонди, согласно которому «немцы и в самом деле приняли их (пьесы К. Гоцци. – А. М.) с необычайным энтузиазмом; они перепечатали его фьябы в Германии и некоторые из них перевели на немецкий язык. Сегодня одни лишь немцы поддерживают репутацию Гоцци» [Цит. по: 4, с. 9]. Книга С. де Сисмонди увидела свет в 1837 году, чуть более три десятилетия спустя после смерти создателя «сказочного рода театральных представлений», и её автор, оценивая их с точки зрения «итальянского духа», отмечает, что пьесы К. Гоцци «можно принять за сочинение какого-нибудь немца» [там же]. Несколько категоричный вывод исследователя корректирует Н. Томашевский: «Театром Гоцци увлеклись и некоторые французские романтики (пусть и под влиянием немцев!), в частности мадам де Сталь, Шарль Нодье, Филарет Шаль, Поль де Мюссе» [там же, с. 9-10]. Притягательность внешне незатейливых фьяб итальянского драматурга объясняется удивительным сплавом мира чудесного с реальностью, пародии с глубоким чувством, аллегории с достоверностью. Творческая позиция автора повлияла и на трактовку традиционных масок *commedia dell'arte*, которые наделяются душевными порывами, нравственными устоями, «резвомыслием» при возникающих сюжетных перипетиях. В «Бесполезных мемуарах» драматург писал: «Всякий знает, что итальянские маски, мною искусственно возрождённые для развлечения той публики, которая их ценит по заслугам, играют самую незначительную роль в некоторых, далеко не всех моих сценических произведениях и что последние обязаны своим успехом строгой морали и сильным страстям <...>» [2, с. 606]. Нередко дискутируя с К. Гольдони, К. Гоцци во второй своей сказке «Ворон» (1761) пишет для масок текст [4, с. 6], тем самым, отвергая существо импровизационного театра. Судя по взглядам драматурга на театральное искусство того времени и собственные задачи, изложенные в «Бесполезных мемуарах», он стремился не к внешней эффектности, а к воплощению волнующих его идей, облачённых подчас в пёстрые сказочные одежды. Занимали его и вопросы драматургии как способа реализации задуманного, которые намеренно не замечали противники, усматривая успех лишь в яркости и зрелищности сценических решений. «Это побудило меня, –

отмечал К. Гоцци, – написать ещё две сказки: “Принцессу Турандот” и “Счастливых нищих”, в которых совершенно отсутствовало всё чудесное, но которые не лишены ни внешней обстановочности, ни нравственных принципов, ни аллегии, ни сильных страстей и имели такой же огромный успех, как и первые пьесы» [2, с. 605-606]. Нельзя сбрасывать со счетов и желание автора восстановить былую славу итальянского искусства словесности. Так, среди причин возникновения своих сказок в полемических целях, он называет утрату «тех разнообразных стилей, которыми пользовались, согласно литературной традиции, как в поэзии, так и в прозе, при трактовке тем возвышенных, житейских и шуточных» [2, с. 590]. В таком контексте закономерным воспринимается стремление композиторов XX века, в частности Ф. Бузони и Дж. Пуччини, «перенести» одну из самых популярных сказок К. Гоцци – «Принцесса Турандот», в жанровое лоно оперы. Взаимодействие разных индивидуальностей в границах единого сюжетно-смыслового пространства даёт повод для осмысления точек пересечения и расхождения созданных художественных концепций, очерчивая **целевые установки** исследователя.

Сюжет «Принцессы Турандот» – не плод поэтического воображения К. Гоцци, как, впрочем, и других фьяб, мотивы которых заимствованы из собрания подлинных неаполитанских фольклорных «историй» «Сказка сказок, или Пентамерон», созданного Джамбаттиста Базиле (1575 – 1632) [2, с. 630]. Ещё в начале XVIII века во Франции был опубликован сборник восточных сказок и басен «1001 день» в переводе Ф. П. де ла Круа. Более же ранняя интерпретация принадлежит персидскому поэту XII столетия Низами. Рассматривая исторические превращения этого сказочного мотива, О. Шмитт (*Otto A. Schmitt*) отмечает: «Если фигура принца, который после длительного путешествия прибывает в императорский дворец в Пекине, стоит в центре в сказке из “Тысячи и одного дня” Франсуа Пети де ла Круа, то в театральной пьесе Гоцци, как уже было в версии Низами, всё вращается вокруг главной женской фигуры» [10, с. 59]. Автор усматривает в этом связь с происходящими сдвигами в общественной жизни, поскольку постепенный доступ женщин к академическим учреждениям ставил под сомнение, «что они либо за кого-то выйдут замуж, либо пойдут

в монастырь» [там же]. Данное замечание подкрепляет серьёзность творческих установок мастера «несерьёзного» жанра.

Множественность содержательных планов сказок К. Гоцци, в том числе «Принцессы Турандот», бросающих вызов консервативным вкусам и театральным штампам, вуалирующих и, в то же время, обнажающих общечеловеческие ценности, дающих простор для выдумки и расширения смысловых границ, умеющих смешить и затрагивать душевные струны, как нельзя лучше отвечала тому «брожению умов», которым отмечены первые десятилетия ломающего все устои XX века. Искусство того времени характеризуют разновекторные устремления. Сосуществование в едином срезе культуры «эстетики переживания» и «эстетики показа», реализма и символизма, идеалов античности и гипертрофированного восприятия современности, идеи «искусства для искусства» и поиска новой концепции «синтеза искусств» провоцировало возникновение своеобразной паутины пересекающихся линий, переходов, конфронтации взглядов и созвучия побуждений. В этом клубке противоречивых взаимодействий невозможное ранее становится возможным, а труднообъяснимое – почти аргументированным. Именно Время во многом предопределило сходство оперных интересов разных по своим творческим идеалам, хотя родственных по национальному происхождению композиторов-современников – Джакомо Пуччини (1858 – 1924) и Ферруччо Бузони (1866 – 1924). Как известно, творчество Дж. Пуччини стало значительной вехой в истории оперы; сочинения маэстро принесли ему всемирную славу, до сих пор видят свет рампы прославленных театральных залов, а его герои продолжают притягивать внимание знаменитых мастеров вокального искусства. Контраст этому составляют оперные достижения Ф. Бузони, о которых нередко говорят вскользь, попутно, в контексте характеристики деятельности музыканта в целом. Показательна краткая аннотация, предвещающая развёрнутую статью о его жизни и творчестве в фундаментальном энциклопедическом издании *«Die Musik in Geschichte und Gegenwart»*: «Композитор, пианист и писатель. Как пианист Бузони был эпохальным явлением, пожалуй, самым значительным после Франца Листа. В его музыкальном творчестве отражаются переломы в композиторских воззрениях, особенно в период между 1900 и 1920 годами. Как эстетик он стал пионером новой музыки.

Он – писатель и переводчик, редактор и транскриптор, педагог по классу фортепиано, композиции и дирижёр. Бузони был артистической фигурой европейского типа» [11, стб. 1371]. Многоликая деятельность Ф. Бузони в отмеренных судьбой тесных рамках 58 лет, даже с учётом его одарённости вундеркинда¹, *a priori* исключает равновесное развитие всех её граней². Это поясняет позднее обращение композитора к оперному жанру и не столь богатое наследие, хотя либретто он писал много, по замечанию А. Ритмюллера (*Albrecht Rietmüller*), «больше, чем переключивал на музыку» [11, стб. 1395]³. Перу Ф. Бузони принадлежат пять опер, написанных, кроме ранней, на собственные либретто⁴. В этом он выступает наследником Р. Вагнера, способствуя утверждению одной из характерных примет музыкального театра XX века.

¹ В семь лет (в 1873 г.) сочинил «Канцону» *C-dur* для фортепиано; 26 марта 1874 – состоялся его пианистический дебют в Триесте с произведениями Г. Ф. Генделя, Р. Шумана, И. Н. Гуммеля; весной 1876 в Вене обратил на себя внимание как пианист, композитор и импровизатор на полученные от публики темы; до 1879, то есть до 13-летнего возраста, Ф. Бузони дал от 50 до 60 концертов [11, стб. 1372] – факты, вызывающие восхищение.

² Невольно возникает параллель с могучим талантом А. Рубинштейна (1829 – 1894) – пианиста, композитора, дирижёра, педагога, музыкального деятеля; основателя Русского музыкального общества (1859), первой в России консерватории – Санкт-Петербургской (1962), где занимал должности директора и профессора, Международного конкурса пианистов и композиторов (1890) [5, с. 444].

³ Либретто Ф. Бузони не остались без внимания других композиторов. В частности, к тексту его «Настенной фрески» обратился снижавший популярность швейцарский композитор, пианист и дирижёр О. Шёк (*Othmar Schoeck*; 1886 – 1957) [11, стб. 1395].

⁴ Первым опытом стала «Зигуна» (либретто Ф. Шанц по Р. Баумбарху; 1885–1888), оставшаяся незавершённой; собственно первенцем, попавшим на сценическую площадку, явилась музыкально-фантастическая трёхактная комедия «Выбор невесты» (по новелле Э. Т. Гофмана; 1912); затем последовали одноактное театральное каприччио «Арлекино, или Окна» ор. 50 (1917) и двухактная «Турандот. Китайская сказка» (по К. Гоцци; 1917), обе оперы были исполнены в один вечер 11 мая 1917 года в Городском театре Цюриха, дирижировал Ф. Бузони; последняя опера – «Доктор Фауст», в ней осталась незавершённой «незначительная часть финала в медленном темпе» [11, стб 1387]. Его дополнил в 1924/1925 годах Ф. Ярнах (*Philipp Jarnach*) и в 1982 Антони Бомон (*Antony Beaumont*). Клавир выполнили в 1926 году Э. Петри (*Egon Petri*) и М. Задора (*Michael Zadora*), в 1986 – А. Бомон (*A. Beaumont*) [11, стб. 1388].

В отличие от последующего толкования либреттистами Дж. Пуччини сказки К. Гоцци, Ф. Бузони максимально придерживается её событийной канвы, сжимая сюжет и отказываясь от большого числа персонажей. Композитор-либреттист позволяет себе изменить «социальный статус» второстепенных действующих лиц: в частности, Адельма – «принцесса Татарская, любимая невольница Турандот» у К. Гоцци [1, с. 209], становится доверенной Турандот; Барах, «бывший воспитатель Калафа», живущий под новым именем Хассан [там же], – превращён в верноподданного чужеземного принца – Барака; добавлен новый персонаж – Королева-мать из Самарканда, мавританка, оплакивающая только что казнённого сына.

Либреттисты Дж. Пуччини – Дж. Адами и Р. Симони, также вводят новых героев: слепого нищего Тимура, в котором Калаф узнаёт несчастного, утратившего трон отца, и его невольницу Лиу, влюблённую в сына своего господина. Они экспонируются в самом начале оперы, наряду с завязкой основной интриги, и приоткрывают завесу над прошлым Принца. В силу этого драматический нерв пуччиниевской оперы во многом определяется развитием этой линии, отсутствующей в первоисточнике. С Лиу будет связана, пожалуй, самая жестокая и трагическая сцена в опере (1 к. 3 д.), когда она закалывает себя, боясь не выдержать дальнейших пыток и выдать имя Принца. Данная ситуация, утверждая идею самоотверженной любви, играет важную роль в драматургии основного сюжета, поскольку выводит безжалостную Турандот из психологического забвения. На вопрос, что даёт силу её сердцу, Лиу отвечает: «Мне даёт её любовь!». Расчёт композитора-драматурга объясняют его слова: «Эта смерть может быть решающим фактором для оттаивания Принцессы» [цит. по: 7, с. 27]. Думается, это было одной из причин длительного поиска Дж. Пуччини убедительного решения счастливого финала в условиях спрессованности исчерпывающихся сюжетных коллизий. Учащение темпоритма спектакля к концу ощутимо в сравнении с развёрнутым начальным фазисом. До того момента, когда Принц впервые видит Турандот, происходит много событий, развивающихся в сложном контрапунктическом взаимодействии. Не случайно Дж. Пуччини оперирует динамическими возможностями сцены как композиционно-драматургической единицей оперного жанра.

Так, немаловажную роль в обрисовке происходящего играет хор, избражающий толпу, то жаждущую крови проигравшего испытание Персидского принца, то возмущённую жестокостью стражей. На этот ситуативно-внешний план действия накладывается полная драматизма ариозно-диалогическая сцена неожиданной встречи Калафа с отцом и Лиу. Она прерывается вторжением основного сюжетного мотива – подготовкой казни, реализованного ансамблево-хоровыми средствами. Развёрнутость этого фрагмента явно предполагает сценическое оформление, актуализируя зрелищно-декоративную составляющую сочинения. По сути, всё первое действие строится на контрастном переключении из одного плана в другой, дополняясь тремя масочными персонажами (Пинг, Понг, Панг) и, в конечном счёте, сплетаясь в единый узел в связи с решением Калафа завоевать Турандот.

Напоминание хорошо известной фабулы оперы Дж. Пуччини позволяет оттенить индивидуальный подход к сказочному сюжету Ф. Бузони. Отсутствие у него подобных сцен не означает отсутствия драматизма, заявленного также в начале оперы в контрастном противопоставлении дифирамбов Калафа прекрасному городу¹ и отрезвляющих подробностей о происходящем Барака, усиленных плачем Королевы-матери. Именно с её уст срывается упоминание портрета «чудовища», которое погубило сына². Калаф в недоумении: как портрет может смертельно действовать? Однако, увидев изображённый лик Турандот, он потрясён её неземной красотой. С этой минуты его выбор сделан: он готов рискнуть своей жизнью. Но этот побудительный мотив усложняется под влиянием происходящего – палач выставляет на всеобщее обозрение отрубленную голову неудачника. И Калаф восклицает: «Я хочу за тебя отомстить, ты, оплакиваемый принц, проигравший свою голову!» Как видно, главный герой Ф. Бузони свободен, он знает, что его отец жив, поэтому считает возможным распоряжаться собой по своему разумению, не только ради завоевания благосклонности и любви Турандот, но и благородного чувства мщения, – психологическая

¹ «Пекин! Город чудес! Многообещающий! Здесь должна измениться моя судьба. Готовься, моя душа! Надежда расти и расцветай».

² «Проклятье, проклятье, этим стенам, этой стране, будь трижды проклято чудовище, которое его погубило. Этот портрет, который я сорвала с его шеи, да будет растоптан, как и та, что на нём изображена».

коллизия, достойная драмы. Иное у Дж. Пуччини: за волеизъявлением Калафа при сложных обстоятельствах жизни его отца и Лиу просвечивает традиционный для классицистской трагедии мотив выбора между чувством и долгом. С точки зрения высокой морали герой подвергает жизнь близких опасности, бросая их на произвол судьбы, – он одержим Турандот и остальное для него неважно. Возможно поэтому режиссёр М. А. Марелли (*Marco Arturo Marelli*), осуществивший в 2015 году постановку последней оперы Дж. Пуччини на сцене Боденского озера, в одном из интервью сказал: «Калаф ведь является на самом деле очень несимпатичной фигурой. Многие даже говорят, что он – неприятный мачо» [8, с. 8] (заметим, характеристика нелицеприятная для романтического героя).

Итак, описанные сценические события Ф. Бузони укладываются в одну картину, Дж. Пуччини – в целое действие. Закономерно, что масштабы продиктованы избранными жанрово-стилевыми ориентирами. Ф. Бузони именует своё детище «Китайской сказкой по Гоцци в двух актах» [6]¹ (уточним, – в 4 картинах со сквозной нумерацией); Дж. Пуччини – «Лирической драмой в 3 действиях, 5 картинах» [3], что объясняет введение дополнительных сюжетных линий, осложняющих любовные коллизии. Развивая достижения романтического музыкального театра, Дж. Пуччини не желал отставать от новооткрытий своего времени, за которыми следил с нескрываемым интересом, но стремился при этом не утратить «собственного лица». Как пишет О. Шмитт, «Пуччини сочетал новые звуковые миры с тем, что его сделало всемирно известным оперным композитором: увлекательные и захватывающие мелодии, сочная оркестровка и грандиозные массовые сцены» [9, с. 23]. Напомним, что композитор не отказался и от цитатного материала, придающего действию черты национальной достоверности. Размах бузониевского замысла гораздо скромнее. Исходя из заданных К. Гоцци условий, композитор явно опирается на возможности зингшпиля с его композицией, номерной структурой, разговорными диалогами, смешением форм и стилистик. Однако трактует его не как

¹ Запись исполнения оперы под управлением Герда Альбрехта (*Gerd Albrecht*) в YouTube; режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=OHcR6Vm43Vc> – Ferruccio Busoni, “Turandot”.

догму, а фундамент, на котором выстраивает динамичный музыкальный спектакль. Так, он дополняет разговорный диалог речитативом, в том числе с приёмами *secco*, маркируя его в нотном тексте, оживляет номер сценическим действием, переосмысливает традиционные сольные формы высказывания. В частности, наряду с характеристикой героя, они нередко лишь формально связаны с конкретным персонажем и трактованы в духе ансамбля. Таково «Ариозо» в первой картине (№ 3), продолжающее сцену Калафа и Барака (№ 1, «Интродукция и сцена»), прерванную «*Lamento*» Королевы-матери (№ 2). Оно соотносится, прежде всего, с главным героем, доминирующим в экспозиции сюжета. Однако Ариозо встроено в диалогическую структуру, полемично и противоречиво по своему эмоционально-смысловому наполнению, действенно с точки зрения продвижения коллизий, поскольку Калаф бросает вызов судьбе. Следующий номер – «Пантомима с Финалом», объединён с предыдущим ключевым событием – казнью Персидского принца. В результате преодолевается отчленённость номеров, которые с учётом *attacca* и других приёмов связности предстают этапами целостного процесса. Можно сказать, что Ф. Бузони мыслит не столько «номером», сколько «картиной», дающей возможность собрать разные композиционные единицы вокруг одного сюжетного мотива. Если, к примеру, сравнить «Сцену» (№ 1) и «Ариозо» (№ 3), то они отличаются по степени излияния главным героем лирических чувств. Единый ток драматургического развития обеспечивается и оркестровыми средствами. Тревожно-маршевая тема «Интродукции» с длительным обыгрыванием в верхних голосах трезвучных мотивов *es-moll* на фоне гаммообразного движения басов по звукам *c-moll* с низкой V ступенью не только пронизывает первую картину, символизируя роковое начало, но и выполняет роль лейтмотива, появляясь в наиболее драматических ситуациях и, как напоминание, в финале-славлении. Одновременно, тритон, объединяющий два звукоряда, входит в интонационный строй вокальных партий героев, подчёркивая их со-участие в происходящем. Обратной стороной такого рода общности оказывается органичное сочетание в музыкальном языке оперы тональных красок с напряжённостью созвучий и мелодических оборотов свободно трактованной 12-тоновости.

Оба композитора используют и такое традиционное средство динамизации, как контраст. Вместе с тем, у Дж. Пуччини он действует в условиях больших масштабов, поскольку все главные герои первого действия (и оперы в целом) имеют развёрнутые сольные и ансамблевые «выходы», вычлененные из контекста (тонально, интонационно, метроритмически, иногда архитектурно, как в случае с тремя масочными персонажами, которым отведена вся первая картина второго действия). По сути, это *quasi*-номера, разъясняющие возникшую ситуацию, отношение к происходящему либо продвигающие событийный ряд. Поэтому интонационное обновление соответствует приёму индивидуализации оперного персонажа и не выходит за границы авторской стилистики. Музыкальный язык Ф. Бузони пёстр, так как быстрая смена «кадров» требует более яркой «речи» действующих лиц (будь то герой или хор), сообщая действию внутреннее движение. Вместе с тем, общим знаменателем выступает 12-тоновость, создающая особую экспрессивную подсветку отрывкам лирической кантилены у Калафа, усиливая буффонно-скерцозный стиль рассуждений Труфальдино (одна из центральных фигур второй картины первого действия), внося нотки трагизма в раздумья Альтоума¹. Другими словами, контраст у Ф. Бузони приобретает горизонтально-вертикальную проекцию. При этом композитор не игнорирует приём локальной характеристики отдельного ситуативно-сценического момента или места действия. Так, оркестровое вступление «Выхода императора» (№ 3; 2 к.; 1 д.) решено в хоральной стилистике, в «Песне с хором» и «Танце и пении» (№№ 1, 2) в начале второго акта использован ориентальный комплекс, навевающий воспоминания о восточных сценах «Князя Игоря» А. Бородина. Не вдаваясь в подробности, отметим, что Ф. Бузони и Дж. Пуччини роднит задействие устоявшейся лексики для воплощения мрачных, зловещих образов: тремоло, низкий регистр, остиная повторность, участие меди и т. п.; сходство выявляет и «комплекс скерцозности» в обрисовке масочных персонажей.

¹ «Ария» Альтоума (№ 4; 2 к. 1 д.): «Я не могу это изменить. / Конфуций, я тебе поклялся, / Ты видишь моё сердце, оно не переносит беды; / Чтобы мне был избран сын, / Сделай что-нибудь при следующем испытании. / Так зло, которое она таит, исчезнет, / Дочь снова возродится прекрасной и доброй, / Долгую боль должна унять короткая радость, / Потом хочу я уйти к своим праотцам».

В контексте номерной структуры оперы Ф. Бузони дополнительных пояснений требует симфоничность её партитуры, достигаемая в сочинении Дж. Пуччини развитием сквозных сюжетно-драматургических линий и обнажённостью конфликтных ситуаций. Активность оркестровой партии у Ф. Бузони стала результатом его длительной работы над «сказочной драмой». Ещё в феврале 1902 года он задумал сочинить сказку «не как оперу, – сообщает композитор в одном из писем к своей жене, – но как совместное произведение для актёрской игры, музыки, танца, волшебства – возможно участвующих вместе в один вечер» [цит. по: 11, стб. 1376]. По сведениям М. Вайндель (*Martina Weindel*), несмотря на то, что первый акт был готов и сделан ряд набросков, работа над либретто остановилась. После перерыва в 1904/1905 годах Ф. Бузони пишет восьмичастную «Оркестровую сюиту из музыки к драматической сказке Гоцци “Турандот”» *op.* 41, которая после расширения части «Отчаяние и смирение» впервые прозвучала в 1911 году как театральная музыка. Она была приспособлена для сценического воплощения в Берлинском немецком театре К. Фольмёллером (*Karl Vollmöller*), режиссуру осуществил М. Райнхардт (*Max Reinhardt*). Предположительно в 1917 году появился новый вариант последней, восьмой, части «Предостережения Альтоума» [11, стб. 1376]. Другими словами, симфоническая версия «Турандот» была готова задолго до создания оперы и вошла в неё, сохранив целенаправленность драматургического развития, красочность образных планов, зримость сюжетных положений.

В числе существенных различий оперных концепций следует назвать трактовку ключевого образа – Турандот (хотя в опере Дж. Пуччини на это положение по праву может претендовать и Лиу – антипод главной героини). У признанного маэстро оперного жанра эта фигура неоднозначна, с явно выраженными признаками раздвоения личности, поскольку своё поведение героиня поясняет звучанием в ней крика её предка – Лоу-Линг, которая была замучена и убита чужеземцем. Турандот предстаёт грозной мстительницей, её оружие – «голово-ломки», отсюда мрачно-угрожающая стилистика сцены загадок (2 к. 2 д). Оказавшись обезоруженной, она превращается в вероломную правительницу, для которой нет преград. Как это ни покажется невероятным, но героиня, тем самым, делает шаг навстречу реальности. Это балансирование

между двумя мирами звучит в её развёрнутой арии-рассказе о Лоу-Линг, когда она произносит: «Мне не быть твоей! Никогда не быть твоей! Ведь ужас перед убийцей в сердце моём живет!». Композитор тонко прописывает все эмоциональные сдвиги – жёсткость позиции подчеркнута краткостью фраз, широкими ходами, пружинистым пунктирным ритмом, декламационными возгласами на фоне тревожных тремоло в оркестре, напротив, состояние «ужаса» сопровождается новой тональной краской (светлым *B-dur*, воспринимающимся после «воинственного» *Ges-dur* снятием покрыва над сокрытым), замедлением темпа, продлением мелодической вершины мотива (*tenuto*), требованием выразительного интонирования (*col canto*).

Какова же Турандот у Ф. Бузони? Она не обременена нравственными обязательствами, своенравна и высокомерна, её жестокость не имеет объяснений, императорская дочь по натуре игрок и никто, даже всемогущий отец, связанный обещанием, не в силах что-либо изменить. Однако её сердце при виде Калафа дрогнет, вместе с этим обозначится психологическая дилемма, влияющая на музыкальное решение всех последующих событий: «Жаль мне! Ещё раз быть хочу я Турандот! Его смерть станет также моей смертью» – фразы, идущие одна вслед другой. Поэтому мрачные краски сцены загадок – каноническая имитация пустых квинт в глухих басах, хроматически ползущих вверх и замирающих в момент речитации в партии Принцессы, подхватывающей приём напряжённого достижения высокой позиции, – смягчаются кантиленными оборотами у Калафа, и разгадка венчается празднично-светлой ликующей фанфарой. Если зловещая неотвратимость загадок Турандот Дж. Пуччини усиливалась кратким *initio* темы, замкнутым в «неразрешаемое» пространство уменьшённой кварты, то речь бузониевской героини постепенно олиричивается, предвосхищая благополучное разрешение «поединка характеров». Показательна в этом отношении «Ария» героини (№ 3; 3 к.; 2 д.), обнажающая борьбу противоречивых устремлений, экспрессию нахлынувших любовных чувств и решимость стоять до конца. Небезынтересно, что её оркестровое вступление связано с аналогичным разделом сцены загадок, только здесь «пустоты» квинт и трезвучные сопряжения сменяются благозвучием терцовых последований: эта же тема откроет оркестровое

«Интермеццо» (№ 8), замыкающее третью картину (2 д.). Мелодическая линия «Арии» являет собой образец кантилены нового типа, в которой распевность оборотов режиссируется особенностям 12-тонового звукового поля, одновременно, смена настроений находит отражение в речитативно-декламационной стилистике. В ином ключе Ф. Бузони решает, казалось бы, самую драматическую сцену сказки – объявление Турандот имени чужеземного Принца. Цена вопроса – свадьба или уход Калафа из Пекина (заметим, не смерть, как в опере Дж. Пуччини). Композитор-либреттист обыгрывает тягу своей героини к ситуации «обмана ожидания», интриге, «щекотанию нервов». Ф. Бузони обставляет выход Турандот со свитой как траурное шествие, сопровождаемое маршевым ритмом с приглушённым звуком барабанов, обстановка усугубляется траурными покрывалами женщин (№ 9, «Тронный зал», 4 к.; 2 д.). Калаф растерян: «А эти траурные звуки, что – для меня?». Альтоум втайне рад поражению дочери: «Мой сын, они объясняют её поражение. Мне жаль её – она всё же мой ребёнок! – но этот урок она давно заслужила». Эффект разорвавшейся бомбы производят слова Турандот: «Слушайте, слушайте, все Вы! Его имя я хочу Вам объявить: Калаф, сын Тимура, ты свободен». Если речитативно-декламационные реплики Калафа и Императора возвышаются над траурной музыкой оркестра, то кульминационный момент данной сюжетно-сценической ситуации решён композитором средствами разговорного диалога¹. Это усиливает контраст, который вносит вторжение музыки «Финала» (№ 10; 4 к.; 2 д.). Вновь в свои права вступает роковая тема «Интродукции». В партии Альтоума – возглас-стон («Отцеубийца!») – октавный бросок с подчёркнутой выдержанной вершины вниз с учащением ритма; у хора – беспокойная переключка ключевых слов-мотивов из судьбоносного сообщения Турандот; в партии Докторов (заменяющих в либретто Ф. Бузони мудрецов из китайского Дивана) фраза приобретает торжественный характер. Отчаяние Калафа – безмерно («Проиграл! Ах, проиграл!»). Его взволнованная речь сопровождается экспрессивной кантиленной

¹ В указанном исполнении он вписан в единую вокальную стилистику, что, казалось бы, сглаживает контраст между разными средствами выражения, однако, поддержка ключевых слов Турандот ликующими фанфарами в сопоставлении с последующей музыкой достигает необходимого результата.

мелодией (с волнообразными взлётами и спадами, выразительным секстовым *initio*, печальными пунктированными оборотами) в оркестре на фоне строгих созвучий и раскрывает как сердечную боль героя, так и решимость найти смерть на поле брани. Турандот незамедлительно реагирует на высказывание Калафа и его желание уйти. Непрístupная Принцесса останавливает его и сознаётся, что он сломал её «душевную оцепенелость». Ведущую роль в раскрытии сложного психологического момента вновь играет оркестр, в котором меняется весь лексический комплекс: *Un poco animato, dolce, p*, шуршащие тремоло, заполняющие гроздья созвучий, взволнованные гаммообразные ходы в басах. Всё начало «Финала» строится по принципу нанизывания кратких, стилистически индивидуализированных фрагментов, что сообщает разрешению коллизий подлинно симфонический динамизм. Итогом становится постепенное утверждение иной образно-эмоциональной сферы – радости и ликования. Но Ф. Бузони оттягивает заключительный хор-славление своеобразной загадкой-моралитом: «Что это, что всех людей соединяет, / Перед чем каждая мелочь исчезает, / Обо что власть и интриги разбиваются, <...> Что нас побеждает – это Любовь». Ансамблево-хоровое «примиряющее слово» воплощено «высоким слогом» хорала (*C-dur*, размеренная ритмика, внутрислоговый распев, поступенная мелодия в диапазоне сексты). В соответствии с жанровым прообразом каждая текстово-каноническая фраза интонационно обновляется, венчаясь любовным дуэтино-согласия.

Как видно, Ф. Бузони и Дж. Пуччини нашли в сказке К. Гоцци вдохновившие их мотивы. Если Ф. Бузони «транскрибировал» идеи драматурга в иную жанровую систему, то либреттисты Дж. Адами и Р. Симони создали, оттолкнувшись от избранного первоисточника, новую версию старинного сюжета, внося свою лепту в существующую традицию. Поэтому каждая из опер по-своему уникальна, отмечена авторской индивидуальностью, раскрывает многозначность сказочных повествований, аллегоричность которых никогда не утратит актуальности. Немаловажным представляется и путь обновления звукового облика оперы, демонстрирующего неограниченные возможности для проявления творческих идей. Факт долгого пребывания «Турандот»

Ф. Бузони в тени «соперницы» не означает её художественно-эстетического несовершенства, что подкрепляется современной исполнительской практикой, скорее, отражает «вечную» для музыкального искусства проблему дисбаланса между композиторскими инициативами и слушательскими приоритетами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гоцци К. Турандот. Китайская трагикомическая сказка для театра в пяти действиях / Гоцци К. // Сказки для театра. – М. : Правда, 1989. – С. 205–306.
2. Карло Гоцци (1720 – 1806) // Хрестоматия по истории западноевропейского театра / сост. и ред. С. Мокульского. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М., 1955. – Т. 2; отд. 3, гл. 3. – С. 587–632.
3. Пуччини Дж. Турандот [Ноты] : лирич. драма в 3 д., 5 карт. / Дж. Пуччини ; либр. Дж. Адами и Р. Симони ; перелож. для пения с фп. Дж. Цукколи. – [Клавір]. – Л. : Музыка, 1980. – 448 с.
4. Томашевский Н. Сказки Карло Гоцци (1720 – 1806) / Н. Томашевский // Гоцци К. Сказки для театра. – М. : Правда, 1989. – С. 3–10.
5. Энциклопедический музыкальный словарь / авт.-сост. Б. С. Штейнпресс и И. М. Ямпольский/ – Изд. 2-е, испр. и доп. – М., 1966. – 632 с.
6. Busoni F. Turandot [Music] : eine chinesische Fabel nach Gozzi in 2 Akten / Worte und Musik von Ferruccio Busoni ; Klavierauszug mit Text von Philipp Jarnach. – Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1918. – 149 S.
7. Hoffman C. Figuren / Zeichnungen von Constance Hoffman // Turandot Giacomo Puccini : [Die Broschüre]. – 2015. – 6 Juli. – S. 26–39.
8. Marelli M. A. „Stück soll keinen Eventcharakter haben“ : [Interview] / Marco Arturo Marelli // Kultur und Freizeit rund um den See – 2015. – 31 Juli. – S. 8.
9. Schmitt O. Leben durch die Liebe : Puccinis letzte Oper *Turandot* / Olaf A. Schmitt // Turandot Giacomo Puccini : [Die Broschüre]. – 2015. – 6 Juli. – S. 22–25.
10. Schmitt O. Wandlungen eines Märchens : von Turandocht zu Turandoch / Olaf A. Schmitt // Turandot Giacomo Puccini : [Die Broschüre]. – 2015. – 6 Juli. – S. 56–59.
11. Weindel M. Busoni, Ferruccio (Dante Michelangelo Benvenuto) / Martina Weindel, Albrecht Reithmüller, Hyesu Shin // Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik / begr. v. F. Blume. – 2., neubearb. Ausg. / hrsg. v. L. Finscher. – Kassel [etc.], 2000. – Personenteil 3. – Sp. 1371–1401.

REFERENCES

1. Gozzi, C., 1989. Turandot. A tragicomic tale of china for the theatre in five acts. *Gozzi C. Skazki dlya teatra* [Gozzi, C., Tales for the theatre]. Moscow: Pravda, pp. 205–306.
2. Carlo Gozzi (1720 – 1806), 1955. *Khrestomatiya po istorii zapadnoevropeyskogo teatra* [Chrestomathy about history of Western European Theater], 2nd ed., vol. 2, ch. 3. Moscow, pp. 587–632.
3. Puccini, G., 1980. Turandot: lyrical. drama of 3 acts 5 scenes [Score]. Lenin-grad: Muzyka, 448 p.
4. Tomashevskiy, N., 1989. Tales by Carlo Gozzi (1720 – 1806). *Gozzi C. Skazki dlya teatra* [Gozzi, C., Tales for the theatre], Moscow: Pravda, pp. 3–10.
5. Shteynpress, B. S., Yampolsky, I. M., 1966. *Entsiklopedicheskiy muzykalnyy slovar* [Encyclopedic Music Dictionary], 2nd ed. Moscow, 632 p.
6. Busoni, F., 1918. Turandot: eine chinesische Fabel nach Gozzi in 2 Akten [Score]. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 149 S.
7. Hoffman, C., 2015. Figures. Turandot Giacomo Puccini: Die Broschüre, 6 Juli, S. 26–39.
8. Marelli, M. A., 2015. „Stück soll keinen Eventcharakter haben“: Interview. Kultur und Freizeit rund um den See, 31 Juli, S. 8.
9. Schmitt, O., 2015. Leben durch die Liebe: Puccinis letzte Oper Turandot. Turandot Giacomo Puccini: Die Broschüre, 6 Juli, S. 22–25.
10. Schmitt, O., 2015. Wandlungen eines Märchens: von Turandocht zu Turandoch. Turandot Giacomo Puccini: Die Broschüre, 6 Juli, S. 56–59.
11. Weindel, M., Reithmüller, A. and Shin, H., 2000. Busoni, Ferruccio (Dante Michelangelo Benvenuto). Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Personenteil 3, Sp. 1371–1401.

УДК 782.9:[784.67+78.085.4]

Александра Кузьмина

*Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского (Харьков)*

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ФОРМИРОВАНИЯ ДЕТСКОЙ ОПЕРЫ

Кузьмина А. А. Социокультурные предпосылки формирования детской оперы. Приводятся точки зрения современных музыковедов на феномен детской оперы. Рассматривается влияние факторов социокультурной среды, вызвавших

зарождение нового музыкально-драматического жанра – детской оперы. Среди них выделяются важнейшие: традиция *Hausmusik* и расцвет аматорского домашнего и школьного театра, побудивших композиторов к созданию специального детского репертуара; детский игровой фольклор с драматическими элементами, синкретическая природа которого по-новому преломляется в условиях оперного жанра; практика постановки пьес на рождественский сюжет с участием детей в западноевропейской церкви, с обязательным присутствием музыкального компонента; влияние жанра «взрослой» оперы, от которой позаимствованы специфические формы высказывания, закономерности музыкально-сценического развития, основные структурно-драматургические единицы.

Ключевые слова: детская опера, детский игровой фольклор, домашнее музицирование, любительский домашний театр, церковные представления с участием детей.

Кузміна О. А. Соціокультурні передумови формування дитячої опери. Наводяться точки зору сучасних музикознавців щодо феномену дитячої опери. Розглядається вплив факторів соціокультурного середовища, що спричинили зародження нового музично-драматичного жанру – дитячої опери. Поміж ними виділяються найважливіші: традиція *Hausmusik* і розквіт аматорського домашнього і шкільного театру, що спонукав композиторів до створення спеціального дитячого репертуару; дитячий ігровий фольклор з драматичними елементами, синкретична природа якого постає по-новому в умовах оперного жанру; практика постановки п'єс на різдвяний сюжет за участю дітей у західноєвропейській церкві, з обов'язковою присутністю музичного компонента; вплив жанру «дорослої» опери, від якої були запозичені специфічні форми висловів, закономірності музично-сценічного розвитку, основні структурно-драматургічні одиниці.

Ключові слова: дитяча опера, дитячий ігровий фольклор, домашнє музикування, аматорський домашній театр, церковні вистави за участю дітей.

Kuzmina O. A. Sociocultural preconditions for the children's opera forming.

Opera for children as an independent genre was born in the last third of the XIX century and has been developing for more than a century, stimulating the active interest of both composers and musicologists. The **objective** of this study is to consider several sociocultural factors which influenced a new genre formation. To achieve this objective, the next **methods** were applied: historical, genre.

So, one of the sociocultural factors was the tradition of *Hausmusik*, according to which musical and musical-theatrical compositions were performed in an atmosphere of home comfort and spiritual harmony by all the family, the younger generation included. In the practice of different nations home concerts had some peculiarities. Thus, in the XVIIIth century the home amateur theater in which the children took part was popular in the Russian Empire. On the one hand, it had a didactic orientation, on the other it was one of the leisure forms. Hence there appeared the origination of a special repertoire,

which took into account the child's perception psychology. In the Austro-German states amateur music-making united all the inhabitants of the house, including servants and teachers. The latter often selected the program and directed the performances. The necessity in such compositions stimulated the creation of the first children's operas. These works designed for a certain age of performers were rather short and simple enough as to their musical text and could be learned within a short time under the guidance of a music teacher or adult relatives. Such operas were written by N. Lysenko, N. Brianskiy, A. Buchner, V. Orlov, Teel, F. Abt, G. Holst and many others. Besides private children's theaters, the genesis of a new genre was influenced by the theaters that existed in the educational institutions of the XIXth century. Headmasters of gymnasiums and lyceums often welcomed that practice, considering it useful for the development of aesthetic views of pupils and also for improving the knowledge of foreign languages. In 1895, V. Orlov wrote a number of opera compositions, and he directed them for staging by young people during the festivals. Two decades later, the Ukrainian composer N. Leontovich, at the request of the headmaster of the First Ukrainian Gymnasium in Kiev, created music for B. Grinchenko's scene for children "Na Rusalchyn Velykden" ("At the Water-Nymphs Easter"), which was performed by the students of gymnasium.

Many operas are connected with children's folklore with elements of dramatization: action games with dialogs, songs with dances and playing, in which the singing is combined with action according to a certain "scenario" that has been formed over the centuries. Such games have the syncretic integrity, and the opera genre, synthetic by its nature, transforms this unity of several elements in a new way. The folklore component also often reveals itself at the level of a plot, the forms of musical utterances. This is confirmed by O. Pchilka's (O. Dragomanova-Kosach) operetta "Two Enchantresses", or "Winter and Spring" (1919), rich with winter rituals and folk aphorisms; by V.Ptushkin's musical performance "On Seashore far a Green Oak Towers..." (1987), in which the personalized chorus (Guys and Girls) is interpreted in the spirit of round dance songs of a two-rank type; by B. Tischenko's opera "The Stolen Sun" (1968) – the composer involves the formula of folk lamentation, counting rhymes, teasers, not quoting them. If the above-mentioned sociocultural factors influenced the birth and forming of children's opera in all regions of Europe, the tradition to perform musical plays involving children in the churches is characteristic of only the Western world. The circle of plots of such pageants has now narrowed to the limits of the Christmas theme, preserving the compulsory music part, which can be represented in different versions: the choral performance of a hymn or chorale of the appropriate content in the end of a performance, alternation of solo and choral episodes with conversational dialogues, finally, the musical incarnation of the whole play. In particular, the American composer of Ukrainian origin P. Stetsenko created the children's opera "The Three Hermits" (libretto by T. Martin based on the story by L. Tolstoy) to be staged in a church to the piano accompaniment. The libretto uses the texts of the Thanksgiving prayer and "Otche nash" ("Our Father"), one-voice singing of the hermits is supported by the choral accompaniment.

The process of the children's opera formation was significantly influenced by the experience of the "adult" opera genre. Specific forms of utterance (recitative, arioso, duet, trio, etc.) were taken from it; the main structural-dramaturgical units – the scene, the act; the patterns of musical-scenic development – the exposition of actors, collisions that promote plot events to the culmination, and their resolution, the introduction of themes-characteristics and leitmotifs. On the other hand, two genre-style models of the comic opera – French *opéra-comique* and Austro-German *Singspiel* – became the direct guide for the composers. The connection with both genres explains the principle of conversational dialogues and solo vocal numbers alternation, small ensembles, mostly duets; with *Singspiel* – the prevalence of fairy tale plots; with *opéra-comique* – the type of characters that do not belong to the upper classes (peasant children, booth actors, etc.).

The **results** of the research support the idea that the children's opera forming was influenced by the next sociocultural factors: 1) the tradition of *Hausmusik* including home amateur theatre and theatrical practice in educational institutions; 2) children's folklore with elements of dramatization; 3) church musical plays involving children; 4) "adult" opera genre, with its forms of utterance, structural-dramaturgical units etc. To **conclude** we would like to say that responding to changes in the world, composers are not afraid to introduce new subjects that were not previously used in compositions for children, for example, related to armed conflicts (D. Chesky's "Mouse War", 2007); the authors also expand musical vocabulary using modern writing techniques. This indicates the responsiveness of the genre to events that are extremely worrying for contemporaries, which is the best evidence of its vitality.

Key words: children's opera, children's folklore with the elements of game, *Hausmusik*, amateur home theater, church performances with the participation of children.

Опера для детей как самостоятельный жанр зародилась в последней трети XIX столетия и стимулирует активный интерес как композиторов, так и учёных-музыковедов. Об этом свидетельствует накопление значительного количества музыкального материала и появление во второй половине XX столетия ряда работ, в которых музыковеды стремятся дать определение этому явлению, охарактеризовать его типологические черты. В частности, «Русская и украинская детская опера» (1946) А. Герман стало одним из первых серьёзных исследований, связанных с жанровыми особенностями и тематикой опер для детей¹. В последние три десятилетия появилось несколько крупных работ,

¹ К сожалению, с текстом работы ознакомиться не удалось, так как по информации, полученной от сотрудников библиотеки НМАУ имени П. И. Чайковского, работа уже списана в архив.

например Т. Квирикадзе, 1987; А. Ермакова, 2012; Н. Изуграфовой, 2013, в которых при разности избранного материала и целевых установок формулируется своё понимание феномена «детская опера». А. Ермаков высказывает мысль о том, что в отечественной композиторской и театральной практике в развитии детской оперы сложились два направления: «1) произведения, ориентированные на исполнение в профессиональных театрах для юных зрителей, 2) сочинения, предназначенные для постановки детскими любительскими труппами» [4, с. 22]. Как видим, он разграничивает оперу для детей и оперу для детского исполнения. Сходное мнение высказывает Н. Изуграфова, однако, опираясь на исполнительско-слушательский параметр, она предлагает выделить три жанровых типа детской оперы: «опера про дітей; опера для дітей; опера з дітьми – для дитячого виконання» [6, с. 16]. Т. Квирикадзе, напротив, использует термин «детская опера» повсеместно, указывая в ссылке, что таким образом условно именуется опера для детей [7, с. 3] (как становится ясно в дальнейшем, предназначенная для исполнения как детьми, так и взрослыми).

Богатство детской оперы заставляет задуматься о причинах, обусловивших её появление и развитие. Так, Н. Изуграфова в числе важных предпосылок указывает романтическую сказочную оперу, а также «широке застосування хореографічних сцен, танцювальних номерів в композиції опери» и «класичний балет з його сюїтно-дивертисментною структурою» [6, с. 7]. А. Ермаков, называя детскую оперу «одной из разновидностей классического оперного прототипа», отмечает связь этого жанрового подвида, предназначенного для любительского исполнения, со значимыми явлениями «в области детской литературы и театра (как наиболее близких опере видов искусств)» [4, с. 15]. Вместе с тем, детальное знакомство с ранними образцами детских опер позволяет говорить о влиянии на неё более широкого спектра явлений, что определяет **цель** данной статьи – рассмотреть формирование этого жанра в свете различных социокультурных факторов.

Одним из них стала традиция *Hausmusik*, предполагавшая исполнение музыкальных и музыкально-театральных сочинений в атмосфере домашнего уюта и духовной близости. Истоки этого явления, по мнению исследователей, восходят к XVI столетию. С течением времени

домашнее музицирование получает распространение на территории всей Европы, однако в разнонациональных условиях оно преломляется по-разному. Так, в Российской империи ещё в XVIII столетии утвердилась практика домашнего театра, в котором принимали участие дети. Он имел как дидактическую направленность, так и представлял собой одну из форм проведения досуга. Отсюда – возникновение специального репертуара, созданного с учётом психологии восприятия ребёнка. Один из создателей частного детского театра, помещик Андрей Тимофеевич Болотов (1738 – 1833), полагал: писать пьесы для детей нужно «так просто, предлагать всё так хорошо, так ясно и располагать все материалы и перемены оным таким образом, чтобы они детям были, колико можно, понятны, и *паче всего не скучны*» (курсив мой. – А. К.) [цит. по: 14, с. 245]. Эта традиция продолжила развитие и в XIX столетии, причём любовь к аматорскому театру охватила все слои дворянского сословия, вплоть до императорской семьи. С. Девятков и И. Зимин сообщают, что зимой 1864 года на вилле Пельон в Ницце сыновья Александра II, семилетний Сергей и четырёхлетний Павел, «играли первый в жизни спектакль» [3, с. 240]. Театр расположился в пустых комнатах в нижнем этаже дома. Давали пьесу на французском языке «*La Mansarde du Crim*» («Чердак Крима»), специально для этого случая написанную графом А. А. Бобринским. Не всегда домашние представления преследовали своей целью лишь развлечения, иногда устраивателями двигали благородные цели. Так, летом 1896 года в Ивановке, где с семьёй Сатиных отдыхал С. Рахманинов, младшее поколение вместе с Крейцерами из имения Бобылёвка хотели «возобновить прошлогодние спектакли: ставить водевили, дабы на вырученную сумму закупить книги для местных библиотек» [16, с. 57]. По словам Лёли [Елены] Крейцер, ученицы С. Рахманинова, всё было готово – декорации, занавес, выучены роли, однако по какой-то причине (возможно, из-за болезни Саши Сатина) представление так и не состоялось.

