

ПУБЛИКАЦИИ

PUBLICATIONS

С. П. САХАРОВА

Д. ШОСТАКОВИЧ. ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ «САТИРЫ» НА СТИХИ САШИ ЧЁРНОГО: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ РАЗБОР С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

МЕТОДИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ С. П. САХАРОВОЙ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Открытие в 1967 году Ростовского музыкально-педагогического института (ныне – Ростовской консерватории им. С. В. Рахманинова) стало заметным событием в культурной жизни не только огромного Северо-Кавказского региона, но и страны в целом. К организации учебного процесса в новом вузе приступили высококвалифицированные педагоги-специалисты, приглашённые из разных городов СССР.

В их числе была молодая супружеская пара из Новосибирска – Светлана Павловна и Алексей Владимирович Сахаровы – с опытом работы в Новосибирской консерватории. Им, наряду с другими специалистами «первого призыва», была поручена особо ответственная миссия формирования преподавательского коллектива института. Каждый в этом «дуэте» был Личностью, неповторимой и незабываемой. Мне повезло довольно близко знать обоих, с гордостью называя при этом Светлану Павловну своим Учителем. В самом деле, и годы студенчества, и последующая работа на кафедре – кстати, предложенная мне по рекомендации С. П. Сахаровой, – прежде всего характеризовались непрерывным совершенствованием под её руководством: и специфические исполнительские качества пианиста-концертмейстера, и общие педагогические установки, профессионализм, самодисциплина, честность и принципиальность – вот далеко не полный перечень того, чему следовало учиться у моего наставника.

Светлана Павловна Сахарова (девичья фамилия – Осадчая) родилась 8 ноября 1936 года в украинском городе Житомире в семье работников театра. В 1955 году, по окончании музыкального училища в Ужгороде, поступила в Киев-

скую консерваторию. Год спустя по семейным обстоятельствам перевелась в Львовскую консерваторию, которую закончила с отличием в 1960 году. Там же, во Львове, началась педагогическая деятельность С. П. Сахаровой. В дальнейшем она работала в Ужгородском музыкальном училище, на протяжении 1962–1967 годов преподавала концертмейстерский класс и камерное пение в Новосибирской консерватории.

С момента переезда в Ростов-на-Дону вся творческая жизнь С. П. Сахаровой была связана с РГМПИ–РГК. Именно благодаря Светлане Павловне в 1968 году на кафедре камерного ансамбля появилось отделение концертмейстерской подготовки. Этим отделением С. П. Сахарова успешно руководила много лет, заложив методический фундамент учебного процесса и основы профессионального отношения к подготовке студентов. Энтузиаст по природе и высококлассный специалист с большим стажем работы (сотни выступлений на сцене с различными солистами, в основном с певцами), Светлана Павловна щедро делилась с коллегами своим огромным опытом, глубоким знанием искусства аккомпанемента – что называется, «изнутри». Помимо вузовских занятий, она в течение десятилетий курировала деятельность концертмейстерских классов ряда музыкальных училищ Северного Кавказа, приглашалась в качестве председателя Государственной экзаменационной комиссии на выпускные экзамены.

Особую ценность для молодого поколения музыкантов, лишь отдалённо знакомых (благодаря изучению биографических публикаций¹ или посещениям уроков бывших воспитанников С. П. Сахаровой) с неповторимым обликом замечательного педагога, представляет её методическое наследие. В библиотеке РГК хранятся около 20 методических статей и очерков, принадлежащих Светлане Павловне и заслуживающих самого пристального внимания со сторо-

ны как педагогов и студентов вузов, колледжей, лицеев, так и концертирующих исполнителей.

Тематика упомянутых работ по преимуществу связана с проблемами различных этапов обучения в концертмейстерском классе и пополнения осваиваемого репертуара. Живой отклик у вузовской аудитории неизменно вызывают аналитические комментарии к исполнению камерно-вокальных сочинений М. Глинки и А. Даргомыжского, А. Бородина и М. Мусоргского, С. Прокофьева и Д. Шостаковича, С. Слонимского и В. Гаврилина, датируемые 1980–1990-ми годами. При этом автор, как правило, опирается на свой богатейший исполнительский и педагогический опыт, что придаёт высказываемым наблюдениям и рекомендациям бесспорную весомость и убедительность.