Австро-немецкая традиция любительского музицирования охватывала всех обитателей дома, в том числе и слуг. В частности, об этом свидетельствует объявление из *Wiener Zeitung* за 1785 г., гласящее: «Требуется слуга, холостой, хорошо натренированный в музыке, особенно

в игре на виолончели» [цит. по: 8, с. 132]. Достаточно высокий уровень музыкальной подготовки представителей высших сословий позволял им исполнять не только хоралы, песни, дуэты, но и отрывки из ораторий и опер, а иногда и осуществлять постановки в полном объёме. Ряд фактов, подтверждающих это, приводит Л. Кириллина: будущая императрица Мария Терезия «в юности пела в придворных оперных спектаклях, ставившихся ее августейшим отцом (император Карл VI. – *А. К.*)», князь Ф. Й. М. Лобковиц исполнял басовые партии в домашних постановках опер, графиня М. А. Г. Хацфельд «пела партию Электры в любительском спектакле “Идоменей” Моцарта, состоявшемся в 1786 году во дворце князя Ауэрсперга¹» [8, с. 131]. В XIX столетии эта практика на время прекратила своё существование, но лишь затем, чтоб в последней его трети возродиться в несколько упрощённом виде – в форме первых детских опер: небольших по объёму и достаточно простых по музыкальному тексту, которые за небольшой срок могли бы быть разучены под руководством учителя музыки или взрослых родственников. Такого рода оперы писали Н. Лысенко, Н. Брянский, А. Бюхнер, В. Орлов, Теэль, Ф. Абт, Г. Хольст и многие другие. Вызывают интерес указания к оформлению костюмов, приведенные в предисловии к опере Теэль «Зайкина невеста»: для создания объёмных масок в виде голов медведя, волка, зайца и лисицы предлагается простой чертёж на сетке. Вырезанные элементы нужно склеить и для большего правдоподобия всем, кроме зайца, приклеить языки из красной фланели. Для ускорения и облегчения процесса изготовления костюмов можно «на плечи накинуть плащи, заколов их под горлом (в ход пускайте папины пледы, мамины платки, простыни и проч.)» [15, с. 4]. Наличие таких инструкций говорит о популярности постановок в описываемый период. Известно, что делались такие спектакли буквально в течение нескольких дней, а хоровые сцены присутствовали во многих сочинениях, что могло бы послужить препятствием для скорости воплощения. Однако композиторы при написании детских опер учитывали данные обстоятельства, поэтому упрощали задачи.

¹ К. Г. Нефе (1748–1798) писал о ней (свидетельство датируется 1783 годом): «Она великолепно исполняет речитативы, и одно удовольствие слушать ее в ариях *parlante*» [цит. по: 8, с. 80].

К примеру, Ф. Бюхнер, автор «Весёлых марионеток», в ремарке в клavierе подчеркнул: «Если время нет разучить хор как написано», это не является препятствием к постановке – дети «поют все один голос в унисон» [2, с. 6].

В XX веке детская опера, перестав быть востребованной в семейном кругу по причине отмирания традиции домашнего музицирования, переместилась в постановочную практику детских дворцов культуры, музыкальных и общеобразовательных школ и т. п. Одним из счастливых исключений можно считать спектакли, которые ставились летом 1982 года в Посаде, где отдыхали Н. Гутман и О. Каган с детьми, а также их друзья. Виолончелистка рассказывает, что под впечатлением от фестиваля камерной музыки в финском городе Кухмо, где музыканты выступали перед этим, они «решили тоже что-нибудь устроить, главным образом – для детей, чтобы они поняли, что не зря их тащили с речки и усаживали за инструменты» [9]. Затея удалась – дети, среди которых были К. Сканави и А. Мельников, выступали в роли солистов, Наталья и Олег «выполняли функции» симфонического оркестра, а их друзья из немusикального мира «выпускали ежедневную стенгазету, делали программки с детскими рисунками, писали и ставили оперы и оперетты на сюжеты из местной жизни» [9].

Если в наше время домашние театральные постановки представляются скорее исключением из правил, в отличие от школьных, то в XIX веке оба этих направления аматорского театра были равно популярны. Театральная практика, существовавшая в гимназиях, институтах благородных девиц и училищах, заполняла внеурочное время воспитанников, в том числе Н. Гоголя, В. Оболенского, П. Буржинского, М. Рыльского. Гимназическое начальство приветствовало такую деятельность своих подопечных, поскольку, как отмечает А. Анненская, полагало, «что она отвлекает их от вредных шалостей и служит развитию их эстетического вкуса» [1, с. 12]. Н. Гоголь упоминает в письме к матери в феврале 1827 года: «Масленицу всю неделю мы провели так, что желаю всякому её провести, как мы: всю неделю веселились без усталости. Четыре дня сряду был у нас театр <...>» [цит. по: 1, с. 12], причём на эти представления даже пускали городскую публику, что говорит о достаточно высоком уровне исполнения. Веселье сопровождало

и другую череду зимних праздничных дней – Святки. Кроме гуляний, игр с переодеванием – ряжения, были и другие забавы. В частности, Василий Орлов в 1895 году написал ряд оперных сочинений, объяснив свою позицию следующим образом: «Во всех учебных заведениях на Святках и других детских праздниках устраиваются всевозможные игры с пением и танцами; так что и настоящие <...> оперы <...> могут найти для себя внимание между учащейся молодёжью» [13, с. 4]. Двумя десятилетиями позже украинский композитор Н. Леонтович, как пишет его биограф Юрий Масютин (псевдоним Я. Юрмас), по просьбе директора Первой украинской гимназии в Киеве начал работу над музыкой к детской сцене Б. Гринченко «На русалчин Великдень» [12, с. 148]. Композитор Ф. Козицкий полагал, что эту «музику, написану із спеціальною метою для самостійного дитячого виконання слід вважати за оперу на текст цього ж твору Грінченка» [цит. по: 12, с. 148].

Рассматривая тесные связи детской оперы с различными культурными явлениями, не следует упускать из вида детский игровой фольклор с элементами драматизации – подвижно-диалогические игры и танцевально-игровые песни, комбинирующие пение с действием по определённому, сформировавшемуся на протяжении веков «сценарию». Старейшими считаются хороводные драматические игры, «які колись були частиною весняного календарного обряду» [10, с. 583]. Календарно-обрядовая игра, как отмечает О. Макарец, включает в себе «два рівні вираження основного ритуально-ігрового змісту: вербальний та акціональний» [11, с. 121]. Другими словами, играм присуща прямая связь между словом и движением: «ігрова пластика цілком залежить від сюжету пісні, що супроводжує гру» [там же]. Обладая синкретической целостностью – «слова, мелодії, міміка, танкові рухи й драматична дія ще не розчленовані» [11, с. 122], такие игры родственны оперному искусству, синтетическому по своей природе. Детская опера, соединяя в себе опыт нескольких направлений, как бы «замыкает круг», по-новому претворяя эту спаянность нескольких элементов. В. Орлов даже включил игру «Зайныка, поскачи» в оперу «Ворона-Вешунья», описав правила игры в ремарке. Эта игра относится ко второй группе детских игр – «драматичних мініатюр з імітацією вчинків та поведінки звірів, птахів», которые, возможно, остались как реликты

тотемных культов предков-животных [10, с. 584]. В построении некоторых хоровых эпизодов в музыкальном спектакле В. Птушкина «У Лукоморья дуб зелёный...» заметно влияние хороводных песен двухшеренгового типа, в которых реплики поочередно исполняются двумя группами (в данном случае Парнями и Девушками).

Кроме того, детский фольклор стал богатейшим источником для сюжетов опер, а также музыкальной кладезью, предоставляя композиторам материал как для прямого цитирования и обработок песен, так и для опоры на определённые фольклорные модели, претворённые в индивидуальном стилистическом ключе. Многим известна опера Н. Лысенко «Зима і Весна, або Снігова Краля» (1892), претворяющая популярный сюжет циклической смены времён года, однако она не единственная в своём роде. Украинская писательница Олена Пчілка написала оперетту «Дві чарівниці» (1919), сопроводив её вторым названием – «Зима й Весна»¹. В центре сюжетных коллизий – Масленица как отражение естественного противостояния двух героев-антагонистов. О. Пчілка использовала в своём произведении обряды, приметы, народные обычаи [17, с. 407–408]. По-иному претворил фольклорную составляющую Б. Тищенко в опере «Краденое солнце» (1968) по одноимённой сказке К. Чуковского. Как отмечает Л. Иванова, фольклорное начало в опере «проявляет себя на всех уровнях: содержания, формы-структуры, языковых средств» [5, с. 62]. В либретто вошли детские считалки, дразнилки, прибаутки, «стимулирующие соответствующие музыкальные средства и формирующие облик детской оперы» [5, с. 64]. Прямое цитирование композитор не использует, но детские «песенки» он создаёт «по фольклорной модели, <...> основываясь на сущностных признаках жанра: равной ритмике, полном структурном

¹ Сочинение предназначалось для детского любительского театра, организованного О. Пчілкою в Зелёном Гае (урочеще под Гадячем). Кроме этой оперетты, она создала ещё 6 пьес, чтобы пополнить репертуарную копилку: «Весняний ранок Тарасовий», «Кобзареві діти» (1920), «Різдвяна байка» (1919), «Щасливий день Тараса Кравченка» (1920), «Сон-мрія, або Казка Зеленого Гаю» (1919), «Небезпечний спів і скарб» [17, с. 406]. В письме к внуку писательница говорит о проблеме, побудившей её к написанию этих сочинений: «На такі твори тільки великий попит. Бо граць хочуть, а п'єс – нема! А бабуня – понаписувала (отут, у холоді!)». І тепер «іх грають діти, тутешні школярі й дівчатка, на сцені» [цит по: 17, с. 407].

параллелизме музыкальных и словесных фраз, мелодике, построенной на попеременной повторности двух звуков» [5, с. 69].

Если обозначенные выше социокультурные факторы оказали влияние на зарождение и формирование детской оперы во всех регионах Европы, то традиция церковной постановки музыкальных пьес с участием детей характерна только для западного мира. Круг сюжетов таких действий к настоящему времени сузился до пределов рождественской тематики, сохранив обязательное участие музыки, которая может быть представлена в разных вариантах: хоровым исполнением в конце пьесы какого-либо гимна или хорала соответствующего содержания, чередованием сольных и хоровых эпизодов с разговорными диалогами, наконец, музыкальным воплощением всей пьесы. В англоязычных странах такие спектакли называются *Nativity play* или *Christmas pageant* (пьеса на сюжет рождества или рождественское действие), в Германии – *Krippenspiel* (от *Krippe* – ясли, в которых, по преданию, лежал младенец Иисус), в странах Латинской Америки – *Las pastorelas* (пастушеские пьесы). Однако реалии современной жизни влияют на эту традицию, и, как сообщают Дж. Генри (*J. Henry*) и В. Миллер (*V. Miller*), журналисты великобританского издания *The Telegraph*, социологическое исследование в 2007 году показало, что только в одной из пяти школ ставили пьесу на религиозный рождественский сюжет, остальные школы обратились к светским нейтральным сюжетам или вообще отказались от постановок, чтобы не ущемлять учеников других вероисповеданий, в которых Рождество не является одним из главнейших праздников [18]. Кроме праздничных сюжетов, в основе музыкального представления может быть какой-либо из моментов церковного обихода, к примеру, молитва. В частности, американский композитор украинского происхождения Пол (Павел) Стеценко создал детскую оперу «Три старца» (либретто Т. Мартина по одноимённому рассказу Л. Толстого), предназначенную для постановки при церкви (под аккомпанемент фортепиано). В либретто использованы тексты благодарственной молитвы и «Отче наш», одноголосное пение старцев сопровождает аккомпанемент хорального склада. Интересно, что в последние три десятилетия культурная диффузия привела к внедрению практики таких представлений, свойственной католической

и протестантской церкви, в деятельность православных воскресных школ. Появился новый, ещё не исследованный жанр, который можно считать специфической формой детской оперы – «детский православный мюзикл» (композитор В. Л. Дроцевич).

При всём многообразии перечисленных ранее посылов, на формирование детской оперы оказал существенное воздействие опыт «взрослого» оперного жанра. Именно от него были взяты специфические формы высказывания (речитатив, ариозо, дуэт, трио и т. д.), «принципы общей конструкции» (В. Ферман) сочинения (основные структурно-драматургические единицы – сцена, картина, акт; закономерности музыкально-сценического развития – экспозиция действующих лиц, коллизии, которые продвигают сюжетные события к кульминации, и их разрешение), введение тем-характеристик и лейтмотивов. С другой стороны, непосредственным ориентиром для композиторов стали две жанрово-стилевые модели комической оперы – французская *opéra-comique* и австро-немецкий зингшпиль. Связь с обеими поясняет принцип чередования разговорных диалогов с сольными вокальными номерами, преобладание небольших ансамблей, большей частью дуэтов; с зингшпилем – преобладание сказочно-фантастических сюжетов; с *opéra-comique* – тип персонажей, не относящихся к высшим сословиям (крестьянские дети, актёры балагана и т. д.).

Подводя итоги, можно сделать следующие **выводы**. Как жанр живой, детская опера постоянно находится в развитии, композиторы обновляют музыкальный язык, формы высказывания, обобщают накопленные ранее знания и стремятся найти новые пути в покорении своей аудитории с учётом изменений, происходящих в окружающем нас пространстве. Впитав в себя суммарный опыт многих культурных и социальных явлений, детская опера языком музыки и театра говорит своей аудитории обо всех проявлениях жизни. Так, современный американский композитор Дэвид Чески создал оперу для детей «Мышиная война» (2007), затронув тему вооружённой агрессии и реальных причин насилия, скрывающихся за громкими лозунгами, ранее как бы табуированную в отношении детского музыкально-театрального искусства. Сюжет¹

¹ Либретто оперы принадлежит самому Д. Чески. Кратко отметим основные моменты его содержания: существует два королевства – в городе Пада возле

в доступной форме, через аллегорию раскрывает все стадии формирования военного конфликта и пытается донести идею абсурдности войны. Отправной точкой для выбора темы сочинения послужили боевые действия в Ираке в 2003-2011 гг. Откликаясь на изменения в мире, композиторы не боятся вводить новые сюжеты, расширяют авторы и музыкальную лексику, используя современные техники письма. Это говорит об отзывчивости жанра на события, остро волнующие современников, что является лучшим свидетельством его жизненности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анненская А. Н. Биографические очерки / А. Н. Анненская. – М. : Директ-Медиа, 2014. – 387 с.
2. Бюхнер Ф. Ф. Весёлые марионетки [Ноты] : для гол. с фп. в 2 руки / Ф. Ф. Бюхнер. – Клавир. – СПб., 1907. – 41 с.
3. Девятов С. Двор российских императоров. Энциклопедия жизни и быта / Сергей Девятов, Игорь Зимин // в 2х т. – М. : Кучково поле, 2014. – Том 1. – 600 с., 35 ил.
4. Ермаков А. А. Жанровые особенности детской оперы для любительского театра (на примере творчества уральских композиторов) : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Александр Александрович Ермаков ; Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки. – Магнитогорск, 2012. – 26 с.
5. Иванова Л. «Краденое солнце» Б. Тищенко (О фольклоризме в детской опере) / Л. Иванова // Современная советская опера: Сб. науч. трудов. – Л. : ЛГИТМИК, 1985. – С. 60–73.

северного полюса и на острове Понг на юге. В первом живут Синие мыши, очень трудолюбивые создания, построившие много заводов и любящие делать деньги, во втором – Красные мыши, простые, мирные жители, которые занимаются земледелием. Однажды Синие мыши-дельцы выясняют, что им нужно больше денег, и старый толстый генерал Кан подсказывает, что война решит эту проблему. Предлогом для нападения становится жёлтый сыр, который едят Красные мыши, в отличие от Синих, среди которых популярен розовый. Среди Синих мышей идея насилия противится только молодая мышь Альберт, однако режим вынуждает стать частью армии и его. Несколько атак на государство Красных мышей потерпели неудачу, после чего Синие мыши вступают в переговоры с королём Красных мышей, которые приводят к примирению обеих сторон.

6. Изуграфова Н. В. Дитяча опера як автономна жанрова форма у контексті сучасної музичної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Наталя Валеріївна Изуграфова ; Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2013. – 20 с.
7. Квирикадзе Т. К. Грузинская детская опера : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Тамара Константиновна Квирикадзе ; Грузинский государственный театральный институт имени Шота Руставели. – Тбилиси, 1987. – 22 с.
8. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. / Л. В. Кириллина. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – Т. 1. – 536 с.
9. Кутловская Е. Почему бывают плохие концерты. Интервью с Натальей Гутман [Электронный ресурс] / Елена Кутловская. – Режим доступа : . – Заглавие с экрана.
10. Лановик З. Б. Українська усна народна творчість: Підручник / З. Б. Лановик, М. Б. Лановик. – 4-те вид., стер. – К. : Знання-Прес, 2006. – 591 с.
11. Макарець О. Українська календарна гра у функціонально-генетичному аспекті / О. Макарець // Волинь філологічна: текст і контекст. Українська література як художній феномен : зб. наук. пр. / упоряд. В. Г. Сірук. – Луцьк : Вежа-Друк, 2015. – Вип. 19. – С. 118–124.
12. Околович І. Внесок Миколи Леонтовича в музичну культуру України / Іван Околович // Актуальні питання гуманітарних наук. – Дрогобич, 2016. – Вип. 16. – С. 146–152.
13. Орлов В. М. Ворона-Вещунья [Ноты] : для гол. с фп. в 2 руки / В. М. Орлов. – Клавир. – СПб. : Юргенсон, 1895. – 32 с.
14. Привалова Е. П. А. Т. Болотов и театр для детей / Е. П. Привалова // XVIII век. Сб. 3. – М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1958. – С. 242–261.
15. Теэль. Зайкина невеста : (Лесная сказка) : Опера для детей в 1 карт. [Ноты] : для пения с ф.-п. / Теэль. – Клавир. – М., ценз. 1903. – 16 с.
16. Федякин С. Рахманинов / Сергей Федякин. – М. : Молодая гвардия, 2014. – 478 с.
17. Школа В. Жанрова природа драматичних творів О. Пчілки / В. Школа // Леся Українка і сучасність: Зб. наук. пр. — Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. — Т. 6. — С. 402–412.
18. Henry J. School Nativity Plays under Threat [Electronic source] / Julie Henry, Vikky Miller. — Access mode : <http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1571187/School-nativity-plays-under-threat.html>. — The title from the screen.

REFERENCES

1. Annenskaja A. N. Biograficheskie ocherki / A. N. Annenskaja. – M. : Direkt-Media, 2014. – 387 s.
2. Bjuhner F. F. Vesjolye marionetki [Noty] : dlja gol. s fp. v 2 ruki / F. F. Bjuhner. – Klavir. – SPb., 1907. – 41 s.
3. Devjatov S. Dvor Rossijskikh imperatorov. Jenciklopedija zhizni i byta / Sergej Devjatov, Igor' Zimin // v 2h t. – M. : Kuchkovo pole, 2014. – Tom 1. – 600 s., 35 il.
4. Ermakov A. A. Zhanrovyje osobennosti detskoj opery dlja ljubitel'skogo teatra (na primere tvorcestva ural'skikh kompozitorov) : avtoref. dis. ... kand. iskusstvoved. : 17.00.02 / Aleksandr Aleksandrovich Ermakov ; Magnitogorskaja gosudarstvennaja konservatorija (akademija) imeni M. I. Glinki. – Magnitogorsk, 2012. – 26 s.
5. Ivanova L. «Kradenoe solnce» B. Tishhenko (O fol'klorizme v detskoj opere) / L. Ivanova // Sovremennaja sovetskaja opera: Sb. nauch. trudov. – L. : LGITMIK, 1985. – S. 60–73.
6. Izugrafova N. V. Ditjacha opera jak avtonomna zhanrova forma u konteksti suchasnoj muzichnoj kul'turi : avtoref. dis. ... kand. mistectvoznnav. : 17.00.03 / Natalja Valerijivna Izugrafova ; Odes'ka nacional'na muzichna akademija im. A. V. Nezhdanovoi. – Odesa, 2013. – 20 s.
7. Kvirikadze T. K. Gruzinskaja detskaja opera : avtoref. dis. ... kand. iskusstvoved. : 17.00.02 / Tamara Konstantinovna Kvirikadze ; Gruzinskij gosudarstvennyj teatral'nyj institut imeni Shota Rustaveli. – Tbilisi, 1987. – 22 s.
8. Kirillina L. V. Bethoven. Zhizn' i tvorcestvo: v 2 t. / L. V. Kirillina. – M. : Nauchno-izdatel'skij centr «Moskovskaja konservatorija», 2009. – T. 1. – 536 s.
9. Kutlovskaja E. Pochemu byvajut plohie koncerty. Interv'ju s Natal'ej Gutman [Jelektronnyj resurs] / Elena Kutlovskaja. – Rezhim dostupa : <http://www.classicalmusicnews.ru/interview/natalia-gutman-2007>. – Zaglavie s jekrana.
10. Lanovik Z. B. Ukraïns'ka usna narodna tvorchist' : Pidručni / Z. B. Lanovik, M. B. Lanovik. – 4-te vid., ster. – K. : Znannja-Pres, 2006. – 591 s.
11. Makarec' O. Ukraïns'ka kalendarska gra u funkcional'no-genetichnomu aspekti / O. Makarec' // Volin' filologichna: tekst i kontekst. Ukraïns'ka literatura jak hudozhnij fenomen : zb. nauk. pr. / uporjad. V. G. Siruk. – Luc'k : Vezha-Druk, 2015. – Vip. 19. – S. 118–124.
12. Okolovich I. Vnesok Mikoli Leontovicha v muzichnu kul'turu Ukraïni / Ivan Okolovich // Aktual'ni pitannja gumanitarnih nauk. – Drohobich, 2016. – Vip. 16. – S. 146–152.

13. Orlov V. M. Vorona-Veshhun'ja [Noty] : dlja gol. s fp. v 2 ruki / V. M. Orlov. – Klavir. – SPb. : Jurgenson, 1895. – 32 s.
14. Privalova E. P. A. T. Bolotov i teatr dlja detej / E. P. Privalova // XVIII vek. Sb. 3. – M.; L. : Izd-vo AN SSSR, 1958. – S. 242–261.
15. Tejel'. Zajkina nevesta : (Lesnaja skazka) : Opera dlja detej v 1 kart. [Noty] : dlja penija s f.-p. / Tejel'. – Klavir. – M., cenz. 1903. – 16 s.
16. Fedjakin S. Rahmaninov / Sergej Fedjakin. – M. : Molodaja gvardija, 2014. – 478 s.
17. Shkola V. Zhanrova priroda dramatichnih tvoriv O. Pchilki / V. Shkola // Lesja Ukraïнка i suchasnist': Zb. nauk. pr. – Luc'k: Volin. nac. un-t im. Lesi Ukraïнки, 2010. – Т. 6. – S. 402–412.
18. Henry J. School Nativity Plays under Threat [Electronic source] / Julie Henry, Vikky Miller. – Access mode : <http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1571187/School-nativity-plays-under-threat.html>. – The title from the screen.

УДК 782.1.071.2:78.03(477)

Марія Касьяненко

*Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського (Харків)*

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ ОПЕРНИЙ МАЙДАНЧИК В УКРАЇНІ: З ІСТОРІЇ НЕРЕАЛІЗОВАНОГО ПРОЕКТУ

Касьяненко М. А. Експериментальний оперний майданчик в Україні: з історії нереалізованого проекту. У статті розглянуто два різновиди музично-сценічної ситуації: оперна студія та стажерські курси. Їх порівняно з проектом «Мала опера», який збиралася утілити в життя Євгенія Семеновна Мірошниченко – оперна співачка, педагог та професор, Герой України, представниця української вокальної школи М. Е. Донець-Тесейр. Велика кількість талановитих учнів, які через відсутність сценічних площадок, не мали змогу реалізувати себе в Україні, спонукала її до створення проекту «Мала опера», яка повинна була забезпечити робочими місцями випускників консерваторії. Повноцінне усвідомлення внеску співачки у культурно-громадське життя України триває досі, у межах даної статті виконано спробу забезпечити наукове підґрунтя задля детального розбору значення проекту «Мала опера», зважаючи на часові проміжки та аналізуючи кожен період приймаючи за міру культурно-мистецький демографічний стан того часу.

Ключові слова: Євгенія Мірошниченко, оперна студія, мала опера, спів, театр.

Касьяненко М. А. Экспериментальная оперная площадка в Украине: из истории нереализованного проекта. В статье рассмотрены две разновидности музыкально-сценических ситуаций: оперная студия и стажерские курсы. Они, в свою очередь, сравнены с проектом «Малая опера», который собиралась воплотить в жизнь Евгения Семеновна Мирошниченко – оперная певица, педагог и профессор, Герой Украины, представитель украинской вокальной школы М. Э. Донец-Тессейр. Огромное количество талантливых учеников, которые, из-за отсутствия сценических площадок, не имели возможности реализовать себя в Украине побудили ее к созданию проекта «Малая опера», задача которого заключалась в обеспечении рабочими местами выпускников консерватории. Полноценное осознание взноса певицы в культурно-общественную жизнь Украины продолжается до сих пор, в статье осуществлено попытку создать научную основу для детального разбора значения проекта «Малая опера», принимая во внимание временные промежутки и анализируя каждый период приняв за меру культурно-художественное демографическое состояние того времени.

Ключевые слова: Евгения Мирошниченко, оперная студия, малая опера, пение, театр.

Kasianenko M. A. Experimental opera platform in Ukraine: from the history of unrealized project.

Background. In this article we've been the insane purposes by Yevheniia Miroshnichenko which was attempt to create the Young Opera House (so-called "Mala opera" – "Small opera" on strict translate). «Mala opera» must have been the stage from young opera singers which haven't practice of singing on great opera scene. This structure like so widespread at the world types like than opera studio and internship courses. The opera studio is the most common practice format for young opera singers in Ukraine. They work at conservatories and aim to educate a professional singer and actor. Today there are four opera studios, of which only the Opera Studio in Kyiv has its own hall and stage. Another format for the preparation of opera singers is the world-wide traineeship at the theater. For example, the Théâtre de la Bastille from Paris offers young musicians two years of study, a scholarship and work experience with well-known singers. However, scholarships worth eight hundred euros per month are not enough to reside in France. Also, the same courses exist at opera theaters in Milan, Moscow, New York, etc. The latter says that the level of preparation and life there is the best for the young singer, and that's all that can be dreamed about, and there is still something to get into an internship besides a beautiful voice, a foreign language proficiency.

They compared them to the project "Small Opera", which was going to be implemented by Eugenia Semenovna Miroshnichenko – opera singer, teacher and professor, Hero of Ukraine, a representative of the Ukrainian vocal school Mariia . Donetsk-Tesseir.

A large number of talented students, who, due to the lack of stage playgrounds, could not realize themselves in Ukraine, encouraged her to create the “Small Opera” project, which was supposed to provide jobs for graduates of the conservatory. The full awareness of the singer’s contribution to the cultural and public life of Ukraine continues, within the limits of this article, an attempt was made to provide a scientific basis for the detailed analysis of the value of the project “Small Opera”, taking into account time intervals and analyzing each period, taking into account the cultural and artistic demographic status of that time.

Objectives. The object of the study is an analysis of the attempt of the People’s Artist of Ukraine Yeugeniia Semenivna Miroshnichenko to create an alternative environment for the practice of young singers in the territory of post-Soviet Ukraine and to understand the factors of the failure of such an attempt. Also compares her experience with the experience of running similar programs with other opera theaters in the world.

Methods. In this research we’ve used the comparative and biographical method. Firstly we described the role and place this idea on latest period Yeugeniia Semenivna’s life-creativity. And eventually we compared the different formats for practice of the young singers on Ukraine and on the world commonly.

Results. Yeugeniia Semenivna conducted an unequal battle with the corrupt Kyivan administration. In 2009, Y. Miroshnichenko died of a heart attack, before receiving a letter about the impossibility of reconstruction of the building. The Lukyanivka Tram Traffic Culture House, an object that should have become a “Small Opera”, was subjected to increasing attacks by developers and contenders on the land of Kiev. Now there is an art platform for business, performances, photo sessions, etc., which, by accident or not, is called «Mala opera». The commercial institution has nothing in common with the plan of E. Miroshnichenko. Free of post-Soviet biases space for contemporary, classical and experimental operas, for talented and loyal singers, directors, conductors, costume designers, artists, choruses and orchestras.

Eight years after her death, the situation became worse. Ukrainian students of solo singing classes are traveling abroad while studying to look for other opportunities for growth and self-fulfillment. Theater platforms that would be similar to the «Young Opera» and full opera studios across Ukraine would have a regulatory role, would have led to a faster cultural and artistic development and provided a complete education and an incentive for further growth. However, for today, these opportunities are limited.

Conclusions. Exploring the influence of such a structure as an opera studio, internships and small opera houses is possible only through analysis and experience. In parallel with E. Miroshnichenko, and now there are many attempts to create independent experimental opera houses on the territory of Ukraine, namely the Opera for the benefit of the city of Odessa and the “Small Opera” city of Dnipro. Accordingly, their development, the emergence of new projects, the effectiveness will require further study and systematization.

Key words: Eugenia Miroshnichenko opera studio, young opera, singing, theater.

Постановка проблеми. Євгенія Семенівна Мірошніченко (1931 – 2009), – оперна співачка, педагог та професор, Герой України, – після завершення сольної кар’єри самовіддано розпочала музично-громадську діяльність. Її важко було назвати ідеалістом-мрійником, навпроти – вона була людиною-практиком. Саме через цю якість у 2004 році Київська міська рада утворила комунальний заклад «Театрально-видовищний заклад культури “Київська мала опера”».

Велика кількість талановитих учнів, які, через відсутність сценічних площадок, не мали змогу реалізувати себе в Україні спонукала її до створення проекту «Мала опера». Вона мала б забезпечити робочими місцями випускників консерваторії та визначити себе як незалежний малий оперний театр. Цю тему висвітлювали у багатьох виданнях при житті Євгенії Семенівни, між тим, виникає потреба детального розгляду мотивів, цінностей та можливих результатів цього проекту з наукової точки зору.

У межах даної статті запропоновано дві музично-сценічні ситуації, які існують у навчальних програмах України та Європи для студентів, та – їхнє порівняння з проектом Є. Мірошніченко.

Актуальність теми обумовлена недостатнім рівнем дослідження творчої та громадської діяльності Євгенії Мірошніченко. Повноцінне усвідомлення внеску співачки у культурно-громадське життя України триває до сих пір, тому потребує наукового підґрунтя та детального розбору, зважаючи на часові проміжки та аналізуючи кожен період маючи за міру культурно-мистецький демографічний стан того часу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На сьогоднішній день спостерігається інтенсивний процес розвитку наукових досліджень у сфері оперного мистецтва, зокрема вільних сценічних майданчиків та оперних студій при учбових закладах. Зокрема, цей аспект висвітлено у роботах кандидата мистецтвознавства, професора Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського Л. Кучер [4,5], представників Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка народного артиста України І. Юзюка [11] та видатного музикознавця Л. Мазепи [6], у роботах М. Р. Телішевського «Оперна студія як складова виховання співака-професіонала» [8], І. С. Драч «Оперна студія – музичний театр майбутнього або його

ерзац?» [3], значимість оперної студії у підготовці оперних співаків підкреслено у статті Н. О. Говорухіної «Вплив харківської вокальної школи на формування творчої майстерності Б. Р. Гмирі» [2] та багато інших. Що до розглядання конкретного питання проекту «Мала опера» у науковому контексті, ґрунтовнішим слід вважати монографію Т. Швачко [10], проте вона має більш публіцистичний нахил.

У наведених дослідженнях робиться спроба усвідомлення значущості малого елемента театрального музичного світу – оперна студія, проводяться приклади спектаклів та особистого досвіту співаків-акторів. Замала кількість наукових праць, їхня вузько спрямованість та переважання публіцистичності джерел, створює відчуття легковажного ставлення до питання.

Мега статті: зафіксувати методологічну та професійну значимість малого оперного театру, визначити механізм створення спектаклю та його прокату в рамках незалежного оперного театру «Мала опера».

Виклад основного матеріалу. Українське оперне мистецтво – важливий чинник формування іміджу нашої країни як самобутньої музичної держави. Співаки, диригенти, режисери, концертмейстери, хор та оркестр складають живий організм – оперний спектакль. Синтетичний жанр об'єднує усі спеціалізації вищих музичних учбових закладів, забезпечуючи випускників робочими місцями.

Головну роль у підготовці оперного співака відіграє вихід на сцену у спектаклі. Усі інші предмети готують вокаліста саме до логічного завершення – підготовка партії та виступ. «Вільний жест, виразна міміка, вміння невимушено триматися (без зайвої розбещеності), пластичність і ритмічність рухів, особливо пов'язаних із музикою, вимагають величезної попередньої осмисленої роботи. ... Як же добитися сценічної майстерності? – Навчанням, наглядом за грою видатних артистів та практичним здійсненням на сцені придбаних у навчальній обстановці знань» [7, с. 427], – вислів І. К. Назаренка із книги «Мистецтво співу».

Саме для цього існує практика оперних студій при музичних академіях, діяльність яких спрямовано на виховання професійного актора-співака. Утім їхні ресурси видаються обмеженими, через те, що в Україні існує лише чотири оперні студії. Менш того, лише одна з них має своє приміщення – Національна музична академія України імені

П. І. Чайковського, інші ж або винаймають приміщення (як в Харкові) і мають не більше десятка вистав на рік, або вимушені ставити уривки із опер на малій сцені. Відсутність свого оркестру, хору, обмежена кількість виходів на сцену у спектаклях, відсутність фінансування на сценічне оформлення – усе це ускладнює процес підготовки оперного співака. Студенти-вокалісти, навіть ті, які готували з концертмейстерами партії та мали репетиції з диригентом, не потрапляють на свій спектакль та залишаються без оперної кваліфікації. Викладачі змушені робити вибір між достойними виконавцями та навмання обирають «перспективнішого».

Інший формат підготовки оперних співаків пропонують поширені у світі стажерські курси при театрі. Так, наприклад, театр Бастіль у Парижі пропонує молодим музикантам навчання на два роки, стипендію та досвід поряд з кваліфікованими метрами. Причому сплачує стипендію у розмірі восьмисот євро на місяць, що не є достатньо сумою для проживання у Франції.

Окрім цього, такі самі курси існують при оперних театрах Мілану, Москви, Нью-Йорку тощо. Про останній говорять, що рівень підготовки та життя там найкращий для молодого співака і це все про що можна мріяти, та є і ще де що, щоб потрапити на стажування крім красивого голосу, володінням іноземною мовою та немаленькою сумою хоча б на дорогу, потрібно мати сценічний *досвід*, чим, знову ж таки, може похвалитися далеко не кожний український вокаліст. Видатний український оперний співак Б. Гмиря (1903–1969) знав і цінував можливість здобуття досвіду в стінах рідної консерваторії: «Велике значення для формування Гмирі як співака мала його робота в оперній студії, що відкрилася при Харківській державній консерваторії у 1939 році» [2, с. 43].

Не зважаючи на скрутне фінансове становище оперних студій України, вмикаючи телебачення, все частіше ми бачимо українських співаків на світових сценах. Останні роки знаменують поворотний в історії опери як жанру етап. Вона знову стає цікавою пересічному глядачу. Так, збільшується кількість оперних фестивалів, є онлайн-покази вистав з провідних оперних театрів світу, з'явилася плеяда молодих успішних оперних співаків, які демонструють не тільки висококласний вокал, але й віртуозну сценічну гру.

Відповідно, Євгенія Семенівна Мірошниченко прагнула долучити до цих тенденцій і молодих вітчизняних співаків. Маючи понад сотню випускників Євгенія Семенівна будучи патріотом свого народу понад усе бажала, щоб її учні співали на сценах України. Саме тому вона прагнула відкрити камерний оперний театр «Мала опера», через який вела боротьбу із чиновниками Києва.

Лук'янівський народний будинок, який знаходиться у Києві за адресою вул. Дегтярівська, 5, вважається пам'яткою архітектури. Заснований у 1897 році Південно-західним відділом товариства тверезості, створеним 1896 з ініціативи викладачів Київського університету св. Володимира (до 1902 розташовувався в іншому приміщенні). Протягом багатьох років товариство очолював Сікорський Іван Олексійович (1842-1919) – психіатр, психолог, педагог, професор, завідувач кафедри психіатрії університету (1903–18). Будинок перебував у віданні Київського міського комітету піклування про народну тверезість, канцелярія якого містилася у цьому помешканні. При народному будинку діяли дешева їдальня, нічліжний притулок для приїжджих, заїжджий двір, безкоштовні бібліотека-читальня і амбулаторія, книжковий склад з музеєм підручників, театр з власною бібліотекою, сінематограф, безкоштовні вечірні класи для дорослих – жіночі рукодільні й загальноосвітні; влаштовувались науково-популярні читання, виставки підручників і наочних посібників для нижчих і середніх навчальних закладів тощо.

Відразу після відкриття благодійного закладу товариство тверезості організувало при ньому чайну, яка стала своєрідним культурно-просвітницьким центром і музеєм одночасно. В 1917 будинок було передано Українському робітничому клубу, в якому виступали актори «Молодого театру», учні Музично-драматичної школи М. Лисенка, об'єднані М. Старицьким у «Гурток українських акторів». В 1919 організовано самодіяльний робітничий театр, де починали творчу діяльність актори Л. Гаккебуш і П. Коваленко. З 1920-х рр. будинок належав профспілці трамвайного парку, через що отримав назву Клубу трамвайників. Під час Великої Вітчизняної війни тут містився госпіталь. Тепер – Будинок культури Київського трамвайно-тролейбусного управління [1].

«Я проїхала півсвіту, – розповідає Євгенія Мірошниченко, – побувала майже в усіх столицях найбільших європейських країн... І чудово

усвідомлюю: у них – окрім великого Національного оперного театру, завжди є й Мала опера. Вони особливо цінують цей камерний жанр» [10, с. 241].

Наразі тлумачного визначення терміну «Малий оперний театр» не існує, проте є визначення терміну «Оперний театр» – це театральна будівля, призначена для виконання оперних постанов, що складається зі сцени, оркестрової ями, зали для глядачів та приміщень для переодягання та зберігання декорацій.

У будівлі на Лук'янівці, немає самого головного – оркестрової ями, без якої зала автоматично окреслюється як камерна. Окрім цього, будівля потребувала капітального ремонту, і тому, відтоді як вона у 2004 році розпочала своє офіційне життя як «Київська мала опера», а у 2005 була передана колективу закладу її офіційним станом був – ремонт.

Ось, що розповідає про це Є. Мірошниченко у інтерв'ю Т. Швачко: «Уже чотири роки (розмова відбувалася у 2006-му. – Т. Ш.) я “б’юся” за створення Малої опери. Київська міська рада надала для нового молодіжного колективу цікавий архітектурний об’єкт – Будинок культури трамвайників на Лук'янівці. Розроблено три варіанти проєктів реконструкції цього приміщення на театральне із урахуванням оперної специфіки. Багато обдарованих молодих солістів, артистів хору та оркестру бажають взяти участь у конкурсі, щоб працювати в новому перспективному театрі й співати опери Люлли, Генделя, Моцарта, класичні та сучасні твори. Вже є репертуар, художнє керівництво колективу, директор... Проте, на жаль, справа реконструкції приміщення та його фінансування досі не зрушилася з місця» [10, с. 421-425].

Протягом 2006-2008 років із міського бюджету було виділено 1 млн. 313,6 тисяч гривень для ремонтних робіт будинку, в якому розмістилася адміністрація театру. Проте у 2009 році головне управління культури і мистецтв Київської адміністрації відзначило неможливість реконструкції будівлі по вулиці Дегтярівській, 5-А в столиці під Київську малу оперу, в зв’язку з тим, що компанія «Будхол», яка в квітні 2004 року одержала в оренду на 10 років земельну ділянку по вулиці 5-7, 7-А для будівництва об’єктів житлового і громадського призначення, не погоджує межі земельної ділянки, необхідні для реконструкції

депо під оперу, тим самим не даючи можливість оформлення земельної ділянки адміністрацією Київської малої опери [9].

У 2014 році десятого листопада у вечірніх новинах телеканалу 1+1 знову підняли питання нездійсненого проекту. Назва випуску: «Київську малу опер реставрують під невідомо що», у ньому розповідається заплутана історія проекту та роз'яснюють причини такого розвитку подій. Річ у тому, що не маючи офіційного документального підґрунтя будівлю закрили на реконструкцію у зв'язку з «аварійним» станом. Нажаль, запекла боротьба забудовників за Київську землю переростає в кроваву, минаючи непростий етап приватизування пам'ятки архітектури вони вдаються до підпалу, так наприклад Гостинний Двір, будинок художника О. Мурашка та Дохідний Маєток на Подолі.

Висновки. Із написаного вище можна зробити висновок, що Є. Мірошниченко вела нерівний бій із корумпованою Київською адміністрацією. З інтерв'ю Євгенії Семенівни Д. Гордону, – «Болить серце за своїх вихованців – два роки вони вчать на підготовчих курсах, п'ять років – у музичній академії. Тобто сім років держава платить їм стипендію, викладачам – заробітну плату, а потім випускники не можуть знайти собі застосування. Кошти, витрачені на цих дітей, ідуть на вітер, роботою їх держава не забезпечує... » [10, с. 243].

У 2009 році Є. Мірошниченко померла від серцевого нападу, перед цим отримавши листа про неможливість реконструкції будівлі. Будинок культури трамвайників на Лук'янівці, об'єкт який мав стати «Малою оперою» піддався все більших нападків з боку забудовників та претендентів на землі Києва. Зараз там знаходиться арт-площадка для бізнесу, вистав, фотосесій та інш., яка чи випадково чи ні називається «Мала опера». Комерційна установа не має нічого спільно з задумом Є. Мірошниченко. Вільний від пост-радянських упереджень простір для сучасних, класичних та експериментальних опер, для талановитих та відданих співаків, режисерів, диригентів, костюмерів, художників, хору та оркестру.

Прошло вісім років після смерті видатної співачки, ситуація лише погіршилася. Студенти-вокалісти уже на третіх курсах покидають навчання та їдуть шукати за кордон, шукати можливості. Театральні площадки такого типу та повноцінні оперні студії по всій Україні мали

б регулюючи роль, спонукали б до скорішого культурно-мистецького розвитку та давали повноцінну освіту і стимул для подальшого росту.

Перспективи дослідження теми. Дослідити вплив такої структури як оперна студія, стажерські курси та малі оперні театри можливо лише за допомогою аналізу та досвіду. Паралельно з С. Мірошниченко та зараз спостерігається багато спроб створення незалежних експериментальних оперних театрів на території України, а саме «Опера на благо» (місто Одеса) та «Мала опера» (місто Дніпро). Відповідно їхній розвиток, появи нових проєктів, результативність потребуватиме подальшого вивчення та систематизування.

ЛІТЕРАТУРА

1. Артинов М. Г. Лук'янівський народний будинок, 1900-02 / М. Г. Артинов, [Електронний ресурс] / Режим доступу до ресурсу : <http://pamyatky.kiev.ua/streets/degeterovska/lukyanyvskiy-narodniy-budinok-190002>
2. Говорухіна Н. О. Значення харківського періоду у вокально-виконавській творчості Б. Р. Гмирі / Н. О. Говорухіна // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 39. Борис Гмиря. Погляд з ХХІ століття: – К., 2006. – С. 36-45.
3. Драч І. С Опера студія – музичний театр майбутнього або його ерзац? / І. Драч [рукопис]. – 9 с.
4. Кучер Л. І. Анотований каталог вистав Оперної студії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського : до 100-річчя заснування університету / Л. І. Кучер. – Х. : ТОВ «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2017. – 140 с.
5. Кучер Л. І. Українські оперні студії: історія і сучасність : навч. посіб. / Л. І. Кучер. – Х. : Торсінг, 2002. – 204 с.
6. Мазепа Л. Шлях до муз. академії у Львові: у 2 т. / Л. Мазепа, Т. Мазепа. – Л. : СПОЛОМ, 2003. – Т. 1. – 288 с.; Т. 2. – 200 с.
7. Назаренко І. К. Мистецтво співу / І. К. Назаренко. – М. : Державне Музичне Видавництво, 1963. – С. 427-428
8. Телішевський М. Р. Опера студія як складова виховання співака-професіонала / М. Р. Телішевський // Наукові записки РДГУ Вип. 19, Т.1 Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. – 2013. – С. 310-314.
9. Київська мала опера зіткнулася з земельною проблемою : стаття / Українська Правда, [Електронний ресурс]. – 2009. – 9. 11. – Режим доступу до ресурсу : <http://kiev.prawda.com.ua/news/4af8110f44e35/>

10. Швачко Т. Євгенія Семенівна Мірошніченко / Т. Швачко. – К. : Видавництво «Музична Україна», 2011. – 312 с.
11. Юзюк І. Кафедра оперної підготовки та оперна студія / І. Юзюк // Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. – Л. : СПОЛОМ, 2003. – С. 46-53.

REFERENCE

1. Artynov M.H. (2009) Luk»yanivs'kyu narodnyy budynok, 1900-02 / M. H. Artynov. Retrieved from: <http://pamyatky.kiev.ua/streets/degterovska/lukyanivskiy-narodniy-budinok-190002>
2. Hovorukhina N. O. (2006) Znachennya kharkivs'koho periodu u vokal'no-vykonavs'kiy tvorchosti B. R. Hmyri. The science prophet of NMAU named after P. I. Tchaikovs'kyi. Vol. 39. K. 36-45.
3. Drach I. S (2017). Opera studiya - muzychnyy teatr maybutn'oho abo yoho erzats? Manuscript. 9
4. Kucher L. I. (2017) Anotovannyi kataloh vystav Opernoyi studiyi Kharkivs'koho natsional'noho universytetu mystetstv imeni I. P. Kotlyarevs'koho : do 100-richchya zasnuvannya universytetu. Kharkiv, Vodnyy spektr Dzhi-Em-Pi Pub, 140
5. Kucher L. I. (2002) Ukrayins'ki operni studii: istoriya i suchasnist' : navch. posib. Kharkiv, Torsinh Pub. 204.
6. Mazepa L. (2003) Shlyakh do muz. akademii u L'vovi: u 2 t. Vol. 2. Lviv, SPOLOM Pub. 200.
7. Nazarenko I. K. (1963) Mystetstvo spivu. K., The State Musical Pub. 427-428 [in Ukrainian]
8. Telishevs'kyi M. R. (2013) Opera studiya yak skladova vykhovannya spivaka-profesionala. The science notes of the Rivne State Humanitarian University. Vol. 19-1. 310-314.
9. Ukrayins'ka Pravda. (2009) Kyiv's'ka mala opera zitknulasya z zemel'noyu problemoyu. Retrieved from : <http://kiev.pravda.com.ua/news/4af8110f44e35/>
10. Shvachko T. (2011) Yevheniya Semenivna Mirosnychenko. K. : «Muzychna Ukrayina» Pub. 312.
11. Yuzyuk I. (2003) Kafedra opernoi pidhotovky ta operna studiya. The pages from the history of Lviv State Musical Academy named after M. Lysenko. Lviv, SPOLOM. 46-53.



Розділ 4

**ДИАЛОГ КОМПОЗИТОРА ТА ВИКОНАВЦЯ:
СУЧАСНІ ВИМІРИ ДОСЛІДЖЕННЯ**

Раздел 4

**ДИАЛОГ КОМПОЗИТОРА
И ИСПОЛНИТЕЛЯ: СОВРЕМЕННЫЕ
УРОВНИ ИССЛЕДОВАНИЯ**

Part 4

**DIALOGUE BETWEEN COMPOSER
AND PERFORMER: MODERN LEVELS
OF RESEARCH**

УДК 781.68:780.616.432.082.2.071.1(477) 06

Татьяна Веркина

*Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского (Харьков)*

**ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СОВРЕМЕННОЙ
ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ (НА ПРИМЕРЕ
ПЯТОЙ И СЕДЬМОЙ СОНАТ В. БИБИКА)**

Веркина Т. Б. Проблемы интерпретации современной фортепианной музыки (на примере Пятой и Седьмой сонат В. Бибика). Одной из причин, мешающих воспитанию в вузах исполнителя нового типа, является недостаточное внимание педагогов к произведениям XX – начала XXI века, особенно украинских авторов. Дефицит интереса к современной музыке нередко обуславливает узкий кругозор студентов, односторонность их профессионального и общего развития. Результатом становится отсутствие практических навыков в интерпретации современной музыки. Восполнению существующего пробела во многом способствуют как выработка определенных подходов к реализации интонационного строя и звуковой материи произведения, так и личное общение музыкантов с его автором.

С этих позиций рассматриваются Пятая и Седьмая фортепианные сонаты В. Библика, постижению духовно-художественного мира сочинений которого в немалой степени способствовало длительное сотрудничество педагогов и студентов-пианистов с композитором на протяжении долгого периода его творческого становления. Отмечаются особенности звукообразов сонат, требующих разнообразного туше и гибкого использования педали, умения посредством исполнительского интонирования отразить «жизнь» музыкального процесса.

Ключевые слова: современная музыка, интонирование, исполнительские средства, интерпретация, фортепианные сонаты В. Библика.

Веркіна Т. Б. Проблеми інтерпретації сучасної фортепіанної музики (на прикладі П'ятої і Сьомої сонат В. Бібліка). Однією з причин, що заважають вихованню в вузах виконавця нового типу, є недостатня увага педагогів до творів ХХ – початку ХХІ століття, особливо українських авторів. Дефіцит інтересу до сучасної музики нерідко обумовлює вузький кругозір студентів, однобічність їх професійного і загального розвитку. Результатом стає відсутність практичних навичок в інтерпретації сучасної музики. Заповненню існуючої лакуни сприяють як пошук певних підходів до реалізації інтонаційного ладу і звукової матерії твору, так і особисте спілкування музикантів з його автором. З цих позицій розглядаються П'ята і Сьома фортепіанні сонати В. Бібліка. Осягненню духовно-мистецького світу творів чимало сприяло тривале співробітництво педагогів і студентів-піаністів з композитором протягом довгого періоду його творчого становлення. Відзначаються особливості звукообразів сонат, що вимагають різноманітного туше і гнучкого використання педаль, вміння за допомогою виконавського інтонування відобразити «життя» музичного процесу.

Ключові слова: сучасна музика, інтонування, виконавські засоби, інтерпретація, фортепіанні сонати В. Бібліка.

Vierkina T. B. Problems of interpretation in modern piano music (discussing Fifth and Seventh sonatas by V. Bibik).

Background. The actual task of modern musical pedagogy is the education of performers who not only own their craft, but are able to hear and embody the modern intonation, whether it is a legacy of past times or the latter-day works. One of the reasons that prevents the education of such a new type of performer in universities is the insufficient attention of pedagogues to the works of the 20th and early 21st centuries, especially to the opuses of Ukrainian authors. The lack of students interest in modern music is often due to their narrow outlook, as well as one-sidedness of their professional and common development. In this case, graduates often demonstrate a weak development of modern hearing, disinterest to the phenomena and processes of current musical life, inability to understand it. A replenishment of existing gaps, that stated in the proposed article, determines **the relevance** of the selected topic.

The objectives of this study are the attracting music teachers, their pupils, and concert performers attention to heritage of Valentin Bibik (1940 – 2003), the largest Ukrainian composer in the second half of the 20th century. During the long years of forming an individual style V. Bibik was in constant contact with the teaching and student audience of the Kharkov Institute of Arts (nowadays Kharkov National Kotlyarevsky University of Arts). The author of this article has personal experience, both performing and pedagogical, which demonstrates the usefulness of creative contacts with the composer. It is interesting to note the creative growth of students during their exploring of new and somewhat unusual V. Bibik's music. The direct contact with the author helped them to understand the composer's conception and to discover features of his works. If there are no performing traditions, then music can be difficult to decipher. Therefore, the author's performance is of great importance for the future interpreter. During the conversations with V. Bibik and joint study of his just created works, students may have thought for the first time over the main features of performance and the essence of composing. Perhaps, they understood that composing music and its performance are dialectically interconnected processes. In this context, Fifth and Seventh Piano Sonatas by V. Bibik are considered. A long cooperation of teachers and students-pianists with the composer during his creative development has contributed to their comprehension of artistic components in author's works.

In his works of various genres, V. Bibik appears primarily a delicate lyrical artist. The musical texture develops like a kind of internal monologue that reflects the course of emotionally colored thought. The composer has a tendency to cogitation. Therefore, his interest for polyphony is natural, both in absolut form ("34 Preludes and Fugues"), and in a more veiled one (Sonatas Nos. 5 & 7).

The national background is felt in every work of V. Bibik. The composer's musical language is a fusion and re-interpretating implementation of folklore (Ukrainian and Russian). A direct citations are extremely rare, and, for example, in the piano compositions they are completely absent. V. Bibik is indisputably the patrial artist. It is confirmed by the modal structure of melody, the role of svirel and bell sounds, the passion for polyphony (in particular, for the polyphony with supporting voices).

A sonoristic aspect of piano writing, a special understanding of caesuras, the realization of intonational substance are one of the main objectives of modern music, including V. Bibik. In the Fifth and Seventh sonatas there is no outward showy virtuosity. However, this requires an affluence of touch, a mastery of pedal owning, understanding the various goals of pedaling. The performer should, through performing intonation, reflect a "life" of the musical process.

Results. Performing these sonatas requires soulful sincerity and nobility of interpretation. Very important is a lot of exquisiteness, sounds skill and thoroughness of the trim. The technique is only a means to convey the inner vision of music. A careful attitude to text opens up a wide range of interpretations for theshape pianist, in that the composer skillfully uses the register and timbre features of the instrument. Phrasing of sonatas is

simple, logical and corresponds to the artistic image and intonational order of music. Carefully written out the dynamics, tempo and touches designations. A wide multiplicity of strokes helps to create live musical declamation, performing variance, improvisation.

Studying V. Bibik's Piano sonatas in aspect of performance opens a way for further researches in the field problematic interpretation issues of contemporary musical works.

Key words: modern music, intonation, performing means, interpretation, piano sonatas by V. Bibik.

Вопросы подготовки пианистов-исполнителей в вузах приобрели в последние годы необычайную остроту. Видные педагоги, музыкальные критики отмечают значительное отставание современной методики обучения от требований сегодняшнего дня. На фортепианные кафедры вузов возлагается ответственность за подготовку не просто исполнителей, владеющих своим ремеслом, а исполнителей современных, способных слышать и воплощать современное мироощущение, современную интонацию – идет ли речь о наследии прошлых времен или новейших произведениях. Одной из причин, мешающих воспитанию в вузах исполнителя нового типа, является недостаточное внимание педагогов к произведениям XX – начала XXI века, особенно украинских авторов. Дефицит интереса к современной музыке нередко обуславливает узкий кругозор студентов, односторонность их профессионального и общего развития. Выпускники при этом часто демонстрируют отсутствие или слабое развитие современного слуха и равнодушие к явлениям и процессам текущей музыкальной жизни, неумение разобраться, сориентироваться в них. Восполнение существующих пробелов, заявленных в предложенной статье, определяет актуальность избранной темы.

Цель настоящей статьи заключается в привлечении внимания педагогов-музыкантов, их воспитанников и концертирующих исполнителей к наследию одного из крупнейших украинских композиторов второй половины XX столетия – Валентина Бибика (1940 – 2003).

На протяжении долгих лет формирования своего индивидуального стиля В. Бибик находился в постоянном контакте с преподавательской и студенческой аудиторией Харьковского института искусств – ныне Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского. Личный опыт автора данной работы – как исполнительский,

так и педагогический – свидетельствует о полезности творческих контактов с композитором. Мне интересно было наблюдать за творческим ростом студентов, связанным с изучением и освоением новой и непривычной для них музыки В. Бибика. Непосредственный контакт с автором помогает им понять замысел композитора, уловить особенности почерка, свойственного его произведениям и требующего соответствующей техники. Музыка не так уж легко поддается расшифровке, особенно если отсутствуют исполнительские традиции. В силу этого авторское исполнение имеет огромное значение для будущего интерпретатора. Общаясь с В. Бибиком, работая вместе с ним над произведением, только что созданным, студенты, может быть, впервые задумывались над основными вопросами исполнительства, над сущностью сочинительства; понимали, что сочинение музыки и исполнение ее – явления, диалектически взаимосвязанные. При исполнении одного и того же произведения разными студентами рождалось ощущение неизбежной субъективности интерпретации, даже при стремлении к самому точному соблюдению авторского замысла. Тем самым лучше осознавалась идея сотворчества и роль в таком союзе индивидуальности интерпретатора. С другой стороны, неоднократные исполнения фортепианных сочинений В. Бибика педагогами и студентами, исполнительские комментарии к ним пробудили интерес к творчеству этого композитора у большого числа новых исполнителей. Недоверие некоторых из них к его музыке, как к экспериментальной, мало выигрышной, стало все очевидней преодолеваться. Такие сочинения, как «34 прелюдии и фуги» для фортепиано, еще некоторое время назад казавшиеся мало доступными, сегодня прочно вошли в учебный и концертный репертуар музыкальных вузов страны.

Особую сложность в освоении музыки XX – начала XXI веков представляет её интонационное содержание. Исполнительство же – искусство интонирования, искусство живой интонации. К. Игумнов отмечал: «<...> интонация – ядро музыкального образа. Работа над интонацией – главная при изучении произведения. Надо выявить интонационные точки – особые точки притяжения, к которым все стремится – через большую значительность их произнесения» [2, с. 43]. Примечательно высказывание выдающегося педагога Б. Землянского о задачах исполнителя:

«От исполнителя требуется выразительное, умное и волевое интонирование, беспредельная чуткость и отзывчивость» [1, с. 68-69]. Такое «умное и волевое интонирование» и можно воспитать с успехом на современном репертуаре, ибо в этом случае груз традиций не обременяет ни педагогов, ни исполнителей. Из этого не следует, что классический репертуар не может дать такой же возможности. Напротив, именно гармоничное сочетание современной и классической музыки в репертуаре позволит наилучшим образом выявить и в той, и в другой музыке стороны, наиболее важные для воспитания чуткого исполнителя. Уместно здесь вспомнить слова знаменитого музыканта и педагога Г. Нейгауза: «Я убежден, что хороший музыкант должен знать всю музыку прошлого и настоящего, чтобы суметь критически строго и верно ее оценить» [3, с. 209]. Высказывание Г. Нейгауза актуально и сегодня. Не секрет, что некоторые вполне «взрослые» музыканты по сей день все еще не могут до конца свыкнуться с языком С. Прокофьева, Д. Шостаковича, чья музыка уже признана классикой XX века.

В конкретном развитии изложенных выше общих соображений попытаемся разобрать некоторые стороны воспитания студента-пианиста на примере фортепианных произведений В. Бибика. В своих разножанровых произведениях В. Бибик предстает прежде всего тонким художником-лириком. Субъективность его творчества не означает замкнутости автора на собственных переживаниях. Так, опера «Бег», симфонии, кантаты, даже небольшие по размеру сонаты для фортепиано дают безусловную картину реального мира, хотя и преломленную сквозь восприятие лирического героя. Музыкальная ткань разворачивается как своего рода внутренний монолог, отражающий движение мысли, но мысли, эмоционально окрашенной. Для Бибика-художника характерна склонность к размышлению, поэтому закономерно его увлечение полифонией и в чистом виде («34 прелюдии и фуги»), и в более завуалированном, что характерно, в частности, для сонат №№ 5 и 7.

Сборник «34 прелюдии и фуги» В. Бибика – современный взгляд на полифонию. Композитор нашел сугубо индивидуальный интонационный строй; много внимания уделил поискам новых возможностей фортепианной выразительности, использовал разнородные фактурные приемы. Рельефность полифонических линий, безупречная

логика голосоведения интересно сочетаются с сонорными эффектами, с остротой гармонического языка, живым, гибким ритмом. В любом из сочинений В. Бибика ощутима национальная почвенность стиля. Музыкальный язык композитора являет собой сплав и переосмысленное претворение фольклора украинского и русского. При этом прямое цитирование фольклора встречается у автора крайне редко, а в фортепианных сочинениях вообще отсутствует. В. Бибика можно безусловно назвать национальным художником, и это утверждение легко обосновать ладовым строением мелодии, значительной ролью свирельных и колокольных звучностей, любовью к полифонии, в частности, к подголосочной и т. д.

В. Бибик – композитор, находившийся в постоянном творческом поиске. Например, в ранних фортепианных сочинениях ощущался некий «холодок», подчас виделся «поиск ради поиска», что отвечало экспериментаторскому духу времени. Однако последующие работы наполнены глубокой внутренней жизнью, содержательностью, искренностью. Начиная с Четвертой сонаты, все отчетливее ощущается, что средства выразительности уже стабилизировались в сознании автора и подчинены решению конкретных образных задач. «Идеал для каждого исполнителя – как можно больше переживать в жизни», – сказал замечательный музыкант К. Игумнов в ответ на вопрос: «Возможен ли большой исполнитель без исполнения музыки жизненным содержанием?». И далее продолжил: «<...> возможен крупный мастер формы <...> если допустить, что существует в природе совершенное исполнение без особого содержания. У пианистов это тем более достижимо, что имеются такие вещи, которые прежде всего требуют искусного внешнего мастерства, и, если оно налицо, то иногда производят очень яркое впечатление, даже если в произведении нет особенной глубины» [2, с. 43].

Во взятых в качестве примера Пятой и Седьмой сонатах отсутствует внешне эффектная виртуозность. Однако они требуют разнообразного туше, на что часто не обращают внимания пианисты, чья игра производит впечатление на публику блестящим уверенным ударом. С этим теснейшим образом связана еще одна проблема: искусство владения педалью. Пианист обязан отдавать себе отчет в различных целях педализации. Уместно в этой связи сделать еще одно небольшое

отступление. В современной музыке получила интенсивное развитие сонористическая сторона фортепианного письма. Имеется в виду не просто звуковая окраска, но особая стилистика, основанная на тембрально-регистровых началах звуковой формы. Подобная «эмансипация звука» исходит от творчества К. Дебюсси, А. Скрябина, А. Шёнберга, А. Веберна. Образ творится не только звуком, но и цезурой: «молчащее пространство» со всех сторон окружает звук. Именно через звучание пианист может и должен понять смысл, «внутреннюю жизнь» произведения, апеллировать к чувственному восприятию слушателя, быть по-настоящему услышанным. В музыке сонат №№ 5 и 7 В. Бибика возникают своего рода «приливы» звучания, которые требуют особого отношения к клавиатуре. Правильное изучение основных тем сонат неизбежно приводит к такому состоянию, при котором руки начинают как бы «отделяться от клавиатуры». Ещё одна сложность: если характер звучания не будет меняться, эта музыка – в действительности трепетная, живая – может показаться монотонной.

Пианисту предстоит серьезная работа над «вниканием» в образный мир сонат. Для их исполнения необходимы теплота, задушевность, благородство, искренность интерпретации. Нужна большая тонкость, звуковое мастерство и тщательность отделки, чтобы воссоздать эти произведения и сделать их понятными и близкими слушателю. Здесь необходима техника как совершенное средство для передачи внутреннего видения музыки: фраза за фразой, с динамическими градациями и красотой звучаний, равновесием голосов и ритмической пропорциональностью между отдельными нотами. Внимательное отношение к тексту открывает перед пианистом разнообразные варианты интерпретации, поскольку композитор удачно использовал регистровые и тембровые возможности инструмента. Фразировка сонат проста, логична и вполне отвечает художественному образу и интонационному строю музыки. Тщательно проставлены динамические, темповые обозначения и штрихи. Большое разнообразие штрихов помогает живой музыкальной декламации, исполнительской вариантности, импровизации. Фразировка, особенно при прозрачности фактуры, должна быть разнообразной, тонкой. Унифицированность лиг сразу бы уничтожила неяркую прелесть этих сочинений.

Общее настроение сонаты № 5 лучше понимается в сравнении с сонатой № 7 («Памяти товарища»). Порывистая, взволнованная, с постоянной изменчивостью эмоциональных состояний трагическая Седьмая соната рельефно контрастирует со светлым, теплым колоритом, более спокойным дыханием Пятой сонаты. Исполняя Пятую сонату, пианист должен помнить слова А. Шнабеля: «Испытывайте больше радости при игре» [4, с. 67], которые тот часто повторял, ибо считал, что многие умеют передавать в музыке печаль, но лишь немногим дано браться за более трудную задачу – выражать радость.

О форме сонат №№ 5 и 7 хочется сказать особо. Сонатное *allegro* без разработки с неполной репризой и кодой – такая концентрация, сжатость сонатной композиции уже была реализована в сонатах А. Скрябина. В сонатах В. Бибика за видимой свободой изложения скрыт кропотливо разработанный план. Так, в репризе Пятой сонаты темы появляются в сложном полифоническом сплетении, предстают в ином образно-эмоциональном качестве. Музыкальная жизнь тем, прожитая в экспозиции и разработке, изменила звучание, интонацию, фразировку их в репризе. Большую помощь исполнителю окажут «словесные ориентиры», которыми автор достаточно подробно оснастил свой текст в важнейших узловых местах. Это позволит правильно почувствовать форму сочинения и выявить творческую инициативу и духовную самостоятельность исполнителя – «сердцевину артистического творчества, без которой искусство немислимо» [4, с. 66].

Соната № 7 состоит из двух частей – скорбного *Moderato con moto. Rubato* и трагически взволнованного *Allegro molto*. Основу драматургии составляет динамический контраст между частями. Хотя Седьмая соната является средоточием в основном скорбных эмоций, с первых же тактов возникает необходимость быстрого переключения из одного душевного состояния в другое, часто полярное. Динамические и эмоциональные контрасты используются и в каждой из частей, особенно ярко этот принцип проявляется во второй части, где внимание сосредотачивается на взаимодействии двух основных эпизодов – *Allegro molto* и *Sereno*.

Изучение фортепианных сонат В. Бибика в аспекте исполнительских задач открывает путь для дальнейшего исследования проблемных вопросов интерпретации произведений современного музыкального

искусства. Внимание к обновленному интонационному строю и звуковому облику фортепиано, к иному пониманию соотношения моментов «тишины» и сонорно-акустической материи, проникновение во внутреннюю жизнь внешне статичного образа определяют специфику комплекса выразительных исполнительских средств, обеспечивая адекватное преподнесение композиторской мысли.

ЛИТЕРАТУРА

1. Землянский Б. Я. Об исполнении прелюдий Рахманинова соч. 32 / Б. Я. Землянский // Вопросы исполнительского искусства : сб. тр. / [отв. ред. М. А. Смирнов]. – М., 1981. – С. 50–80.
2. Игумнов К. Н. О творческом пути и исполнительском искусстве пианиста. Из бесед с психологом / К. Н. Игумнов // Вопросы фортепианного исполнительства : оч., ст. / [сост. и общ. ред. М. Г. Соколова]. – М., 1973. – Вып. 3. – С. 11–72.
3. Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям / Г. Г. Нейгауз. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М. : Совет. композитор, 1983. – 528 с.
4. Шнабель А. Моя жизнь и музыка : автобиография, вопросы и ответы / Артур Шнабель ; пер. с англ. Я. Резникова // Исполнительское искусство зарубежных стран : [сб. ст. / сост., вступ. ст. и ред. пер. Г. Эдельмана]. – М., 1967. – Вып. 3. – С. 63–192.

REFERENCES

1. Zemlyanskiy B. Ya. Ob ispolnenii prelyudiy Rakhmaninova soch. 32 / B. Ya. Zemlyanskiy // Voprosy ispolnitel'skogo iskusstva : sb. tr. / [otv. red. M. A. Smirnov]. – M., 1981. – S. 50–80.
2. Igumnov K. N. O tvorcheskoy puti i ispolnitel'skom iskusstve pianista. Iz besed s psikhologom / K. N. Igumnov // Voprosy fortepiannogo ispolnitel'stva : och., st. / [sost. i obshch. red. M. G. Sokolova]. – M., 1973. – Vyp. 3. – S. 11–72.
3. Neygauz G. G. Razmyshleniya, vospominaniya, dnevniki. Izbrannyye stat'i. Pis'ma k roditelyam / G. G. Neygauz. – Izd. 2-ye, ispr. i dop. – M. : Sovet. kompozitor, 1983. – 528 s.
4. Shnabel' A. Moya zhizn' i muzyka : avtobiografiya, voprosy i otvety / Artur Shnabel' ; per. s angl. Ya. Reznikova // Ispolnitel'skoye iskusstvo zarubezhnykh stran : [sb. st. / sost., vstup. st. i red. per. G. Edel'mana]. – M., 1967. – Vyp. 3. – S. 63–192.

Алексей Волик

*Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского (Харьков)*

СЕМАНТИЧЕСКИЕ МОДУСЫ ПИАНИСТИЧЕСКИХ ФОРМУЛ В ЖАНРОВОМ ПОЛЕ ПРЕЛЮДИЙ *OP. 28* Ф. ШОПЕНА

Волик А. А. Семантические модусы пианистических формул в жанровом поле Прелюдий *op. 28* Ф. Шопена. В статье рассматриваются избранные Прелюдии из *op. 28* Ф. Шопена с точки зрения их семантики и архитектоники. Отмечается наличие инвариантных структур, которые разнятся в зависимости от условий, в которые они помещаются польским романтиком. Проводятся параллели между некоторыми Этюдами (*op. 10* и *op. 25*) и пьесами данного цикла. Предложены аналогии и ассоциации с произведениями и цитатами известных творцов (С. Цвейг, Данте), а также наблюдения различных исследователей касательно интонационных связей с другими музыкальными прообразами (например, мотив *Dies irae* в Прелюдии *a-moll*). Анализируется комплекс пианистических средств, используемых в Прелюдиях *op. 28*; выявлены факторы преобразования польским композитором фортепианных технических формул в элементы тематизма художественно-поэтической направленности.

Ключевые слова: пианистические формулы, семантика, инвариант, Ф. Шопен, Этюды, Прелюдии.

Волик О. О. Семантичні модуси піаністичних формул у жанровому полі Прелюдій *op. 28* Ф. Шопена. У статті розглядаються обрані Прелюдії з *op. 28* Ф. Шопена з боку їх семантики та архітектоніки. Відмічається наявність інваріантних структур, що різняться в залежності від умов їх побутування, що визначено польським романтиком. Проводяться паралелі між деякими Етюдами (*op. 10* та *op. 25*) і п'єсами даного циклу. Запропоновані аналогії та асоціації з творами та цитатами видатних творців (С. Цвейг, Данте), а також спостереження різних дослідників стосовно інтонаційних зв'язків з іншими музичними прообразами (наприклад, мотив *Dies irae* у Прелюдії *a-moll*). Аналізується комплекс піаністичних засобів, що використовуються у Прелюдіях *op. 28*; виявлено фактори перетворення польським композитором фортепіанних технічних формул у елементи тематизму художньо-поетичного напрямку.

Ключові слова: піаністичні формули, семантика, інваріант, Ф. Шопен, Етюди, Прелюдії.

Volyk O. O. Semantic Modes of Pianistic Formulas in the Genre sphere Prelude *op. 28* F. Chopin.

Background. Recently, interest in Chopin creation has increased. This is due to the stable position of Chopin's works in concert and pedagogical practice, which requires a scientific understanding of the composer's achievements in the sphere of pianism. The purpose of the article is to study, on a concrete material, the ways of transforming universal pianistic formulas into a factor of musical expressiveness. The author of this work uses classical **methods** of analysis of historical and theoretical musicology.

Pianistic formulas belong to the category of those phenomena that E. Ruchievskaya defines as "common forms of sounding". Pretending for a certain universalism within the boundaries of a certain historical style and musical language, they act as an invariant, endowed with a generalized meaning. In real art practice, "common forms of sounding," including pianistic formulas, are endowed with concrete formal-content characteristics, acquiring the value of stylistic and figurative-semantic units of author's, individual-personal utterance. Starting with the "father of pianism" – M. Clementi, the creators of piano music of the last decades of the XVIII – the first decades of the XIX century developed a complex of stable motor-sound formulas that entered the thesaurus of the musical language of modern pianism. The legacy of F. Chopin was no exception. Despite the endless variety of innovative ideas inherent in him, the pianist composer willingly turned to established, invariant structures, receiving in his works a diverse functional and semantic load: figurative themes – and background, carriers of the elements of the movement – and poetic dreaminess, manifestations of concert virtuosity – and lyrical Reflection.

Illustrative examples of the multiplicity of formally-meaningful variants of pianistic formulas are undoubtedly the Chopin Etudes. The cyclic composition, not constrained by any canon of form-building, allowed F. Chopin to demonstrate the mobile possibilities of pianistic formulas, their masterly-concert and figurative potential. It is indicative that with a little time gap from Etudes *op. 25* appears the third cycle of miniatures – genetically co-ordinate to them: Preludes *op. 28*. But if in sketches, for all the significance of their artistic content, the "exquisite" predetermination of piano-game figures and textural techniques nevertheless manifested themselves, then in the genre field of preludes both appear in transformed form, wholly "working" "On the emotional-figurative result. Since the format of the article does not require an exhaustive analysis from selected research positions of the entire Prelude cycle *op. 28*, let us turn to the individual, the most representative of his samples. Prelude *a-moll*, according to I. Belza, referring to Polish sources, "was perceived by contemporaries ... as the Sphinx". This play makes a strange impression in our days, causing a sensation of some kind of obsession, the phantasm of nightmarish sleep, the wanderings of an obsession that vainly tries to pour out in a coherent utterance. If you read artistic information from the surface of the music text, then the musical event of the play will be limited to three performances of the same melodic phrase in tonalities *e-moll*, *h-moll*, and *a-moll*, followed by an authentic cadence in *a-moll*. The semantic depth is given to it by many details, among which a significant specific gravity is possessed by textured, more precisely – textured and harmonic. The

composer uses a well-known technique, embodied, in particular, in the Etude op. 10 №7, – alternating between different intervals. However, in Prelude a-moll it is realized in conditions of harmonically sharp verticals are not given resolution.

As for the sequence of intervals, it is based on their collision, resulting in a “rasping” sound space, the chromatic angularity of which is in conflict with the emphasized diatonicity of the melodic relief. Kokoreva sets a hidden hint of the Dies irae motif in the first pair of intervals, which can be heard only with the melodic perception of all four tones included in it. Lying in the basis of Prelude es-moll invoice reception – a broken arpeggio – it reminds Etude op. 10 №5. At the same time, it is largely thanks to the figurative similarity that both plays constitute the antithesis in all respects: the modal (major and minor), the register (mostly the sonority of the upper one is exclusively the lower register), the figurative (care-free playfulness – confusion of the spirit), color (light – Impenetrable fog). By placing the selected pianistic formula in the Prelude escollected into the synchronized, unison movement of both hands, F. Chopin seems to deprive it of the fulcrum which the chords of accompaniment compiled in the Etude Ges-dur, which strengthens the impression of restlessness, involvement in the mind and willpower uncontrollable element of senses. There are also associations of the program order: with the hellish whirlwind, embodied in the lines of the Dante “Inferno”. In this play, there is a progressive chromaticization of the harmonic sequences represented in the melodic projection. Prelude C-dur, like Etude in the same key, opening *op.* 10, also serving as an initio for the whole cycle, is based on a harmonic movement endowed with a relatively self-sufficient expressive, and not just a form-building functional meaning. Each of the chords, as in a similar Etude, is presented in the form of an arpeggio, which indicates the first prelude from WTK I. S. Bach.

At the same time, the marked similarity of Prelude and the one-tone etude of F. Chopin allows not only to establish their relationship, conditioned by genre co-existence, but also to identify significant differences between them. Due to the coloring of the verticals by intonation with concentrated details, the combination of arpeggios in a wide and close arrangement, the complication of harmonies with additional tones, which are affected by melodic figuration, Prelude loses completely the “exercisiveness” (the stereotypic rhythmic formulas) inherit in the Etude. At the same time, a completely different sound image arises due to the “tinting” of the overtone scale with diatonic and chromatic tones – right up to the fleetingly appearing sharp intervals.

Conclusions. As a result of the study, conclusions were drawn. An analysis of the pianistic means used by F. Chopin in Preludes op. 28, reveals the effect of one of the reformist principles of his pianism, consisting in a wide development of pianistic expressive resources on the basis of the transformation of generalized game formulas into units of musical themes. Approved in two opuses of etudes, he receives a new implementation in a series of preludes, where the “exquisite” origin of technological methods no longer lies on the surface of the intonation-sound text, but goes into its depth, merging with the genre genome of the play of a new type created by F. Chopin.

Key words: pianistic formulas, semantics, invariant, F. Chopin, Etudes, Preludes.

Пианистические формулы относятся к разряду тех явлений, которые Е. Ручьевская определяет понятием «общие формы звучания». Претендуя на известный универсализм в границах определённого исторического стиля и музыкального языка, они выступают в роли инварианта, наделённого обобщённым смыслом. В реальной художественной практике «общие формы звучания», в том числе и пианистические формулы, наделяются конкретными формально-содержательными характеристиками, приобретая значение стилистических и образно-семантических единиц авторского, индивидуально-личностного высказывания [6, с. 11-12]. Начиная с «отца пианизма» – М. Клементи, создатели фортепианной музыки последних десятилетий XVIII – первых десятилетий XIX века выработали комплекс устойчивых моторно-звуковых формул, вошедший в тезаурус музыкального языка современного им пианизма. Не стало исключением и наследие Ф. Шопена. Несмотря на бесконечное многообразие присущих ему инновационных идей, композитор-пианист охотно обращался к устоявшимся, инвариантным структурам, получающим в его сочинениях разнообразную функционально-семантическую нагрузку: фигурационного тематизма – и фона, носителей стихии движения – и поэтической мечтательности, проявлений концертной виртуозности – и лирической рефлексии.

Наглядными образцами множественности формально-содержательных вариантов пианистических формул, несомненно, служат шопеновские Этюды, последовательно раскрывающие индивидуальность музыкального стиля польского романтика. Согласно Р. Ховату, уже в *op.* 10 двадцатилетний автор совершил «революцию в репертуаре для фортепиано» [9, с. 166], развив свои реформаторские идеи в Этюдах *op.* 25. Циклическая композиция, не скованная каким-либо канонем формообразования, позволила Ф. Шопену, кроме всего прочего, продемонстрировать мобильные возможности пианистических формул, их виртуозно-концертный и образный потенциал. Показательно, что с небольшим временным отрывом от Этюдов *op.* 25 появляется третий цикл миниатюр – генетически соприродный им¹: Прелюдии *op.* 28. Но если в этюдах, при всей значимости их художественного содержания, всё же давала о себе знать «экзерсисная» заданность фортепианно-

¹ Симптоматично, что и А. Соловцов, и М. Томашевский рассматривают Этюды и Прелюдии Ф. Шопена в рамках одной главы [7; 8].

игровых фигур и фактурных приёмов, то в жанровом поле прелюдий и те, и другие предстают в превращённой форме, целиком «работая» на эмоционально-образный результат. **Цель** настоящей статьи заключается в изучении на конкретном материале путей превращения универсальных пианистических формул в фактор музыкальной выразительности. Поскольку её формат не предполагает исчерпывающего анализа с избранных исследовательских позиций всего цикла Прелюдий *op.* 28, обратимся к отдельным, наиболее показательным его образцам.

Прелюдия *a-moll*, согласно И. Бэлзе, ссылающегося на польские источники, «была воспринята современниками (за исключением, конечно, Листа и Делакруа) как Сфинкс» [1, с. 100]. Странное впечатление эта пьеса производит и в наши дни, вызывая ощущение какого-то наваждения, фантомности кошмарного сна, блуждания навязчивой идеи, которая тщетно пытается излиться во внятном высказывании, в конечном счёте, аннулированного времени. Всё это порождает состояние тревожного ожидания, томительного предчувствия, потребность обретения точки опоры, что привносит во внешне статический образ динамическую напряжённость. Если считать художественную информацию с поверхности нотного текста, то музыкальная событийность пьесы окажется ограниченной тремя проведениями одной и той же мелодической фразы в тональностях *e-moll*, *h-moll*, *a-moll* с последующим автентическим кадансом в *a-moll*. Смысловую глубину ей придаёт множество деталей, среди которых значительным удельным весом обладают фактурные, точнее – фактурно-гармонические. В данном случае речь идёт не о единовременном контрасте мелодического рельефа и так называемого фона, а об организации нижнего пласта музыкальной ткани. Композитор пользуется хорошо известным приёмом, воплощённым, в частности, в Этюде *op.* 10 №7, – чередованием разновеликих интервалов. Однако в Прелюдии *a-moll* он реализуется в условиях гармонически острых вертикалей, не получающих разрешения¹: ув. 4, м.7, ум.8, причём с учётом всех звуков, входящих в фактурную единицу, аккорды терцовой структуры не выстраиваются. Что касается последовательности интервалов, то она основана на

¹ По наблюдению Л. Кокоревой, шопеновский опыт такого рода послужил одним из отправных моментов для К. Дебюсси [4, с. 158].

их столкновении, вследствие чего возникает «режущее слух» звуковое пространство, хроматическая угловатость которого вступает в противоречие с подчёркнутой диатоничностью мелодического рельефа. В силу функционально-гармонической «заданности» в смене интервалов и их звеньев интонирование в партии левой руки порождает вопрос об истолковании альтерированных ступеней, входящих в вертикаль, а также соотношений интервалов в каждой их паре. Следует ли эти детали фактуры мыслить как звуковые точки и пятна или добиваться отчётливой прослушанности всех тонов? Или, может быть, трактовать в виде горизонтальных линий? Л. Кокорева, например, устанавливает в первой паре интервалов скрытый намёк на мотив *Dies irae* [4, с. 160], что можно услышать лишь при мелодическом восприятии всех четырёх тонов, входящих в неё. Ссылаясь на предложенную Игнацем Фридманом запись фигур «фона», И. Бэлза воспроизводит первый такт пьесы, в котором паруются, соответственно, первая и четвёртая, вторая и третья ноты. При такой системе графики совершенно утрачивается фонизм первого интервала – ч.5, зато смягчается диссонантная резкость вертикали. Исследователь объясняет авторскую запись этого и подобных фрагментов стремлением Ф. Шопена к простоте нотного изображения, что делало её менее наглядной [1, с. 101-107]. Частая смена интервалов фактурного «фона» и их звуковысотная изменчивость порождают микрособытийную подвижность в условиях ритмического остинато. Тем самым наблюдается то слияние фигуративной интонационной нейтральности и интонационной концентрации, которая почти в манифестированной форме предстаёт в Этюдах Ф. Шопена. Отмечая мелодическую сущность шопеновского пассажа, Г. Коган, быть может, несколько безапелляционно, противопоставляет его бетховенско-листовскому. «Сыграйте, – предлагает он, – т и п и ч н ы й пассаж Бетховена <...> или Листа <...>. Вместо м у з ы к и вы услышите обыкновенное арпеджио, сухое упражнение, лишённое всякой выразительности <...> Сыграйте теперь медленно типичный пассаж Шопена <...> Теряет ли он в выразительности? Напротив: при медленном проигрывании в нём словно впервые проступает <...> великое богатство, таившееся ранее в тени выразительнейших интонаций, превращающих весь пассаж в содержательную мелодию. Пассажи Шопена, –

резюмирует учёный, – чаще всего у б ы с т р ё н н а я м е л о д и я» [3, с. 123-125]. Аналогичный «этюдный» приём соединения разновеликих интервалов, помещённый в условия медленного темпа, позволяет раскрыть его интонационно-содержательные возможности. В сущности, в Прелюдии *a-moll* сосуществуют две темы, помещённые в разных пластах гомофонной фактуры, причём вторая из них, корректирующая фоновые функции сопровождения, при определённой гармонической поддержке и в быстром темпе могла бы составить материал самостоятельной пьесы в жанре этюда.

Наглядным примером влияния темповых показателей на превращение технической формулы в фактор образности может служить Прелюдия *es-moll*. Лежащим в её основе фактурным приёмом – ломаным арпеджио – она напоминает Этюд *op. 10 №5*. Одновременно, во многом именно благодаря фигуративному сходству, обе пьесы (кстати, написанные в параллельных тональностях) составляют антитезу по всем параметрам: ладовому (мажор – минор), регистровому (по преимуществу звончатость верхнего – исключительно нижний, абсолютное царство басового ключа), образному (беззаботная игривость – смятение духа), колориту (сияние света – непроглядная мгла). Помещающая в Прелюдию *es-moll* избранную пианистическую формулу в синхронизированное, унисонное движение обеих рук, Ф. Шопен словно лишает её точки опоры, которую в Этюде *Ges-dur* составляли аккорды сопровождения, что усиливает впечатление неприкаянности, вовлечённости в неуправляемую разумом и волей стихию чувств. Возникают и ассоциации программного порядка: с адским вихрем, запечатлённым в строках дантова «*Inferno*». И дело не только в этюдно-токатной остигнатности, сменяющих друг друга динамических волнах, но и в интонационных деталях, усложняющих обобщённую формулу и пронизывающих музыкальную ткань плачевными оборотами. В противовес упомянутому, насквозь диатоническому, Этюду *Ges-dur*, в Прелюдии *es-moll* наблюдается прогрессирующая хроматизация гармонических последовательностей, представленных в мелодической проекции. Данное свойство роднит её с другим шопеновским Этюдом – *op. 25 №11*, при всех существенных различиях между ними. Слияние моторики бесконечного круговращения как носителя внешнего мира с ин-

тонационными приёмами, заимствованными из арсенала средств выражения личностного начала, способствует превращению картинного образа в метафору человеческого страдания, неуспокоенности души, нетерпение сердца (по выражению С. Цвейга).

Не навязывая сравнений содержания Прелюдии *es-moll* с порождениями фантазии творца «Божественной комедии», отметим всё же их культурно-историческую мотивированность. «Для польских авторов-романтиков, – сообщает И. Бэлза, – Данте всегда оставался великим поэтом – пророком – “*vates*”, как определяли римляне своих великих поэтов, из которых Вергилий стал опекуном и первым провожатым Данте по двум загробным мирам, созданным его творческим гением». Более того, продолжает учёный: «Образы “Божественной комедии” в польском романтизме шопеновской эпохи приобрели черты мистицизма <...>» [1, с. 91]. Небезынтересно, что в доме Шопенов звучали отрывки из этого бессмертного памятника человеческого духа [там же]. В свою очередь, Ю. Кремлёв упоминает запись, сделанную рукой Ф. Шопена в альбоме Д. Потоцкой в последний год его жизни, в которой содержался намёк на слова из V песни «*Inferno*» [5, с. 240]¹. В свете совокупности этих данных аналогии, возникающие между Прелюдией *es-moll* и образами «Божественной комедии» уже не кажутся абсолютно произвольными, хотя и не претендуют на придание им программного смысла.

Совершенно иной художественный результат возникает при радикальной смене темпа Прелюдии *es-moll*. «В романтической музыке, – замечает К. Зенкин, – за контрастом темпов стоит, как правило, нечто более глубинное – и даже способ взгляда на мир <...>» [2, с. 77]. Ф. Шопен продемонстрировал сдвиг, произошедший в его мирозерцании в конце жизни, изменив ремарку *Allegro*, нацеливающую на определённый образ пьесы, указанием *Largo*. А. Соловцов напрямую связывает такую резкую смену темпа Прелюдии *es-moll* с физическим и душевным состоянием композитора в последние годы [7, сноска, с. 405-

¹ Полностью фразы, частично воспроизведённая Ф. Шопеном на языке оригинала, подтекстовывает так называемую тему рассказа Франчески из центрального эпизода в партитуре первой части – «*Inferno*» – «Данте-симфонии» Ф. Листа: «<...> нет большего горя, чем вспоминать о счастливых временах в несчастье».

406], и Ю. Кремлёв с ним соглашается [5, с. 449-450]. Комментируя произведённую автором подмену, А. Соловцов ссылается на оксфордское издание, опирающееся на поправку, сделанную Ф. Шопеном в нотах, принадлежащих Дж. Стирлинг. «На этом основании, – пишет исследователь, – некоторые музыканты полагают, что Прелюдию *es-moll* следует исполнять не в темпе *Allegro*, как её обычно играют, а в темпе *Largo*» [7, сноски, с. 405]. Учёный полагает, что резкого изменения характера пьесы при такой подмене не происходит, хотя в темпе *Largo* «она всё же зазвучала по-иному» [там же]. Тем не менее, образ Прелюдии *es-moll* при переходе из *Allegro* в *Largo* существенно модифицируется. Ассоциации, связанные с внешними впечатлениями, совершенно исчезают, более не порождаемые вихревым движением, и на первый план выходит самосозерцание, погружение в глубины эмоционально-психологического состояния, отмеченного мучительно депрессивными свойствами. Единственное сохранённое качество пьесы в таких условиях – предельно мрачный, тёмный, сгущённый колорит, создающий ощущение непереносимой душевной тяжести.

Примечательная метаморфоза происходит с интонационно-тематическим содержанием Прелюдии *es-moll*. В медленном темпе усиливается весомость каждого интервального сопряжения, и обострённые плачевые обороты оказываются осязаемыми, «прожитыми», а не угадываемыми, как в быстром движении. В конечном счёте, Ф. Шопен делает именно то, что советует Г. Коган для осмысления мелодически выразительной природы шопеновского пассажа. Одновременно раскрывается смысл ремарки *pesante*, выставленной строкой ниже указания *Allegro* в редакционной версии И. Падеревского [10]. Она приобретает теперь значение не только образной характеристики, но и звуковой, гармонируя и с низким регистром, в котором написана пьеса, и с «тон-весомостью» каждой интонации.

Третий пример, позволяющий проследить насыщение технической формулы тематически-образным содержанием, – Прелюдия *C-dur*. А. Соловцов рассматривает её фактуру с точки зрения приёма полиритмии, имея ввиду несинхронизированное начало хореических мотивов в октавной дублировке сопрано и тенора [7, с. 412]. Однако аналитический интерес к этой пьесе стимулируется и другой особенностью её музыкального изложения. Подобно Этюду в той же тональности,

открывающему *op.* 10, Прелюдия *C-dur*, также служащая *initio* всего цикла, основана на гармоническом движении, наделяемом относительно самодостаточным выразительным, а не только формообразующим, функциональным смыслом. Каждый из аккордов, как и в аналогичном Этюде, представлен в виде арпеджио, что указывает на первую прелюдию из *WTK* И. С. Баха. Вместе с тем, отмечаемое сходство Прелюдии и однотонального с ней Этюда Ф. Шопена позволяет не только установить их родственность, обусловленную жанровой соприродностью, но и существенные различия между ними. Благодаря расцветиванию вертикалей интонационно концентрированными деталями, сочетанию арпеджио в широком и тесном расположениях, усложнению гармоний дополнительными тонами, порождаемыми мелодической фигурацией, Прелюдия абсолютно утрачивает «экзерсисность», присущую Этюду. Одновременно возникает совершенно иной звуковой образ за счёт «подкрашивания» обертоновой шкалы диатоническими и хроматическими тонами – вплоть до мимолётно появляющихся острых интервалов: ув.8 (тт. 13-19), б.7 (т. 18), тритона через октаву (т. 20) и т. д. Отметим, что все образуемые сложные вертикали «собираются» на одной педали, усиливая выразительный эффект описанных фактурно-гармонических приёмов.

Реформаторские обретения Ф. Шопена в этюдах получают своеобразное преломление в Прелюдии *cis-moll*. Прообраз используемой в ней пианистической формулы обнаруживается в Этюде *op.* 10 №8. Аналогии возникают уже в затактовой фигуре: трель в Этюде – сцепление *quasi*-трели и *quasi*-группетто, в Прелюдии. Далее в обоих пьесах движение устремляется через всю клавиатуру вниз, причём в фигурационном рисунке терцовые и квартовые интервалы чередуются с поступенными ходами. Однако родственный пианистический приём помещается в индивидуальный музыкально-смысловой контекст. Помимо ладотональных различий – Этюд в *F-dur*, Прелюдия в *cis-moll*, между ними есть и другие, имеющие принципиальный характер. В Этюде заданная формула выдержана на протяжении всей композиции, драматургическое же развитие осуществляется гармоническими средствами (минорная середина трёхчастной формы, после которой возвращение мажорной краски репризы производит яркий эмоционально-

психологический эффект); в Прелюдии – тематическими, поскольку эта формула вступает в диалог с контрастной фразой в аккордовой фактуре, то есть претендует на статус самостоятельной мысли.