К сожалению, до сих пор опубликована лишь небольшая часть методических работ С. П. Сахаровой. Практически все эти публикации объединены в сборнике «Воспитание концертмейстера», вышедшем из печати весной 2001 года². Указанный сборник, адресуемый широкому кругу исполнителей, педагогов и студентов, примечателен тем, что автор, опираясь на классические и современные образцы камерной вокальной музыки, освещает важнейшие этапы профессионального становления концертмейстера – от постижения азов ансамблевого исполнительства до регулярных сценических выступлений. Многочисленные положительные отклики коллег-музыкантов на это издание убедительно свидетельствуют о необходимости обнародовать методические статьи и очерки Светланы Павловны, остающиеся в рукописи.

Так, предлагаемый вниманию читателей методический очерк о вокальном цикле Д. Шостаковича «Сатиры» (стихи Саша Чёрного) отличается лаконизмом и доходчивостью изложения. Вместе с тем, исполнительский анализ выполнен автором на высоком профессиональном уровне, снабжён практическими рекомендациями, весьма полезными для певца и пианиста, приступающих к работе над циклом. Все «узкотехнические» аспекты – вокальные и пианистические трудности, проблемы метроритма, интонирования и фразировки, развёртывание исполнительской формы (от частного к целому), «персонажная» дифференциация звучностей у голоса и роля, штриховой арсенал, «говорящие» паузы и цезуры, применение педали и многое, многое другое – всё подчинено процессу формирования художественного Образа. Цельная творческая натура Светланы Павловны особенно ярко проявляется в раскрытии тесной взаимосвязи и различных сопряжений Слова и Музыка. Наряду с этим, большое значение придаётся яркому сце-

ническому воплощению «театрализованного» камерного опуса, реализации «актёрского» потенциала каждого из участников дуэта. В целом, публикуемый ниже методический очерк двадцатилетней давности³ воспринимается как подлинно современное прочтение «Сатир», перекликающееся с актуальными тенденциями сегодняшнего шостаковичеведения.

Цикл Д. Д. Шостаковича «Сатиры», ор. 108 на стихи Саша Чёрного написан в 1960 году и посвящён Галине Павловне Вишневской⁴. Магнитофонные записи исполнения Г. П. дают довольно ясное представление о возможностях лирико-драматического сопрано, которым обладает Вишневская, в плане звукового воплощения различных оттенков насмешки, гротеска, сарказма и иронии⁵.

В исследованиях о творчестве Д. Д. Шостаковича об этом цикле говорится крайне мало (Васина-Гроссман, Хентова, Брежнева, Добрыкин⁶). Имя же Г. П. Вишневской и вовсе не упоминается. Причины понятны – в период политического следования «к победе коммунизма» поэт Саша Чёрный, и, естественно, музыка на его стихи не вписывались в «радостную жизнь нового советского человека»⁷. Это сейчас мы осознаём и открыто говорим о том, что «нищие духом» («Всем нищим духом» – так назывался поэтический цикл Саша Чёрного, опубликованный в 1910 году, из которого взяты три из пяти стихотворений для «Сатир») живы и сочинение Д. Шостаковича отнюдь не следует рассматривать только с исторической точки зрения⁸.

Среди немногочисленных сатирических камерных вокальных произведений этот опус занимает достойное место.

Элементы сатиры встречаются ещё в романтическую эпоху, например, у Шумана. Многообразнее они проявились у Мусоргского, потом у Стравинского. Цикл Д. Шостаковича «Сатиры» – яркий пример современной интонации, гармонии, полного психологического слияния музыки и стиха. Данное произведение требует от исполнителей высокой профессиональной оснащённости и специфической артистичности. Глубокое осмысление стихов и музыки – главнейшая задача для исполнителей, которые пребывают в поисках соответствующих красок (как вокальных, так и инструментальных), стремясь достичь максимально убедительной интерпретации цикла. В «Сатирах» царят блестящий интеллект авторов, сарказм и ирония. Концертмейстер, глубоко понимая стоящие перед исполнителями задачи, безусловно, найдёт верный тон фортепианной звучности в целом, дифференцирует штрихи, сможет претворить

декламационную насыщенность интонации, отразить роль цезур, динамических и темповых контрастов.