Выводы. Анализ пианистических средств, использованных Ф. Шопеном в Прелюдиях *op.* 28, позволяет обнаружить действие одного из реформаторских принципов его пианизма, состоящего в широкой разработке пианистических выразительных ресурсов на основе преобразования обобщённых игровых формул в единицы музыкального тематизма. Апробированный в двух опусах этюдов, он получает новое претворение в цикле прелюдий, где «экзерсисное» происхождение технологических приёмов более не лежит на поверхности интонационно-звукового текста, а уходит в его глубь, сливаясь с жанровым геномом пьесы нового типа, созданного Ф. Шопеном.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бэлза И. Исторические судьбы романтизма и музыка : очерки / И. Бэлза. – М. : Музыка, 1985. – 200 с.
2. Зенкин К. О смыслообразующей роли жанра в мире Шопена. Рефлексия времени как сущность шопеновских баллад / К. Зенкин // Научный вестник московской консерватории. – 2010. – №3. – С. 71–83.
3. Коган Г. Вопросы пианизма : Избранные статьи / Г. Коган. – М. : Сов. комп., 1968. — 460 с.
4. Кокорева Л. От Шопена к Дебюсси / Л. Кокорева // Музыкальная академия. – 2012. – №3. – С. 156–162.
5. Кремлев Ю. Фридерик Шопен. Очерк жизни и творчества / Ю. Кремлев. – М. : Музыка, 1971. – 609 с.
6. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы / Е. Ручьевская. – Л. : Музыка, 1977. – 160 с.
7. Соловцов А. А. Фридерик Шопен. Жизнь и творчество / А. А. Соловцов. – М. : Музгиз, 1960. – 466 с.
8. Томашевский М. Шопен: Человек, творчество, резонанс / М. Томашевский; перевод с польского Л. Акоюна и Е. Янус. – М. : Музыка, 2011. – 840 с.
9. Ховат Р. Дебюсси и фортепиано / Р. Ховат // Музыкальная академия. – 2012. – №3. – С. 166–170.
10. Шопен Ф. Прелюдии. Для фортепиано [Ноты] / Ред. И. Падеревского и др. – Изд. 4-е / Ф. Шопен. – Варшава – Краков : Польское музыкальное издательство, [б. г.]. – 86 с.

REFERENCES

1. Belza I. Istoricheskie sudby romantizma i muzyka : ocherki / I. Belza. – M. : Muzyka, 1985. – 200 s.
2. Zenkin K. O smyisloobrazuyushey roli zhanra v mire Shopena. Refleksiya vremeni kak suschnost shopenovskih ballad / K. Zenkin // Nauchnyiy vestnik moskovskoy konservatorii. – 2010. – №3. – S. 71–83.
3. Kogan G. Voprosy pianizma : Izbrannyye statyi / G. Kogan. – M. : Sov. komp., 1968. — 460 s.
4. Kokoreva L. Ot Shopena k Debussy / L. Kokoreva // Muzyikalnaya akademiya. – 2012. – №3. – S. 156–162.
5. Kremlev Yu. Friderik Shopen. Ocherk zhizni i tvorchestva / Yu. Kremlev. – M. : Muzyka, 1971. – 609 s.
6. Ruchevskaya E. Funktsii muzyikalnoy temy / E. Ruchevskaya. – L. : Muzyka, 1977. – 160 s.
7. Solovtsov A. A. Friderik Shopen. Zhizn i tvorchestvo / A. A. Solovtsov. – M. : Muzgiz, 1960. – 466 s.
8. Tomashevskiy M. Shopen: Chelovek, tvorchestvo, rezonans / M. Tomashevskiy; perevod s polskogo L. Akopyana i E. Yanus. – M. : Muzyka, 2011. – 840 s.
9. Hovat R. Debussy i fortepiano / R. Hovat // Muzyikalnaya akademiya. – 2012. – №3. – S. 166–170.
10. Shopen F. Preljudii. Dlya fortepiano [Notyi] / Red. I. Paderevskogo i dr. – Izd. 4-e / F. Shopen. – Varshava – Krakov : Polskoe muzyikalnoe izdatelstvo, [b. g.]. – 86 s.

УДК : 78.071.1: 786.2 (439)

Олеся Пупина

*Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского (Харьков)*

КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ И ПИАНИСТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА В ОБРАЗНОЙ ПАЛИТРЕ ВТОРОЙ БАЛЛАДЫ Ф. ЛИСТА

Пупина О. А. Композиционно-драматургические и пианистические средства в образной палитре Второй баллады Ф. Листа. Вторая баллада Ф. Листа относится к зрелому (веймарскому) периоду его творчества. В сфере фортепианной музыки кристаллизация стиля венгерского романтика проявляется в единстве композиторских и исполнительских интересов. Яркость образов, широко используемый

прием антитезы, множественность пианистических приемов способны привлечь внимание самого взыскательного пианиста. Не менее существенным фактором, определяющим зрелость данного сочинения, выступает искусная композиторская работа. Выявленные в статье сквозные музыкальные идеи и их образные метаморфозы, свидетельствующие о применении принципа монотематизма, обеспечивают динамичное, целенаправленное развитие авторской мысли. Вместе с тем, процессуальность музыкальной формы уравнивается ее архитектурной стройностью, что придает сочинению целостность и завершенность. Обилие пианистических приемов одновременно служит реализации образного замысла и средством раскрытия исполнительского мастерства. Тем самым достигается единство композиторских и виртуозных намерений автора.

Ключевые слова: Ф. Лист, баллада, картинность, сонатность, жанровость, монотематизм, поэмность, пианизм, композиция.

Пупина О. О. Композиційно-драматургічні та піаністичні засоби в образній палітрі Другої балади Ф. Ліста. Друга балада Ф. Ліста відноситься до зрілого (веймарського) періоду його творчості. У сфері фортепіанної музики кристалізація стилю угорського романтика проявляється в єдності композиторських і виконавських інтересів. Яскравість образів, широко використовуваний прийом антитези, множинність піаністичних прийомів здатні привернути увагу найвимогливішого піаніста. Не менш суттєвим фактором, що визначає зрілість даного твору, виступає мистецька композиторська робота. Виявлені в статті наскрізні музичні ідеї та їх образні метаморфози, які свідчать про застосування принципу монотематизму, забезпечують динамічний, цілеспрямований розвиток авторської думки. Разом з тим, процесуальність музичної форми врівноважується її архітектонічною стрункістю, що надає твору цілісність і завершеність. Щедрість піаністичних прийомів одночасно слугує реалізації образного задуму та засобом розкриття виконавської майстерності. Таким чином досягається єдність композиторських і віртуозних намірів автора.

Ключові слова: Ф. Лист, балада, картинність, сонатність, жанровість, монотематизм, поемність, піанизм, композиція.

Pupina O. O. Compositional, dramaturgical and pianistic means in the descriptive pallet of Ballade No. 2 by Franz Liszt

Background. Over the last years, there has been observed a new wave of interest to F. Liszt's heritage in the musical science. At the same time, by no means all aspects of piano works of the Hungarian romanticist were considered in their entirety. In particular, this concerns the matter of reconciliation of compositional and pianistic foundations principles of his works of different creative periods. In turn, the insufficient degree of complex research of F. Liszt's piano heritage in such perspective prevents pianists from comprehending the conception of one or the other work as a musical phenomenon.

Objectives. In the offered article the experience of analysis of F. Liszt's Ballade No. 2 as one of the realizations of innovative – compositional and pianistic – impulses of the great musician was performed. Also, the article has a goal of calling the attention of performers to the work which does not sound often from the concert stage. The accomplished musicological analysis is aimed at helping pianists imagine this composition from the point of view of its inner organization, compositional wholeness, all links of which are strictly determined by the author's thought. In the Ballade No. 2 F. Liszt operates with the complex of thorough musical ideas which ensures stadiality in the sequence of dramaturgical occurrences. The following belongs to them: the triplet rhythmical figure, descending conjunct motion, and also more extensive melodic phrases which are subjected to purposeful imaginative mutation. For instance, the triplet figure acts in the capacity of a vehicle of an active, march-like, fatal beginning; is written in the subject of a dream, encrypted in the cadential resume of the work; as a sign of tranquility; and even appears in the shape of a long grace note. The descending motion in different variants is featured in the conclusive single-voiced phrases, bares its fateful essence, appears in a lyrical way in the subject of a dream etc. The initial subject of the Ballade which is delivered in a dark, even portentous arrangement, is transformed into an illuminated and lyrical one, and in the climax attains triumphant and hymnal tone. The second subject is the most stable one, it keeps the character of an enlightened contemplation and is subjected to changes only in some details of its presentment: being moved to a higher register, placed in a context of a different accompaniment and a different key but constantly keeps the major color. Tellingly, namely this subject finishes the Ballade, being the author's afterword.

The footing in the genre foretypes is a factor of no small importance in the creation of the Ballade's dramaturgical plot, which is also subjected to purposeful development: those of march, song (gondola song), of reciting, cantillation, and also of devices of sound and imagery related to the scenes of storm, boom, roll of thunder, horse gallop, victory triumph (procession).

If the through modifications of the shown elements, alongside with consistently held genre belonging of the subjects, ensure the processual side of the composition, then its architectonics is organized with the help of patterns of ternary, sonata and poem types of composition. F. Liszt graphically and with the help of pauses separates the Ballade into three parts, where the middle section includes all signs of sonata development, and the third section is endowed with the function of dynamicized recapitulation. Traits of sonata form are observed in the first section, which can be nominally designated as a double exposition. Every one of them is formed by two contrasting subjects in different tempos, the keys of which have tonic-dominant linking. In the third part the subject material is moved to the tonal unity, which changes its modal inclination (H-dur). Sonata-like traits, which are understood as an idea of through-composed development, acquire in the Ballade the face of Liszt's monothematism. The efficiency of dramaturgical process in the recapitulation is shown not only with the new tonation, but with the substitution of the

secondary subject with the subject of a dream, whereas the secondary subject is brought into the end of the composition and plays the role of coda. The subject of a dream appears for the first time in the development section where it stands against the new march-like subject and the triplet figure in the fatal guise. Thereby, the development manifests not only in the evolution of the subjects, but in the antithesis of two polar images. The purposefulness of the development is governed by the ballade principle of the climax in the recapitulatory section of the form.

In the creation of the musical-presentative and extramusical-associative planes of the Ballade's content the role of the pianistic means of expression is great. Every new episode switches into the different space of the piano tone, technique and register. The chord technique in the combination with the fine one – the flying passages which “run” through the whole keyboard – are widely represented in the development section. At the same time, the complex of playing formulas gives the performer the ability to show off his mastery, to display the high technical ability and the artistic spirit. The urge of F. Liszt to balance his composing and performing intentions receive a convincing implementation in the Ballade No. 2, just as in other works of the Weimar period. Further still, the pianistic methods become, alongside with the compositional, dramaturgical and other means of musical language, the essential condition of implementation of those extramusical phenomena which are preprogrammed by the genre name “ballade”. Various combinations of technical devices, their fast changes serve not only as an image and dramaturgical factor, but that of a subject development as well.

Methods. The classical methods of the musical science were used in the article: genre ones, compositional, dramaturgical and intonational.

Results. The complex system of intonational and rhythmic transformations, which provides the unity and, at the same time, the diversification of musical content of the Ballade No. 2 by F. Liszt, was discovered. The ways of interaction of different ways of form composition were disclosed. The proportionality of dynamical and architectonical parameters of artistic text was established. The individual interpretation of the genre of piano ballade by F. Liszt, consisting in the insertion in its compositional and dramaturgical profile the qualities of a poem, was disclosed.

Conclusions. In the basis of dramaturgy of the Ballade No. 2 by F. Liszt lays the principle of goal-setting, which is specific not only to the composer's chosen genre but to the sonata logic as well. Combining, in accordance with the nature of a ballade, lyricism, drama and narration (epos), the author builds a multi-stage musical story, which consists of a variety of contrasting, prominently separated one from another episodes, and a complex of subjects and motifs, which are subjected to monothematic operations, aimed at the resulting overcoming of their descriptive incompatibility. Taking into the account the characteristic intonational content of the composition with the strong basis of the genre foretypes, it is possible to speak about the programme music, which takes into itself the fairly defined extramusical analogies. In the organization of the composition, in summary, two principles are at work: the centrifugal one, which shows itself in

the multi-episode structure, and centripetal one, which is achieved by the work of the method of monothematic transformations. The role of scrutinously thought-out tonal plan, which, with all complexity of harmonic language, groups the musical eventivity around the tonal centers, the main ones of which are tonic-dominant ones, which have the biggest measure of functional attractions, is no less essential. The centripetal tendency also manifests in the graceful and balanced architectonic of the Ballade. Written by F. Liszt during the Weimar period, this composition demonstrates such a characteristic of the mature style of the composer as a transformation of pianistic transcendency into the efficient factor of musical expression, and of the performer's improvisation into the strictly structured, although not losing its freedom of artistic expression of will, intonational and descriptive process.

Key words. F. Liszt, ballade, picturesqueness, sonata, genre, monothematism, poem.

На протяжении всего творческого пути Ф. Листа композиторские и исполнительские интересы одного из самых смелых новаторов музыкального искусства XIX века приобретали различный характер. В 1830-е годы и до конца 1940-х годов пианистические интересы в его фортепианных сочинениях явно преобладали над композиционными. Артистический темперамент молодого Ф. Листа, его желание громко заявить о себе перед искусенной парижской публикой в сочетании с уникальными виртуозными возможностями обуславливали значительную меру свободы авторского высказывания, которая подчинялась лишь богатой природе гения. Это приводило к известной фрагментарности музыкальной формы, с одной стороны, и к чрезмерной щедрости в использовании палитры игровых приемов, с другой. После того, как Ф. Лист прекратил регулярную концертно-гастрольную практику и сосредоточился на собственно композиторских проблемах, композиционная и пианистическая составляющие творческой деятельности достигли в его фортепианных сочинениях известного равновесия. Венгерский романтик по-прежнему не чуждался демонстрации в создаваемых опусах колоссальных возможностей инструмента и исполнителя, но стремился превратить виртуозные средства в способ донесения определенного композиторского замысла. Обозначившуюся в музыкальном стиле Ф. Листа в 1850-е годы паритетность композиторского и пианистического начал служит свидетельством наступления его творческой зрелости.

В научном обиходе и исполнительской среде единство двух начал в фортепианных сочинениях Ф. Листа, как правило, осмысливается не

в полной мере. Музыковедов более интересуют его композиторские находки, открывающие «пути в будущее»; концертирующих музыкантов и молодых исполнителей – возможность блеснуть пианистическим мастерством. Вместе с тем, последние не всегда задумываются над логикой построения играемого сочинения, что нередко приводит к нивелировке его структурной целостности в конкретном исполнительском акте. В этой связи предлагаемый анализ Второй баллады Ф. Листа адресован по преимуществу пианистам. Такого рода адресность призвана также расширить содержание исполнительских программ, в которых наблюдается определенная диспропорция между репертуарным активом, объединяющим постоянно игаемые сочинения, и пассивом – значительным списком листовских опусов, крайне редко привлекающих внимание музыкантов. Одновременно изучение малоизвестных творений Ф. Листа позволяет расширить научные представления о феномене его музыкального стиля. **Цель статьи** заключается в выявлении композиционно-драматургических и пианистических компонентов художественной концепции Второй баллады Ф. Листа.

Названный опус представляет собой крупное одночастное произведение, не имеющее литературной программы. Продолжая опыты Ф. Шопена по созданию смешанной формы в фортепианных балладах и собственные поиски организации свободных композиций поэмно-го типа, Ф. Лист объединяет во Второй балладе различные принципы формообразования: сонатный, вариантно-вариационный, монотематический. С целью достижения стройности сочинения автор структурирует музыкальный процесс посредством трехчастности, где реприза максимально динамизирована, а в функциональном аспекте предстает результирующей и одновременно вершинной точкой тематических преобразований. Тем самым обеспечивается действие драматургического целеполагания с событийной кульминацией в конце композиции, что, согласно А. Кудряшову, характеризует балладную логику [1, с. 267-268].

Наряду с неуклонным продвижением музыкального процесса к кульминационной точке, во Второй балладе наблюдается встречная тенденция формообразования, типичная для листовской поэмности. Композиция складывается из множества относительно самостоятельных эпизодов, сопрягаемых по принципу антитезы, либо подобия.

Их обособленность подчеркивается с помощью агогических указаний, продолжительных пауз и фермат, смены темповых характеристик и метрики, речитативных одноголосных фраз и/или «хорально»-аккордовых резюме, тональных сдвигов. Для наглядности Ф. Лист разделяет крупные части формы двумя тактовыми чертами, что должно помочь исполнителю в ее архитектурном охвате. Музыкальную форму крайних разделов можно трактовать как двойную двухчастную. Специфичность ее листовской трактовки заключается в мышлении автора консеквентом: за inferнальной темой (*h-moll, Allegro moderato* $\frac{6}{4}$) следует просветленно-лирическая (*Fis-dur, Allegretto* $\frac{4}{4}$), отделенная от первой большим *post scriptum*. Затем весь этот тематический блок повторяется на м. 2 ниже (соответственно, в *b-moll* и *F-dur*). Средний раздел предстает в виде многоэпизодного сюжета с умножением ситуации образной антитезы (противопоставление маршевой и лирической тем). Завершающие этапы музыкальной формы отмечены свободой в исходной последовательности тем и их драматургической роли, как это происходит в симфонических поэмах и Сонате *h-moll* Ф. Листа.

Одновременно, наличие двух контрастных тем в первой части в тонико-доминантовых отношениях, их развитие во втором крупном разделе, существенная динамизация репризы позволяют усматривать в сочинении черты сонатной формы. Они проявляются также в масштабности средней части трехчастной композиции; во введении в нее двух новых тем, вторую из которых условно можно назвать *темой мечты*; вытеснении в начале репризы названной лирической темой побочной, но выполняющей аналогичную смысловую функцию; централизации тональности в репризе под знаком одноименного мажора (*H-dur*) и в образной трансформации в ней главной темы; наделении возвращенной побочной темы функцией кодового резюме с закреплением лирической образности. Если исходить из логики сонатной формы, то ее первый раздел можно считать двойной экспозицией, средний – разработкой, а последующие, соответственно, репризой и кодой.

Наделяя свое сочинение «именем» баллады, Ф. Лист, подобно Ф. Шопену, воплощает те свойства жанра, которые сложились в литературной балладе штюмеров и романтиков. В драматургическом плане балладное происхождение сочинения обуславливает выбор шестидольного размера

главной партии экспозиции и репризы, характерного для стихосложения литературного прообраза. С балладными строфами ассоциируется диалогическая форма музыкальных построений, их повторность в первой части (экспозиции) ($a b a_1 b_1$) и двукратное – на расстоянии – проведение главной темы в репризе ($a c a_1 b_1$). Помимо кульминации в конце формы, укажем на присущую этой пьесе картинность¹. Она проявляется в звукоизобразительных приемах (быстрые хроматические пассажи), темброво-сонорных эффектах (использование красок крайне низкого регистра фортепиано), пространственно-регистровых контрастах, широкой амплитуде динамики. В разработке, кроме разнообразных сильнодействующих средств выразительности, картинность образов достигается с помощью ритмических фигур, наделенных в музыкальном искусстве XIX века семантикой действенности, переходящей в открытую агрессию, и фатальных предзнаменований: маршевой и триольной, отсылающей к сонатному *allegro* «Аппассионаты» Л. Бетховена и прообразу «мотива судьбы» из его же Пятой симфонии. Отметим, что жанровые особенности марша в творчестве Ф. Листа приобретают специфический смысл. Я. Мильштейн пишет: «Пунктирный ритм и сурово минорный склад маршеобразных тем, примыкающих по характеру к гордой пылкой музыке вербункоша, символизируют у Листа, в соответствии с его программными замыслами, героическое, рыцарское начало, которое он постоянно находил у венгерского народа» [3, с. 559]. При таком истолковании маршевой формулы в разработке она выступает носителем образа сопротивления, схватки с той силой, которую олицетворяет триольная.

Опора на ясно ощущаемые жанровые прообразы не только конкретизирует семантику отдельных тем, но и позволяет выстроить легко «читаемый» балладный сюжет вне каких-либо программно-словесных указаний. Значительную смысловую нагрузку в Балладе получает многообразно представленная хоральность. Неоднократно появляясь в различных частях формы, она приобретает драматургическую роль личностного высказывания, подчас получающего и исповедально-экспрессивную окраску. Рассредоточенная в общем событийном процессе, она,

¹ Данную особенность Баллад Ф. Листа отмечает также В. Панкратова, сравнивая их с аналогичными композициями Ф. Шопена [4, с. 33-34].

тем не менее, образует особое смысловое пространство, связанное с постоянным вмешательством прямого авторского слова. Не случайно хоральность, как правило, сочетается с речитативными одноголосными мелодическими фразами. В паре они образуют драматургические «точки», через которые проходят линии рефлексивной энергии. Впервые хоральность возникает после речитатива в четырехтактном построении, разделяющем главную и побочную партии экспозиции. В темпе *Lento assai* на фоне широко изложенных аккордов правой руки левая воспроизводит преобразенный исходный оборот начальной темы Баллады. Здесь отсутствует покой, несомый молитвой; напротив, сложноорганизованные вертикали и колебания мажора-минора с переключениями между партиями обеих рук свидетельствуют о двойственности психологического состояния, разрешаемой умиротворяющей силой ноктюрновой лирической темы.

В разработке, также в сочетании с речитативом, хоральность вводится дважды, оба раза в тех же драматургических условиях, что и в экспозиции: перед лирическими эпизодами с темой мечты. На этот раз они меняются местами, создавая свою психологическую коллизию в пределах шести тактов. Возникая на гребне драматургической волны, хоральность словно сжимает экспрессию в последовательность широко разложенных аккордов в виде цепи неразрешенных диссонансов, причем ремарка *espressivo* приходится точно на уменьшенный секундаккорд. В таком контексте последующий речитатив воспринимается как выражение обреченности. Аналогичными средствами, но в чередовании хоральности и речитатива, обрисована драматургическая ситуация, предшествующая второму появлению темы мечты в последнем эпизоде разработки. В репризе данная жанровая сфера сливается с гимнической в торжественно-грандиозном варианте главной темы, в кульминации – уже без речитатива. После репризно-кодового проведения побочной, как последнее слово Баллады, речитативные реплики и долгие аккорды знаменуют умиротворенность и утешение.

Большую объединяющую роль в Балладе № 2 Ф. Листа играет тема рока, пронизывающая все произведение. Она впервые заявлена в одноголосной фразе, завершающей главную тему (тт. 17–20, во втором проведении тт. 52–55). В мелодическом изломе этого речитатива-резюме,

выступающего носителем лирической рефлексии, тема рока лишь угадывается. В характере ее рисунка, в скрытом двухголосии нетрудно услышать интонации нисходящей темы, ассоциирующейся с образом обреченности. В первых двух разделах разработки (тт. 88–89, 90–93, 101–103, 105–108) откристиллизовавшаяся синкопированная тема рока приобретает устрашающий характер. Особую напряженность ей придают акценты на начальных долгих звуках, детализация динамических оттенков (*rintorz.*, \triangleright , *rintorz.*, *decresc.*, \triangleright), насыщенность хроматизмами, выдержанное триольное сопровождение – мотив судьбы – в басу (*marcato*), плотная фоника аккордов в тесном расположении. Тема рока проводится в речитативной импровизации (одноголосно) дважды и становится мелодической основой новой темы – мечты – во всех ее трех проведениях, в чем проявляется типичная для монотематических преобразований Ф. Листа образная трансформация. В репризе шестизвучная нисходящая тема проникает в мелодическую ткань темы главной партии (где дана в аккордовом изложении) и дважды проводится в басу в октавном удвоении, приобретая грандиозный, триумфальный характер – еще одна ее семантическая модификация.

Не менее многочисленные превращения переживает характерный четырехзвучный мотив, в основе которого лежит триольный ритм. Впервые эта ритмическая формула обнаруживается в завершении главной темы – в басовом голосе (т. 17). В вариантном изложении она становится основой темы побочной партии (тт. 24–25, 27). Необходимо отметить, что указанная ритмическая формула приобретает различную эмоциональную окраску в зависимости от контекста, в котором она помещена. Триольная фигура звучит: героически, как боевой клич – в драматическом маршевом эпизоде разработки; властно, непреклонно, неумолимо – в маршевой теме ее кульминационного раздела; грациозно, полетно – в теме мечты; безмятежно – в главной партии в репризе (третьей части); умиротворенно – в заключительных тактах сочинения.

На ней же, но в виде измененного мотива основан драматический эпизод средней части (разработки), изображающий картину битвы, скачки (тт. 72–81). Беспокойный, пульсирующий триольный ритм в басу на выдержанном звуке *C* (*marcato*), нагнетающий напряженность борьбы, служит основой последующего эпизода (тт. 83–91). Тема мечты,

несмотря на певучий и нежный характер, также содержит угрожающий ритмический четырехзвучный мотив, в уменьшении повторяющийся несколько раз: в разработке (тт. 135, 136, 139, 140; тт. 225, 226, 228, 229) и репризе – тт. 270, 271, 274, 275). Характерный ритмический оборот составляет основу кульминационного раздела второго раздела Баллады. В репризе триольные ритмические фигуры вплетаются в ажурную ткань сопровождающих голосов репризы главной темы (тт. 262–268 и тт. 298, 299), в мелодию темы мечты (тт. 270, 271) и заключительную фразу (тт. 312–313). Здесь существенно изменяется мелодический рисунок мотива судьбы: многократно повторяется на *fff* один и тот же звук, что придает теме еще более настойчивый и непреклонный характер.

Монотематическим преобразованиям во Второй балладе подвергается и главная тема сочинения. Имеющая в экспозиции мрачный, таинственный характер, в репризе она приобретает лирическое наполнение, сближаясь с темой побочной партии и темой мечты, а в завершении всей Баллады звучит величественно, ликующе, триумфально.

Изменение претерпевают также лирические темы Баллады. Но если первая из них, побочная, сохраняет свой безмятежно-пасторальный облик, присущий ей в экспозиции, обогащаясь лишь некоторыми образно-музыкальными деталями, то другая – тема мечты – предстает в разных обликах. В первом проведении она изящна, грациозна и несколько эфемерна; во втором – звучит уверенно и страстно. Третье проведение темы мечты обнаруживается в репризе, где она временно подменяет побочную (тт. 269–283). Здесь тема мечты претерпевает ритмические и фактурные изменения, приобретая более спокойный, умиротворенный, «приземленный» характер, словно мечта уже осуществилась и стала реальностью. Первоначально происходит образное сближение тем главной и мечты под знаком нарастающего восторга, выливающегося в экстатическое преподнесение совершенно преобразованной главной, знаменуя победу Духа над сомнениями и происками судьбы. Ответом служит умиротворяющая побочная тема, которую рекомендуется играть *una corda*, *smorzando*, *pp*, *dolce*, но *espressivo*. В зоне каданса, подчиняясь установленному состоянию, напоминаются обороты побочной, темы мечты, триольная формула как

одновременное преодоление агрессивной семантики мотива судьбы. Это последнее резюме также отсылает к речитативу и хоральности главной партии.

В создании музыкально-образного и внемузыкально-ассоциативного планов содержания Баллады велика роль пианистических средств выразительности. Уже в экспонировании главной темы на всем ее протяжении в качестве драматургического фона выписана восьмью нисходящая хроматическая гамма в партии левой руки, к тому же помещенная в крайне низкий регистр, что сразу настраивает на картинно-живописные аналогии. Каждый новый эпизод переключает в иное фортепианно-звуковое и фактурное регистровое пространство. В разработочном разделе широко представлена аккордовая техника в сочетании с мелкой – стремительными пассажами, «пробегающими» через всю клавиатуру. В комплексе с фанфарными возгласами и пронизанностью тематизма триольной формулой рождается почти зримый образ действенно-наступательной силы. Ф. Лист дополняет его каскадами ломаных октав попеременно в партиях правой и левой рук, а также различными комбинациями игровых приемов. В условиях выдержанности единого эмоционального состояния и энергетического накала разнообразие пианистических средств, их всевозможные сочетания и быстрые смены служат фактором тематического (а не только образно-драматургического) развития. В такой же функции они выступают в сонатной репризе главной партии, где хроматические гаммообразные *ostinato* из одноголосной линии превращаются в ломаные октавы попеременно в партиях правой и левой рук с задействованием всей клавиатуры. В конечном счете, они разрастаются в обширное *martellato*, устремляясь к кульминационной зоне, что, в совокупности с расширением масштабов главной партии, неуклонными *crescendo* и *animato* приводит к ее существенной драматизации по сравнению с экспозиционным изложением. Переход к побочной партии осуществляется посредством виртуозного пассажа каденционного типа, проходящего через всю клавиатуру, который, в данном случае, выполняет функцию, близкую активным фразам, встречающимся ранее. Шикарное *martellato* подводит к генеральной кульминации Баллады: пышному, грандиозному по звучанию проведению

главной темы в коде. Впечатление всеобщего ликования усиливается стремительными «пробегами» гаммообразных пассажей в партиях обеих рук.

Эти и другие приемы пианистической виртуозности на протяжении всей Баллады, как было показано, строго подчинены образно-драматургическим задачам. Одновременно их обилие предоставляет исполнителю возможность блеснуть мастерством, продемонстрировать высокую техническую оснащенность и артистический темперамент. Стремление Ф. Листа уравновесить свои композиторские и исполнительские намерения получают во Второй балладе, как и в других сочинениях веймарского периода его творчества, убедительную реализацию. Более того, пианистические приемы становятся, наряду с композиционно-драматургическими и другими музыкально-языковыми средствами, существенным фактором в воплощении тех немзыкальных явлений, которые запрограммированы жанровым именем «баллада».

Выводы. Во Второй балладе Ф. Лист решает комплекс художественных задач. Подхватывая жанротворческие начинания Ф. Шопена, он претворяет в этом сочинении поэтику литературной романтической баллады в условиях инструментальной музыки. Подобно своему предшественнику, Ф. Лист объединяет в своем опусе разные принципы формообразования, основным из которых является сонатный, как наиболее близкий балладной драматургии. При этом композитор привносит в балладу черты поэчности, что проявляется в композиционной многоэпизодности, частых сменах темпа, рельефных контрастах относительно обособленных структурных единиц. Индивидуальные свойства листовского мышления проявляются также в последовательной реализации принципа монотематизма, распространяемого на весь многообразный тематический материал. В качестве одного из ключевых средств достижения программно-образного результата выступает во Второй балладе листовский пианизм, с присущими ему оркестровостью, виртуозной направленностью и многообразием игровых формул. Сохраняя эстрадно-концертные свойства, пианизм вступает в концентрированное взаимодействие с композиционно-драматургической концепцией Второй баллады, демонстрируя равновесность композиторских и исполнительских намерений автора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кудряшов А. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII – XX вв. : учеб. пособие для муз. вузов искусств / А. Кудряшов. – Изд. 2-е., стереотип. – СПб. : Лань ; М. : Планета музыки ; Краснодар : Music Planet, 2010. – 432 с.
2. Мильштейн Я. Комментарии / Я. Мильштейн // Полн. собр. соч. [Ноты] : для фп. / Ф. Лист. – М., 1961. – Т. 2. – С. 191. – (Классики мировой фортепьянной музыки).
3. Мильштейн Я. Ференц Лист : монография. В 2 т. Т. 1 / Я. Мильштейн. – М. : Музыка, 1971. – 864 с. – (Классики мировой музыкальной культуры).
4. Панкратова В. Баллада / В. Панкратова. – М. : Гос. муз. изд-во, 1960. – 40 с.

REFERENCES

1. Kudryashov A. (2010). Theory of musical content. Artistic ideas of European music XVII – XX centuries. Textbook. allowance for mus. highschoools of arts. Music Planet, 432 p.
2. Milstein Ya. (1961). Comments. Complete set of works [Notes]: for piano, 2, 191.
3. Milshtein Ya. (1971) F. Liszt : a monograph. In 2 vols. V. I. Music, 864 p. – (Classics of world musical culture).
4. Pankratova V. (1960). Ballada. Gos. mus. Izd-vo, 40 p.

УДК: 787.1.082.4 (44) “18”

Александр Бурель

Харьковская областная филармония (Харьков)

О ФРАНЦУЗСКИХ СКРИПИЧНЫХ КОНЦЕРТАХ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX СТОЛЕТИЯ

Бурель А. В. О французских скрипичных концертах последней трети XIX столетия. В статье представлен панорамный обзор жанра французского скрипичного концерта последней трети XIX столетия. Материалом послужили произведения К. Сен-Санса, В. Жонсьера, Ж. Гарсена, К. де Гранваль, Э. Лало, Б. Годара, Г. Форе, Т. Дюбуа. Возрастание композиторского интереса к данной жанровой ветви связано с возрождением инструментализма во Франции в русле созданного в 1871 году Национального музыкального общества. Вместе с тем, отмечается, что отдельные попытки обращения авторов к скрипичному концерту возникали

несколько ранее, до появления Общества (в творчестве Ж.-Д. Аляра, Ш. Данкля). При рассмотрении произведений реализован как музыкально-теоретический анализ основных элементов их структуры, так и исторический подход (указываются даты премьер и публикаций, адресаты посвящений, первые исполнители). Отличительными признаками французской жанровой ветви в указанный период выступают характерная в определённой степени для национальной культуры инерционность мышления, малая доля экспериментов, что проявляется в традиционном мелодико-гармоническом мышлении и тяготении к классической композиционной структуре (как правило, трёхчастной), без внедрения поэзных принципов. Налицо стремление к обозримости формы, высокое внимание к тембровой стороне звучания и ясности изложения, отсутствие философизации, драматизма, рефлексивных мотивов. Указывается, что авторы рассматриваемых сочинений нередко сами являются скрипачами; отмечается весомость творческих достижений франко-бельгийской исполнительской скрипичной школы.

Ключевые слова: романтизм, французская инструментальная музыка, скрипичный концерт, «период Обновления», Национальное музыкальное общество, П. Сарасате, К. Сен-Санс, Э. Лало, Б. Годар.

Бурель О. В. Про французські скрипкові концерти останньої третини XIX сторіччя. У статті представлений панорамний огляд жанру французького скрипкового концерту останньої третини XIX сторіччя. Матеріалом стали твори К. Сен-Санса, В. Жонс'єра, Ж. Гарсена, К. де Гранваль, Е. Лало, Б. Годара, Г. Форе, Т. Дюбуа. Зростання композиторського інтересу до даної жанрової гілки пов'язане з відродженням інструменталізму у Франції в руслі створеного у 1871 році Національного музичного товариства. Разом з тим, відзначається, що окремі спроби звернення авторів до скрипкового концерту виникали дещо раніше, до появи Товариства (у творчості Ж.-Д. Аляра, Ш. Данкля). При розгляді творів реалізовано як музично-теоретичний аналіз основних елементів їх структури, так і історичний підхід (наводяться дати прем'єр та публікацій, адресати присвячень, перші виконавці). Відмінними ознаками французької жанрової гілки у вказаний період виступають характерна в певній мірі для національної культури інерційність мислення, мала доля експериментів, що проявляється у традиційному мелодико-гармонічному мисленні та схильності до класичної композиційної структури (як правило, тричастинної), без впровадження поемних принципів. Наявними є прагнення до компактності форми, висока увага до тембрової сторони звучання та ясності викладу, відсутність філософізації, драматизму, рефлексивних мотивів. Вказується, що автори розглянутих творів нерідко самі є скрипачами; відмічається вагомість творчих здобутків франко-бельгійської виконавської скрипкової школи.

Ключові слова: романтизм, французька инструментальна музыка, скрипковий концерт, «період Оновлення», Національне музичне товариство, П. Сарасате, К. Сен-Санс, Е. Лало, Б. Годар.

Burel O. V. About French Violin Concertos at the last third of the 19th century.

Background. In the first decades of the 19th century a violin concerto's genre was developed very actively in France through creativity of R. Kreutzer, P. Rode, P. Baillot, Ch. Lafont, as well as J. F. Mazas and F. A. Habeneck. And if we have some general ideas about these works, then further ways of the national genre branch are little investigated in the domestic musicology. For example, the dissertation by V. Velikaya (1992) represents only the works by E. Lalo and C. Saint-Saens (op. 61) among French Violin Concertos at the 2nd half of the 19th century. Deficient research degree of this material determines the **relevance** of stated topic. The **objectives** of this study are the attracting researches attention to French Violin Concertos at the last third of the 19th century and presentment of national genre branch panorama. There has been realized musical-theoretic analysis of basic structural elements, as well as historical approach noting premieres and publications dates, dedication names, and first performers. Reference of the foreign material is complemented by musical examples from considered works.

C. Saint-Saens's Concerto A-dur (1859) demonstrates author's technical compositional proficiency with masterful development of opening theme motives, as well as independent thinking with avoiding flaming pathetic of Concertos by H. Vieuxtemps (Nos. 4, 5) and H. Wieniawski (Nos. 1, 2). Here we find quite sanguine and objective manner of utterance. The choice of the compact one-movement structure is driven by a prompt execution of the P. Sarasate's request, also as the reluctance to repeat, because little earlier composer created three-movement Violin Concerto C-dur (1857–1858). The stylistics of this opus reveals his belonging to the early creativity period, as indicated, in particular, by the abundance of festive moments in all movements of the cycle. The far-famed Concerto No. 3 (1879–1880) by C. Saint-Saens is the undisputed masterpiece, because it successfully combines the accomplished compositional technique with the sensuality of emotions.

Two Violin Concertos (1873 and 1879) by E. Lalo are attractive with their brilliant and colorful orchestration and springy rhythmic, which inherit Berlioz's tradition. Often the author achieves this through alternation of double and triple rhythmic patterns in different embodiments. Highly original melodic-harmonic thematism gives the incontrovertible advantage to Concertos by E. Lalo.

B. Godard's Violin Concertos (1877 and 1891) often comprise talented musical ideas: whether it's melodic findings, or original orchestral effects. At times the composer lacks the skill to refine a felicitous musical thematism, so that it is different from C. Saint-Saens. On the other hand B. Godard's lyric has its own unique inimitable shade of subtle melancholy and sincerity. It sometimes reaches fervor narration that is not so common for C. Saint-Saens. B. Godard was influenced by his teacher H. Vieuxtemps, but at the same time he showed the individual talent side, which undoubtedly testifies to the originality of his creative person. The incomplete Concerto A-dur (1878–1879) by G. Faure demonstrates a completely different feelings sphere, which contrasts with the above-described works. There are neither lush genre sketches like E. Lalo nor sensitive expression like B. Godard, but narrative lyrics prevails here. Schumann's influence puts

this Concerto somewhat apart from extrovert active opuses by E. Lalo, B. Godard and C. Saint-Saens. Also involuntary comparisons with C. Saint-Saens arise when we turn our attention to the creative personality of T. Dubois. They are united by their lifetime dates, widely represented instrumental line (Symphonies, Piano Concertos, Violin Concerto, Concert Suite), moderate romanticism, normative musical language. Concerto d-moll (published in 1898) by T. Dubois is very traditional for the time of its creation. It reveals the academic composer style.

The **results** of the research bring to light that authors of examined works are often violinists themselves (E. Lalo, B. Godard, J. Garcin, A. Toudou, L. Grobet). In addition, powerful traditions of French and Franco-Belgian violin schools are of great importance in this matter. The present results are significant in narration of little-known French authors. We conclude that discussed here Violin Concertos demonstrate inertia, traditionalism, somewhat typical in French music, that reflected in compositional structure and melody-harmonic thinking. It should be noted three-movement structure without adding poem principles, also as aspiration to briefness of form (without overgrowth of cycle even using four-movement structure). Traditionally, French composers are paying attention to timbre aspect of sounding and clarity of presentation. There is difficult to find the display of philosophicity, reflection or dramatic effect (unlike German Violin Concertos by R. Schumann, J. Brahms, M. Bruch, C. Reinecke, for example).

Key words: romanticism, French instrumental music, Violin Concerto, «Renovation period», National music society, P. Sarasate, C. Saint-Saens, E. Lalo, B. Godard.

Постановка проблемы. В первых десятилетиях XIX века скрипичный концерт во Франции был разработан весьма активно благодаря творчеству Р. Крейцера, П. Роде, П. Байо, Ш. Лафона, а также Ж. Ф. Мазаса и Ф. А. Хабенка. И если об этих сочинениях мы имеем некоторое представление [3; 5], то дальнейшие пути развития национальной ветви жанра в отечественном музыкознании слабо обозначены. Например, в диссертации (1992 г.) В. Великой [3] среди французских скрипичных концертов второй половины XIX столетия рассмотрены лишь сочинения Э. Лало и К. Сен-Санса (*op.* 61). Недостаточная изученность данного материала обуславливает **актуальность** избранной темы. **Целью статьи** является привлечение внимания исследователей к французским скрипичным концертам последней трети XIX столетия посредством представленного панорамного обзора национальной ветви жанра. Справочные материалы, почерпнутые из различных иностранных источников [10–15], дополняются собственно анализом основных параметров музыкального текста.

Изложение основного материала. Итак, вслед за многочисленными концертами представителей Парижской скрипичной школы, начиная с середины 1820-х годов, в развитии жанра наступил период затишья. Интересно, что ни Г. Берлиоз, ни его современники (Ж. Онсло, Л. Фарранк, А. Ребер, Ф. Давид), также активно работавшие в инструментальном направлении, так и не написали скрипичного концерта¹. Редкие попытки обращения к жанру во второй трети столетия принадлежат снова скрипачам – Ш. Данкля (*op.* 78, ок. 1856) и Ж.-Д. Аляра (*op.* 15, ок. 1845; *op.* 34, 1859). Имя последнего автора представляет больший интерес в плане его педагогической работы, поскольку, как мы увидим далее, с исполнительской и композиторской деятельностью учеников Ж.-Д. Аляра – П. Сарасате, Ж. Гарсена, М. Тайо – связано возникновение новых образцов французского скрипичного концерта. Наиболее яркой звездой в преподавательском классе Ж.-Д. Аляра, пожалуй, является П. Сарасате (1844–1908). С выступления 8 марта 1861 года перед Императором Наполеоном III началось стремительное восхождение карьеры молодого скрипача. Незадолго до этого события, в 1859 году, состоялась встреча 15-летнего артиста с К. Сен-Сансом (1835–1921). «Он пришел ко мне, – вспоминал впоследствии французский мэтр, – и вежливо попросил, как ни в чем не бывало, сочинить для него концерт. Будучи весьма польщенным, я пообещал выполнить его просьбу и сдержал своё слово, написав **Концерт Ля мажор**, за которым (не знаю почему) закрепилось немецкое название “концертштюк”» [14, с. 37]. Премьеру сочинения удалось осуществиться лишь 4 апреля 1867 года: выступление в зале Плейель прошло с огромным успехом и 27 апреля состоялось повторное исполнение. В своём *op.* 20 К. Сен-Санс продемонстрировал как основательную техническую композиторскую сноровку, мастерски разработав в различных вариантах два мотива из начальной темы (тт. 1–2), так и независимость мышления, поскольку здесь он весьма далёк от страстной патетики концертов А. Вьетана (№4, 1849–1850; №5, 1858–1859) и Г. Венявского (№1, 1852; №2, 1856–1862). В противоположность ярко

¹ Опубликованный в 1847 году Скрипичный концерт «Егоіса» *op.* 42 А. Литольфа, которого чаще всего называют французским композитором, мы не берём в счет, поскольку автор в период его написания жил не во Франции.

выраженному субъективному началу данных сочинений мы обнаруживаем классицистски-жизнерадостный объективный тон высказывания, что реализуется посредством широко представленного топоса торжественности, типичного для раннего творчества К. Сен-Санса. Выбор композитором компактной одночастной структуры (сонатного *allegro* с эпизодом в разработке) продиктован как стремлением оперативно исполнить просьбу П. Сарасате, так и нежеланием повторяться, поскольку годом ранее автор написал трёхчастный скрипичный концерт *C-dur* (1857–1858), о котором будет сказано позже.

Если для К. Сен-Санса концертная ветвь стала впоследствии магистральной линией, то написание В. Жонсьером¹ **Концерта *d-moll*** (1866) имеет несколько случайный характер, поскольку инструментальное направление в его творчестве занимает подчинённое положение, вытесняясь операми. Премьера сочинения состоялась 12 декабря 1869 года в зале Парижской консерватории. Согласно М. Штегеману, каждая из трёх частей (*I. Allegro*, *II. Adagio*, *III. Allegretto*) совершенно традиционна по форме [15, с. 181]. Тем не менее, следуя нововведениям романтизма, автор помещает в первой части каденцию солиста перед репризой, а также связывает при помощи *attacca* первую и вторую части.

С возникновением в Париже в 1871 году Национального музыкального общества концертно-симфоническая ветвь композиторского творчества приобрела мощный стимул к развитию. В этот период, получивший название «Обновления» («*Renouveau*»)², многие авторы обратились в том числе и к жанру скрипичного концерта. Одним из музыкантов, стоявших у истоков Общества, является композитор Ж. Гарсен³,

¹ В. Жонсьер (1839–1903) – французский композитор, музыкальный критик. В наше время наблюдается усиление интереса исполнителей к творчеству данного автора: в 2014 году была осуществлена аудиозапись оперы «Димитрий», а в 2011 году исполнена «Романтическая» симфония.

² Согласно М. Друскину, «период Обновления» охватывает последнее тридцатилетие XIX века. «Концом его [периода – А. Б.] можно условно считать 1902 г. – год постановки “Пеллеаса и Мелисанды” Дебюсси», – пишет исследователь [см.: 9, с. 3].

³ Ж. Гарсен (1830–1896) – французский композитор, скрипач, солист оркестра Opéra de Paris. Ученик Ж. Клавеля и Ж.-Д. Аляра (скрипка), А. Адана (композиция). Среди его сочинений – Концертино для альта (либо виолончели) с оркестром *op. 19* (опубл. в 1878 г.) [10, с. 294].