1. Критику

Эта миниатюра является эпиграфом к циклу. Звучащее fa^1 как бы притягивает к себе внимание слушателей, объединяя романсы цикла, как и тональная сфера F-dur – d-moll, также свойственная всем «Сатирам».

Интонации вокальной партии построены на попевке «Чижика-пыжика»; квартовые и секундовые интервалы, нелепо-насмешливое звучание крайне лаконичной фортепианной партии и, наконец, пошленький примитивный галопчик (фортепианная постлюдия) с ярким fortissimo (явное «восклицание от автора») на заключительной тонике F-dur фактически репрезентируют облик всего цикла.

Едкая гротескность, сатирическая беспощадность к любому проявлению пошлости ярко выражены уже в этом очень коротком (изложенном в форме периода) вступительном номере. Несмотря на техническую доступность, художественная роль партии фортепиано здесь представляется равнозначной вокалу, а иногда и более характеристически яркой.

2. Пробуждение весны

F-dur – опять «сонорная» тоника – внимание! Действие начинается!

Re^1 (т. 4) передаёт атмосферу ожидания, в которую малые секунды на crescendo врываются лихо, даже излишне возбуждённо, что и соответствует общему образному строю этого номера.

Цитата из романса «Весенние воды» Рахманинова примитивизирована – явно упрощён мотив, который здесь должен звучать довольно сухо (см. тт. 7–9 и далее).

Штрих в правой руке должен быть очень точным. В чём смысл названной цитаты? С одной стороны, общеизвестна широкая популярность «Весенних вод», что позволяет сразу очертить эмоциональный контекст «Пробуждения весны»; с другой стороны, цитируемый мотив лишён романтического ореола – ликующие интонации поданы с иронией, характеризуя тем самым героя Шостаковича и Сашу Чёрного. Усталый скептицизм этого персонажа причудливо сочетается с некоторой экзальтированностью.

Фортепианная партия, на первый взгляд, в основном ограничивается аккомпанирующими функциями. Но в ней значимо всё – гармония, мотивная артикуляция, штрихи, короткие soli и т. д. В итоге оказывается, что вокальная и фортепианная партии наделены сопоставимой художественной значимостью.

Тесситура для тенора или сопрано – средняя, хотя довольно активно используется и высокий регистр (do^2 – $ля^2$).

Интонационная линия вокальной партии строится на сочетании простых (порой даже примитивных) и более сложных попевок: тут и беспечная танцевальность, и восходящие скачки – как призывы, как настойчивые заклинания, и томительно-напряжённые секунды (тт. 8–12).

Фортепианная партия как бы иллюстрирует содержание стиха. В эпизоде «И кактус мой...» она основывается на примитивной теме «Чижик-пыжик» (тт. 24–28), «подзадоривая» слушателя сначала восходящими мотивами, а затем – гармонией и фактурой⁹. Врывается тема «Ах, вы сени, мои сени», под звучание которой «...грязь, ругаясь, скалывают дворники лихие» (тт. 36–41). Эту цитату сменяют «пронзительные» хроматические ходы (октавные дублировки в низком и высоком регистрах фортепиано), которые доминируют на протяжении всего фрагмента, нагнетая ощущение томительного ожидания и оттеняя сопоставления простых и сложных интонаций в вокальной партии.

Педализация здесь должна быть скупой, динамические контрасты – очень ощутимыми. Впрочем, нужно следить, чтобы forte не оказалось излишне грузным и протяжённым. Пианисту желательно учитывать, что в фортепианной партии превалирует piano, изредка сменяемое яркими «всплесками» forte. При этом piano отличается внутренней напряжённостью, «взрывным» характером; атмосфера ожидания или целеустремлённого развития воссоздаётся в неукоснительном темпе, от начала и до конца – без замедлений или темповых отклонений. Звучность фортепиано характеризуется ясностью, определённой, некоторой ударностью даже на legato.