«изящность стиля которого ни в коей мере не уступает чувству формы» (согласно Х. Имберу) [13, с. 61]. Перу автора принадлежит **Концерт *d-moll op. 14*** (1872), исполненный им в зале Парижской консерватории с оркестром под управлением Ж. Э. Падлу. Первая часть начинается оркестровым вступлением (*Andantino con moto*), после которого следует выход солиста – каденционное построение протяженностью 16 тактов. В начале основного раздела части (*Allegretto tranquillo*) звучит тема кантиленного склада, заявленная во вступлении. В двухчастной форме написана наступающая *attacca* вторая часть (*Andante sostenuto*). Её основная тема (*B-dur*) несёт в себе настроение безмятежности и покоя. Воодушевлённый финал (*Allegro con spirito*) эффектно завершает произведение в торжественно-радостных тонах *D-dur*. Написанное в это время **Концертино *D-dur*** (опубл. в 1874 г.) К. де Гранваль¹ также имеет трёхчастную структуру, однако с нестандартным темповым соотношением: *Andante con moto* (I ч.), *Allegro con moto – Allegro moderato molto* (II ч.), *Allegro* (III ч.). Как указывает М. Штегеман, «композиторша достигла сбалансированности между солирующей скрипкой и оркестром, хорошо усвоив знания из уроков с Сен-Сансом» [15, с. 194]. К слову, схожее соотношение темпов частей можно обнаружить в написанном незадолго до этого Фортепианном концерте №2 (1868) К. Сен-Санса.

Весьма значителен вклад Э. Лало² в инструментальную музыку Франции. Причем, если в 1850-е годы автор был сосредоточен на камерно-ансамблевой ветви, то начиная с 1870-х годов он переключился на концертно-симфоническое и симфоническое направления³. В 1873 году

¹ К. де Гранваль (1828–1907) – французская композиторша, сочинявшая под различными псевдонимами (Valgrand, Tesier, Blangy, Jesper). Ученица Ф. фон Флота и К. Сен-Санса. Перу К. де Гранваль также принадлежит Концерт для гобоя с оркестром *d-moll op. 7* (1878) [10, с. 331].

² Э. Лало (1823–1892) – французский композитор и скрипач испанского происхождения. Ученик Ю. Шюльгофа (композиция), П. Байо и Ф. Хабенка (скрипка) [10, с. 504].

³ В это время Э. Лало создал такие произведения, как «Испанская симфония» для скрипки с оркестром (1874), Виолончельный концерт *d-moll* (1877), «Норвежская фантазия» для скрипки с оркестром (1878), «Норвежская рапсодия» для оркестра (1879), Скерцо *d-moll* для оркестра (1884), Фантазия-балет для скрипки с оркестром (1885), Симфония *g-moll* (1885–1886), Фортепианный концерт *f-moll* (1888–1889), Дивертисмент для оркестра (на основе музыки из оперы «Фиеско»).

Э. Лало написал для П. Сарасате **Концерт *F-dur* op. 20**. Скрипач осуществил премьеру посвященного ему сочинения 18 января 1874 года. «Артист убедительно раскрыл красоту этого выдающегося произведения, – сообщает Х. Имбер. – Успех был значительный, и второе исполнение состоялось в Театре Шагле 25 января 1874 года» [12, с. 173].

Во вступительном *Andante* (в *f-moll*) первой части мощным репликам оркестра противопоставлены жалобные ответы солиста. Впрочем, мрачная атмосфера данного эпизода мгновенно рассеивается с наступлением радостно-упоительной темы главной партии (в *F-dur*) *Allegro*. В разработке композитор проводит тревожным воспоминанием тему вступления, и ею же завершает первую часть. В Романсе (II ч., *Andantino*) воцаряется безмятежно-светлое настроение. В открывающем оркестровом высказывании тихо, но очень экспрессивно, излагают тему струнные *con sordini*. В тт. 3–4 выразительны хроматические ходы в среднем голосе по звукам IV# – IV – III ступеней *B-dur*. Сопровождающееся сменой тональности и размера *Allegro con fuoco* по сути является финалом Концерта, хотя в нотном издании оно не обозначено в качестве отдельной, третьей части. Синкопирующие акценты солиста в основной теме (в тт. 30, 38), подчеркнутые ударами треугольника и литавр, воссоздают импозантно-горделивый образ.

Примечательно, что в сольной партии Концерта *F-dur* Э. Лало почти полностью (за исключением нескольких тактов) отказался от применения аккордов и двойных нот, что контрастирует с романтической трактовкой инструмента его современника А. Вьетана. Тем не менее, ощущения однообразия не возникает, поскольку Э. Лало, оставаясь в рамках преимущественно одноголосной фактуры солиста, умело играет регистровыми, ритмическими и динамическими контрастами.

Линию обращения автора к инонациональным элементам – вслед за «Испанской симфонией» и «Норвежской фантазией» – продолжил 4-частный **«Русский» концерт *g-moll* op. 29** (1879, посвящен М. П. Марсику¹). При создании своего нового сочинения Э. Лало обратился

¹ М. П. Марсик (1847–1924) – бельгийский скрипач. Ученик Ю. Леонара, Л. Массара и Й. Иоахима. Блестящий дебют артиста состоялся в Париже в «Популярных концертах» в 1873 году, после чего он выступал в музыкальных вечерах Национального музыкального общества. М. П. Марсик является автором трёх скрипичных концертов [10, с. 581].

к сборнику Н. Римского-Корсакова «Сто русских народных песен» *op.* 24 (1875–1877), используя темы из обрядного раздела «Песни на девичнике». Данный сборник вполне мог оказаться у Э. Лало благодаря французскому композитору и фольклористу Л. А. Бурго-Дюкудре. «В 1878 г., в своем публичном сообщении о греческих ладах, – вспоминал Ц. Кюи, – он [Л. А. Бурго-Дюкудре] <...> указывал на “сборники” гг. Балакирева и Римского-Корсакова. В “*Revue et gazette musicale*” он поместил обстоятельный и самый лестный отчет о “Сборнике русских народных песен” г. Корсакова» [4, с. 1593].

Как и в *op.* 20 Э. Лало, в первой части Концерта имеется медленное вступление (*Andante*), построенное на диалоге солиста и оркестра. В основной теме сонатного *Allegro* 8-тактовая фраза проводится в постепенном тональном восхождении (*e-moll* → *g-moll* → *b-moll*), что совместно с маркированным *détaché* придаёт музыке черты действенной напористости. В конце части композитор ввёл краткий каденционный эпизод, обозначив его сменой темпа (*Andante*). Подобная приостановка движения наделяет заключительные такты утверждающейся тоники (*Allegro, Tempo I*) особой значительностью. В начале медленной части (*Lento*) Э. Лало использовал тему «Звон колокол во Евлашеве селе». Об этой мелодии Н. Римский-Корсаков вспоминал так: «<...> я долго бился, сидя до поздней ночи, чтобы записать необыкновенно капризную ритмически, но естественно лившуюся свадебную песню» [6, с. 96]. Однако при сравнении первоисточника и варианта Э. Лало становится очевидным, что французский автор не стремился сохранить ни переменчивость размера, ни точность ритмического рисунка (ср.: Примеры №1 и №2).

Третья часть (*Allegro non troppo*) представляет собой интермедийное скерцо. Пикантную ритмику в партии солиста, реализованную посредством трелей, форшлагов, колких акцентов, штриха *spiccato*, дополняют внезапные смены регистров скрипки. Как и в Концерте *F-dur* (в тт. 30, 38 финала), Э. Лало подчеркивает синкопы использованием ударного инструмента (в данном случае тамбурина), что поневоле привносит в музыку испанский колорит (см. тт. 1–29). Неподготовленным переходом к *g-moll* (после *B-dur*) обозначено начало финала Концерта. Непродолжительное оркестровое вступление (*Andante*) открывает-

Настоящей *terra incognita* в отечественном музыкознании на сегодняшний день остаётся творчество Б. Годара¹. За свою непродолжительную жизнь композитор создал внушительное количество сочинений, в том числе в концертном жанре². Его «**Романтический**» концерт *a-moll op. 35* (1876) посвящен М. Тайо³, которая осуществила премьеру данного сочинения 10 декабря 1876 года. Как и Э. Лало в своём *op. 29*, Б. Годар обращается здесь к четырёхчастной структуре, по видимому следуя за новациями французских фортепианных *Concertos symphoniques* А. Литольфа (№5, 1867) и Э. Вроблески (1868). При этом композитор стремится к плавным переходам между разделами цикла, завершая первую и вторую части на доминантовом аккорде грядущей тональности (первую часть – на D^5_3 к *d-moll*, вторую – на D^5_3 к *B-dur*).

В *Allegro moderato* (I ч.) вслед за оркестровым вступлением (тт. 1–16) солистом излагается решительная, с использованием отрывистых аккордов, главная тема (*a-moll*, тт. 17–36), которая проводится далее регулярно на протяжении части. Оттеняющая её лирическая тема (*F-dur*, тт. 95–130) построена на простой, но выразительной мелодии. В конце части (тт. 210–237) композитор вводит драматический эпизод импровизационного плана, сопровождающийся свободной сменой темпов: *Andante recitativo* – *Allegro molto* – *Andante*. Таким способом композитор осуществляет плавный переход к медленной части. *Adagio non troppo* (II ч.) – квинтэссенция романтического мироощущения Б. Годара (как, собственно, и заявлено в названии

¹ Б. Годар (1849–1895) – французский композитор, скрипач. Ученик А. Ребера (композиция), Р. Хаммера и А. Вьетана (скрипка) [10, с. 318].

² Здесь следует назвать два Фортепианных концерта (№1 *op. 31*, №2 *op. 148*), Две концертные пьесы для виолончели с оркестром (*op. 36*), «Introduction et Allegro» для фортепиано с оркестром (*op. 49*), Сюиту для флейты с оркестром (*op. 116*), «Шотландские сцены» для гобоя с оркестром (*op. 138*), Сюиту «En plein air» для скрипки с оркестром (*op. 145*), «Персидскую фантазию» для фортепиано с оркестром (*op. 152*). Возрастающий интерес к концертным сочинениям Б. Годара демонстрируют аудиозаписи недавних лет, осуществлённые А. Розандом, Т. Кристианом, Х. Ханслип (скрипка), В. Санджорджио, Х. Шелли (фортепиано), М. Гроэлем (флейта).

³ М. Тайо (1855–1892) – французская скрипачка, ученица Ж.-Д. Аляра. Осуществила первое исполнение Скрипичной сонаты №1 (1877) Г. Форе, успех которой вдохновил композитора на создание Скрипичного концерта *op. 14* (1878–1879).

Концерта). Сложный внутренний мир главного героя раскрывается здесь в динамике сменяющих друг друга чувствований: от глубоко затаённой душевной скорби через отчаянный порыв, крик души к экстаичной радости. В последней, заключенной в мелодии тактов 37–44, обнаруживаются невольные соприкосновения с А. Вьетаном, а именно с до-мажорной темой (тт. 9–12) из *Adagio* его Концерта №5 (1858–1859). Их объединяют мерная пульсация восьмых в аккомпанементе, регистр и динамический нюанс партии солиста, волнообразное движение мотивов, мажорный лад и настроение гимнической просветлённости (см. Примеры №8 и №9).

Краткий каденционный эпизод в знаке *L* (тт. 131–140) служит связкой-переходом к третьей части – Канцонетте (*Allegretto moderato*), в которой кантиленность тематизма объединяется с изящной скерцозностью¹. Отметим необычное сочетание скрипки с альтом в знаке *D* (тт. 88–123), поскольку композиторы обращаются чаще к её дуэтам с виолончелью. Вслед за исчезающими, «как мимолётное виденье», последними *pizzicato* беззаботной Канцонетты резко врываются неустойчивые гармонии действенного финала (*Allegro molto*). Смятенная тема солиста (*a-moll*, тт. 17–64) представляет собой взволнованную речитацию, чем напоминает о романтическом строе сочинения. В знаке *T* (тт. 193–206) проводится основная тема первой части (снова в *a-moll*), и лишь в самых последних тактах финала (*Più mosso*, тт. 251–256) модуляцией в одноимённый *A-dur* празднично завершается сочинение.

Современником Б. Годара был Г. Форе (1845–1924). Общеизвестно, что его творческие симпатии находились преимущественно в русле камерно-вокальной, сольно-фортепианной и камерно-инструментальной музыки. Подобный выбор жанровой палитры во многом предопределён тяготением композитора к интимности высказывания, утонченным эстетизмом, особой ролью топоса лирики. Его незавершенный **Концерт *A-dur op. 14*** (1878–1879) являет нам совершенно иной мир, весьма контрастирующий с вышеописанными произведениями. Здесь нет ни сочных жанровых зарисовок Э. Лало, ни чувствительной экспрессии Б. Годара. Над всем царит тонкая лирика повествовательного

¹ К слову, третья часть (*Siciliano*) Концерта №6 (опубл. в 1880 г.) А. Вьетана также выполняет функцию неспешного *intermezzo*, своего рода дополнительной медленной части.

склада, родственная некоторым страницам шумановского Виолончельного концерта *op.* 129 (1850), что ставит сочинение Г. Форе несколько особняком по отношению к экстравертным активно-возбуждённым опусам французских коллег-современников.

Вначале была создана вторая часть (*Andante*¹). Она была исполнена 20 декабря 1878 года О. Мюзеном (скрипка) совместно с А. Мессаже (фортепиано). Позже, летом 1879 года, Г. Форе сочинил первую часть (*Allegro*)², которая вместе с *Andante* была сыграна 12 апреля 1880 года тем же скрипачем, однако уже с симфоническим оркестром под управлением Э. Колонна. Финал, к сожалению, так и не был написан композитором. В обращении Г. Форе к жанру концерта С. Сигитов небезосновательно усматривает следование классическим традициям в искусстве XIX века [8, с. 59], бережно охраняемым во Франции К. Сен-Сансом. Впрочем, начиная с 1880-х годов, Г. Форе всё более отходит от них, и его Скрипичный концерт – «последняя дань этим тенденциям» [там же]. То же можно сказать и о других композиторах нового поколения. Так, вкусивший вагнеровского опиума В. д'Энди избрал вместо жанра концерта *Фантазию* для гобоя (1888), Э. Шоссон – *Поэму* для скрипки (1896), К. Дебюсси – *Фантазию* для фортепиано (1889–1890), Ж. Кантелуб – *Поэму* для скрипки (1918, перераб. в 1937–1938 гг.).

К. Сен-Санс же настойчиво придерживался классической линии. В 1879 году композитор решил опубликовать свой **Скрипичный концерт *C-dur*** (написанный им еще в 1857–1858 гг.), который получил нумерацию **Второго (*op.* 58)**. Премьеру сочинения осуществил П. Марсик 13 февраля 1880 года. Ж. Галлуа пишет, что данный Концерт изначально был посвящен скрипачу и художнику А. Дьену (род. в 1832 г.) [11, с. 70], с которым в пору юности К. Сен-Санс исполнял камерно-инструментальную музыку, в том числе собственную – например, Фортепианный квинтет (1855), «Дуэт на темы оперы “Обе-

¹ В 1897 году это *Andante* было опубликовано в переложении для скрипки и фортепиано (*op.* 75, B-dur). На сегодняшний день оркестровая партитура (вариант 1878 года) считается утраченной. Что же касается первой части, то композитор использовал материал главной партии в Струнном квартете *op.* 121 (1923–1924).

² Аудиозаписи первой части Концерта Г. Форе осуществлены скрипачами Р. Бонуччи (1989, мировая премьера), Ф. Граффином (2002), Ж.-М. Филлипс-Варжабедяном (2005).

рон» Вебера» (1850). Стилистика Концерта *C-dur* явно выдаёт его принадлежность раннему периоду творчества автора, на что указывает, в частности, обилие торжественных моментов во всех частях цикла. Широкоизвестный **Концерт №3 *h-moll op. 61*** (1879–1880) К. Сен-Санса приобрёл большую популярность, поскольку объединил в себе идеально выстроенную архитектуру формы с раскрытием чувствительно-эмоциональной стихии. Концерт посвящен П. Сарасате, который осуществил премьеру сочинения 15 октября 1880 года. Здесь примечательна реализованная композитором финалоцентристская концепция, что не так часто встречается в его творчестве в целом. С подробным анализом скрипичных концертов К. Сен-Санса можно ознакомиться в диссертации и статье автора данной публикации [1; 2].

Концерт №2 *g-moll op. 131* (1891) Б. Годара, как и его предшествующий опыт, привлекает ясностью тематизма и достаточно ярким мелодизмом. Обращаясь на этот раз к трёхчастной структуре, композитор стремится в некоторой степени к обновлённому прочтению жанра и выстраивает иную логику становления образов. Если в Концерте №1 автора доминировали минорные краски, то здесь значительно большее место отведено светлой лирике, мажорным ладам (несмотря на закреплённую в названии сочинения тональность *g-moll*). В первой части (*Allegro moderato*) суровый пафос вступительных аккордов солиста и размашистых акцентированных пассажей темы главной партии (в тт. 1–8, *g-moll*) сменяется задушевной кантиленой побочной (тт. 25–55, *B-dur*). На месте разработки расположена каденция, в которой активно задействованная аккордовая техника в рамках минорного лада возвращает к образу темы главной партии. Вторая часть (*Adagio quasi Andante*) не содержит острых романтических антитез, она цельна в своём настроении гимнической экстаичности. Лишь в среднем эпизоде (*L'istesso tempo*, $\frac{6}{8}$) на краткое время вторгаются драматические мотивы (*a-moll*, тт. 48–56), вскоре растворяющиеся в баркарольных покачиваниях *A-dur*. Завершается цикл мажорным скерцозным финалом (*Allegro non troppo*), жанровым прообразом которого выступает тарантелла. Ритмическое разнообразие (чередование триольной и квартольной пульсации в партии солиста и пикантные ритмические «сбивки» в тт. 41–71), колоритное сочетание флейт, треугольника и солирующей

скрипки в звонком регистре струны *E* придают музыке финала чисто французское очарование.

Связь Б. Годара с традициями сентиментально-романтического салонного направления ощутима в обоих его скрипичных концертах. Если закрыть глаза на их некоторую ретроспективность (в особенности учитывая дату создания Второго – 1891 г.), то можно обнаружить и оценить очевидные достоинства данных сочинений – это и забота о выразительности мелодии, и роскошное убранство оркестровки, и искренность в выражении чувства. Последняя проявляет себя с особенной силой в лирике, узнаваемой по неповторимому оттенку щемящей меланхолии и несколько наивной непосредственности. Испытав некоторое влияние при создании скрипичных концертов со стороны своего учителя А. Вьетана, Б. Годар в то же время выказал оригинальные стороны собственного таланта, что несомненно свидетельствует о самобытности его творческой натуры.

Невольные сравнения с К. Сен-Сансом возникают при взгляде на творческую личность Т. Дюбуа (1837–1924). Объединяет этих авторов немало: и годы жизни, и широко представленное инструментальное направление (Т. Дюбуа написал три симфонии, два фортепианных концерта, скрипичный концерт, концертную сюиту), и умеренно-романтический музыкальный язык, и даже должность органиста церкви Святой Марии Магдалины в Париже. При этом авторитет К. Сен-Санса, как композитора был значительно выше, и Т. Дюбуа находился в его тени, хотя и занимал высокое положение в обществе (был директором Парижской консерватории, командором ордена Почетного легиона). Опубликованный в 1898 году **Концерт *d-moll***¹ автора посвящен французскому скрипачу А. Марто, который осуществил премьеру 27 января 1898 года. Известно также об исполнении сочинения Ж. Тибо 12 марта 1899 года.

В первой части (*Allegro*) реализован типичный контраст между решительно-волевой темой главной партии (*d-moll*) и светлой лирикой побочной (*F-dur*); каденция солиста отсутствует. *Adagio* погружает слушателя в сферу светлой лирики. Третья часть (*Allegro giocoso, D-dur*) наиболее интересна, она вполне в духе финалов концертов

¹ Студийная аудиозапись Концерта *d-moll* Т. Дюбуа была впервые осуществлена французским скрипачем Ф. Пеласси совместно с Филармоническим оркестром г. Кошице (дирижер – З. Мюллер) в 2010 году.

Э. Лало. С первых же тактов музыка захватывает живостью и блеском звучания, что запечатлено в колоритном сочетании скрипки в высоком регистре и треугольника (тт. 9–16). В этом же фрагменте свежо звучит внезапное отклонение из *D-dur* в *F-dur*. Выразительным мелодизмом отличается вторая, кантиленная тема в *A-dur* (*con calore*, тт. 44–81). В преддверии коды расположена каденция солиста (тт. 238–283), в которой используются разнообразные виртуозные элементы (двойные ноты, аккорды, трели, беглые пассажи). Здесь появляется материал из первой части – темы побочной, связующей, а также главной партии, омажоренный вариант которой (*D-dur* в тт. 270–275) поневоле выступает отражением чисто романтического принципа «от мрака к свету».

Перспективы дальнейшего исследования темы. Каждое из описанных выше произведений заслуживает более глубокого изучения с уточнением различных исторических подробностей. Кроме того, могут быть рассмотрены и другие сочинения рассматриваемого периода: **Концерт *D-dur* op. 29** (ок. 1870) Б. Годара, **Концерт №5 op. 28** (1871) Ю. Леонара¹, **Концерт** (1878) А. Тоду (1846–1925), **Концерт *d-moll*** (1899) Л. Гробе (1859–1917).

Выводы. Отличительная особенность французских скрипичных концертов проявляется в том, что их авторы нередко сами являются скрипачами (Э. Лало, Б. Годар, Ж. Гарсен, А. Тоду, Л. Гробе). Кроме того, значительную роль играют сильнейшие традиции французской и франко-бельгийской скрипичных школ. Исполнительская деятельность многих первоклассных солистов – П. Сарасате, О. Мюзена, М. П. Марсика, А. Марто и других – вполне закономерно стимулировала композиторов к созданию концертных сочинений.

С точки зрения стилистических свойств французские скрипичные концерты последней трети XIX столетия демонстрируют некоторую инерционность мышления авторов, что проявляется, прежде всего,

¹ Ю. Леонар (1819–1890) – бельгийский скрипач и композитор. Покинув пост профессора Брюссельской консерватории в 1867 году, музыкант переехал в Париж, где создал вскоре свой Скрипичный концерт №5 (1871). Отметим попутно, что благодаря педагогической деятельности Ю. Леонара исполнительское искусство обогатилось выдающимися скрипачами О. Мюзеном, А. Марто, М. П. Марсиком, которые, как было рассмотрено выше, пропагандировали некоторые новосозданные французские концерты.

в традиционном мелодико-гармоническом строе, нормативности синтаксических единиц. Типично французским выступает стремление к обозримости формы, без разрастания цикла даже при использовании четырёхчастной структуры. Продолжительность доступных в записи концертов, рассмотренных в статье, колеблется от 23 до 29 минут; тогда как, например, скрипичные концерты М. Мошковского, И. Брамса, Й. Иоахима (№2) звучат дольше – от 37 до 46 минут. В вопросе использования каденции композиторами реализованы самые различные варианты. Она может находиться как в разных местах первой части (В. Жонсьер, Г. Форе, К. Сен-Санс *op.* 58, Б. Годар *op.* 131), так и в других частях (Т. Дюбуа). Каденция может заменяться краткими каденционными эпизодами (Э. Лало *op.* 29, Б. Годар *op.* 35), либо вообще отсутствовать (К. Сен-Санс *op.* 20, *op.* 61). Традиционными для французских авторов выступают богатство тембровой палитры (как оркестровой, так и сольно-скрипичной), высокое внимание к ясности изложения. В сфере топики характерно избегание философизации, драматизма, рефлексивных мотивов (в отличие от немецких скрипичных концертов – Р. Шумана, И. Брамса, М. Бруха, К. Райнеке).

ЛИТЕРАТУРА

1. Бурель А. В. Инструментальные концерты К. Сен-Санса в контексте французской жанровой традиции XIX – начала XX века : дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.03 – Музыкальное искусство / Бурель Александр Владимирович. – Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского. – Харьков, 2017. – 225 с.
2. Бурель А. В. Скрипичные концерты К. Сен-Санса в русле творческого стиля композитора / А. В. Бурель // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – Челябинск, 2015. – № 3 (43). – С. 102–106.
3. Великая В. Б. Скрипичное исполнительское искусство Франции XIX века : дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство / Великая Виктория Борисовна. – Московская государственная дважды ордена Ленина консерватория имени П. И. Чайковского. – М., 1992. – 196 с.
4. Кюи Ц. А. Музыкальные заметки. Бурго-Дюкудрэ / Ц. А. Кюи // Неделя. – 1884. – №46. – С. 1592–1597.
5. Раабен Л. Н. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов / Л. Н. Раабен. – Л. : Музыка, 1969. – 262 с.

6. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни / Н. А. Римский-Корсаков. – М. : Музгиз, 1955. – 397 с.
7. Римский-Корсаков Н. А. Сто русских народных песен. Соч. 24. Для голоса в сопровождении фортепиано / Н. А. Римский-Корсаков. – М. : Музыка, 1985. – 111 с.
8. Сигитов С. М. Габриель Форе / С. М. Сигитов. – М. : Советский композитор, 1982. – 280 с.
9. Французская музыка второй половины XIX века: сб. перев. работ Ж. Тьерсо, Ж. Комбарье, Э. Истеля и др. – М. : Гос. изд-во «Искусство», 1938. – 252 с.
10. Baker's Biographical Dictionary of Musicians. Third edition. – New York, G. Schirmer, Boston, 1919. – 1094 p.
11. Gallois J. Camille Saint-Saëns / J. Gallois. – Editions Mardaga, 2004. – 382 p.
12. Imbert H. Nouveaux profils de musiciens / H. Imbert. – Paris : Librairie Fischbacher, 1892. – 235 p.
13. Imbert H. Portraits et études / H. Imbert. – Paris : Librairie Fischbacher, 1894. – 197 p.
14. Saint-Saëns C. Au courant de la vie / C. Saint-Saëns. – Paris : Dorbon-ainé, 1914. – 128 p.
15. Stegemann M. Camille Saint-Saëns and the French solo concerto from 1850 to 1920 / M. Stegemann. – Portland, Oregon : Amadeus Press, 1991. – 341 p.

REFERENCES

1. Burel A. V. Instrumental'nye kontserty K. Sen-Sansa v kontekste frantsuzskoy zhanrovoy traditsii XIX – nachala XX veka: dis. ... kand. iskusstvoved. : spets. 17.00.03 – Muzykal'noye iskusstvo / Burel Aleksandr Vladimirovich. – Khar'kovskiy natsional'nyj universitet iskusstv imeni I. P. Kotlyarevskogo. – Khar'kov, 2017. – 225 s.
2. Burel A. V. Skripichnye kontserty K. Sen-Sansa v rusle tvorcheskogo stilya kompozitora / A. V. Burel // Vestnik Chelyabinskoy gosudarstvennoy akademii kul'tury i iskusstv. – Chelyabinsk, 2015. – № 3 (43). – S. 102–106.
3. Velikaya V. B. Skripichnoye ispolnitel'skoye iskusstvo Frantsii XIX veka : dis. ... kand. iskusstvoved. : spets. 17.00.02 – Muzykal'noye iskusstvo / Velikaya Viktoriya Borisovna. – Moskovskaya gosudarstvennaya dvazhdy ordena Lenina konservatoriya imeni P. I. Chaykovskogo. – M., 1992. – 196 s.
4. Kyui Ts. A. Muzykal'nye zametki. Burgo-Dyukudre / Ts. A. Kyui // Nedelya. – 1884. – №46. – S. 1592–1597.
5. Raaben L. N. Zhizn' zamechatel'nykh skripachey i violonchel'istov / L. N. Raaben. – L. : Muzyka, 1969. – 262 s.

6. Rimskiy-Korsakov N. A. Letopis' moej muzykal'noy zhizni / N. A. Rimskiy-Korsakov. – М. : Muzgiz, 1955. – 397 s.
7. Rimskiy-Korsakov N. A. Sto russkikh narodnykh pesen. Op. 24. Dlya golosa v soprovozhdenii fortepiano / N. A. Rimskiy-Korsakov. – М. : Muzyka, 1985. – 111 s.
8. Sigitov S. M. Gabriel' Fore / S. M. Sigitov. – М. : Sovetskiy kompozitor, 1982. – 280 s.
9. Frantsuzskaya muzyka vtoroy poloviny XIX veka : sb. perev. rabot Zh. T'yerso, Zh. Kombar'ye, E. Istelya i dr. – М. : Gos. izd-vo «Iskusstvo», 1938. – 252 s.
10. Baker's Biographical Dictionary of Musicians. Third edition. – New York, G. Schirmer, Boston, 1919. – 1094 p.
11. Gallois J. Camille Saint-Saëns / J. Gallois. – Editions Mardaga, 2004. – 382 p.
12. Imbert H. Nouveaux profils de musiciens / H. Imbert. – Paris : Librairie Fischbacher, 1892. – 235 p.
13. Imbert H. Portraits et études / H. Imbert. – Paris : Librairie Fischbacher, 1894. – 197 p.
14. Saint-Saëns C. Au courant de la vie / C. Saint-Saëns. – Paris : Dorbon-ainé, 1914. – 128 p.
15. Stegemann M. Camille Saint-Saëns and the French solo concerto from 1850 to 1920 / M. Stegemann. – Portland, Oregon : Amadeus Press, 1991. – 341 p.

Музыкальные примеры

Пример № 1. Н. Римский-Корсаков. Песня «Звон колокол во Евлашеве селе» (№72)¹, тт. 1–7

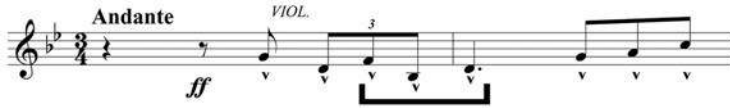


Пример № 2. Э. Лало. «Русский концерт». II часть, тт. 9–15 (партия скрипки соло)



¹ Для большей наглядности нотные примеры №1 и №4 даются в протранспонированном виде (в тональностях примеров №2 и №5 соответственно).

Пример № 3. Э. Лало. «Русский концерт». IV часть, тт. 1–2
(партия скрипок)



Пример № 4. Н. Римский-Корсаков. Песня «Звонили звоны
в Новгороде» (№71), тт. 2–10



Пример № 5. Э. Лало. «Русский концерт». IV часть, тт. 11–18 (партия скрипки соло)



Пример № 6. Э. Лало. «Русский концерт». IV часть, тт. 168–172
(клавир).





Пример № 7. Ж. Бизе. Опера «Кармен», I действие.
№ 10 «Сегидилья и дуэт», тт. 37–42 (клавир).



Станислав Кучеренко

*Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского (Харьков)*

**СПЕЦИФИКА ФОРМИРОВАНИЯ УКРАИНСКОЙ
СКРИПИЧНОЙ ШКОЛЫ И ЕЕ ВЛИЯНИЕ
НА ТВОРЧЕСТВО Р. ГЛИЭРА (НА ПРИМЕРЕ «СЕМИ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ИНСТРУКТИВНЫХ ПЬЕС»
ОП. 54 ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО)**

Кучеренко С. И. Специфика формирования украинской скрипичной школы и ее влияние на творчество Р. Глиэра (на примере «Семи художественно-инструктивных пьес» оп. 54 для скрипки и фортепиано). Рассматриваются предпосылки и условия формирования украинской скрипичной школы. Определяется роль в этом процессе ведущих достижений исполнительства, композиции, методики и педагогики, реализованных в Украине зарубежными музыкантами. Раскрывается многообразие преемственных связей с различными европейскими традициями, которые синтезировались в деятельности отечественных скрипачей. Характеризуется специфика украинского искусства, продиктованная историко-геополитической ситуацией. Ретроспективно выявляются возможности сочинений инструктивного характера, созданных в периоды эволюционных преобразований и выступающие их «хроникой». Анализируются «Семь художественно-инструктивных пьес» оп. 54 Р. Глиэра для скрипки и фортепиано в контексте существующего опыта скрипичного искусства. Осмысляются связи между данным сборником, творческой биографией Р. Глиэра и ходом становления украинской скрипичной школы как единым созидательным актом.

Ключевые слова: украинская скрипичная школа, процесс становления, европейское скрипичное искусство, зарубежные музыканты, «Семь художественно-инструктивных пьес» Р. Глиэра, прямые и обратные связи.

Кучеренко С. І. Специфіка формування української скрипкової школи та її вплив на творчість Р. Глієра (на прикладі «Семи художньо-інструктивних п'єс» оп. 54 для скрипки та фортепіано). Розглядаються передумови та обставини формування української скрипкової школи. Визначається роль у цьому процесі провідних досягнень виконавства, композиції, методики і педагогіки, реалізованих в Україні закордонними музикантами. Розкривається різноманіття спадкоємних зв'язків із різними європейськими традиціями, які синтезувалися в діяльності вітчизняних скрипалів. Характеризується специфіка українського мистецтва,

продиктована історико-геополітичною ситуацією. Ретроспективно виявляються можливості творів інструктивного характеру, створених в періоди еволюційних перетворень і виступаючі їх «хронікою». Аналізуються «Сім художньо-інструктивних п'єс» *op. 54* Р. Глієра для скрипки та фортепіано в контексті існуючого досвіду скрипкового мистецтва. Осмислюються зв'язки між даною збіркою, творчою біографією Р. Глієра та перебігом становлення української скрипкової школи як єдиним творчим актом.

Ключові слова: українська скрипкова школа, процес становлення, європейське скрипкове мистецтво, закордонні музиканти, «Сім художньо-інструктивних п'єс» Р. Глієра, прями та зворотні зв'язки.

Kucherenko S. I. Specificity of the formation of the Ukrainian violin school and its influence on the creation of R. Gliere (on the example of “Seven artistic-instructive pieces” *op. 54* for violin and piano).

Background. In recent years, there has been an increasing interest in the notion of the “school” in the musicology sphere. At the same time, the history of the formation of the Ukrainian violin school remains beyond research attention. The peculiarities of the geopolitical position and the known historical events “prepared” specific conditions for the emergence of various creative relationships in the country, the most active of which fell upon the end of the 19th – the beginning of the 20th century. They manifested themselves primarily through the activities of foreign musicians. Let us remind you that the violin art of Europe had a strong informational foundation at the turn of the 19th and 20th centuries. The performance was increasingly getting freer from technological limitations; the literature was enriched with instructive material. Owing to the “research” from teachers who sought to find the most rational setting, the necessary materials in large volumes were concentrated in the hands of a violinist-beginner. For example, the genre of the violin etude was presented in several variants, among which we can outline an instructive one and an artistic one, including that with the accompaniment. In addition to that, the methodology developed a steady tendency to a more detailed study of skills, on the one hand, and to the unification of technical and expressive tasks, on the other hand. Consequently, the exercise books by O. Szewczyk, H. Schradieck and the opuses of etudes, such as “L'École moderne” by H. Wieniawski, appeared, and they were distinguished by their unique combination of a brilliant instrumentalism, a refined figurativeness, and instructive goals. These data point to the dialectic nature of the art development – the efforts of musicians are concentrated on deepening into the specifics of the performance on the instrument, and, at the same time, on the artistic fullness of each extracted sound.

Besides the practical material, the outstanding musicians created an impressive theoretical base, where the two well-grounded works were greatly wide-spread – “Violin Playing as I Teach It” by L. Auer and “The Art of Violin Playing” by C. Flesch. Thus, by the time of the formation of the Ukrainian violin school, the multilevel information

transfer system, proven by experience, already existed. The uniqueness of the Ukrainian violin art lies in its synthesizing character of the experience appropriation from the multinational areas, which predetermined and ensured the emergence of its own tradition and school. The creative activity of famous artists of the past in Ukraine had a strong influence on the strengthening of the latter, however, the specific “prolixity” of its formation allows, on the one hand, to see the fruits of their work only after a while, on the other hand, to comprehend the dynamism of the phenomenon of the “school” itself.

Objectives. In retrospect, the results of the compositional practice, in particular, “Seven artistic-instructive pieces” for the violin and piano by R. Gliere, allow us to record the moment of the interaction of the multi-pole tendencies. The objectives of this study are to determine the specificity of the mentioned collection which is a certain “chronicle” of the national violin school formation from the position of the modern knowledge level.

Methods. The offered analysis of the musical opus as a historical “witness” makes it possible to assess the legacy of R. Gliere from a new perspective. So far, this method has been applied to the “schools of playing” or to etudes for recreating the anthology of the violin art in general and identifying the existing achievements in performing, in particular.

So, let us pay attention to the unusual name of the Gliere’s opus, as the instructional piece as a special educational material was not widespread, especially under the conditions of the development of the genre of the etude with the piano accompaniment. In its essence, “Seven artistic-instructive pieces” by R. Gliere is a new look at the existing ideas about the relationship between expressive and technical components in the music for teaching. In the collection, the composer uses various artistic contexts, gradually complicating the performance of both playing techniques and the semantic qualities integrated into them. That is why, the first pieces allow one to solve the given tasks, on the basis of the violinist’s capabilities at the present moment, and the latter dictate more stringent and freedom-regulating conditions where in the foreground there are an integral coverage of the miniature and a focus not on details, but on the movement of a musical thought in general. For example, in “The Sketch” the homogeneity of the violin part provides a focus on the rhythm-intonation formula, and the similar uniformity of the violin voice in the piece called “By the Stream”, on the contrary, requires that the musician should have the maximum length of phrases with an unobtrusive change of positions, strings and the bow.

An important role in the dramaturgy of the opus belongs to the ensemble aspect. R. Gliere uses the piano as an inseparable participant of the embodiment of the sound image. For example, in “The Pastorale” the pianist paints the texture with stroked and intonation colours which are absent in the violin part; in “The Minuet” he forms a harmonic and rhythmic foundation, picking up the main theme in the trio; in “The Melody” he reveals a hidden two-voice singing in the shimmering triplet accompaniment. Using such decisions, the composer does not outshine the violin; on the contrary, by giving

small cadences to the part, he emphasizes its “main” role. The above reveals R. Gliere’s attitude to the violin as to his native instrument, which allows one to speak about the purposeful creation of the regarded opus. In this aspect, it is also not without interest to watch the process of R. Gliere’s becoming as an outstanding musician and violinist, which, in particular, found its reflection in the successive connections of “Seven pieces” with tradition.

Results. The results of the research support the idea that R. Gliere’s creative development and heritage are the links of the integral process of the Ukrainian violin school formation. The interconnections with other national traditions allowed the artist to accumulate the acquired knowledge and offer his own view on the existing tendencies. Emphasizing the duality of tasks in the title to the opus, the author stresses the need for a holistic mastering of technical and expressive skills.

Conclusions. We conclude that “Seven artistic-instructive pieces” by R. Gliere reflect in full the complicated process of knowledge acquisition and synthesis which took place in the Ukrainian art at the turn of the 19th and 20th centuries and which provided the formation of the domestic violin “school”.

Key words: Ukrainian violin school, formation process, European violin art, foreign musicians, “Seven artistic-instructive pieces” by R. Gliere, direct and feedback connections.

Цель статьи заключается в осмыслении прямых и обратных связей между всеми элементами становления отечественной скрипичной школы в условиях существующей традиции.

Скрипичное искусство Европы на рубеже XIX и XX веков обладало крепким информационным фундаментом. Исполнительство все более освобождалось от технологических ограничений, литература обогащалась, в частности, инструктивным материалом. Благодаря исследовательской практике педагогов, стремившихся осмыслить всю систему игры на скрипке и найти наиболее рациональную постановку, в руках у начинающего скрипача сосредотачивались необходимые развивающие материалы в большом объеме. Так, жанр скрипичного этюда был представлен в нескольких вариантах, среди которых назовем *инструктивный*, нацеленный на изучение и совершенствование технических навыков¹; *художественный*, направленный на работу над

¹ Например, Р. Крейцер (1766–1831) – «Этюды и каприсы» (1796); П. Роде (1774–1830) – «12 этюдов для скрипки»; П. Байо (1771–1842) – «12 каприсов для скрипки» *op. 2*.

образной палитрой конкретных игровых приемов¹; художественный с аккомпанементом, приближающий этюд к концертной миниатюре и, одновременно, к инструктивной пьесе². Кроме того, в методическом направлении складывалась устойчивая тенденция к детализации изучения навыков, с одной стороны, и объединению технических и выразительных задач, с другой. Следовательно, параллельно возникали тетради упражнений О. Шевчика (1881), Г. Шрадика (1899) и опусы этюдов, такие как *L'École moderne* («Современная школа») *op.* 10 (1854) Г. Венявского (1835–1880), отличающиеся уникальным сочетанием блестящего инструментализма, утонченной образности и инструктивных целей, или *6 mehrstimmige Etüden* («6 полифонических этюдов») (1862–64) Г. Эрнста (1814–1865), на наш взгляд, труднейших образцов жанра в скрипичной литературе (некоторые номера превосходят по сложности «Каприсы» Н. Паганини). Данные сведения указывают на диалектичность развития искусства – усилия музыкантов концентрируются как на углублении в специфику игры на инструменте, так и на художественной наполненности каждого извлекаемого звука. Не случайно возникновение в данных условиях так называемых инструктивных пьес.

Помимо практического материала, выдающимися музыкантами создавалась внушительная теоретическая база, где наибольшее распространение получили два основательных труда – «Моя школа игры на скрипке» (1921) Л. Ауэра (1845–1930) и «Искусство скрипичной игры» (1 том – 1923; 2 том – 1928) К. Флеша (1873–1944). В обоих «школах» авторы представляют собственный многолетний опыт, связанный не только с игровым процессом, постановкой, но и с теорией педагогического, исполнительского характера. Так, рекомендации Л. Ауэра несут более обобщенный характер, но с подкреплением «историй из жизни» прославленного скрипача. В силу этого книга

¹ П. Гавинье (1728–1800) – «24 этюда для скрипки» (1800); П. Роде – «24 каприса в форме этюдов» *op.* 22 (1822); Я. Донт (1815–1888) – «24 этюда и каприса» *op.* 35 (1849).

² Ш. Беррио (1802–1870) – «3 характеристических каприса» *op.* 37 (ок. 1840); Ф. Давид (1810–1873) – «6 каприсов» *op.* 20 (ок. 1845); Е. Хубаи (1858–1937) – «5 концертных этюдов» *op.* 115 (1923).

погружает читателя в «живое» прошлое, когда сам автор был свидетелем тех или иных новшеств в скрипичном искусстве. Вместе с тем, информация, касающаяся ключевых вещей (например, звукоизвлечения, штрихов, стиля и т. д.), описывается Л. Ауэром более подробно. К. Флеш, напротив, излагает свои методические воззрения детально. В частности, он выделяет отдельными подзаголовками вопросы, касающиеся инструмента и его настройки, интонации, движения рук, игры в высоких позициях, то есть тех моментов, которым ранее не уделялось столько внимания, в том числе Л. Ауэром. К слову, немец был знаком со взглядами старшего коллеги через его учащихся, которых слышал. Анализировал ли он труд Л. Ауэра, впервые изданный в Америке, достоверно неизвестно, поскольку в своей работе он его не упоминает. Последовательно К. Флеш рассматривает различные инструктивные сочинения Р. Крейцера, Я. Донта, О. Шевчика и др. Автор также задействует в «школе» дополнительные изображения для доступного объяснения сложных нюансов постановки (держание смычка, положение пальцев). Следует отметить авторское видение гамм и арпеджио (так называемая «Система гамм»), изложенных отдельным приложением к первому тому. Сегодня они продолжают сохранять востребованность и используются повсеместно в Украине. Существующие различия концепций выдающихся педагогов прошлого в то же время высветляют общее для них стремление, выражаясь словами К. Фортунатова, «к певучести, “плотности” тона, интенсивности и экспрессии звучания» [6, с. 9].

Таким образом, к моменту формирования украинской школы уже существовала многофункциональная, проверенная опытом многоуровневая система передачи информации. Вместе с тем, ее принятие отечественным скрипичным искусством происходило не одновременно по всей территории страны, а постепенно, беря свое начало в лоне культурных центров, – Киеве, Харькове, Одессе и Львове. Деятельность зарубежных музыкантов, среди которых были скрипачи с мировым именем, дала толчок к созданию профессиональных скрипичных «классов-школ». Первым из таких городов-ареалов, где стали возникать межнациональные творческие взаимосвязи, стал **Львов**, поскольку особенности его геополитического положения и известные

исторические события предопределили наиболее тесные отношения с Европой. Ведущее место в развитии искусства в западной «столице» занимали польские скрипачи. Так, виртуоза К. Липинского (1790–1861), друга и последователя Н. Паганини, с городом связывала исполнительская практика. Не исключено, что выдающийся музыкант давал частные уроки или консультации, учитывая его известность в мире музыки (Р. Шуман посвятил К. Липинскому свой «Карнавал» [4]). Не менее значимы достижения С. Сервачинского (1781–1859) – педагога Г. Венявского и Й. Иоахима; В. Коханьского (1878–1939) – воспитанника Л. Ауэра и О. Шевчика. Примечательна деятельность во Львове француза Ж.-Ф. Мазаса (1782–1849) – создателя ряда сочинений для скрипки инструктивного характера, использующихся в современной педагогике. Точных данных о длительности его пребывания в Украине не обнаружено, однако, его наследие, на наш взгляд, стало одним из «практико-теоретических» инструментов в становлении украинских скрипачей.

Помимо Львова, немаловажную роль польские музыканты сыграли в **Харькове**. Здесь концертировал (не исключено, что и консультативно преподавал) ученик Н. Паганини, виртуоз – Ап. Контский (1825–1879). Его подопечный К. Горский (1859–1924), обучавшийся в том числе у Л. Ауэра в Петербурге, на протяжении двадцати трех лет участвовал в жизни харьковского скрипичного искусства. В городе работали и скрипачи, представители других европейских традиций: голландец по происхождению, ученик Э. Вирта (1842–1923) и Л. Массара (1811–1892) – А. Шпор; воспитанник Лейпцигской консерватории – С. Дочевский; подопечный О. Шевчика в Праге – Ф. Смит¹. К слову, результаты творческой практики чешских музыкантов, повсеместно участвующих в формировании отечественной школы, существенное значение приобрели в **Одессе**. Фигуру Й. Карбульки (1866–1920) следует отметить отдельно. Будучи наставником прославленного П. Столярского (1871–1944), он сумел раскрыть в нем необычное умение точно и безошибочно определять качество музыкальных способностей учащегося, поскольку сам в свое время слыл таким «диагностом» [5].

¹ К сожалению, даты жизни А. Шпора, С. Дочевского и Ф. Смита установить не удалось, поскольку сведения об этих музыкантах сохранились фрагментарно.