С формальной точки зрения ансамбль певца и пианиста здесь прост. Но неукоснительность темпа не подразумевает механистичности. Декламационные обороты мелодии, смысл интонируемых слов предопределяют специфику мотивной артикуляции в фортепианной партии. Любой исполнитель-певец почувствует удобство, органичность ансамбля, например, в эпизоде «Весенняя лазурь спугнула дым и копоть...» (тт. 54–56 и далее) только после кропотливой предварительной работы концертмейстера, произносящего или поющего вокальную партию со словами под собственный аккомпанемент. Тогда распределение ударных и неударных слогов, чёткость произносимых согласных звуков, артикуляция слов позволят ощутить не «этюдный» характер инструментального сопровождения, а единство декламации, вокального интонирования и фортепианной партии.

Минорный эпизод («Деревья ждут... гниёт вода» и т. д.) должен звучать очень затаённо. Музыка и «сюжетное» развитие как бы утрачивают прежнюю ясность; глубокий регистр фортепиано не следует подчёркивать – здесь господствует единообразная «легатная» (хотя и не слишком певучая) приглушённая звучность инструмента. Тем возбужденнее звучит F-dur в коде (утверждающей первоначальный тематический материал). Темп Allegro сочетается с метрономическим обозначением (редакторским) М. М. = 152¹⁰.

Обратим внимание, что Шостаковичем представлено очень много авторских указаний, обусловленных не темповыми изменениями, а ощущением ритмической пульсации в конкретных эпизодах. Например, в тт. 18–20 – смены 4/4 и 3/2 с предписанием равной протяжённости четвертных долей; аналогичные ремарки находим в тт. 34–35 (перед темой «Ах, вы сени») или 45–47 перед знаком *alla breve* («Весна, весна! – пою, как бард...») и т. п.

Подчеркнём, что, несмотря на убожество городского примитивного быта и изрядную долю иронии, сохраняемую поэтом и композитором по отношению к своему «герою», оптимистический «зачин» произведения утверждается в коде: несмотря ни на какие препятствия, озорная радость ожидания новой весны всё побеждает. Этот номер, как нам представляется, – единственный в цикле с преобладающей гротескно-шутливой направленностью. Здесь отсутствует беспощадный сарказм, главенствующий в остальных романсах.

3. Потомки

Подобно «Пробуждению весны», романс «Потомки» написан в свободно трактуемой рондальной форме. Упомянутый номер можно назвать центральным в цикле. На фоне судорожно летящего «шарманочного» вальса звучит речитативная скороговорка вокальной партии, которая с потрясающей силой воссоздаёт интонации поэтического текста. Тематическое развёртывание связано с умышленно «тупыми» повторениями однотипных мотивов – завывающими, ёрничающими, назойливо причитающими, то самодовольными, то самоуничижительными. В конце троекратно утверждается основная мысль героя – пусть «потомки... дупят в стенку головой»; при этом заключительный октавный скачок («оперный» пафос?!) только усиливает сатирическую направленность общего звучания. Вообще использование верхнего регистра голоса сопровождает здесь ложнопатетические кульминации, после которых неистово «взрывается» пассажами фортепиано.

(Кстати, упомянутыми «вспышками» активности исчерпывается ряд технически виртуозных эпизодов цикла.) Можно полагать, что в принципе инструментальная партия является средоточием саркастических «комментариев»: яркие образные детали, формирующие эмоциональный подтекст, ремарки «от автора» даны именно у фортепиано. Это не свидетельствует об ограниченной ёмкости интонационного содержания вокальной партии, но придаёт «Сатирам» впечатляющий обличительный размах, наглядно выражая беспощадную злую иронию.

Мерная пульсация басово-аккордового аккомпанеента подчёркнута сухим, ударным, хлётким звучанием фортепиано. На протяжении эпизода «плача» («Я, как филин на обломках...») лиги в фортепианной партии подчёркивают синкопированный характер второй доли; длинные ноты – ударные, педаль короткая, прямая (возможна звучность и без педали). Темп Allegro molto (М. М. = 120, в качестве счётной единицы фигурирует половинная с точкой длительность), без отступлений, без остановок, без *ritenuto* в конце разделов, наряду с перечисленными выразительными средствами производит жутковатое ощущение беспросветной вакханалии тупости «нищих духом» – объекта язвительной иронии автора.