Активное участие в развитии скрипичных классов в городе приняли также Й. Перман (1871–1934) и Ф. Ступка (1879–1965), воспитавшие будущее поколение преподавателей профессиональных учебных заведений. На этом фоне небезынтересна практика их соотечественника – О. Шевчика (1852–1934) – выдающегося педагога своего времени. В период 1875–1892 гг. он работал в училище при РМО в **Киеве**, где и создал первый опус упражнений¹. Кроме него свою лепту в становление школы в городе внесли М. Ерденко (1885–1940) – ученик Я. Гржимали (1844–1915) и, консультативно, Э. Изаи (1858–1931); И. Водольский² – один из организаторов открытия Киевского отделения РМО; и др.

Сказанное подчеркивает уникальность украинского скрипичного искусства, заключающегося в **синтезирующем характере присвоения** опыта из разнонациональных ареалов, предопределившем и обеспечившем возникновение собственной традиции, а позднее и школы. Подтверждением сказанному служат, как правило, преемственные связи между скрипачами, проявляющиеся через методические постулаты или педагогические подходы³. К примеру, в двух теоретических учебных пособиях⁴ В. Стеценко (1914–1984), продолжая наработки Л. Ауэра и К. Флеша, в то же время представляет существующие знания в новом качестве, объединяя лучшие взгляды мэтров прошлого. Схожим образом проявляется связь поколений на примере ранее описанных отношений Й. Карбульки и П. Столярского. Между тем, сведения такого рода вошли в орбиту общего знания значительно позднее,

¹ «Школа скрипичной техники» была опубликована в 1881 году. Примечательно, что именно с Украины О. Шевчик начал свою профессиональную карьеру как педагог (в 1870 году закончил обучение в Пражской консерватории). Справедливо утверждать, что украинский период деятельности чеха повлиял на его педагогическое будущее в Европе и Америке, поскольку наибольшую известность он приобрел именно в последующие годы.

² Годы жизни не обнаружены.

³ Исключение исполнительской манеры из этого перечисления не случайно, так как адекватно оценить связи в специфике игры на инструменте без собственного слухового анализа, на наш взгляд, невозможно.

⁴ «Методика навчання гри на скрипці» в двух частях (г. Киев, 1960 и 1982, соответственно).

ведь кристаллизация качественно нового, как известно, требует своего времени. Другими словами, творческая активность в Украине многих именитых художников прошлого оказала сильнейшее влияние на укрепление отечественной скрипичной школы. Вместе с тем, специфическая «растянутость» ее становления позволяет, с одной стороны, увидеть плоды их деятельности лишь спустя определенное время, с другой стороны, осмыслить динамичность самого явления «школы». Ретроспективно зафиксировать момент взаимодействия разнополюсных тенденций позволяют результаты композиторской практики, в частности, «Семь художественно-инструктивных пьес» для скрипки и фортепиано (1911) Р. Глиэра (1874–1956), которые с позиции современного уровня знания предстают своеобразной «хроникой» зарождения национальной скрипичной школы. С этой точки зрения рассмотрим данный сборник более подробно.

Если его соотнести с уже существующим опытом скрипичного искусства, то возникают очевидные параллели с «3 характеристическими каприсами» Ш. Берио и «Современной школой» Г. Венявского, в которых авторы задействовали определенные технические приемы для воплощения образности, разпланово раскрывая их выразительные свойства. К примеру, композиции «*Alla saltarella*» Г. Венявского и «*La sauterelle*» Ш. Берио воссоздают один и тот же танец различными средствами. Видение польского виртуоза характерно наличием прыгающих штрихов, коротких лиг и широких скачков в подвижном темпе, что придает музыке легкость и грациозность. Бельгиец достигает того же эффекта с помощью сопоставления аккорда и флажолетного «ответа»-рикошета (или летучего стаккато, в зависимости от трактовки), выпуклее оттеняя танцевальную основу каприса. В целом, авторы подходят к семантизации скрипичной техники с противоположных позиций. В частности, Г. Венявский исходит в названиях от конкретного штриха («*Le sautillé*», «*Le staccato*») или исполнительского навыка («*La vélocité*», «*La cadenza*»), поэтому в рамках одного номера создает разные варианты их претворения. Ш. Берио, напротив, идет от общего к частному, беря за основу образно-эмоциональное состояние («*Le tourbillon*», «*L'angelus*»), применяя несколько родственных по специфике игровых приемов. Глиэровский же опус обращает на себя

внимание необычностью своего названия, поскольку инструктивная пьеса как специальный учебный материал не имела распространения, тем более в условиях развития жанра этюда с фортепианным сопровождением. По сути, «Семь художественно-инструктивных пьес» Р. Глиэра – это новый взгляд на сложившиеся представления о взаимосвязи выразительного и технического в музыке обучающего плана. Так, подобно композициям Г. Венявского и Ш. Берио, Р. Глиэр конкретизирует содержание пьес в названии. Разноплановость образов свидетельствует о самодостаточности каждого номера. Однако, детальное знакомство с пьесами раскрывает многослойный драматургический замысел автора.

В сборнике¹ композитор представляет широкий спектр музыкальной образности, выражающийся через задействование различных художественных контекстов. Так, «Прелюд», «Пастораль», «Менуэт» образуют в опусе жанровый блок, а «Эскиз», «Мелодия», «У ручья», «Юмореска» – область зарисовок, картин-характеристик с диапазоном от абстрактного до конкретного. Иными словами, все пьесы здесь – программны². Такой подход Р. Глиэра к инструктивному материалу не случаен, ведь, как и его предшественники, он таким образом связывает сугубо технические средства с заложенными в них семантическими свойствами. По этой причине в последовательности сочинений скрыт педагогический замысел, проявляющийся в постепенном изменении приоритетов. Если, первые три пьесы опуса – «Прелюд», «Пастораль» и «Эскиз», позволяют решать игровые задачи, исходя из возможностей скрипача на данный момент, то последние – «У ручья» и «Юмореска», диктуют более жесткие, регламентирующие свободу условия. Речь идет не столько об ограничении творческой инициативы, сколько о достижении филигранного исполнения. Унифицированность мелкой

¹ В него входят: «Прелюд», «Пастораль», «Эскиз», «Менуэт», «Мелодия», «У ручья», «Юмореска».

² Обобщая существующие сведения об этом качестве сочинений, отметим универсальное значение, выдвинутое В. Конен [3]. Музыковед под программной подразумевает «всякую музыку, которая для полного раскрытия своего образного содержания привлекает и внемузыкальные элементы, такие, как слово, сценическое действие, ритуал, танец и т. п., вплоть до литературного заголовка» [3, с. 21].

техники в пьесе «У ручья», комбинационная артикуляция в «Юмореске», помноженные на подвижный темп, колористические эффекты, требуют целостного охвата миниатюры, концентрации внимания не на деталях, а на движении музыкальной мысли при соблюдении непосредственности высказывания. Другими словами, от пьесы к пьесе художественная сторона начинает доминировать над технической, выявляя образно-смысловую наполненность избранных приемов. Таким образом, Р. Глиэр постепенно усложняет не только технику игры, но и средства выразительности. Например, в «Эскизе» триольная фактура придает музыке танцевальность и некоторую тарантелльность. Однородность партии скрипки обеспечивает сосредоточенность на ритмоинтонационной формуле. Более сложные задачи выдвигает аналогичная однотипность скрипичного голоса в пьесе «У ручья». Представленная «замедленной» трелью, «кочующей» по регистрам, она требует от музыканта максимальной длины фраз при незаметной смене позиций, струн и смычка. Своеобразную пару создают «Пастораль» и «Мелодия», где лирическое начало репрезентируется композитором по-разному. Форшлагги и морденты в контексте слигованных мотивов с бурдонизирующим тоном воссоздают специфическую атмосферу пастушьей жизни в «Пасторали». Второй гармонический голос заполняет музыкальную ткань, обеспечивая биение внутреннего пульса. К слову, небольшой эксперимент с ускорением темпа преобразит авторскую композицию в ирландский или шотландский народный танец. Пятая пьеса сборника – «Мелодия», напротив, представлена в основном четвертными в *Andante con moto*, что ставит перед играющим одну из сложнейших исполнительских задач – полнозвучное, тембровое и выразительное заполнение каждого мига исполняемой пьесы, не упуская из виду сопутствующие трудности. В целом, несмотря на авторскую «подсказку» («в пределах 1-3 позиций» [2, с. 1]), показывающую учебную направленность сочинений, сама композиция сборника позволяет осмыслить стратегию композитора. Ее уникальность предстает в незаметном усложнении пьес и соответствующей подготовке игрового аппарата. Например, работая над плавной сменой струн и позиций в «Прелюде», мелкой моторикой в «Менуэте», над длинными фразами и их динамическим развитием в «Мелодии», скрипач «экзаменуется»

на взаимодействие этих навыков в пьесе «У ручья». Таким образом, Р. Глиэр к концу опуса, с одной стороны, повышает уровень технических и исполнительских задач, а с другой, конкретизирует образную сферу, поэтому жанрово-ассоциативные названия «Пастораль» и «Эскиз» сменяются на живописно-характеристические – «У ручья», «Юмореска».

Немаловажную роль в драматургии опуса играет ансамблевый аспект. В отличие от подобных сочинений других композиторов¹, Р. Глиэр задействует фортепиано как неотъемлемого участника воплощения звукообраза. В «Пасторали» пианист расцветивает фактуру штриховыми и интонационными красками, отсутствующими у скрипача; в «Менуэте» формирует гармонический и ритмический фундамент, подхватывая главную тему в трио; в «Мелодии» выявляет скрытое двухголосие в переливающимся триольном аккомпанементе. Только в «Прелюде» рояль на протяжении всего сочинения не отпускает основной тематизм, звуча под мягкие скачки скрипичного сопровождения. Подобными ансамблевыми решениями композитор не затмевает скрипку, наоборот, наделяя партию небольшими каденционными высказываниями, подчеркивает ее «главную» роль. В некоторых образцах, к примеру, в «Пасторали», такие каденции находятся в предрепризной зоне, напоминая тем самым приемы, выработанные в концертном жанре. Сказанное, раскрывает отношение Р. Глиэра к скрипке как к родному, хорошо знакомому инструменту, ведь сам композитор прекрасно на ней играл, что позволяет говорить о сознательном формировании концепции художественно-инструктивного опуса. Небезынтересен в этом аспекте процесс становления Р. Глиэра как выдающегося музыканта и скрипача, в частности, нашедший отражение в преемственных связях «Семи пьес» с традицией. Напомним ключевые факты из его биографии.

Уроженцу Киева посчастливилось обучаться у ведущих педагогов того времени. В Киевском училище при РМО его наставником был О. Шевчик, а в Московской консерватории – Я. Гржимали. Оба этих музыканта представители чешской скрипичной школы, однако, Р. Глиэр впитал свойственные украинской культуре черты на начальном этапе

¹ Например, «6 каприсов» *op.* 20 Ф. Давида или «Шести блестящих этюдов» *op.* 17 (ок. 1830) Ш. Берио.

образования, которое протекало в домашних условиях. Немаловажны и контакты в пору его совершенствования как композитора: в Москве он учился у С. Танеева (1856–1915), А. Аренского (1861–1906), Г. Конюса (1862–1933), М. Ипполитова-Иванова (1859–1935) – выдающихся приверженцев русской традиции. К сказанному добавим дирижерские курсы у О. Фрида (1871–1941) в Германии. Формирование Р. Глиэра-музыканта постоянно сопровождалось тесными творческими узлами, обогатившими его музыкальный язык и стиль, которые в дальнейшем позволили ему воспитать будущее поколение украинских композиторов, среди которых Л. Ревуцкий (1889–1977) и Б. Лятошинский (1894–1968).

Таким образом, очерченные в данной статье положения позволяют сделать следующие **выводы**. Творческий путь и наследие Р. Глиэра являются звеньями единого процесса формирования украинской скрипичной школы. Взаимодействие с другими национальными традициями на различных уровнях (исполнительство, методика, педагогика, композиция) позволили художнику аккумулировать присваиваемые знания и выработать собственный взгляд на существующие тенденции. При всей насыщенности скрипичного репертуара учебной направленности Р. Глиэр выдвинул новые композиционные формы для усиления внутренней связи между техникой и художественным содержанием в сознании скрипачей. Акцентируя внимание на двойственности задач в заглавии сборника, автор подчеркивает необходимость целостного усвоения технико-выразительных навыков, продиктованных жанром, формой и музыкальным языком в целом. Это позволяет говорить о том, что «Семь художественно-инструктивных пьес» Р. Глиэра в полной мере отражают сложный процесс приобретения и синтеза знаний, происходивший в украинском искусстве на рубеже XIX – XX веков, и обеспечивший становление отечественной скрипичной «школы».

ЛИТЕРАТУРА

1. Ауэр Л. С. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики / Л. Ауэр. – М. : Музыка, 1965. – 274 с.
2. Глиэр Р. Семь художественно-инструктивных пьес [Ноты] : для скрипки в сопровождении фп. : Ор. 54 / Р. Глиэр. – М. : Гос. муз. изд., 1938. – 21 с.

3. Конен В. Д. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии) / В. Конен. – Изд. 2-е. – М. : Музыка, 1974. – 376 с.
4. Липинский, Кароль [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Липинский, Кароль>. – Загл. с экрана.
5. Рыжиков В. А. Карбулька Иосиф Иосифович / В. А. Рыжиков // Николаевцы. 1789 – 1999 : энциклопедический словарь. – Николаев, 1999. – С. 160–161.
6. Флеш К. Искусство скрипичной игры. Том I / К. Флеш ; [вступ. ст., ред. перев., коммент. и доп. К. А. Фортунатова]. – М. : Музыка, 1964. – 272 с.

REFERENCES

1. Auer, L. S., 1965. *Moya shkola igry na skripke, interpretatsiya proizvedeniy skripichnoy klassiki [Violin Playing As I Teach It]*. Moscow: Muzyka, 274 p.
2. Gliere, R., 1938. Seven artistic-instructive pieces for violin and piano op. 54 [Score]. Moscow: Gos. muz. izd., 21 p.
3. Konen, V. D., 1974. *Teatr i simfoniya (rol opery v formirovanii klassicheskoy simfonii) [Theatre and Symphony (role opera in formation classical Symphony)]*, 2nd ed. Moscow: Muzyka, 376 p.
4. Wikipedia, 2017. Lipinskiy, Karol [Lipiński, Karol]. [online] Available at: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> [Accessed 10 march 2017].
5. Ryzhikov, V. A., 1999. *Karbulka Iosif Iosifovich. Nikolaevtsy 1789 – 1999 [The Mykolayivtsy 1789 – 1999]*. Mykolayiv, pp. 160–161.
6. Flesch, C., 1964. *Iskusstvo skripichnoy igry [The Art of Violin Playing]*, vol. 1. Moscow: Muzyka, 272 p.

УДК 78.071.2:788.6“19”

Владимир Метлушко

*Краснодарский государственный институт культуры
(Краснодар)*

ТРАДИЦИЯ И НОВАТОРСТВО В ПЬЕСАХ ДЛЯ КЛАРНЕТА *SOLO* КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА

Метлушко В. А. Традиция и новаторство в пьесах для кларнета *solo* композиторов XX века. Рассмотрены пьесы для кларнета *solo* Э. Кшенека, Ф. Донатони, С. Шаррино – композиторов, творчество которых связано с развитием новейшей музыки прошлого столетия. Раскрываются используемые в пьесах со-

временные техники письма, новые приемы и способы звукоизвлечения, многогранный показ темброво-фонических возможностей кларнета. Выявляются принципы фразировки и артикуляции, громкостно-динамический рельеф каждой из миниатюр, авторские темпово-метрономические предписания, основополагающие элементы музыкального тематизма и синтаксиса, влияющие на создание интерпретационных версий. Достижения этих композиторов свидетельствуют о подлинном расцвете кларнетового исполнительского искусства в ХХ веке. Отмечается, что пьесы для кларнета solo относятся к числу знаковых произведений в репертуаре современного кларнетиста. Многообразие эмоционально-образных красок, виртуозность, необходимость проявления исполнительской инициативы в процессе воссоздания композиторского замысла послужили импульсом к более активному использованию кларнета в сольном «амплуа».

Ключевые слова: Э. Кшенек *Монологи*, Ф. Донатони *Clair*, С. Шаррино *Let me die before I wake*, пьеса для кларнета solo, образность, тематизм, исполнительские приемы и способы звукоизвлечения.

Метлушко В. О. Традиція і новаторство в п'єсах для кларнета solo композиторів ХХ століття. Розглянуто п'єси для кларнета solo Е. Кшенека, Ф. Донатоні, С. Шарріно – композиторів, творчість яких пов'язана з розвитком новітньої музики минулого століття. Розкриваються використані в п'єсах сучасні техніки письма, нові прийоми і способи звуковидобування, багатограний показ темброво-фонічних можливостей кларнета. Виявляються принципи фразування і артикуляції, гучно-динамічний рельєф кожної з мініатюр, авторські темпово-метрономічні приписи, основоположні елементи музичного тематизму і синтаксису, що впливають на створення інтерпретаційних версій. Досягнення цих композиторів свідчать про справжній розквіт кларнетового виконавського мистецтва в ХХ столітті. Відзначається, що п'єси для кларнета solo відносяться до числа знакових творів в репертуарі сучасного кларнетиста. Різноманіття емоційно-образних фарб, виртуозність, необхідність прояви виконавської ініціативи в процесі відтворення композиторського задуму послужили імпульсом до активнішого використання кларнета в сольному «амплуа».

Ключові слова: Е. Кшенек *Монологи*, Ф. Донатоні *Clair*, С. Шарріно *Let me die before I wake*, п'єса для кларнета solo, образність, виконавські прийоми і способи звуковидобування.

Metlushko V. O. Tradition and innovation in pieces for clarinet solo composers of the twentieth century. Pieces for clarinet solo, like various genres of ensemble music, retain a strong connection with the tradition that has developed in other areas of instrumental music. This manifests itself in the embodiment of traditional for small forms of images (a different kind of lyric, scherzo and drama), in the predominance of monotypes, in gravitation toward small scales and simple structures, in tendency to

cyclization, and finally in the presence of program elements. Despite the fact that many of the works created by composers of the 20th century have entered the performing repertoire, they have not yet found coverage in the scientific literature, which stimulates research and determines **the background** of the proposed topic. **The objectives** of the article is to reveal the peculiarity of the embodiment of the play for solo clarinet by contemporary authors, taking into account the specificity of the instrument and the complex of technical and expressive means chosen for the realization of artistic intent. **The methods** of research is based on an integrated approach that makes it possible to attract the scientific positions put forward in various fields of historical and theoretical musicology, as well as comparative analysis.

The results of the conducted research showed that in the XX century works appeared that enriched the modern repertoire and put forward new requirements to the performer. Among them, it is necessary to name five Monologues for clarinet solo, op. 157 (1956) by Ernst Kshenek. The tiny plays filled with dramatic nature model originally theatrical situation, so vividly expressed in them an appeal to a hypothetical interlocutor. Small-scale plays (24 bars each) reflect a rich palette of emotional states: from penetrating reflection, a burst of drama to a sorrowful concealed sigh. They detail dynamic, metronomic, characteristic instructions, which demonstrates the composer's control over the performance process, down to the restriction of the sound of the whole cycle – Duration: 4 minutes. A special place in the transmission of the figurative structure of the plays takes pauses; it is remarkable that only the first play ends on the idle sonority of pianissimo, and the four subsequent ones end with «signs of silence», indicating the importance of “theatrical gesture” and silence in revealing artistic content.

The expansion of ideas about the sound resources of the clarinet, while preserving the character-like plays of the figurative spheres is demonstrated by two Clair miniatures for clarinet solo by Franco Donatoni. The composition is a diptych from contrasting plays, differently embodying a program subtitle. The first of them, marked by rapid “dashes” across the entire range, creates a sparkling, blinding, radiant image, like a rainbow game in the waters of a beating fountain. Fast tempo, the predominance of loud dynamics, the heterogeneity of rhythmic figures, the filling of glissando jumps, microchromatics, the abundance of melisms (crossed and non-crossed forties and trills) are aimed at creating a unified mood. The second piece immerses the listener in the world of “night music” (ppppp>, ad limite dell'udibilità). It opens with a detailed introduction that captures the ideas of the first play. Further thanks to the change in rhythmic figures, the widening of the range, the emergence of melodic relief, the introduction of articulatory techniques and methods of sound production, not only updated the themes, but there is a bright contrast, although asserting itself within the original nuance. As the material that opens the play, does not occur in the future, and the melodic relief in an alternative presentation throws the arch to the end, formed the contours of a three-part form with a unique frame.

Paradoxically, but for all the unusual nature of its sound appearance, the diptych does not contain any discoveries in the field of sound reception techniques. Rather, its novelty is determined by a truly fantastic technical complexity, requiring from the performer the virtuosic fine technique, large volume and rapid change of breath, special flexibility of the labial apparatus, ductility of register transitions, subtle dynamic gradation, and finally, sensitivity to rhythmic organization and temporal correlations.

In a slightly different perspective reveals the possibilities of the clarinet as a solo instrument Salvatore Charrino in the composition *Let me die before I wake*. Studying the arsenal of expressive techniques of a monophonic instrument, the author reveals his unusual possibilities, maximally expanding the potential through chord technique. By combining the sequence of multiphonics, the composer creates an effect of weightlessness, unreality, and when performing live, there is a feeling that there are more than one musician playing a single performer.

The musical fabric of S. Charrino's play unfolds in the real and overtone spaces. An important role in this is played by the tremolo technique, which, under ppp conditions, gives a certain kind of weightlessness to interval sequences. The sound idea is limited to the composer by the change of a small nona, a large third and a minor sevenths. If small intervals contribute to music a hint of expressiveness, stresses, then large thirds from c, b act as carriers of clarity, the harmonizing beginning; the play of light and shadow, instability and major stability determines the internal dynamics of events, and the frequency of changing structures promotes the advance of intonational events. The composition of S. Charrino demands from the performer an irreproachable possession of the overtone and articulation technique, the successive combination of a large number of chords predetermines the technical complexity of the play.

Conclusions. The solo clarinet solo attracted the attention of various composers, who, based on creative intentions and actual problems of modern practice, differently realized its possibilities. Limited only with a large scale, it provided scope for creative imagination, organically fitting into any sound context.

Key words: E. Krenek, *Five Monologues*, F. Donatoni *Clair*, S. Charrino *Let me die before I wake*, solo piece for clarinet, imagery, performing techniques and methods of sound production.

Пьесы для кларнета *solo*, как и разнообразные жанры ансамблевой музыки, сохраняют прочную связь с традицией, сложившейся в иных сферах инструментальной музыки. Это заявляет о себе в воплощении традиционных для малых форм образов (разного рода лирика, скерцоность, драматизм), в преобладании монообразности, в тяготении к небольшим масштабам и простым структурам, в тенденции к циклизации, наконец, в наличии программных элементов. Новаторство

захватывает как область музыкального языка, так и комплекс технико-выразительных инструментальных приемов. Несмотря на то, что многие сочинения, созданные композиторами XX века, вошли в исполнительский репертуар, они до сих пор не нашли освещения в научной литературе, что стимулирует исследовательскую мысль и определяет **актуальность** предложенной темы. Цель статьи – раскрытие своеобразия воплощения пьесы для кларнета *solo* современными авторами с учетом специфики инструмента и комплекса технико-выразительных средств, избираемых для реализации художественного замысла.

В числе произведений, обогативших современный репертуар и выдвинувших новые требования к исполнителю, необходимо назвать пять **Монологов** для кларнета *solo*, *op. 157* (1956) **Э. Кшенека** (*Ernst Krenek*; 1900-1991) [4]. Наполненные драматизмом миниатюрные пьесы моделируют подлинно театральную ситуацию, столь ярко выражено в них обращение к гипотетическому собеседнику. Исповедь лирического героя наиболее явственно заявляет о себе в первых двух из них, на что указывает спокойный темп, размер 2/2, движение крупными длительностями. Начальные пьесы предстают своеобразными дублями: они построены на одной серии с сохранением выразительного хода на восходящую малую нону в начале, всех ритмических единиц, ясного оформления каданса, выдвигающего последний звук серии в качестве центрального тона звуковысотной организации. Отличаются пьесы друг от друга отдельными деталями: во второй из них серия дана в транспозиции на большую терцию вниз (*h* вместо исходного *dis*), с иным наполнением форшлаггов, интервальным соотношением внутри серии, тесситурным положением отдельных тонов. Вместе с тем, в самом оформлении мелодических фраз, не совпадающих с границами проведения серии, сохраняются волновой принцип, обеспечивающий восхождение к генеральной кульминации, выделенной фермой, черты трехчастности с явным кодовым характером последних трех тактов, оживление ритмического движения в условном репризном разделе. Небольшие по масштабам пьесы (по 24 такта) отражают богатую палитру эмоциональных состояний: от проникновенного размышления, всплеска драматизма до горестно-затаенного вздоха.

В центральном *Монологе* оживляется движение за счет размера 6/8, более мелких ритмических единиц (восьмые, шестнадцатые), приемов тремоло. Несмотря на темп *Larghetto*, музыка овеяна вальсовым движением, что сообщает мелодической линии особую пластичность. Черты жанровости в данном *Монологе* обеспечивают театрализацию миниатюры. Небезынтересны средства обогащения штриховой палитры: сопоставление акцентированного звука и стаккатной группы воспроизводит ситуацию диалога, короткие лиги нередко создают вопросо-ответные структуры, маркатное движение дополняется приемом *tenuto*, придавая музыке физиономические черты. Если добавить к этому яркую прорисовку динамики с контрастными противопоставлениями *f* и *p*, авторские ремарки *deciso – dolce*, кокетливые короткие возгласы с трелью, тремоло, форшлагами, то возникает живая танцевальная сценка, рисующая увлеченных друг другом партнеров. С другой стороны, Э. Кшенек в продолжение романтической традиции развивает идею карнавальности, что позволяет трактовать эту миниатюру в скерцозно-характеристическом ключе. Звуковысотная организация пьесы демонстрирует единство заявленных в начале цикла принципов: третья миниатюра строится на транспозиционном варианте инверсии исходной серии. Придерживается композитор и структурных закономерностей – замыкает пьесу двенадцатый тон серии, последние такты выделены в качестве каданса, музыкальное развитие подчинено действию волны. В масштабном отношении третий *Монолог* превышает предыдущие пьесы на два такта, которые возникают в результате тремоло.

Смена настроений в цикле идет по нарастающей линии. Так, четвертая пьеса (*Allegro*, 2/4) развивает скерцозную образность, лишенную здесь определенных жанровых посылов. Об этом свидетельствуют введение пунктирного и обратимого ритмов, синкоп, акцентного и стаккатного движения, темповое ускорение в последних тактах с достижением *Presto*. Значительно расширяются размеры миниатюры (33 такта), хотя звуковой объем более компактный (самый низкий тон *g*, самый высокий *b²*, в то время как, например, в первых двух *Монологах* звуковыми вершинами были, соответственно, *f³* и *d³*). С этой точки зрения третья и четвертая пьесы выступают разными гранями одного

образа. Заключительный *Монолог* выполняет функцию финала, воскрешая заветы предшествующей эпохи. Темповый контраст внутри пьесы: *Allegro appassionato – Vivace*, позволяет говорить о сопряжении лирико-драматической и скерцозной образности; метрика 6/4 «суммирует» аналогичные показатели предыдущих пьес; длительности первого раздела схожи с лирическими миниатюрами; свободно трактованная серийность обеспечивает интонационные переключки; выделенность последних тактов с обыгрыванием последних звуков серии скрепляет все пьесы цикла единством кадансов.

Э. Кшенек подробно выписывает пометки для исполнителя, динамические, метрономические указания в каждой из пяти пьес, демонстрируя контроль над исполнительским процессом, вплоть до ограничения звучания всего цикла – *Duration: 4 minutes*. В пьесах представлена разнообразная палитра динамической градации – *pp, p, mp, mf, f, ff*. Для воплощения образа лирического героя автор использует артикуляционную технику, сформировавшуюся в XIX веке, и не выходит за рамки способов звукоизвлечения, свойственных кларнету. Интересные сведения несут в себе и темповые обозначения (*Moderato, L'istesso tempo, Larghetto, Allegretto, Allegro appassionato*), что подчеркивает внимание композитора к традициям романтической музыки и проецирование опыта предшественников на серийно организованную музыкальную материю. Особое место в передаче образного строя пьес занимают паузы; примечательно, что только первая пьеса заканчивается на истаивающей звучности *pianissimo*, а четыре последующих завершаются «знаками молчания», указывая на важность «театрального жеста» и тишины в раскрытии художественного содержания.

Расширение представлений о звуковых ресурсах кларнета при сохранении характерных для жанра пьесы образных сфер демонстрируют две миниатюры *Clair для кларнета solo Франко Донатони*¹

¹ Итальянский композитор и педагог. Музыкально-теоретические предметы изучал в Венеции, Милане, Болонье и Риме, где в 1953 окончил Национальную Академию Святой Цецилии. С этого года – преподаватель гармонии и полифонии в консерватории им. Дж. Мартини в Болонье, с 1955 – в консерватории им. Дж. Верди в Милане (с 1961 профессор), позднее – преподаватель композиции в консерватории им. Дж. Верди в Турине [2].

(*Franco Donatoni*; 1927-2000) [3]. Они вышли в свет в 1980 году и посвящены выдающемуся кларнетисту Джузеппе Гарбарино (*Giuseppe Garbarino*), доказательством чему является авторская пометка в нотном тексте. Стоит отметить, что Ф. Донатони до знакомства с Дж. Гарбарино использовал кларнет довольно редко. Его внимание было приковано к медным духовым, струнным инструментам, фортепиано¹, в то время, как кларнет в общем объеме камерно-инструментальных сочинений занимал второстепенное место. Тесное сотрудничество с известным музыкантом кардинально изменило картину, побудив композитора к использованию многочисленного семейства кларнетов в своих камерно-инструментальных и оркестровых опусах². Такие эксперименты позволяли воплотить в жизнь новые образно-выразительные идеи. Постоянный поиск Ф. Донатони тембровых особенностей различных по строю и окраске звука инструментов находил отражение в новых акустических эффектах, не только редко используемых его современниками, но и трудно исполнимых на инструментах, которые прочно заняли свое место в больших оркестрах. Индивидуальность Ф. Донатони складывалась под влиянием многих творческих личностей. В ранний период – Б. Бартока и Г. Петрасси, в 50-е годы – Б. Мадерны и таких членов Дармштадтских музыкальных курсов, как П. Булез и К. Штокхаузен, привлечших его внимание разработкой

¹ *Quartetto I* для струнного квартета (1950), *Recitativo e allegro* для скрипки и фортепиано (1951), *Sonata* для альтя соло (1952), *Il libro dei Sette Sigilli*, библейская кантата для солистов, трубы и оркестра (1951), *Diario 76* для 4 труб и 4 тромбонов (1977), *Feria* для 5 флейт, 5 труб и органа (1982) и т. д. [2].

² *Etwas ruhiger im Ausdruck* для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано (1967), *Small* для флейты-пикколо, кларнета и арфы (1981), *Ombra* для контрабас-кларнета (1984), *Cinis* для женского голоса и бас-кларнета (1988), *Blow* для духового квартета (1989), *Soft* для бас-кларнета (1989), *Bok* для бас-кларнета и маримбы (1990), *Chantal* для арфы, флейты, кларнета и струнного квартета (1990), *Het* для флейты, бас-кларнета и фортепиано (1990), *Spice (Ronda n. 2)* для скрипки/альта, кларнета/кларнета-пикколо, виолончели и фортепиано (1990), *Aahiel* для меццо-сопрано, кларнета, вибратона, маримбы и фортепиано (1992), *Portal* для кларнета, бас-кларнета, кларнета-пикколо и оркестра (1994), *Cinis II* для бас-кларнета, маримбы и перкуссии (1995), *Triplum* для флейты, гобоя и кларнета (1995), *Elly* для кларнета, виолончели и фортепиано (1998), *Clair II* для кларнета (1999) [2].

сериальной техники; позднее круг интересов расширился алеаторическими исканиями Дж. Кейджа. Вместе с тем в основании этих воздействий стоял глава Нововенской школы, подтверждением чему служит создание пьесы *Etwas ruhiger im Ausdruck*, в которой, как указывает Г. Маццола Нанджерони (*G. Mazzola Nangeroni*), исходный музыкальный материал, название, ремарки к ее исполнению заимствованы из фортепианной миниатюры А. Шёнберга¹. По мысли музыковеда, «Донатони нашел новый способ сочинения через быстрое прорастание тематического семени» [6, р. 84]. Не менее существенным в плане творческого роста было общение с такими музыкантами, как Л. Ноно, Л. Берно, давшее свои плоды в раскрытии необычных возможностей оркестровых инструментов.

Композиция *Clair* представляет собой диптих из контрастных пьес, по-разному воплощающих программный подзаголовок. Первая из них, отмеченная стремительными «перебежками» через весь диапазон, создает искрящийся, слепящий, лучезарный образ, наподобие игры радуги в водах бьющего фонтана. Быстрый темп, преобладание громкой динамики, разнородность ритмических фигур, заполнение скачков *glissando*, микрохроматикой, обилие мелизмов (форшлагги перечеркнутые и неперечеркнутые, морденты, трели) направлены на создание единого настроения. Причудливость интонационно-ритмического рисунка, прихотливость акцентики, вариантная повторность как способ развития материала позволяют говорить об усвоении опыта музыкального импрессионизма. Ф. Донатони активизирует возможности аметрической музыки, поскольку ключевая художественная идея диктовала необходимость создания эффекта спонтанно возникающих красок. Пьеса не лишена внутренних контрастов: наряду с пассажно-арпеджированными взлетами появляются движение более крупных ритмических величин, пунктирные группы, акценты, форшлагги,

¹ Категория «выразительности» (*Ausdruck*), отмечает Н. Власова, приобрела особое значение в творчестве А. Шёнберга уже в первое десятилетие XX века. Музыковед приводит показательное высказывание композитора: «Следует полностью довериться потребности выражения (*Ausdrucksbedürfnis*), не препятствовать ей самой творить форму и старательно избегать вмешательства боязливо-беспокойного разума» [1, с. 174].

разорванные паузами. В форме пьесы угадываются черты рондо, что позволяет композитору создать своеобразный миниатюрный альманах поэтических зарисовок. Так, виртуозные пассажи, обогащенные мелизматикой, выполняя функцию рефрена, воссоздают характерные приметы импрессионистской звукописи. Небольшой по масштабам первый эпизод, составляющий контраст не только в плане тематизма, но и динамики (вместо господства *ff* – тонкая градация громкостной шкалы: *pp sff sff < f sff > ppp*), несет на себе черты маршевой поступи. Второй эпизод, отмеченный преобладанием пунктирного движения, обыгрывает возможности минималистической техники, что не исключает тесситурного восхождения исходного интервального комплекса. Наконец, третий эпизод корреспондирует с последней из *Трех пьес* И. Стравинского (высокий регистр, форшлагги, переменная акцентность, вариантная повторность интонационной ячейки).

Вторая пьеса погружает слушателя в мир «ночной музыки» (*ppppp >, ad limite dell'udibilita*). Она открывается развернутым вступлением, которое подхватывает идеи минимализма первой пьесы. В дальнейшем благодаря изменению ритмических фигур, расширению диапазона, появлению мелодического рельефа, введению артикуляционных приемов и способов звукоизвлечения не только обновляется тематизм, но и возникает яркий контраст, хотя и заявляющий о себе в пределах первоначального нюанса. Поскольку материал, открывающий пьесу, в дальнейшем не встречается, а мелодический рельеф в вариантном изложении перебрасывает арку к концу, образуются контуры трехчастной формы со своеобразным обрамлением. Подчеркнем, что границы структурных разделов достаточно условны, так как музыка идет на «одном дыхании», лишена специальных разграничительных цезур, отмечена вариантно-вариационным преобразованием интонационных идей. Вместе с тем, в середине пьесы появляется материал, схожий с первым эпизодом и рефреном из первой части. После него выставлены пять восьмых пауз, отчленяющих предшествующую музыку от мелодического рельефа, выраженного крупными длительностями. Отмеченное подобие тематизма служит единству диптиха (примечательно, что отсутствие более мелких длительностей, чем восьмые, во второй пьесе при сохранении быстрого темпа и отказа от метрономического

ограничения нивелирует визуальный контраст нотного текста двух частей цикла). Особый интерес представляет кода диптиха; она не только обобщает ключевые мотивы: пассажно-арпеджированное движение, регистровую перебежку, трели, усложненные форшлагги, но и придает содержащейся в цикле идее контраста иной содержательный смысл. Противопоставляя фигурационные обороты на *ppp* и усложненный форшлаг с ускорением на *f* >, Ф. Донатони воспроизводит ситуацию игры двух кларнетов – прием, получивший творческое преломление в сочинениях разных авторов.

Парадоксально, но при всей необычности своего звукового облика диптих не содержит открытий в области приемов звукоизвлечения. Скорее его новизна определяется поистине фантастической технической сложностью, требующей от исполнителя виртуозной мелкой техники, большого объема и быстрой смены дыхания, особой гибкости губного аппарата, пластичности регистровых переходов, тонкой динамической градации, наконец, чуткости к ритмической организации и временным соотношениям.

В несколько ином ракурсе раскрывает возможности кларнета как сольного инструмента *Сальваторе Шаррино* (*Salvatore Sciarrino*)¹ в сочинении *Let me die before I wake* (1982) [5]. Изучая арсенал выразительных приемов одноголосного инструмента, автор выявляет его необычные возможности, предельно расширяя потенциал посредством аккордовой техники. Соединяя последовательность мультифоников, композитор создает эффект невесомости, ирреальности, а при концертном исполнении возникает ощущение того, что *Let me die before I wake* играет не один исполнитель, а несколько музыкантов. Образный строй пьесы определяется «тональностью» высказывания лирического

¹ С. Шаррино родился в Палермо в 1947 году и начал сочинять музыку в двенадцатилетнем возрасте, до 22 лет не имел специального музыкального образования. Учился в Перудже, Милане, Флоренции, был ассистентом Луиджи Ноно. Позднее он сам преподавал – в Милане и Флоренции. В 1987-1991 возглавлял городской театр Болоньи. Стиль С. Шаррино восходит к послевоенному итальянскому авангарду. Композитор работает на границе звука и тишины, добываясь от струнных и духовых инструментов звучаний, часто находящихся у самого порога слуха. Для этого он использует разнообразнейшие, крайне редко применяемые флажолеты у струнных и не менее специфические приемы у духовых [7].

героя. Для передачи искомого характера композитор использует кларнет *in B* полной системы клапанов, то есть с расширенным диапазоном¹, а не кларнет *in A*, поскольку он имеет более густое, насыщенное звучание и возможность исполнения крайнего нижнего тона, что расширяет палитру тембро-акустических эффектов. Интересные сведения несут в себе и композиторские пометки в нотном тексте. Не случайно С. Шаррино подробным образом выписывает не только динамические градации, но и комбинации аппликатур, что позволяет исполнителю предельно точно интерпретировать замысел композитора. В указаниях автора также есть пометка, что при отсутствии инструмента с дополнительной механикой возможно исполнение и на распространенном в современной оркестровой практике кларнете (вместо *des* исполнять *d*). *Let me die before I wake* выдержано в тихой звучности, динамическая палитра представлена в разнообразии *pianissimo*: *ppp*, *p*, *pp*, *pppp* и т. п. с многочисленными вилками, подробно выписанными композитором. В пьесе отсутствует тактометрическая система, ремарка *Tranquillo e uniforme* (спокойно, тихо, гладко) свидетельствует о предоставлении автором полной свободы интерпретатору, ограничивая исполнительский процесс только длительностями нот и детализированными указаниями образного содержания сольной пьесы (*sempre uguale e misurato, rapido, misurato, rallentando gradatamente il tremolo, solo colpidiungua (sen, rasuono)* и т. д.).

Музыкальная ткань пьесы С. Шаррино разворачивается в реальном и обертоновом пространствах. Немаловажную роль в этом играет прием тремоло, который придает в условиях *ppp* известного рода невесомость интервальным последовательностям. Звуковая идея ограничена композитором сменой малой ноты, большой терции и малой септимы. Если малые интервалы вносят в музыку оттенок экспрессивности, напряжения, то большие терции от *c*, *b* выступают носителями просветленности, гармонизирующего начала; игра светотени, неустойчивости и мажорной устойчивости определяет внутреннюю динамику событий,

¹ Довольно редко в современной практике применяется инструмент с дополнительной механикой *des*. Данный инструмент длиннее, чем обычный кларнет, имеет большую массу, но благодаря дополнительным клапанам позволяет найти решения в разнообразии аппликатурных сложностей.

а частота смены структур способствует продвижению интонационных событий. Кроме описанного комплекса пьеса содержит иные структурные элементы: фигурацию, которая в разных вариантах появляется на протяжении сочинения¹, и аккордику, способствующую не только усилению контраста благодаря сопоставлению $f - p$, тремоло и определенных ритмических групп, но и более активному, взволнованному тону высказывания. Не случайно, комплекс мультифоников наиболее объемно предстает в, условно, последней трети пьесы, определяя собой обширную кульминационную зону и выявляя логику драматического развития. Несмотря на масштабность всплеска эмоций, композитор замыкает сочинение начальной звучностью, восстанавливая в правах исходный смыслообраз. Не меньшую роль в раскрытии художественной идеи пьесы – не столько переживаемого чувства, сколько предощущаемого – играет обертоновый комплекс, создающий флер звуковых мерцаний. Композитор апеллирует к сугубо исполнительским приемам звукоизвлечения, без которых невозможно достичь искомого результата. В итоге максимально расширяется звуковой диапазон: от самого нижнего тона инструмента – *des*, до *as*³. Подчеркнем, что в моменты вторжения ярче выраженных контрастов, активизации многоголосия и фигурационных групп сфера обертоновости словно бы сжимается, уступая место более открытому эмоциональному высказыванию. Подтверждением сказанному может служить усиление f , увеличение его удельного веса в динамической палитре пьесы.

Сочинение С. Шаррино требует от исполнителя безупречного владения обертоновой и артикуляционной техникой, последовательное соединение большого количества аккордов предопределяет техническую сложность пьесы. Плавные переходы мультифоников, тихая нюансировка подчеркивают важность заполнения регистрового пространства инструмента. В таких условиях от мастерства интерпретатора во многом зависит раскрытие необычных звукообразных представлений композитора.

Выводы. Пьеса для кларнета *solo* привлекала внимание разных композиторов, которые, исходя из творческих намерений и актуальных проблем

¹ Впервые в первой кульминационной вспышке – f , при окончании экспозиционного фазиса, затем она активизируется в заключительном разделе.

современной практики, по-разному реализовали ее возможности. Ограниченная лишь масштабными рамками, она давала простор для творческой фантазии, органично вписываясь в любой звуковой контекст. Тем не менее, ее расцвет приходится на вторую половину XX века, когда современные техники письма (сериализм, сонорика, алеаторика) затронули все компоненты музыкального языка, включая средства выразительности, непосредственно связанные с исполнением (темп, динамика, артикуляция, штрихи и т. п.). Сложившаяся ситуация способствовала бурному всплеску инновационных приемов, изменившие существующие представления не только о звуковом потенциале кларнета, но и о природе самого звука, извлекаемого на духовом инструменте.

ЛИТЕРАТУРА

1. Власова Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга / Н. О. Власова. – Изд. 2-е. – М. : URSS, 2010. – 527 с.
2. Донатони Ф. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Донатони,_Франко. – Загл. с экрана.
3. Донатони Ф. Clair : две пьесы для клр. [Электронный ресурс] / Ф. Донатони. – Режим доступа: http://zvukinadezdy.ucoz.ru/publ/noty/klarnet/razlichnye_noty_dlja_klarneta_saksofona_violoncheli_i_fortepiano/9-1-0-17. – Загл. с экрана.
4. Кшенек Э. Монологи : для клр. соло [Электронный ресурс] / Ernst Krenek. – Нью-Йорк : Rongwen Music, Inc., cop. 1958. – 4 с. – Режим доступа: <http://classic-online.ru/ru/production/76098> – Загл. с экрана.
5. Шаррино С. Let me die before I wake [Электронный ресурс] : для клр. : in si bemolle / Salvator Sciarrino. – Режим доступа: http://classic-online.ru/uploads/000_notes/6400/6322.pdf. – Загл. с экрана.
6. Nangeroni G. M. Franco Donatoni / Gabriella Mazzolo Nangeroni. – Milan : Targa Italiana Ed., 1989. – 158 p.
7. Sciarrino Salvatore [Electronic resource]. – Mode of access: www.salvatoresciarrino.eu/Data/index_eng.html. – Title from the screen.

REFERENCES

1. Vlasova N. O. Tvorchestvo Arnol'da Shenberga N. O. Vlasova. Izd. 2-e. M. : URSS, 2010. 527 s.
2. Donatoni F. [Elektronnyi resurs]. Rezhim dostupa: https://ru.wikipedia.org/wiki/Donatoni,_Franko. Zagl. s ekrana.

3. Donatoni F. Clair : dve p'esy dlia klr. [Elektronnyi resurs] F. Donatoni. Rezhim dostupa: http://zvukinadezdy.ucoz.ru/publ/noty/klarnet/razlichnye_noty_dlja_klarneta_saksofona_violoncheli_i_fortepiano/9-1-0-17. Zagl. s ekrana.
4. Kshenek E. Monologi : dlia klr. solo [Elektronnyi resurs] / Ernst Krenek. N'iu-York : Rongwen Music, Inc., cop. 1958. 4 s. Rezhim dostupa: <http://classic-online.ru/production/76098> Zagl. s ekrana.
5. Sharrino S. Let me die before I wake [Elektronnyi resurs] : dlia klr. : in si bemolle / Salvator Sciarrino. – Rezhim dostupa: http://classic-online.ru/uploads/000_notes/6400/6322.pdf. Zagl. s ekrana.
6. Nangeroni G. M. Franco Donatoni / Gabriella Mazzolo Nangeroni. Milan : Targa Italiana Ed., 1989. 158 p.
7. Sciarrino Salvatore [Electronic resource]. Mode of access: www.salvatoresciarrino.eu/Data/index_eng.html. Title from the screen.

УДК [786.2:785.72]:78.03

Игорь Седюк

*Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского (Харьков)*

В. ЛЮТОСЛАВСКИЙ – Н. ПАГАНИНИ: ДИАЛОГ В ИГРОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Седюк И. О. В. Лютославский – Н. Паганини: диалог в игровом пространстве музыкальной культуры. Рассматриваются Вариации на тему Паганини для двух фортепиано В. Лютославского в контексте проблемы «свое» – «чужое». Проводятся параллели между сочинением польского новатора и разнообразными примерами обращения к «Капрису» № 24 Н. Паганини в XIX–XX вв. Уточняются понятия «редакция», «обработка», «переложение», «транскрипция», «парафраз». Подчеркивается, что польский композитор не просто транскрибирует первоисточник, а помещает его в иную гармоническую среду, создавая игровую ситуацию *pro* и *contra*, «своего» и «чужого», более того, расширяя поле творческой рефлексии за счет других авторских версий. Раскрываются принципы работы с заимствованным текстом в условиях современной стилистики. С этой целью детализируются особенности «гармонической темы», написанной В. Лютославским в качестве оригинального «аккомпанемента» для темы «Каприса» № 24 Н. Паганини. Выявляются взаимодействие цитатного и авторского материала при изложении темы, приемы

контрапунктической техники в ряде вариаций, отношение к масштабным единицам исходного цикла, трактовка ансамбля и ролевых функций партий.

Ключевые слова: Вариации на тему Паганини В. Лютославского, «Каприс» № 24 Н. Паганини, парафраз, игровое пространство, «свое» – «чужое», фортепианный ансамбль.

Седюк І. О. В. Лютославський – Н. Паганіні: діалог в ігровому просторі музичної культури. Розглядаються Варіації на тему Паганіні для двох фортепіано В. Лютославського в контексті проблеми «свое» – «чужое». Проводяться паралелі між твором польського новатора й різноманітними прикладами звернення до «Капрису» № 24 Н. Паганіні в ХІХ–ХХ ст. Уточнюються поняття «редакція», «обробка», «перекладення», «транскрипція», «парафраз». Підкреслюється, що польський композитор не тільки транскрибує першоджерело, а й поміщає його в інакше гармонійне середовище, створюючи ігрову ситуацію *pro* й *contra*, «свого» й «чужого», більш того, розширюючи поле творчої рефлексії за рахунок інших авторських версій. Розкриваються принципи роботи з запозиченим текстом в умовах сучасної стилістики. З цією метою деталізуються особливості «гармонійної теми», що написана В. Лютославським у якості оригінального «акомпанементу» для теми «Капріса» № 24 Н. Паганіні. Виявляються взаємодія цитатного й авторського матеріалу при викладі теми, прийоми контрапунктичної техніки в ряді варіацій, відношення до масштабних одиниць вихідного циклу, трактовка ансамблю та ролевих функцій партій.

Ключові слова: Варіації на тему Паганіні В. Лютославського, «Каприс» № 24 Н. Паганіні, парафраз, ігровий простір, «свое» – «чужое», фортепіанный ансамбль.

Sediuk I. O. W. Lutoslawski – N. Paganini: the dialog in the playing context of the musical culture. The “my” – “somebody else’s” antinomy, interpreted in the context of the music **background**, appears as a kind of a creativity process controller. In the “composer-tradition” coordinate system, it acquires either protagonist-like character on conditions that the existing standards are followed, or antagonist-like character if these standards are actively reconsidered, or demolished as obsolete concepts. Either variants carry agonic nature of the creativity, which realizes itself in the playing performance as a unique kind of activity. The playing performance logic prevails when another composer’s opus, created earlier, becomes the “theme” of another music piece. An undiminishing interest to the world-shaking “Caprices” by N. Paganini is driven by the artistic-masterful peculiarities of this music, which provoke struggle and competitiveness. This so-called challenge was taken by the most outstanding musicians, who achieved the great heights as pianists and composers. One of them in particular, W. Lutoslawski, the author of the “Variations on a Theme of Paganini” for two pianos, who was one of powerful groundbreakers of the radically minded 20th century, did not stay on the sidelines either. The appearing dialog of “two cultures”, two artistic minds, and two partners-performers

after all, reveals to a researcher as a massive field of knowledge, identifying the **goal** of this article. The individual approach to the “somebody else’s” music more distinctly outlined when using the **comparative analysis method**, which allows comparing the new authors conception with the existing models.

The idea of creating this opus belongs to I. Markevich, a harpist of the Warsaw philharmonic, who encouraged composing a paraphrase to the Caprice Nr. 24 by N. Paganini. On the one hand, a sharp appoggiatura on the strong beat catches the variation findings of Paganini himself, who adds coquettishness to the etude-like thematic invention of the 2nd variation with its help, amplifying the effect by means of the metric change. On the other hand, it refers to the piano part in the music adaptation made by K. Szymanowski, where the appoggiatura embellishes the restrained harmonic sustain, resembling the string thrumming. This method widens the circle of the associative bounds, absorbing Liszt’s experience, who used arpeggiato within the strong beat, empowering the theme with the rhapsodic character. W. Lutosławski entrusts the theme itself to the part of Piano I, keeping quite a rare but a distinct mode-tonal vertical structure in it. Piano II has another part in this play. It bears a harmonic function only visually; in fact, it has a new harmonic sequence which goes along with its logic of development. The ‘harmonic theme’ gives a modern look on the original theme, acting as one of dialog participants. The artistic initiative of W. Lutosławski asserts itself in creating ‘a variation on a variation’ techniques; developing his own harmonic ideas and their interaction with the source material; using the counterpoint techniques; interpreting the meaning of ensemble and the roles each piano part has. W. Lutosławski follows the structure of Paganini’s cycle without changing any variation by an essentially new interpretation of the theme. Going deeper into the cycle, the composer engages the counterpoint technique, creating either an additional variant of a previous variation, or simultaneously combining different parts of the same variation. For example, in the 6th variation Piano I plays the second part of Paganini’s variation, changing only its ending; accordingly, Piano II plays the first part of the variation, enforced only by the octave doubling. Using the tone-harmonic means, the composer highlights the coloring of a-moll key, which is common to the Caprice. Following the structural logic of the borrowed content, the 2nd ‘sentence’ of the variation is characterized not only by using the vertical-invertible counterpoint technique, but also by shifting to a modern soundscape. In a quite different way, the so-called ‘dance of the structures’ asserts itself in the 8th **variation**. The aspiration for transforming the original version was drawn by Lutosławski from Paganini, who uses the chordal exposition to create ostinato tones, tritone confluxes, parallel movement of third-sixth intervals, rich vertical structures through melodic progression of voices. The polish composer complicates a task, pronouncing his intentions in the first sentence. Here, the part of the Piano I corresponds to the source material, differentiating by a quite massive chordal exposition. The Piano II part is entrusted with the variation on the keynote-dominant expression of Paganini’s theme, with the difference that these functions are vertically aligned, forming a homophone texture of the etude-like type. Similar

to Paganini's breakaway from the main tonality by the number of modulations in the second sentence, W. Lutosławski amplifies the destructive aspects through unlimited potential of the twelve-tone system. Dealing closely with music pieces of other composers as a pianist, W. Lutosławski reacts to the similarity of the 1st and the 9th variation from Paganini's cycle by combining different elements within a single one. The contemporaneity of the author's way of thinking is shown not only by the harmonic context, but also by using different rhythmical structures within the distinctly specified metric space. The desired effect is achieved through 'subito' contrast.

Summing-up the analytical observations, we can say in the **conclusion** that the combinative inventiveness of W. Lutosławski is based on a delicate work with the structural elements. Being projected onto the twelve-tone space, they acquire an unexpected shape, sometimes even shading any genetic relations within the original text. Within "my" – "somebody else's" playing context, the composer reveals the new performance capabilities of the Caprice No. 24 by N. Paganini as well as the ways to apply his artistic ideas. As a result of such an interaction we can observe the effect of "moving towards" – "moving away from" which reflects the general functioning principles of the classic pieces in the modern music culture, when the early music coexists in a single sound continuum, or gives a way for searching of an authentic reproduction.

Key words: "Variations on a Theme of Paganini" by W. Lutosławski, "Caprice" Nr. 24 by N. Paganini, paraphrase, playing context, the "my" – "somebody else's" antinomy, piano ensemble.

Антиномия «свое» – «чужое» как искусствоведческая проблема возникла в 70-е годы в связи с расширением художественного тезауруса и включением в современное сознание завоеваний далеких культур. По мнению Ал. Михайлова, уже в XVIII в. «люди начинают узнавать себя в формах *иного*. Это было переживание истории – и одновременно эстетическая игра» [5, с. 31]. По мысли ученого, творческое сознание постепенно начинает отражаться в «зеркалах прошлого», что ставит его перед проблемой выбора. В результате возникает «простор для безудержной игры в искусство» [там же]. Рассуждая далее на эту тему, исследователь высказывает интересную мысль, согласно которой произведение искусства являет собой «универсальный итог», «узел исторического опыта» [там же, с. 32]. Антиномия «свое» – «чужое», осмысленная в контексте опыта музыкальной культуры, предстает своего рода регулятором творческого процесса. В системе координат «композитор – традиция» она приобретает либо протагонистический характер в условиях наследования сложившихся нормативов,

либо антагонистический при активной их переоценке, вплоть до ломки устаревших представлений. В любом из вариантов не утрачивается агоническая природа творчества, реализуемая в игре как особым виде деятельности. Игровая логика доминирует в тех случаях, когда «темой» сочинения избирается созданный ранее опус другого автора. Получив импульс в музыкальной культуре барокко, эта практика расцветает в эпоху романтизма, стимулирующую любые формы проявления творческой инициативы. Неослабевающий интерес к «Каприсам» Н. Паганини, взбудоражившим музыкальный мир своего времени, объясняется художественно-виртуозными особенностями музыки, провоцирующими ситуацию борьбы, состязательности. На недекларированный вызов откликнулись выдающиеся музыканты, с именами которых ассоциируются и высшие достижения фортепианного искусства, и открытия на композиторском поприще. Внушительный список «вторичных» образцов, в частности «Каприса» № 24 *a-moll*, приводит И. Ямпольский, объединяя их под рубрикой «обработки» и дифференцируя в зависимости от инструментального состава [6, с. 324-325]. Напомним, что книга И. Ямпольского вышла в свет в 1961 году, в силу чего многие сочинения остались за ее пределами. В их числе – «Вариации на тему Паганини» для двух фортепиано Витольда Лютославского (1913 – 1994), одного из влиятельных новаторов радикально настроенного XX века. Возникающий в этом сочинении диалог «двух культур», двух творческих сознаний, наконец, двух партнеров-исполнителей предстает перед исследователем обширным полем познания, определяя **цель** предлагаемой статьи.

По словам композитора, в годы войны они с Анджеем Пануфником¹ (1914 – 1992) играли в кафе не только фоновую, но и классическую музыку. С этой целью они делали переложения для двух роялей органичных токкат И. С. Баха, вальсов В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, И. Брамса, сюиты из «Щелкунчика» П. Чайковского, «Болеро» М. Равеля и др. [3, с. 20]. Любопытна авторская позиция по отношению к «чужой» музыке: «Наши транскрипции очень точно следовали авторскому тексту: например, переложения токкат Баха ближе оригиналу, чем обработки Бузони. Мы старались сохранять даже регистровку, что, естествен-

¹ Выдающийся польский композитор и дирижер.

но, проще сделать, когда в распоряжении находятся два инструмента. В таком роде мы обработали более двухсот произведений! Помимо этого, мы делали парафразы. Вальс Штрауса гармонизовали в духе Раделя... Это вносило в нашу деятельность оживление и доставляло нам удовольствие (заметим, налицо приметы игровой ситуации. – *И. С.*). Сочетание известных мелодий с колористической, пикантной гармонией было особенно привлекательным. Так мы преображали фрагменты из оперы “Кармен” Бизе, а порой и бытовые жанры типа чардаша [там же, с. 20-21]. Приведенные замечания композитора объясняют методы его работы при создании «Вариаций на тему Паганини». Идея написания этого опуса принадлежала И. Маркевичу, арфисту Варшавской филармонии, позднее дирижеру, который, как и многие известные до войны люди, работал официантом. Его неоднократно повторяемый призыв: «Вы должны обязательно сочинить парафраз на 24-й Каприс Паганини!» – возымел свое действие и в 1941 году появились «Вариации»¹ [там же, с. 21]. «Я это сделал, – говорил В. Лютославский, – единственный раз самостоятельно, без участия Пануфника» [там же].

Индивидуальный подход к «чужой» музыке выпуклее очерчивается в том случае, когда есть возможность сравнить новую авторскую концепцию с уже существующими образцами. Известно, что «Каприсы» Паганини вдохновляли Р. Шумана, Ф. Листа, Й. Брамса, в XX веке – С. Рахманинова, Дж. Рохберга, Э. Денисова, А. Шнитке; широкое распространение получили обработки Ф. Крейсера, Л. Ауэра, К. Шимановского, вошедшие в классический фонд скрипичной литературы. Г. Григорьева относит такого рода сочинения к особой форме «варьирования вариаций» [1, с. 53]. Среди популярных источников, вдохновлявших творческие искания современных мастеров, музыковед называет «Чакону» И. С. Баха и «Каприс» № 24 *a-moll* Н. Паганини для скрипки соло. Данные сочинения, по мнению Г. Григорьевой, выступают «темами высшего порядка», предоставляя известный простор для реализации собственных идей. В частности, ученый отмечает, что Э. Денисов в цикле «Пять каприсов Паганини» для скрипки и струнного оркестра

¹ 30 лет спустя, в 1977 – 78 годах композитор создал версию для фортепиано и оркестра.

(1986) помещает 24-й каприс на последнюю позицию и осуществляет варьирование в оркестровой партии, обыгрывая как возможности стилизования, так и утвердившихся способов обогащения фактуры. Напротив, для А. Шнитке знаменитый каприс Н. Паганини становится одним из фрагментов полистилистической композиции (имеется в виду «Посвящение Паганини» для скрипки соло, 1982). Для американского композитора Дж. Рохберга музыка Н. Паганини дает импульс для создания своеобразной инверсии формы – вариаций с темой в «Каприс-вариациях» для скрипки соло (1970)¹, что не исключает использования иного материала, заимствованного из музыки Л. Бетховена, Ф. Шуберта, А. Веберна. Характеризуя «Вариации на тему Паганини» для двух фортепиано В. Лютославского, музыковед пишет: «По сути, это транскрипция текста Паганини, трактуемая “темой” как точное последование 11 вариаций с кодой» [1, с. 63]. При этом отмечают «направленность изменений в сторону всевозможных способов заострения звучания, скерцозности, вплоть до гротеска», «сочетание “вариаций на вариации” с интересными ансамблево-фигурационными приемами обработки оригинала» [там же]. Позиция исследователя ясна – понятие «транскрипция» подразумевает для автора сохранение композиционного остова первоисточника, а не степень изменения интонационно-стилистической составляющей музыкального текста. Как видно, точка зрения музыковеда не совпадает с мнением композитора, относящего свои «Вариации» к типу парафраза. Возникший логико-смысловой диссонанс требует дополнительных разъяснений и уточнения собственной позиции.

Для обозначения подобного рода явлений в музыковедении используются такие понятия, как «редакция», «обработка», «переложение», «транскрипция», «парафраз». Несмотря на разнообразие, они объединяются под знаком «обработки», поскольку «чужое» произведение, независимо от поставленных индивидуальных целей, подвергается той или иной степени изменения. Оговорим, что «редакция», существо которой определяется исполнительско-методическими задачами, является самым простым видом «вмешательства» в авторскую музыку и может присутствовать в любом из более сложных типов «обработки»,

¹ Данный принцип претворен и в Третьем концерте для фортепиано Р. Щедрина, что отражено в его подзаголовке – «Вариации и тема» (1973).

облегчая или усложняя инструментальную партию. Универсальные свойства термина «обработка» не отменяют его собственного значения, связанного с примерами обогащения оригинала при помощи введения дополнительных партий. Таковыми принято считать обработки 24-го «Каприса» Ф. Крейсера, Л. Ауэра, К. Шимановского для скрипки и фортепиано. Их анализ позволяет говорить о том, что обработка не герметичная форма и обнаруживает способность к сближению с наиболее нерегламентируемым принципом создания сочинения на основе «чужой» музыки. Он определяет суть парафраза, этимология слова которого – «пересказ» [4, стб. 178], подразумевает активное участие в процессе другого сознания. Подобного рода важное условие становится очевидным при сравнении с транскрипцией, означающей, буквально, «переписывание» [2, стб. 589(-590)]. Сказанное не исключает проявления творческой инициативы транскриптора при «перенесении» чужого сочинения в условия иного инструмента (инструментального состава). В частности, подчеркивая новаторскую роль Ф. Листа в развитии данного вида сочинительства, исследователи отмечают, что «он отошел <...> от чрезмерно буквального воспроизведения текста подлинника, считая возможным и необходимым компенсировать неизбежную при переложении утрату некоторых сторон художественного целого другими средствами, предоставляемыми новым инструментом» [там же, стб. 590]. Казалось бы, отнесение Г. Григорьевой «Вариаций на тему Паганини» В. Лютославского к транскрипции находит свое дополнительное подкрепление. Между тем, польский композитор не просто транскрибирует первоисточник, а помещает его в иную гармоническую среду¹, создавая игровую ситуацию *pro*

¹ Эту особенность отмечает и Г. Григорьева: «Тема изложена с форшлагами, регистровыми скачками, перегармонизацией не только по отношению к оригиналу, но и к гармонической схеме предложений периода. Продолжающая часть двухчастной формы вовсе меняет тональный план и ладовую окраску темы, вводя хроматическую секвенцию, элементы политональности. Так уже сама тема становится вариацией на оригинальный мелодический источник. Далее следует ряд вариаций, опирающихся как на гармонический план темы Лютославского, так и на дальнейшие изменения этой ее стороны. Отсюда – причудливость, острота, гротеск, ощущаемые как новые образные варианты диатонической темы Паганини» [1, с. 63-64]. Замечания музыковеда, как видно, свидетельствуют в пользу парафраза.

и *contra*, «своего» и «чужого», более того, расширяя поле творческой рефлексии за счет иных авторских версий.

Исходные установки В. Лютославского заявлены в изложении **темы**. Острый форшлаг на сильной доле такта, с одной стороны, словно бы подхватывает вариационные находки самого Н. Паганини, который придает с его помощью кокетство этюдopodobному тематизму второй вариации, усиливая эффект за счет метрического сдвига; с другой стороны, отсылает к фортепианной партии в обработке К. Шимановского, где форшлаг «расцветчивает» скупую гармоническую опору, вызывая ассоциации с «бряцанием» по струнам. Данный прием расширяет круг ассоциативных связей, вбирая опыт Ф. Листа, который использовал арпеджиато в рамках сильной доли, придавая теме рапсодический характер. Тему В. Лютославский поручает партии *Piano I*, не лишая ее, хотя и редкой, но ясной ладотональной вертикали. Однако во втором четырехтакте *D* возникает на фоне *DD*, образуя на сильной доле выразительное квартовое созвучие, первая часть завершается *C-dur*, а вторая открывается *A-dur (subito sf molto)*, в дальнейшем отдельные мотивы «оминориваются» (вместо *C-dur – c-moll*), что выступает показателем авторской инициативы на этапе изложения заимствованного материала. Небезынтересен и прием «разнесения» основной темы «Каприса» в регистровом пространстве, благодаря чему «аккомпанемент» и «мелодия» создают иллюзию игры в четыре руки. Иная роль уготована *Piano II*. Лишь визуально его партия выполняет гармоническую функцию. На самом деле складывается впечатление, что В. Лютославского мало заботит ее соответствие заимствованной теме. Правда, изредка «радует слух» неожиданное звучание, в частности, доминантового трезвучия в конце первого четырехтакта, *C-dur* на первой доле в кадансе первой части, *a-moll* в конце. В целом же, «гармоническая тема» основана на септаккордовых последовательностях, подчиняющихся собственной логике развития. Если проследить движение баса, то вырисовывается не менее рельефная линия, чем в оригинале: *f-d-h-e-f-d-h-c-d-||es-des-es-es-ces-b-f-e-a*. Согласуясь с первоисточником метроритмически, «гармоническая тема» создает современный «комментарий» по отношению к нему, выступая в роли одного из участников разыгрываемого диалога. Уместно напомнить,

что свои «Вариации на тему Паганини» В. Лютославский написал 4 года спустя после окончания консерватории, когда вынужден был писать «типично тональную музыку», вопреки собственным новым гармоническим представлениям [3, с. 18]. Отсюда истоки несколько полемического запала по отношению к сочинению XIX века, известного рода демонстрация полной независимости от устоявшихся норм и, одновременно, подчеркивание открытости опуса Н. Паганини для инновации, в том числе, в области музыкального языка. Думается, в этом В. Лютославский выступает преемником сложившейся традиции, поскольку каждое из обращений к «Капрису» Н. Паганини стало образцом, подтверждающим как неиссякаемость интонационно-игровых идей великого скрипача, так и безграничность фантазии его интерпретаторов.

В продолжение возникающих параллелей назовем нарушение масштабных единиц цикла. Напомним, что скрипичный оригинал состоит из темы и одиннадцати вариаций, венчающихся кодой, построенной на арпеджированном движении. В. Лютославский дополняет цикл двенадцатой вариацией, тем самым отодвигая завершающий фазис цикла. Такого рода «вольность» не нова для существующих версий «Каприса» № 24 Н. Паганини, скорее органично вписывается в сложившуюся традицию. В частности, если обратиться к интерпретации Й. Брамса в *op.* 35, то становится очевидной множественность идей, рожденных паганиниевской музыкой. Так, в первой тетради (1862 – 1863) сочинение представлено четырнадцатью вариациями с кодой, во второй, написанной в те же годы, Й. Брамс придерживается избранной композиции, обогащая цикл жанровым варьированием, что приводит к изменению темпа, характера, метроритма, тональности, в целом, эмоционального строя. С этих позиций В. Лютославский также не обходит стороной обострение контраста между вариациями, однако ориентируется скорее на классическую традицию включения более спокойной вариации в контекст общего оживленного тонуса движения. Такова, в частности, шестая вариация *Poco lento*, выдержанная в тихой звучности, *dolcissimo e molto legato*. Нельзя отнести к новациям композитора и проведение темы в неизменном виде (*Piano II*) в дополнительной вариации *Ancora più mosso*. Достаточно назвать напоминание темы

в последней вариации у Ф. Листа, в коде обработки К. Шимановского. Другими словами, если мысль Н. Паганини движется по пути «распыления» тематизма, по сути, размыкая границы цикла и создавая виртуально бесконечный ряд дальнейших метаморфоз, то польский композитор подхватывает опыт создания замкнутой в самой себе целостности. Между тем, В. Лютославский не обходит вниманием особенности паганиниевской темы, индивидуальность которой заключена в фигурационно-ритмическом оформлении гармонической последовательности. Современный композитор в этом отношении предлагает свою собственную гармоническую подсветку, создающую параллельно развивающееся действие, благодаря чему музыкальные идеи Н. Паганини то находятся в остром сопряжении с современным контекстом, то восстанавливаются в правах как ведущие, то диктуют необходимость своеобразного реконструирования исходного материала в первоначальном виде. Складывается впечатление, что польский новатор ставил перед собой задачу написать вариации, пользуясь известным высказыванием С. Прокофьева, как если бы Н. Паганини писал свой «Каприс» в XX веке. Вместе с тем, творческая инициатива В. Лютославского заявляет о себе в приемах создания «вариаций на вариации», в развитии собственных гармонических идей и их диалога с первоисточником, приемах контрапунктической техники, трактовки ансамбля и ролевых функций партий. Несмотря на это, возникает вопрос о выборе вариаций первоисточника, поскольку сложившаяся традиция демонстрирует разные композиторские подходы¹. В. Лютославский придерживается композиционной логики цикла Н. Паганини, не прибегая к подмене каких-либо вариаций принципиально индивидуальным толкованием темы. При этом авторское своеволие проявляется не только в развитии параллельно существующего гармонического контекста.

¹ В частности, Ф. Крейслер выпускает третью, пятую, седьмую и одиннадцатую вариации, взамен предлагая две собственные, при этом гармонический остов паганиниевской темы легко угадывается. К. Шимановский, на первый взгляд, придерживаясь текста оригинала, меняет многие вариации местами, что связано с приемом жанрового варьирования и завершением цикла утверждением блестящего концертного начала. Если говорить о знаменитых транскрипциях Ф. Листа и Й. Брамса, то венгерский художник сохраняет последовательность всех вариаций, в то время, как немецкий мастер вольно относится к оригиналу.

По мере продвижения вглубь цикла композитор активизирует контрапунктическую технику, создавая либо дополнительный вариант ранее прозвучавшей вариации, либо совмещая в единовремении разные периоды одной и той же вариации. Так, **четвертая вариация** соответствует паганиниевскому тексту только в партии *Piano II*, в параллель этому в партии *Piano I* появляется новая версия второй вариации, максимально приближенной к оригиналу. В этом свете, собственно **вторая вариация** в цикле В. Лютославского воспринимается отголоском листовского пианизма: знаменитые *martellato*, дополненные восходяще-нисходящими взлетами групп шестнадцатых. Образ прошлого вызывает к жизни своеобразную полемику, которая возникает благодаря остроте гармонического фона в партии *Piano II*: интонационно «искривленные» группы шестнадцатых вступают в переключку с тональными «собратьями» первоисточника. Техника имитирования трионов и квинтовой структур обнажает игровую природу сочинения. В подтверждение данного тезиса заметим, что если рассматривать выписанную трель как звуковое утолщение опорного тона, то в партии *Piano II* содержится версия той же вариации, решенной средствами современной стилистики.

Не менее изобретательно решена **шестая вариация**, на первый взгляд, полностью основанная на паганиниевских идеях. В Лютославский в ней оперирует более развернутыми структурными единицами, контрапунктически соединяя два периода. Так, партии *Piano I* он поручает вторую половину вариации, изменяя лишь ее окончание. Небезынтересно, что прием терцового параллелизма оригинала композитор XX века подменяет параллельным движением трезвучий, что производит эффект резонирования (опорные точки – это второй, третий и четвертый звуки обертоновой шкалы). Соответственно партия *Piano II* воспроизводит первую половину вариации, сохраняя терцовую втору, лишь усиленную октавной дублировкой. Любопытно, что композитор ладо-гармоническими средствами подчеркивает тональную краску *a-moll*, свойственную «Капрису». Следуя структурной логике заимствованного материала, во второй части вариации он не только использует технику вертикально-подвижного контрапункта, но и перемещает материал в современную звуковую среду. С этих позиций

«гармоническая тема», заявленная в партии *Piano II* в момент экспонирования темы «Каприса» Н. Паганини, предстает своеобразной порождающей моделью для его последующих интонационно-звуковых метаморфоз. В ином свете игра структур заявляет о себе в **восьмой вариации**. Вдохновение для превращения исходного текста В. Лютославский черпает у Н. Паганини, у которого аккордовое изложение порождает появление «остинатных» тонов, тритоновых сопряжений, терцово-секстовых параллелизмов, «прямой» вертикали за счет мелодического движения голосов. Польский композитор усложняет задачу, декларируя свои намерения в первом периоде. Здесь партия *Piano I* соответствует первоисточнику, отличаясь более массивным аккордовым изложением. Второму роялю поручается вариация на тонико-доминантовую формулу паганиниевской темы с той лишь разницей, что две функции совмещены по вертикали, образуя гомофонную фактуру этюдopodobного типа. Аналогично тому, как во втором периоде Н. Паганини серией отклонений нарушает стабильность основной тональности, В. Лютославский усиливает деструктивные моменты за счет неограниченных возможностей двенадцатитоновости. Тем неожиданнее воспринимается ясно очерченное трезвучие *A-dur* в обеих партиях в начале **девятой вариации**. Кажимая спонтанность такого решения легко объяснима – в партии *Piano II* появляется материал, интонационно и визуально напоминающий первую вариацию из цикла Н. Паганини. Однако, нельзя пройти мимо очевидного сходства двух вариаций в самом «Каприсе» – первой и девятой. Имея богатый опыт общения с чужой музыкой как пианист, В. Лютославский реагирует на это сходство, комбинируя разные элементы в границах одной вариации. Современность мышления автора выдает не только гармонический контекст, но и игра ритмоструктурами в четко обозначенном метрическом пространстве. Достигается нужный эффект с помощью *subito* контраста. В результате, квартетам *Piano I* соответствует квинтоль и триоль у партнера. Во второй части композитор обыгрывает идеи девятой вариации, дополняя их контрапунктом тематического *initio* второй вариации.

Обобщая аналитические наблюдения, в **выводе** отметим, что комбинационная изобретательность В. Лютославского основывается на

тонкой работе со структурными элементами. Спроецированные на двенадцатитоновое пространство они приобретают неожиданный облик, затушевывая порой генетическое родство с текстом оригинала. В игровом пространстве «свое» – «чужое» композитор раскрывает новые возможности «Каприса» № 24 Н. Паганини и пути реализации своих творческих идей. В результате такого взаимодействия возникает эффект «приближения» – «удаления», отражающий общий принцип функционирования классических образцов в современной музыкальной культуре, когда старинная музыка сосуществует в едином звуковом континууме либо дает повод для поиска аутентичного воспроизведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьева Г. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений»: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 030700 «Муз. образование» / Г. В. Григорьева. – М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. – 175 с.
2. Коган Г. М. Транскрипция / Г. М. Коган // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1981. –Т. 5. – Стб. 589-590.
3. Лютославский В. Статьи, беседы, воспоминания / Витольд Лютославский ; [беседы вела и подгот.] Ирина Никольская. – М. : Тантра, 1995. – 206, [1] с.
4. Медведева И. А. Парафраза / И. А. Медведева // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1978. –Т. 4. – Стб. 178.
5. Михайлов Ал. «Свое» и «чужое» в искусстве прошлого / Ал. В. Михайлов // Декоративное искусство СССР: Ежемесячный журнал Союза художников СССР. – № 6 (175). – С. 28-32.
6. Ямпольский И. Никколо Паганини. Жизнь и творчество / И. Ямпольский. – М. : Гос. муз. издательство, 1961. – 380 с.

REFERENCES

1. Grigor'eva G., 2004. Muzykal'nye formy XX veka. Kurs "Analiz muzykal'nykh proizvedenij": ucheb. posobie dlya studentov vuzov, obuchayushixsya po special'nosti 030700 «Muz. obrazovanie», Moscow, Gumanitar. izd. centr VLADOS, 175 p.
2. Kogan G. M. 1981. Transkripciya, Muzykal'naya e'nciklopediya v 6 t., gl. red. Yu. V. Keldysh, Moscow. T. 5., stb. 589-590.
3. Lyutoslavskij V., 1995. Stat'i, besedy, vospominaniya [besedy vela i podgot.] Irina Nikol'skaya. Moscow, Tantra, 206, [1] p.

4. Medvedeva I. A. 1978. Parafraza, Muzykal'naya e'nciklopediya v 6 t., gl. red. Yu. V. Keldysh, Moscow. T. 4., stb. 178.
5. Mixajlov Al. «Svoe» i «chuzhoe» v iskusstve proshlogo, Dekorativnoe iskusstvo SSSR, Ezhemesyachnyj zhurnal Soyuzo xudozhnikov SSSR, № 6 (175). P. 28-32.
6. Yampol'skij I. 1961. Nikkolo Paganini. Zhizn' i tvorchestvo, Moscow, Gos. muz. izdatel'stvo, 380 p.

УДК 78.071.1:78.03(73)“19/20”

Максим Шадько

*Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского (Харьков)*

ПЬЕСЫ-СИМВОЛЫ В ДРАМАТУРГИИ «МАКРОКОСМОСА» ДЖ. КРАМА

Шадько М. А. Пьесы-символы в драматургии «Макрокосмоса» Дж. Крама. Рассматривается своеобразие двух циклов «Макрокосмоса» для электронно-усиленного фортепиано Дж. Крама. Характеризуются содержательная сторона сочинений, многослойность их образно-семантической программы. Исходные композиторские позиции находят отражение в программных заголовках, отсылающих к историческим, религиозным, поэтическим, философским представлениям, в названии и графическом изображении знаков зодиака, посвящениях, в двухмерности звукового пространства инструмента – игре «на клавиатуре» и «в корпусе», авторских комментариях. Конкретизируются основные тематические комплексы, приемы звукоизвлечения, принципы организации композиции. Раскрываются обусловленность живописного начертания нотного текста в пьесах-символах с ключевыми идеями каждого из подциклов, обобщение в них основных интонационных элементов предшествующих миниатюр, доминирование христианских идей, заявленных в «*Crucifixus*» (№ 4, том 1) и «*Agnus Dei*» (№ 12, том 2), связанных единством ведущих концептуально-тематических идей.

Ключевые слова: «Макрокосмос» Дж. Крама, пьеса-символ, тематические комплексы, приемы звукоизвлечения на фортепиано, электронно-усиленное фортепиано, графическое изображение нотного текста, драматургия.

Шадько М. О. П'єси-символи у драматургії «Макрокосмосу» Дж. Крама. Розглядається своєрідність двох циклів «Макрокосмосу» для електронно-посиле-

ного фортепіано Дж. Крама. Характеризується змістова сторона творів, багатозначність їх образно-семантичної програми. Початкові композиторські позиції знаходять відображення у програмних заголовках, що посилають до історичних, релігійних, поетичних, філософських уяв, у назві та графічному зображенні знаків зодіаку, присвятах, у двомірності звукового простору інструменту – гри «на клавіатурі» та «у корпусі», авторських коментарях. Конкретизуються основні тематичні комплекси, прийоми звуковидобування, принципи організації композиції. Розкриваються обумовленість живописного зображення нотного тексту у п'єса-символах з ключовими ідеями кожного з підциклів, узагальнення у них основних інтонаційних елементів попередніх мініатюр, домінування християнських ідей, заявлених у «*Crucifixus*» (№ 4, том 1) та «*Agnus Dei*» (№ 12, том 2), пов'язаних єдністю провідних концептуально-тематичних ідей.

Ключові слова: «Макрокосмос» Дж. Крама, п'єса-символ, тематичні комплекси, прийоми звуковидобування на фортепіано, електронно-посилене фортепіано, графічне зображення нотного тексту, драматургія.

Shadko M. O. Symbol-pieces in dramaturgy of “Makrokosmos” by G. Crumb

Background. The name of G. Crumb has long gone down into the history of world music of the second half of the 20th century, which is confirmed by the words of some musicologists who classify him as «the patriarch of American music». The composer rushed into the avant-garde stream of the post-war period, declaring himself not only as a bright innovator with his own ideas about the sound world of contemporary music, but also as a deep artist who was able to make generalizations of culture-philosophical scale. In the Russian and Ukrainian literature the interest in G. Crumb's creative work has been reinforced only in recent decades. That is why its number is not large and it contains mostly generalized information about the composer and is repeated in different editions. The composer works in different genres of instrumental and vocal music which reflect his attention to various timbres, many of which involve stage accessories. This also refers to the famous «Makrokosmos», which can be regarded as a kind of creative manifesto of G. Crumb.

Objectives. This paper focuses on two cycles of the «Makrokosmos» written for the electronically amplified piano, which allows to reveal the importance of “symbol” pieces in the composition dramaturgy. Their semantic role in the artistic concept remains today out of sight for many researchers, which confirms the relevance of the cognitive goal stated in the title of the paper.

Methods. The paper employs a structural-functional and a comparative methods.

Results. The study found out that the piano diptych «Makrokosmos» has a number of similar and distinctive features. Similarity manifests itself in the multilayered nature of programme names; in the identity of the programme subtitle – «Twelve Fantasy-Pieces after the Zodiac»; in the two-dimensionality of the piano sound space («on the keyboard» and «in the case»); in the availability of sub-cycles crowned with “symbol”

pieces that are notated graphically; finally, both cycles are written for the electronically amplified piano and are supplemented with the author's manual and comments, which are only amended in the second volume in view of the expansion of the expressive means palette. They differ in the choice of the zodiac signs; specific and unique graphic of "symbol" pieces; in the use of individualized means of the sound production. In both volumes of the "Makrokosmos", G. Crumb keeps to the tradition of generalizing key intonational ideas in final pieces of each of the three sub-cycles. This principle was first used in «Crucifixus [SYMBOL]» (No. 4, volume 1). The graphic representation of the cross acquires a concrete meaning, giving the sound-images of the whole sub-cycle a universal character. The thematic content of the vertical «column» is connected with the variable playing off of the tertian-and-secundal configuration, which in *Adagio molto*, in the quietest *piano* (*pppp* and *ppppp*), is associated with moaning, groaning, frozen question. In this context, unusual musical notation acquires a semantic argumentation reinforced by its dynamic solution: the vocal exclamation «*Criste!*» falls on the base of the «column» and is marked with the *ff*, first used in this piece. The circle, chosen as a symbolic drawing of the musical text of the final piece of the second sub-cycle «The Magic Circle of Infinity, *Moto perpetuo* [SYMBOL]» (No. 8, volume 1), is concretized in the second half of the title. This generates a wide field of associative links: from the idea of a cyclical beginning and end, birth and death to the cycle of phenomena of animate and inanimate nature. The second sub-cycle is special as its pieces (except for the final one) embody the images of the unreal world. Regarding this, the strings are intended to be played with the help of two metal thimbles, *pizzicato* with a fingernail and a fingertip, *glissando* with a thimble and without it, and the pianist is intended to hum (the author's instruction is «the pianist is humming»), half-wheez and hiss, produce harmonics, tremolo on strings, hit the soundboard and transverse metal rods of the grand piano, whistle into the grand piano. The symbolic piece that closes the third sub-cycle and the first volume of the "Makrokosmos" is called by the composer "Spiral Galaxy", which is reflected in its visual drawing and summarizes all the characteristic figurative spheres and key thematic complexes.

The final piece of the first sub-cycle of the second volume «Twin Suns (Doppelgänger aus der Ewigkeit) [SYMBOL]» (No. 4) is depicted in the form of two identical circles and embodies the idea of the infinity of the cosmos. The generalized name of the "symbol" piece «A Prophecy of Nostradamus» (No. 8, volume 2) looks like two open semicircles within which the quote «*Dies irae*» is written. The performance of the play includes the element of the theatrical acting: after playing the first half of the piece the pianist must turn the score upside down in order to succeed in performing the second half. The graphic of «Agnus Dei [SYMBOL]» (No. 12) was made in the form of the peace symbol, confirming the close interaction of all the semantic elements in the symbolic pieces of the «Makrokosmos». The dramaturgic role of the final piece goes beyond this cycle, uniting both volumes of the "Makrokosmos" with the cross-cutting spiritual idea. There is a semantic arch between the «*Crucifixus*» (No. 4, Volume 1) and «*Agnus*

Dei», it makes us remember the most intense, effective moment from the «*Credo*» of the High Mass *h-moll* by J. S. Bach: «Crucified» – «Risen». The key roles that these semantic images play in the monumental composition of the “Makrokosmos” for the amplified pianoforte allow us to evaluate them as the conceptual core of the entire work.

Conclusions. Summing up the observations, we should **conclude**, that the non-traditional presentation of the music text in “symbol” pieces causes the effect of the folded time-space, because the performing thought moves not so much in the linear direction as it intersects the imaginary space, moves in a circle, and is reflected specularly when returning back, etc.. The performer appears as if inside the sound image, taking in and retranslating all the key ideas of the sub-cycle, reinforced by the author’s reminiscences of the previous intonational formulas. In this connection, we should mention theatricality as a part of the main idea of “symbol” pieces. It defines not only the real situation of performance, but also the process of learning this kind of visualized works: when analyzing the text and moving along a certain geometric path set by the author, the performer unwillingly becomes impregnated with the spirit and idea of the composition, getting involved in a previously thought-out musical and visual atmosphere.

Key words: “Makrokosmos” by G. Crumb, piece-symbol, thematic complexes, methods of the piano sound production, amplified piano, graphic picture of the notes, drama.

Имя Дж. Крама давно вошло в анналы мировой музыки второй половины XX века, что подтверждают слова некоторых музыковедов, причисляющих его к «патриархам американской музыки» [1, с. 186]. В известном смысле, американский композитор ворвался в авангардную струю послевоенного времени, заявив о себе не только как о ярком новаторе, имеющем собственные идеи относительно звукового мира современной музыки, но и как глубокий художник, которому подвластны обобщения культур-философского масштаба. Творчеству Дж. Крама, его личности посвящена обширная англоязычная литература, включающая в себя монографии, статьи в научных сборниках и журналах, диссертационные исследования, тезисы, интервью. Нередко его имя можно встретить в ряде работ об американской и европейской музыке XX столетия. Полная информация располагается на официальном веб-сайте композитора [7]. Судить о проблематике, затрагиваемой авторами в данных работах, можно, к сожалению, исходя из названия того или иного труда, ввиду отсутствия их в свободном доступе. В русско- и украиноязычной литературе интерес к творчеству Дж. Крама

активизировался лишь в последние десятилетия. Именно поэтому она немногочисленна и содержит по большей части обобщенные сведения о композиторе, порождая их повтор в разных изданиях. Практически каждый из авторов считает нужным представить композитора. Это наводит на мысль, что сведения еще не обрели статус устоявшейся информации, и творчество Дж. Крама нуждается в изучении. Композитор работает в разнообразных жанрах инструментальной и вокальной музыки, отражающих его внимание к различным тембровым составам, многие из которых предполагают сценические аксессуары¹. Сказанное относится и к знаменитому «Макрокосмосу», который можно расценивать как своеобразный творческий манифест композитора. Напомним о существовании четырех томов «Макрокосмоса», однако в центре внимания данной статьи будут находиться лишь циклы, написанные для электронно-усиленного фортепиано². Это позволяет выявить не только специфику отношения композитора к инструменту, многоплановость содержания, но и значение пьес-символов в драматургии композиции. Их смыслообразующая роль в художественной концепции остается на сегодняшний день вне поля зрения исследовательской мысли, что подтверждает актуальность заявленной в названии статьи познавательной цели.

¹ Опираясь на классификацию, приведенную в авторитетной немецкой энциклопедии «*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*», назовем некоторые из сочинений Дж. Крама. Среди «вокальной музыки» выделим ряд сочинений написанных на стихи Ф. Гарсиа Лорки, таких как «Мадригалы» (книги 1-4) для сопрано и разных инструментов, «Песни, бурдоны и рефрены смерти» для баритона и ансамбля, «Ночь четырех лун» для альты и ансамбля, «Древние голоса детей» для сопрано, дисканта и ансамбля и т. д.; среди «сценических сочинений» – «Голос кита» для трех исполнителей в масках и «*Lux aeterna*» для пяти исполнителей в масках; среди «оркестровых сочинений» – «Эхо времени и реки (Эхо 2)»; среди «камерной музыки» – «Четыре ноктюрна (Ночная музыка 2) для скрипки и фортепиано, «Черные ангелы» для струнного квартета, фортепианные циклы «Макрокосмос» (т. 1 и 2) и т. д. [4, ст. 149-150].

² После фортепианных циклов, композитор создает еще два, в которых фигурирует слово «Макрокосмос». Однако оно заключено в скобки и выступает в качестве подзаголовка, кроме того циклы созданы для ансамблей. В частности, «Музыка для летних вечеров (Макрокосмос 3)» написана для двух фортепиано и ударных (два исполнителя), «Небесная механика (Макрокосмос 4)» – это «Космические танцы» для фортепиано в четыре руки.

Фортепианный диптих «Макрокосмос» имеет как ряд сходных, так и отличительных черт. Сходство заявляет о себе в многослойности программных наименований; в идентичности программного подзаголовка – «12 пьес-фантазий по знакам зодиака»; в двухмерности звукового пространства фортепиано («на клавиатуре» и «в корпусе»); наличии подциклов, венчающихся пьесами-символами с графическим расположением нотного текста; наконец, оба цикла написаны для электронно-усиленного фортепиано и снабжены авторским руководством и комментариями, которые во втором томе лишь дополнены ввиду расширения палитры выразительных средств. Различия заключены в выборе знаков зодиака; конкретных и уникальных графических изображений пьес-символов; в использовании индивидуализированных средств звукоизвлечения¹.

Как говорилось выше, в оба тома вошли по «12 пьес-фантазий по знакам зодиака» (Дж. Крам) [5; 6]. О масштабности содержательного наполнения циклов свидетельствуют названия каждой из миниатюр. Условно можно выделить два смысловых плана: «внешний» и «внутренний». Первый из них связан с зодиакальным наименованием, которое нередко определяет эмоциональную ауру пьесы и находит подчас графическое изображение в партитуре. Второй смысловой план образуют дополнительные расшифровки из области религии, мистики, мифологии, астрологии. Затрагивающие общечеловеческие проблемы, они получают в сочинении Дж. Крама, как и в инструментально-симфонической музыке в целом, метафорическое выражение. Оба цикла посвящены друзьям композитора, соответственно Дэвиду Бёрджу (*David Burge*) и Роберту Миллеру (*Robert Miller*). Как известно, такого рода посвящения давно вошли в творческую практику. Достаточно вспомнить сочинения Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, Р. Шумана,

¹ Так, для озвучивания некоторых пьес первого тома требуется: металлическая цепочка в № 1 – «Доисторические звуки (Генезис 1)»; два металлических наперстка в № 5 – «Призрачный гондольер»; металлический медиатор в виде скрепки среднего размера в № 9 – «Пропась времени». В аналогичных же пьесах второго тома используются кусочек или полоска бумаги в № 1 – «Утренняя музыка (Генезис 2)»; два стеклянных стакана в № 5 – «Призрачный ноктюрн: для друидов Стоунхенджа»; стандартная для ударников металлическая щетка в № 9 – «Космический ветер».

И. Стравинского, О. Мессиаана, Э. Денисова и т. д. С этой точки зрения Дж. Крам наследует и закрепляет традицию. Вместе с тем, зашифрованность содержания всех пьес обоих циклов дополняют инициалы с соответствующими знаками зодиака, адресаты которых известны лишь композитору. Как видно, программный замысел «Макрокосмоса» символичен, что делает органичным завершение каждого из подциклов пьесой-символом. Таких подциклов в первом и втором томах по три. Если сопоставить числовые величины – 3, 4, 12 – то высветивается еще один содержательный ряд, опирающийся на устоявшуюся традицию символического истолкования чисел¹. Заметим попутно, что эпоха постмодерна, утвердившая и умножившая новации XX века, сохранила преемственные связи с доклассическим временем, когда числовые пропорции несли на себе не только архитектурную нагрузку, но и сигнализировали о сокрытом от поверхностного взгляда смысле высшего порядка.