4. Недоразумение

Фортепианное вступление начинается звучащим *re*¹ (внимание!), вслед за которым следуют «жёсткое» малосекундовое сочетание, «пустая» кварта и «съезжающая» на полтона октава. «Странная», нелепая интонация вступления как бы «предвосхищает» название романса – «Недоразумение».

Первая половина вокальной «сценки» – свидание «пылкого брүнета» с поэтессой – развёртывается на фоне стилизованного салонного вальса. Короткие фразы, прерываемые «жеманными» паузами (поэтесса) и чередуемые с незамысловатыми песенными интонациями («повеса»), уступают место довольно протяжённой мелодии¹¹. В партии фортепиано звучит медленный вальс; он продолжается и в эпизоде чтения поэтессой своих стихов, однако эмоционально-образный смысл аккомпанеента здесь уже иной. В партии правой руки назойливо повторяется однотипная «вращающаяся» фигура, тогда как партия левой руки, поднимаясь из «глубокого» низкого регистра рояля, вдруг «хихикает» в третьей октаве (тт. 59–60, 65–66 и т. п.). Пианисту следует добиваться необычного исполнения подобных фрагментов – скажем, преувеличивая «изысканность» хроматических полутоновых сопряжений, манерно оттягивая

басы при подчёркнуто остром и собранном исполнении сексты и увеличенной квинты на staccato в третьей октаве. Эти рекомендации призваны побудить концертмейстера к индивидуальным поискам в плане характеристического звучания инструмента на протяжении описываемого эпизода.

Особенно ярко, определённо саркастически должна восприниматься постлюдия по завершении «романса» поэтессы, без обиняков досказывающая содержание стихов «дамы бальзаковских лет». Вокалисту следует ориентироваться на «исполнительскую ремарку», содержащуюся в поэтическом тексте Саша Чёрного, добиваясь необходимой окраски голоса: «поэтесса *гнусила* стихи». Возможно пение несколько «в нос», звукам низкого регистра надлежит, очевидно, придать утрированно-грустной оттенок, – это вполне соответствует общей преувеличенности «вулканических страстей», которые господствуют в рассматриваемом фрагменте.

Дальнейшее развитие событий изображено Шостаковичем с подлинной гениальностью. Выразительные средства скупы, технические приёмы, по сути, не представляют сложности для пианиста, а сколько сарказма и насмешки таят в себе интонация, метроритмика, гармония! В экспрессивном плане для сольной партии оказываются весьма значимыми паузы («Продолжение было такое...») в середине фраз и отдельных слов, специфическая регистровая «поддержка» фортепиано (тт. 100–107). Когда же волевой порыв «курчавого брюнета» сменяется паническими воплями поэтессы в высоком регистре («Мавра!»), музыка чутко воссоздаёт и растерянность ошеломлённого «повесы», и холодную чопорность «порядочной дамы» (сопоставление робко «лепечущих» и «патетически-маршевых интонаций в партии солиста), и «приближение» Мавры («тяжеловесные» реплики фортепиано; см. тт. 147–148, 152–153).

Финал рассматриваемой «сценки» возвращает нас к первоначальному образному строю салонного вальса. При этом эмоциональная окраска окраска повторяющихся слов «не понял» целиком зависит от исполнительского проникновения в смысл происшедшего – здесь возможны различные варианты: «от имени повесы», пребывающего в полном недоумении, или «от автора», иронизирующего по поводу так называемой «дамской лирической поэзии» и вызванного ею «недоразумения». Вокальная партия в тт. 192–205 «топчется» на звуке *re*¹ (доминанта основной тональности G-dur), как бы подчёркивая «тупиковый» характер ситуации. Басы, вступающие «невпопад» с точки зрения ладогармонического развития, дополняют гро-

тесную характеристику героев этого свободно развёртывающегося романса-«сценки».