В обоих томах «Макрокосмоса» Дж. Крам придерживается традиции обобщения ключевых интонационных идей в заключительных пьесах каждого из трех подциклов. Данный принцип впервые заявлен в «*Crucifixus* [СИМВОЛ]» (№ 4, том 1), где секции «А» и «В» в своих начальных фазисах дублируют вступительный тематический трезвучный комплекс первой пьесы. Вариативному развитию подвергается второй элемент ее вступления с сохранением временной протяженности звучания (7 секунд). Секция «С» подхватывает интонационную идею второго элемента, который здесь приобретает вид кластера, помещенного в крайних регистрах и озвученного возгласом «*Criste!*». Графическое изображение креста приобретает конкретный смысл, придавая звукообразам всего подцикла вселенский характер. Тематическое наполнение вертикального «столба» связано с вариативным

¹ Историк-медиевист А. Я. Гуревич в своей книге «Категории средневековой культуры» отмечает, что определенные числа в Средневековье были приняты «как обязательные и истинные. Число 3 – число святой Троицы и символ всего духовного; 4 – символ четырех великих пророков и четырех евангелистов. Вместе с тем 4 было и числом мировых элементов, то есть символом материального мира. Поэтому умножение 3 на 4 означало в мистическом смысле проникновение духа в материю <...>» [цит. по: 2, с. 39].

обыгрыванием терцово-секундового оборота, который в темпе *Adagio molto*, на тишайшем *piano* (*pppp* и *ppppp*) ассоциируется со стоном, стенанием, замершим вопросом. В таком контексте непривычная нотная запись приобретает семантическую аргументацию, подкрепляемую динамическим ее решением: выкрик «*Criste!*» приходится на основание «столба» и отмечен *ff*, впервые используемым в этой пьесе. Таким образом утверждается христианская составляющая содержания, которая получит свое развитие во втором томе «Макрокосмоса».

Круг, избранный в качестве символического рисунка нотного текста финальной пьесы второго подцикла, – «Магический круг бесконечности, *Moto perpetuo* [СИМВОЛ]» (№ 8, том 1) – конкретизируется второй половиной названия. Это порождает широкое поле ассоциативных связей: от идеи цикличности начала и конца, рождения и смерти до круговорота явлений живой и неживой природы. Парадокс второго подцикла заключается в том, что его пьесы (кроме финальной) воплощают образы ирреального мира, на что указывают в первую очередь их названия: «Призрачный гондольер» (№ 5), «Ночное заклинание I» (№ 6) и «Музыка теней (Эолова арфа)» (№ 7). Необходимо сказать, что поиски Дж. Крамом новых звучностей не были связаны исключительно с экспериментаторскими целями. Напротив, найденные приемы позволили композитору создать особый звуковой мир для выражения данной образной сферы. В этом видится тесная связь американского новатора с европейской романтической культурой, для которой образ двоемирия стал одной из центральных тем художественного творчества. Так, в пьесе № 5 используется игра на струнах с помощью двух металлических наперстков, *pizzicato* ногтем и кончиком пальца, *glissando* с наперстком и без, а также пение с закрытым ртом (авторское указание – «пианист гудит»), полупение и шипение; № 6 – *pizzicato* ногтем и кончиком пальца, извлечение гармоник, тремоло по струнам, удары по деке и поперечным металлическим балкам рояля, свист в рояль; № 7 – многочисленные *glissando* и *pizzicato*. Другими словами, если в первом подцикле встречающиеся единичные приемы воспринимаются в качестве дополнительной краски, то во втором подцикле их фоника определяет смыслообраз всей пьесы. В силу этого выявить непосредственные интонационные связи пьесы-символа (№ 8) с предшествующими

достаточно сложно, однако удерживаются некоторые детали, осуществляющие опосредованное их взаимодействие. В первую очередь это касается различного рода интервальных элементов, форшлагов, взлетающих пассажей, триольных фигур и т. д. Более тесное родство выявляется с символической пьесой первого подцикла и пьесой, открывающей первый том «Макрокосмоса». Не случайно кластерный комплекс, вариативно претворяющий вступительную тему, помещен в центр круга, давая импульс бесконечному движению. На наш взгляд, Дж. Крам наделяет эту музыку неким ирреальным характером, поскольку, помещенная исключительно в верхнюю часть клавиатуры, она словно бы преодолевает земное притяжение, благодаря чему выстраивается целенаправленное движение от глубочайших басов пятой пьесы к светящимся вершинам восьмой. Не лишена графика № 8 и визуальных параллелей, вызывая ассоциации с гривой льва.

Символическая пьеса, замыкающая третий подцикл и первый том «Макрокосмоса», названа композитором «Спиральная галактика», что отражено в ее визуальном рисунке. Напомним, что спиралевидное движение закрепилось в философско-научном и художественном сознании в виде разнонаправленных векторов познания. В одном из них преломляется идея «отрицания отрицания» и устремленности в будущее, в другом, зеркально отраженном, раскрывается без-дна коловца человеческой памяти. С этих позиций становится понятным музыкальное содержание всех пьес третьего подцикла, аккумулирующих как характерные образные сферы, так и ключевые тематические комплексы. По сути, промежуточным «финалом» всего предшествующего развития можно считать пьесу № 9 – «Пропать времени». В ней композитор использует ранее заявленные необычные способы игры (включая голосовой аппарат пианиста) и интонационные идеи, причем некоторые из них, как, например, трезвучный комплекс, даны в неизменном виде, другие – предстают в вариантном преображении. Две следующие пьесы – «Весенний пожар» (№ 10) и «Изображение мечты (Музыка любви-смерти)» (№ 11), на первый взгляд, выпадают из общей «зашифрованной стилистики», непосредственно воплощая образы движения и интимно-лирического высказывания. Возникающая пара-оппозиция резонирует в памяти культуры, тем более, что

Дж. Крам опирается на общие формы движения в «Весеннем пожаре» и конкретизирует свои представления о «мечте» развернутой цитатой середины в *Des-dur* из «Фантазии-экспромта» Ф. Шопена. Если картина буйства природы выдержана в едином стилистическом ключе, то «Музыка любви-смерти» разворачивается в диалоге авторского и заимствованного материала. Такое решение пьес позволяет композитору обобщить господствующие в цикле образно-эмоциональные сферы. В результате, возникает движение по спирали, прогнозируя содержание и наполнение пьесы-символа. Так, трезвучный комплекс, который можно назвать лейттемой первого тома «Макрокосмоса», приобретает иную фоническую подцветку – вместо многозвучного форшлага используется *glissando* по струнам, постепенно озвучивающее беззвучно взятый аккорд. Итогом становится последовательное достижение звуковых «вершин», дополненных гармониками. Другими словами, композитор воссоздает путь из глубин к звуковой дали. Суммирует он и иные структуры предшествующих пьес-символов, благодаря чему выстраивается целенаправленное движение к финалу, а содержание «Спиральной галактики» утверждает всеохватность художественного замысла. В заключительном номере отражаются и интонации секции «С» четвертого номера, и кластерные созвучия секции «А» восьмого. Тем самым, Дж. Крам выстраивает путь познания вечных истин, открывающий «вневременной», «бесконечный» космический простор с его безмолвным одиночеством [5, с. 19]. Небезынтересно, что композитор «не завершает» пьесу. Выставляя знак ферматы за пределами нотного стана, он будто размыкает ее во вне. Очевидным данный факт становится при сопоставлении с финальной пьесой «*Agnus Dei*» второго тома, где фермата поставлена над двумя тактовыми чертами и усиливается обозначением «*Fine*». Все это лишь подкрепляет мысль о глубинной связи двух циклов «Макрокосмоса» и нераздельном их восприятии композитором.

Завершающей пьесой первой части второго тома «Макрокосмоса» является «Два солнца-близнеца (Двойник из вечности) [СИМВОЛ]» (№ 4), где содержание воплощается как музыкальными средствами, так и с помощью графической нотации. Нотные станы здесь изображены в виде двух абсолютно одинаковых окружностей. Всмотревшись

внимательнее, обнаруживаем, что круги имеют объем и являются шарами, как-бы висящими в пространстве. Явно видятся две звезды, освещающие небольшие участки бесконечно черного космического пространства. Следует отметить, что в данном номере программный подзаголовок и знак зодиака вступают в тесное смысловое взаимодействие, подчиняясь общей содержательной идее, выраженной таким ярким иллюстративным способом. Пьеса поделена надвое. В разделе «А» Дж. Крам, как представляется, живописует безграничный, бездонный Космос с его непроглядной темнотой, скоплениями туманностей и звезд, планет и созвездий. Об этом свидетельствуют практически одновременный охват всех регистров рояля на глубоко зажатой правой педали; используемые пустые интервалы (ч. 5) образуют некую безжизненную невесомость; авторская ремарка «величественно» усиливает ощущение необъятности космических масштабов. Требуемая объемность музыкальной материи дополнительно выражена в партитуре тремя нотными станами, позволяющими визуально создать «воздух» между регистрами инструмента. Второй раздел – «В», является, как указывает композитор, торжественным «Гимном для появления детей-звезд» [6, с. 10]. Возникает иллюзия присутствия невидимого хора, прорезающего своим звучанием тишину и заполняющего им всю эту бесконечность. Хорал звучит уверенно и благородно, что заставляет вспомнить о первоначальном значении слова «гимн»¹. Дж. Крам наделяет его исключительной тембровой характеристикой, требуя совершить ряд игровых операций: в самом нижнем регистре рояля беззвучно зажимается на средней педали созвучие, состоящее из ч. 5 и ч. 4 и озвучиваемое с помощью *glissando* по басовым струнам; для гимна, визуально изложенного аналогичной по интервальной структуре вертикалью в малой октаве, беззвучно левой рукой нажимаются кварто-квинтовые аккорды и секстаккорды, каждый из которых обретает «музыкальную плоть» с помощью *glissando* по струнам. При этом, в каждом из звеньев есть своя кульминация и *diminuendo* после нее, а все звенья выстраиваются в цепочку нарастаний и спадов; в конце концов

¹ «Гимн – торжественная песнь. В античности – песнопение в честь богов, героев или выдающихся людей. В христианском богослужении – строфическая песнь во славу Бога и святых» [3, с. 239].

постепенно все затихает. Интересно, что фоника беззвучно зажатого в начале аккорда постоянно поддерживается *glissando* по басовым струнам после проведения каждой части «хорала». Ровно посередине раздела «B» на *fff* вторгается музыкальный материал из раздела «A» будто напоминая о том, что мы находимся в величественном Космосе.

Пьеса-символ (№ 8, том 2) носит достаточно обобщенное название – «Пророчество Нострадамуса». Отсутствие заданного сюжета позволяет каждому ее интерпретатору домыслить свой, опираясь на субъективные ассоциации. Ясно одно: речь идет о чем-то мистическом, потустороннем, но при этом достаточно объективном. Ведь пророчество – это предчувствие грядущих событий. Предсказатель лишь описывает картины будущего, представшие перед его взором, не высказывая личного к ним отношения. Это объясняет отстраненный, лишенный рефлексивности характер музыки. Искомое качество достигается в первую очередь благодаря гармонии. Композитор использует здесь консонансы – полные трезвучия, созвучия кварто-квинтового склада, сектаккорды, которые благодаря расположению и структуре создают ощущение пустоты. Смешиваясь на одной педали, они визуально ассоциируются с нанизыванием диссонантных гроздьев. Однако, прием эхо-динамики, сопоставление крайних регистров, время дления гармоний, гасящее обертоновый шлейф, сохраняют известную «чистоту» полнозвучных совершенных трезвучных последований. В случае с символическими пьесами важную роль играет их рисунок. При первом же взгляде на графическое изображение восьмого номера становится очевидным, что основной его идеей является зеркальное отражение. Это подтверждается не только внешним видом, но и композицией: Дж. Крам использует здесь фактически эталонную концентрическую форму. Внешний слой (секции «A» и «F») связан с развитием трезвучного комплекса и его вариантным изложением «вверх ногами»; внутренний слой (секции «B» и «E») – с цепочкой восходящих созвучий и ее инверсией. Сердцевина концентрической формы (секция «C/D») расположена в центре двух разомкнутых окружностей. Здесь цитируется средневековая секвенция «*Dies irae*», озаглавленная композитором «*Tema enigmatico*»¹. Записанная в скрипичном и альтовом

¹ В переводе – «Загадочная тема».

ключаях, она при повороте на 180 градусов приобретает иную фоническую окраску за счет смены регистра. Задуманное композитор расшифровывает, внося в исполнение элемент театральной игры: сыграв первую половину пьесы, пианист должен перевернуть партитуру для того, чтобы успешно исполнить вторую. Идея отраженности реализуется Дж. Крамом на всех уровнях музыкальной ткани, включая направленность голосов и динамику. Так, в первой половине пьесы аккорды в конце раздела «А» и в разделе «В» двигаются вверх, а в аналогичных местах второй половины – вниз. Немаловажным является и динамическое решение сходных мотивов: *crescendo* в первом случае превращается в *diminuendo* во втором и наоборот. Помимо пространственной координаты автор задействует и звуковую среду, что воплощается при помощи приема «эхо», выступающего эквивалентом отраженного звука. Данный факт выражен в громкостных оттенках пьесы: сопоставление *ffff tutta forza* и *subito pp* в секциях «А» и «F»; восходящие мотивы секции «В» крещендируются от *mf* до *molto ff*, а их инверсия в секции «Е» диминуируется от *pp* до *ppp*. При изучении многочисленных пометок автора находим, что он просит исполнить «отраженный» вариант «*Dies irae*» (секция «D») «как эхо»¹.

Финальная пьеса третьего подцикла и всего второго тома «Макрокосмоса» озаглавлена «*Agnus Dei* [СИМВОЛ]» (№ 12). Название, взятое из католической мессы, подкрепляется использованием канонического текста, повествующего о жертве Христа². Согласно авторской ремарке, первая его фраза исполняется пианистом «как песнопение»³. Иначе поступает композитор со второй фразой текста. Она расположена

¹ Пометка в партитуре «*like an echo*» [6, с. 15].

² «*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Dona nobis pacem*» – в переводе: «Агнец Божий, берущий на Себя грехи мира, помилуй нас. Даруй нам мир» [цит. по: 3, с. 18].

³ Подтекстованная псалмодия выписана отдельно и изложена в традиции вокально-фортепианной фактуры. Создается ощущение реального присутствия на богослужении, поскольку образ храма возникает благодаря «пустым» квартально-квинтовым созвучиям в низком регистре. Стремясь достичь необходимого ассоциативного эффекта, Дж. Крам лишает фортепианную партию «земной плоти», озвучивая предварительно нажатые клавиши *glissando* по струнам. Так создается резонирующее пространство, усиливающее молитвенное состояние.

в разделе под названием «Молитвенное колесо» и должна произноситься шепотом. Ее четырехкратное повторение подчеркивает смысловую идею и утверждает призыв жить в мире. Свойственная Дж. Краму визуализация программного замысла наиболее ярко отражена в графическом рисунке пьесы. Он решен в виде эмблемы мира, подтверждающая тесное взаимодействие в символических пьесах «Макрокосмоса» всех смыслообразующих элементов¹. Тематизм пьесы содержит несколько комплексов. Первый из них представлен кварто-квинтовым аккордом, взятым в крайних регистрах. Он призван придать музыкальной материи объем и пространственную глубину. Второй комплекс предполагает бифункциональную роль исполнителя как пианиста и чтеца. Фортепианная партия обыгрывает секундово-терцовые обороты в различных комбинациях во второй октаве с политритмическим подключением произнесенного шепотом молитвенного текста. Третий комплекс состоит из чередующихся аккордов тритонового склада. В каждом звене образующейся благодаря последовательному четырехкратному повторению трех комплексов цепочки, Дж. Крам меняет лишь звуковысотность. Это придает музыке характер внушения, фраза «Даруй нам мир» отпечатывается в сознании. Динамический план всей пьесы выдержан в различных оттенках *p*: от *p* до *pppppp*². Активно используется *una corda* педаль с ее особой тембровой краской. Удерживаемая «насколько возможно глубоко» на протяжении секций «С» и «D», она способствует мягкому и слегка затуманенному звучанию, поддерживая царящее медитативное состояние.

Драматургическая роль заключительной пьесы выходит за пределы данного цикла, объединяя оба тома «Макрокосмоса» сквозной духовной

¹ Сама эмблема представляет собой круг с внутренними линиями, напоминающими летящую птицу. Благодаря такому изображению пьеса зрительно делится на несколько секций, помеченных композитором латинскими буквами. Авторская мысль движется изнутри во вне, придавая священному тексту вселенский характер. Своеобразный выход на орбиту театрализуется приемом разворота партитуры на 90 градусов для исполнения третьей секции – «С», звучание которой автор представляет «нежным» и «задумчивым». Наиболее зашифрованной и многосоставной является секция «D». Она масштабнее других, ее графика описывает незамкнутый круг и синтезирует вокально-инструментальные идеи предшествующих секций.

² Второй и третий тематические комплексы должны быть сыграны «невероятно мягко, на пороге молчания» [6, с. 19].

идеей. В первом томе начальный подцикл замыкается «*Crucifixus*», символом которого становится графическая запись нотного текста в виде креста. Завершающий второй том «*Agnus Dei*» создает смысловую арку, заставляя вспомнить самый напряженный, действенный момент из «*Credo*» Высокой мессы *h-moll* И. С. Баха: «Распят» – «Воскрес». О важности этого концептуального момента свидетельствуют многочисленные дополнительные приемы объединения обеих пьес, выставляемые Дж. Крамом. Назовем, прежде всего, зодиакальный знак Козерога, задействование голоса пианиста, *una corda* педали, наконец, цитирование вертикально изложенного тематизма из «*Crucifixus*» с сохранением специфики изображения в «*Agnus Dei*». Ключевые позиции, которые эти смыслообразы занимают в грандиозном полотне «Макрокосмоса» для усиленного фортепиано, позволяют оценить их как концептуальный стержень всего сочинения.

Обобщая наблюдения, в **выводах** отметим, что в пьесах-символах нетрадиционное изображение нотного текста вызывает эффект свернутого времени-пространства, поскольку исполнительская мысль движется не столько в линейном направлении, сколько пересекает воображаемое пространство, движется по кругу, зеркально отражается в возвратном ходе и т. п. Исполнитель оказывается словно внутри звукообраза, вбирая и ретранслируя все ключевые идеи подцикла, подкрепленные авторскими реминисценциями предшествующих интонационных формул. В этой связи нельзя не сказать о театральности, как составной части замысла пьес-символов. Она определяет не только реальную обстановку исполнения, но и процесс разучивание подобного рода визуализированных произведений: разбирая текст и двигаясь по заданному автором тому или иному геометрическому пути, исполнитель невольно пропитывается духом и идеей сочинения, вовлекаясь в заранее продуманную музыкально-визуальную атмосферу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Высоцкая М. С. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну : учеб. пособие / Марианна Высоцкая, Галина Григорьева. – М. : Моск. консерватория, 2011. – 440 с.

2. Кац Б. О культурологических аспектах анализа / Б. Кац // Советская музыка. – М. «Сов. композитор», 1978. – № 1. – С. 37–43
3. Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. – М. : Практика, 2001. – 1095 с.
4. Crumb, George (Henry Jr.) // Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik : 26 Bd. In 2 T. / begr. v. F. Blume. – 2., neubearb. Ausg. / hrsg. v. Ludvig Finscher. – Kassel [etc.] : Bärenreiter, 2001. – Personenteil 5. – Sp. 148–150.
5. Crumb, George. Crumb – Makrokosmos. Vol. 1 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ru.scorser.com/Out/300582959.html>. – Загл. с экрана.
6. Crumb, George. Crumb – Makrokosmos. Vol. 2 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ru.scorser.com/Out/300582957.html>. – Загл. с экрана.
7. The Official George Crumb Website [Electronic resource]. – Mode of acces: <http://www.georgecrumb.net/> – Title from the screen.

REFERENCES

1. Vysockaja M. S. Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu : ucheb. Posobie, Moscow: Mosk. konservatorija, 2011, 440 p.
2. Кас В. О kul'turologicheskikh aspektah analiza, Sovetskaja muzyka, Moscow: «Sov. kompozitor», 1978, № 1, pp. 37–43
3. Muzykal'nyj slovar' Grouva, per. s angl., red. i dop. L. O. Akopjana, Moscow: Praktika, 2001. – 1095 p.
4. Crumb, George (Henry Jr.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik : 26 Bd. In 2 T., begr. v. F. Blume., 2., neubearb. Ausg., hrsg. v. Ludvig Finscher, Kassel [etc.] : Bärenreiter, 2001, Personenteil 5, Sp. 148–150.
5. Crumb, George. Crumb – Makrokosmos. Vol. 1 [Jelektronnyj resurs], Rezhim dostupa: <http://ru.scorser.com/Out/300582959.html>, Zagl. s jekrana.
6. Crumb, George. Crumb – Makrokosmos. Vol. 2 [Jelektronnyj resurs], Rezhim dostupa: <http://ru.scorser.com/Out/300582957.html>, Zagl. s jekrana.
7. The Official George Crumb Website [Electronic resource], Mode of acces: <http://www.georgecrumb.net/>, Title from the screen.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Анфілова Світлана Геннадіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Бурель Олександр Володимирович – кандидат мистецтвознавства, артист оркестру Харківської обласної філармонії.

Веркіна Тетяна Борисівна – заслужений діяч мистецтв України, народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, кавалер Ордена «За заслуги» III ст., почесний громадянин м. Харкова.

Волик Олексій Олексійович – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського; науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського І. Л. Іванова.

Грицун Юлія Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мистецьких дисциплін Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка.

Довжинець Інна Георгіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка

Жданько Андрій Миколайович – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Іванова Ірина Леонідівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Касьяненко Марія Андріївна – аспірантка кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, педагог кафедри сольного співу.

Коваленко Юлія Борисівна – кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри телебачення Харківської державної академії культури.

Копоть Ірина Євгенівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач Музею Бориса Лятошинського в Житомирі.

Кузьміна Олександра Анатоліївна – аспірантка кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, викладач кафедри сольного співу. Науковий керівник: Мізітова Аділя Абдуллівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Кучеренко Станіслав Ігорович – аспірант кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Лашенко Світлана Костянтинівна – доктор мистецтвознавства, завідувач Сектора історії музики в Державному інституті мистецтвознавства (Москва, Росія).

Метлушко Володимир Олександрович – кандидат мистецтвознавства, випускник аспірантури Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, доцент кафедри оркестрових струнних, духових і ударних інструментів Краснодарського державного інституту культури.

Михайлова Ольга Валеріївна – кандидат мистецтвознавства, провідний концертмейстер кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Мізітова Аділя Абдуллівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Мовчан Віра Олександрівна – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри історії та теорії музики Харківської державної академії культури

Підпороїнова Катерина Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри концертмейстерської майстерності, доцент кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Плужніков Віктор Миколайович – диригент, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри оперної підготовки Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Пупіна Олеся Олександрівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри камерного ансамблю Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Савченко Ганна Сергіївна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Седюк Ігор Олегович – аспірант кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, старший викладач кафедри концертмейстерської майстерності. Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української та зарубіжної музики Мізітова Аділя Абдуллівна.

Сердюк Олександр Віталійович – кандидат мистецтвознавства, доцент, Національний юридичний університет імені Ярослава Мудрого, кафедра культурології.

Тишко Сергій Віталійович – доктор мистецтвознавства, професор, зав. кафедрою теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, професор Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра.

Черкашина-Губаренко Марина Романівна – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії зарубіжної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, академік Академії мистецтв України, засновник і голова Київського Вагнерівського товариства, член Союзу композиторів України, музичний критик, лібретист.

Шадько Максим Олександрович – асистент-стажист 2 року навчання кафедри спеціального фортепіано. Творчий керівник – народна артистка України, професор Веркіна Тетяна Борисівна; науковий керівник – доцент, професор кафедри історії української та зарубіжної музики Мізітова Аділя Абдуллівна.

Шубіна Лідія Іванівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Анфилова Светлана Геннадиевна – кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории украинской и зарубежной музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Бурель Александр Владимирович — кандидат искусствоведения, артист оркестра Харьковской областной филармонии.

Веркина Татьяна Борисовна – заслуженный деятель искусств Украины, народная артистка Украины, кандидат искусствоведения, профессор, ректор Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского, кавалер Ордена «За заслуги» III ст., Почетный гражданин г. Харькова.

Волик Алексей Алексеевич – аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского; научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории украинской и зарубежной музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского И. Л. Иванова.

Грицун Юлия Николаевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры художественных дисциплин Национального университета «Черниговский коллегиум» имени Т. Г. Шевченко.

Довжинец Инна Георгиевна – кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкально-инструментального исполнительства Сумского государственного педагогического университета им. А. С. Макаренко.

Жданько Андрей Николаевич – кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории украинской и зарубежной музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Иванова Ирина Леонидовна – кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории украинской и зарубежной музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Касьяненко Мария Андреевна – аспирантка кафедры теории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского, педагог кафедры сольного пения.

Коваленко Юлия Борисовна – кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой телевидения Харьковской государственной академии культуры.

Копоть Ирина Евгеньевна – кандидат искусствоведения, доцент, заведующий Музея Бориса Лятошинского в Житомире.

Кузьмина Александра Анатольевна – аспирантка кафедры теории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского, преподаватель кафедры сольного пения. Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории украинской и зарубежной музыки Мизитова Адиля Абдулловна.

Кучеренко Станислав Игоревич – аспирант кафедры теории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Лашенко Светлана Константиновна – доктор искусствоведения, заведующая Сектором истории музыки в Государственном институте искусствознания (Москва, Россия).

Метлушко Владимир Александрович – кандидат искусствоведения, выпускник аспирантуры Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского, доцент кафедры оркестровых струнных, духовых и ударных инструментов Краснодарского государственного института культуры (Россия).

Мизитова Адиля Абдулловна – кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории украинской и зарубежной музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Михайлова Ольга Валерьевна – кандидат искусствоведения, ведущий концертмейстер кафедры народных инструментов Украины Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского,.

Мовчан Вера Александровна – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории и теории музыки Харьковской государственной академии культуры

Плужников Виктор Николаевич – дирижёр, кандидат искусствоведения, доцент кафедры оперной подготовки ХНУИ им. И. П. Котляревского.

Подпоринова Екатерина Викторовна – кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры концертмейстерского мастерства, доцента кафедры специального фортепиано Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского

Пупина Олеся Александровна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры камерного ансамбля Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Савченко Анна Сергеевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры композиции и инструментовки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Седюк Игорь Олегович – аспирант кафедры теории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского, старший преподаватель кафедры концертмейстерского мастерства. Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории украинской и зарубежной музыки Мизитова Адиля Абдулловна.

Сердюк Александр Витальевич – кандидат искусствоведения, доцент. Национальный юридический университет имени Ярослава Мудрого, кафедра культурологии.

Тышко Сергей Николаевич – Доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории и истории культуры Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского, профессор Киевского института музыки им. Р. М. Глиэра.

Черкашина-Губаренко Марина Романовна – доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории зарубежной музыки Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского, академик Академии искусств Украины, основатель и председатель Киевского Вагнеровского общества, член Союза композиторов Украины, музыкальный критик, либреттист.

Шадько Максим Александрович – ассистент-стажер 2 года обучения кафедры специального фортепиано. Творческий руководитель – народная артистка Украины, профессор Веркина Татьяна

Борисовна; научный руководитель – доцент, профессор кафедры истории украинской и зарубежной музыки Мизитова Адиля Абдулловна.

Шубина Лидия Ивановна – кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой истории украинской и зарубежной музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Anfilova Svitlana Hennadiivna – PhD in musicology, assistant professor, assistant professor at the Ukrainian and foreign music department of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

Burel Oleksandr Vladimirovich – PhD in musicology, artiste of Kharkiv philharmonic orchestra.

Cherkashyna-Gubarenko Maryna Romanivna – Doctor of Arts, full professor, professor at the foreign music department of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, academician of the Academy of Arts of Ukraine, founder and chairman of the Kyiv Wagner Society, member of the Union of Composers of Ukraine. Musical critic, librettist.

Dovzhinets Inna Heorhiivna – PhD in musicology, associate professor, associate professor at the music and instrumental performance department of the Sumy National Pedagogical A. S. Makarenko University.

Hrytsun Yuliia Mykolaivna – PhD in musicology, associate professor at the department of arts disciplines of the National T. G. Shevchenko University “Chernigiv Collegium”.

Ivanova Iryna Leonidivna – PhD in musicology, associate professor, full professor at the history of Ukrainian and foreign music department of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

Kasianenko Maria Andriivna – postgraduate student of the music theory department of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, lecturer at the solo singing department.

Kopot Iryna Yevhenivna – PhD in musicology, associate professor, head of the Boris Lyatoshinsky Museum in Zhitomir.

Kovalenko Yuliia Borysivna – PhD in musicology, head of the television department of the Kharkov State Academy of Culture.

Kucherenko Stanislav Igorovych – postgraduate student at the music theory department of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

Kuzmina Oleksandra Anatoliivna – postgraduate student at the music theory department of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, lecturer at the solo singing department. Scientific advisor – Mizitova Adilya Abdullivna, PhD in musicology, associate professor, full professor

at the history of Ukrainian and foreign music department of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

Lashchenko Svitlana Kostiantynivna – doctor of arts, head of the music history sector of the State Institute of Art Studies (Moscow, Russia).

Metlushko Volodymyr Olexandrovich – PhD in musicology, graduate of the post-graduate course of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, associate professor at the orchestral strings, wind and percussion instruments department of the Krasnodar State Institute of Culture.

Mizitova Adilya Abdullivna – PhD in musicology, associate professor, full professor of the Ukrainian and foreign music department of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

Movchan Vira Oleksandrivna – PhD in musicology, senior lecturer at the music theory and history department of the Kharkov State Academy of Culture.

Mykhailova Olga Valeriivna – PhD in musicology, leading accompanist of the folk instruments of Ukraine department of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

Pidporynova Kateryna Viktorivna – PhD in musicology, associate professor at the art of accompaniment department, associate professor at the special piano department of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

Pluzhnikov Victor Mykolaiovych – conductor, PhD in musicology, associate professor at the opera training department of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

Pupina Olesia Oleksandrivna – PhD in musicology, associate professor at the chamber ensemble department of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

Savchenko Ganna Serhiivna – PhD in musicology, associate professor at the composition and instrumentation department of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

Sediuk Igor Olehovych – postgraduate student at the music theory department of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, senior lecturer at the art of accompaniment department, Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Scientific advisor: PhD

in musicology, associate professor, full professor at the Ukrainian and foreign music history department Adilya Mizitova.

Serdiuk Oleksandr Vitaliiovych – PhD in musicology, associate professor at the faculty of culturology of the National University of Law.

Shadko Maksym Olexandrovich – 2 year of studying assistant at the piano department of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Creative director – professor Tatyana Vierkina; scientific advisor – PhD in musicology, associate professor, full professor at the Ukrainian and foreign music history department Adilya Mizitova.

Shubina Lidiia Ivanivna – PhD in musicology, associate professor, head of the Ukrainian and foreign music history department of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

Tyshko Serhii Vitaliiovych – Doctor of Arts, professor, head of the theory and history of culture department of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, professor of the R. M. Gliere Kiev Institute of Music.

Vierkina Tetiana Borysivna – honored art worker of Ukraine, People's Artist of Ukraine, PhD in musicology, full professor, rector of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, commander of the Order "For Merit" III st., Honorary Citizen of Kharkov.

Volyk Oleksii Oleksiiovych – postgraduate student at the interpretology and music analysis department of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts; scientific advisor – Ivanova I. L., PhD in musicology, associate professor, professor at the history of Ukrainian and foreign music department of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

Zhdanko Andrii Mykolaiovych – PhD in musicology, associate professor, full professor at the history of Ukrainian and foreign music department of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

ЗМІСТ

Від упорядників	6
-----------------------	---

ЗАМІСТЬ ПЕРЕДМОВИ

<i>Лідія Шубіна (Харків, Україна)</i> . Кафедра історії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Вектори наукової діяльності.	15
---	----

Розділ 1. ХАРКІВСЬКА МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНА ШКОЛА
У ЧАСІ ТА ПРОСТОРИ

<i>Марина Черкашина-Губаренко (Київ, Україна)</i> . Випускники-музикознавці Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського у стінах Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського	34
<i>Ірина Копоть (Житомир, Україна)</i> . Музей Бориса Лятошинського. Музикознавець у провінції: діяльність по закінченні консерваторії.....	56
<i>Віктор Плужніков (Харків, Україна)</i> . З історії становлення харківської школи оркестрового диригування	67
<i>Ганна Савченко (Харків, Україна)</i> . Гармонія і міра: оркестровий стиль В. Т. Борисова (на прикладі Першої й Другої симфоній).....	80
<i>Юлія Грицун (Чернігів, Україна)</i> . Пізні натхнення Майстра: «Лірична музика» для камерного оркестру та віолончелі соло (за прочитанням К. Паустовського) та « <i>Sonatina piccolo</i> » для струнного оркестру Ігоря Ковача.....	92
<i>Інна Довжинець (Суми, Україна)</i> . Хорові колективи ім. М. Леонтовича на Сумщині в контексті художніх настанов радянської доби.	107

Розділ 2. МУЗИКА У ГОРИЗОНТАХ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

- Сергій Тишко (Київ, Україна).* Про те, як композитори-романтики відкривали Схід: один кавказький епізод з біографії М. І. Глинки 129
- Світлана Лащенко (Москва, Росія).* Ф. В. Булгарін та «Життя за царя» М. І. Глинки: особиста думка та загальне упередження 159
- Андрій Жданько (Харків, Україна).* Космізм М. А. Римського-Корсакова в контексті античної аури російської культури ХІХ століття..... 174
- Катерина Підпорінова (Харків, Україна).* «Зимовий вечір» О. С. Пушкіна у композиторських рефлексіях. 196
- Ольга Михайлова (Харків, Україна).* Лірика П. Елюара у вокальній мініатюрі Ф. Пуленка (на прикладі вокального циклу «Той день, та ніч») 213
- Юлія Коваленко (Харків, Україна).* Жанрові особливості кіно-наряду у контексті музичної виразності..... 228

Розділ 3. МУЗИЧНИЙ ТЕАТР: ГРАНІ ОСМИСЛЕННЯ

- Світлана Анфілова (Харків, Україна).* «Орфей» Л. Россі: античний міф в оперній антології першої половини ХVІІ століття..... 239
- Олександр Сердюк (Харків, Україна).* «Дідона і Еней» Г. Перселла в інсценуваннях «хореографічного театру»..... 257
- Ірина Іванова (Харків, Україна).* Інтонаційно-тематичний процес у «Геновеві» Роберта Шумана..... 269
- Віра Мовчан (Харків, Україна).* Драматургічні особливості опери Ж. Массне «Сафо»..... 287
- Адiля Мізітова (Харків, Україна).* «Турандот» Ф. Бузоні – Дж. Пуччіні: два прочитання казки К. Гоцці. 300
- Олександра Кузьміна (Харків, Україна).* Соціокультурні передумови формування дитячої опери 318

Марія Касьяненко (Харків, Україна). Експериментальний оперний майданчик в Україні: з історії нереалізованого проекту 333

Розділ 4. ДІАЛОГ КОМПОЗИТОРА ТА ВИКОНАВЦЯ: СУЧАСНІ ВИМІРИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Тетяна Веркіна (Харків, Україна). Проблеми інтерпретації сучасної фортепіанної музики (на прикладі П'ятої та Сьомої сонат В. Бібіка)..... 344

Олексій Волік (Харків, Україна). Семантичні модули піаністичних формул у жанровому полі Прелюдій *op.* 28 Ф. Шопена. 354

Олеся Пупіна (Харків, Україна). Композиційно-драматургічні та піаністичні засоби в образній палітрі Другої балади Ф. Ліста ... 365

Олександр Бурель (Харків, Україна). Про французькі скрипкові концерти останньої третини ХІХ сторіччя..... 378

Станіслав Кучеренко (Харків, Україна). Специфіка формування української скрипкової школи та її вплив на творчість Р. Глієра (на прикладі «Семи художньо-інструктивних п'єс» *op.* 54 для скрипки та фортепіано). 399

Володимир Метлушко (Краснодар, Росія). Традиція і новаторство в п'єсах для кларнета *solo* композиторів ХХ століття. 412

Ігор Седюк (Харків, Україна). В. Лютославський – Н. Паганіні: діалог в ігровому просторі музичної культури 426

Максим Шадько (Харків, Україна). П'єси-символи у драматургії «Макрокосмосу» Дж. Крама 440

Відомості про авторів 456

СОДЕРЖАНИЕ

От составителей	9
-----------------------	---

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

<i>Лидия Шубина (Харьков, Украина).</i> Кафедра истории музыки харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского. Векторы научной деятельности	1 5
---	-----

**Раздел 1. ХАРЬКОВСКАЯ МУЗЫКАЛЬНО-
ИСТОРИЧЕСКАЯ ШКОЛА ВО ВРЕМЕНИ
И ПРОСТРАНСТВЕ**

<i>Марина Черкашина-Губаренко (Киев, Украина).</i> Выпускники-музыковеды Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского в стенах Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского	3 4
--	-----

<i>Ирина Копоть (Житомир, Украина).</i> Музей Бориса Лятошинского. Музыковед в провинции: деятельность после окончания консерватории	5 6
--	-----

<i>Виктор Плужников (Харьков, Украина).</i> Из истории становления харьковской школы оркестрового дирижирования	6 7
---	-----

<i>Анна Савченко (Харьков, Украина).</i> Гармония и мера: оркестровый стиль В. Т. Борисова (на примере Первой и Второй симфоний)	8 0
---	-----

<i>Юлия Грицун (Чернигов, Украина).</i> Поздние вдохновения Мастера: «Лирическая музыка» для камерного оркестра и солирующей виолончели (по прочтении К. Паустовского) и « <i>Sonatina piccolo</i> » для струнного оркестра Игоря Ковача	9 2
--	-----

<i>Инна Довжинец (Сумы, Украина).</i> Хоровые коллективы им. Н. Леонтовича на Сумщине в контексте художественных установок советской эпохи.	10 7
--	------

Раздел 2. МУЗЫКА В ГОРИЗОНТАХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

- Сергей Тышко (Киев, Украина).* О том, как композиторы-романтики открывали Восток: один кавказский эпизод из биографии М. И. Глинки..... 129
- Светлана Лащенко (Москва, Россия).* Ф. В. Булгарин и «Жизнь за царя» М. И. Глинки: частное мнение и общее предубеждение... 159
- Андрей Жданько (Харьков, Украина).* Космизм Н. А. Римского-Корсакова в контексте античной ауры русской культуры XIX века. ... 174
- Екатерина Подпорошина (Харьков, Украина).* «Зимний вечер» А. С. Пушкина в композиторских рефлексиях..... 196
- Ольга Михайлова (Харьков, Украина).* Лирика П. Элюара в вокальной миниатюре Ф. Пуленка (на примере вокального цикла «Тот день, та ночь»)..... 213
- Юлия Коваленко (Харьков, Украина).* Жанровые особенности киноочерка в контексте музыкальной выразительности..... 228

Раздел 3. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР: ГРАНИ ОСМЫСЛЕНИЯ

- Светлана Анфилова (Харьков, Украина).* «Орфей» Л. Росси: античный миф в оперной антологии первой половины XVII века.... 239
- Александр Сердюк (Харьков, Украина).* «Дидона и Эней» Г. Перселла в инсценировках «хореографического театра» 257
- Ирина Иванова (Харьков, Украина).* Интонационно-тематический процесс в «Геновеве» Роберта Шумана 269
- Вера Мовчан (Харьков, Украина).* Драматургические особенности оперы Ж. Массне «Сафо»..... 287
- Адиля Мизитова (Харьков, Украина).* «Турандот» Ф. Бузони – Дж. Пуччини: два прочтения сказки К. Гоцци 300
- Александра Кузьмина (Харьков, Украина).* Социокультурные предпосылки формирования детской оперы 318

<i>Мария Касьяненко (Харьков, Украина).</i> Экспериментальная оперная площадка в Украине: из истории нереализованного проекта.....	333
--	-----

Раздел 4. ДИАЛОГ КОМПОЗИТОРА И ИСПОЛНИТЕЛЯ: СОВРЕМЕННЫЕ УРОВНИ ИССЛЕДОВАНИЯ

<i>Татьяна Веркина (Харьков, Украина).</i> Проблемы интерпретации современной фортепианной музыки (на примере Пятой и Седьмой сонат В. Бибика).....	344
<i>Алексей Волик (Харьков, Украина).</i> Семантические модусы пианистических формул в жанровом поле Прелюдий <i>op.</i> 28 Ф. Шопена.....	354
<i>Олеся Пупина (Харьков, Украина).</i> Композиционно-драматургические и пианистические средства в образной палитре Второй баллады Ф. Листа.....	365
<i>Александр Бурель (Харьков, Украина).</i> О французских скрипичных концертах последней трети XIX столетия.....	378
<i>Станислав Кучеренко (Харьков, Украина).</i> Специфика формирования украинской скрипичной школы и ее влияние на творчество Р. Глиэра (на примере «Семи художественно-инструктивных пьес» <i>op.</i> 54 для скрипки и фортепиано).....	399
<i>Владимир Метлушко (Краснодар, Россия).</i> Традиция и новаторство в пьесах для кларнета <i>solo</i> композиторов XX века.....	412
<i>Игорь Седюк (Харьков, Украина).</i> В. Лютославский – Н. Паганини: диалог в игровом пространстве музыкальной культуры.....	426
<i>Максим Шадько (Харьков, Украина).</i> Пьесы-символы в драматургии «Макрокосмоса» Дж. Крама.....	440
Сведения об авторах.....	459

CONTENTS

Editors' note.....	12
Lidiia Shubina. Music History Department KNUA. Vectors of scientific activity.....	1 5

Part 1. KHARKIV MUSICAL-HISTORICAL SCHOOL IN TIME AND SPACE

Maryna Cherkashyna-Gubarenko. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky's National University of Arts graduates of musicology in the walls of the P. I. Tchaikovsky National Musical Academy of Ukraine	3 4
Iryna Kopot. Museum of Boris Lyatoshinsky. Musicologist in the Province: the Life after the Conservatory	5 6
Victor Pluzhnikov. From the History of Formation of Kharkiv School of Orchestral Conducting.....	6 7
Ganna Savchenko. Harmony and measure: V. T. Borisov's orchestral style (on the example of the First and Second symphonies).....	8 0
Yuliia Hrytsun. Later inspirations of the Master: "Lyrical music" for chamber orchestra and solo cello (after reading by K. Paustovsky) and <i>Sonatina piccolo</i> for string orchestra by Igor Kovach	9 2
Inna Dovzhynets. N. Leontovich capellas of Sumshchina within the framework of Soviet epoch art policy	1 0 7

Part 2. MUSIC IN HORIZONS OF ARTISTIC CULTURE

Serhii Tyshko. About how composers of romanticism were discovering Orient: one caucasian episode from M. I. Glinka's biography.....	1 2 9
Svitlana Lashchenko. F. V Bulgarin and «Life for the Tsar» by Mikhail Glinka: private opinion and general prejudice	1 5 9
Andrii Zhdanko. N. Rimsky-Korsakov's Cosmism in the Context of the pro-Ancient Aura of 19th Century's Russian Culture.....	1 7 4

Kateryna Pidporynova. «The winter evening» by A. Pushkin in the composer reflections	196
Olga Mykhailova. P. Eluar’s poetry in F. Poulenc’s vocal miniature (from song cycle “Such a day such a night”)	213
Yuliia Kovalenko. Genre Features of the Film Essay in the Context of Musical Expressiveness	228

**Part 3. MUSICAL THEATRE:
THE WAYS OF COMPREHENSION**

Svitlana Anfilova. Luigi Rossi’s “Orpheus” in opera anthologies of early 17th century.	239
Olexandr Serdiuk. «Dido and Aeneas» in performances of «choreographic theatre».....	257
Iryna Ivanova. Intonational and thematic process in Schumann's “Genoveva”.....	269
Vira Movchan. Dramaturgic features of the opera «Safo» by J. Massenet.....	287
Adilia Mizitova. “Turandot” by F. Busoni – G. Puccini: two interpretations of C. Gozzi’s fairy tale	300
Olexandra Kuzmina. Sociocultural preconditions for the children’s opera forming.....	318
Maria Kasianenko. Experimental opera platform in Ukraine: from the history of unrealized project	333

**Part 4. DIALOGUE BETWEEN COMPOSER AND PERFORMER:
MODERN LEVELS OF RESEARCH**

Tetiana Vierkina. Problems of interpretation in modern piano music (discussing Fifth and Seventh sonatas by V. Bibik).....	344
Oleksii Volyk. Semantic Modes of Pianistic Formulas in the Genre sphere Prelude <i>op.</i> 28 F. Chopin	354

Olesia Pupina. Compositional, dramaturgical and pianistic means in the descriptive pallet of Ballade No. 2 by Franz Liszt.....	365
Oleksandr Burel. About French Violin Concertos at the last third of the 19th century	378
Stanislav Kucherenko. Specificity of the formation of the Ukrainian violin school and its influence on the creation of R. Gliere (on the example of “Seven artistic-instructive pieces” <i>op.</i> 54 for violin and piano)	399
Volodymyr Metlushko. Tradition and innovation in pieces for clarinet solo composers of the twentieth century.....	412
Igor Sediuk. W. Lutosławski – N. Paganini: the dialog in the playing context of the musical culture	426
Maksym Shadko. Symbol-pieces in dramaturgy of "Makrokosmos" by G. Crumb.....	440
Information about the author	463

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

*Затверджено МОН України як наукове видання
для публікації основного змісту дисертацій на здобуття наукових ступенів
у галузі мистецтвознавства (наказ №1604 від 22.12.2016)*

АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

Випуск ІХ

**НАУКОВІ РЕФЛЕКСІЇ ХАРКІВСЬКОЇ
МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНОЇ ШКОЛИ**

Збірник наукових статей

Відповідальний за випуск:	І. С. Драч
Редактори-упорядники:	А. М. Жданько, С. Г. Анфілова
Технічний редактор:	С. Г. Анфілова
Комп'ютерна верстка:	С. О. Сілічева

Підписано до друку 30.11.2017. Формат 60 x 84 1/16
Гарнітура Times. Друк лазерний.
Ум. друк. арк. 29,75. Наклад 300 прим. Замов. № 0712

*Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру
видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 1750 від 15.04.2004*

Друк: ФОП Сілічева С. О.
61024, м. Харків, пл. Героїв Небесної сотні, 4