5. Крейцера соната

Видоизменённое интонационно и ритмически (3/4), по сравнению с предшествующими номерами, вступление призвано оттенить авторскую иронию относительно «пиетета» перед названием, за которым встают «тени великих имён» Л. Бетховена и Л. Толстого. В указанном романсе наиболее ярко воплощены образительные моменты, а цитаты поданы в откровенно гротескном «окружении». К примеру, тема из «Крейцеровой» сонаты Бетховена приобретает совершенно иной смысл. Бетховенский цикл – пронизанное страстной патетикой, романтическое по духу произведение¹². Тема из этой сонаты у Шостаковича превращается в откровенную карикатуру на самоё себя, переходя в нечто прямо противоположное – мотив из оркестрового сопровождения арии Ленского «Что день грядущий мне готовит» («Евгений Онегин» Чайковского). Далее следует первая тема Квартиранта – шарманочный вальс, насыщенный речевыми интонациями, воссоздающий атмосферу беспросветной скуки и пошлых «мечтаний». Концертмейстеру следует обратить внимание на темповый сдвиг (Adagio – Allegretto) в тт. 15–16: смену счётной единицы (половинная с точкой длительность вместо четвертной) при сохранении М. М. = 63. Указания редакторские, но весьма точные.

Механистичность вальса и его психологический смысл требуют от концертмейстера и соответствующего звучания – негромкого, «пассивного» в темпоритмическом аспекте, сухого и унылого. Заканчивается первый раздел лихим «Ух!» солиста (трёхтактовый распев в высокой тесситуре) и «скандируемой» фразой у фортепиано (мотив «из Ленского» в увеличении). Явный контраст возникает при появлении интонаций знаменитого «Чижика» (на *accelerando*) – из них вырастает «тема любви» Квартиранта к прачке Фёкле. Ироническая реплика «Квартирант, квартирант...» дополнена гротескно-залихватским фортепианным solo. Далее события разворачиваются стремительно: «тема скуки» сменяется любовными призывами (секундовые «завывания»), в партии фортепиано мелькают интонации из ариозо Мизгирия («Снегурочка» Римского-Корсакова) – как олицетворение страстного напряжения, после чего утверждается частушечно-«чижиковая» тема в A-dur (раздел *Piu mosso*).

«Ты – народ, а я – интеллигент», – говорит Фёкле Квартирант, и фортепиано «откликается» на эти слова издевательским «смехом» (тт. 157–164). Эпизод «любовного экстаза» в

коде предельно саркастичен: вокальная партия упоённо скандирует «визжащую» ноту mi^2 , затем следуют пауза и неожиданный «взлёт» на si^2 , переходящий в минорную тонику (e-moll). Авторская характеристика событий, хлёсткая и злая, усиливается гармоническими и акцентно-штриховыми средствами в фортепианной партии (тт. 184–196).

В процессе исполнения этого номера, как, впрочем, и всего цикла, приобретают очень большое значение профессиональная зрелость и интеллект исполнителей. Только эмоцио-

нальная адекватность саркастическому стилю стихов и музыки, определённый душевный настрой помогут интерпретаторам в полной мере воссоздать художественный замысел рассматриваемого цикла. Разумеется, можно подобрать дополнительные эпитеты к тембровой окраске штриха у фортепиано или звучанию голоса в «Крейцеровой сонате» (например, в заключительной фразе), но никакие эпитеты не заменят внутреннего ощущения, порожаемого образным строем поэтического текста и его музыкального воплощения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Следует упомянуть, в частности, весьма содержательную публикацию, помещённую на страницах «Южно-Российского музыкального альманаха» к 70-летию С. П. Сахаровой (см.: [7]).

² Указанный сборник (см.: [10]) включал в себя статьи «Начальный этап обучения в концертмейстерском классе музыкального училища (на примере творчества А. Гурилёва, А. Варламова, А. Алябьева)», «Вокальный цикл “Детская” М. Мусоргского», ранее издававшиеся по отдельности малотиражными брошюрами (1989), и первые публикации методических работ «Драматургия пауз в камерно-вокальной музыке», «Ансамблевые задачи в жанровых миниатюрах отечественных композиторов», «Сценическое поведение концертмейстера». К этому перечню следует прибавить ещё одну брошюру – «Камерно-вокальное творчество М. Мусоргского», выпущенную в том же 1989 году, и тезисы статьи «Транспонирование в концертмейстерском классе» (см.: [11]), полный текст которой остаётся в рукописи.

³ Названная работа была датирована С. П. Сахаровой 1994 годом. Однако ряд косвенных признаков (например, отсутствие каких-либо упоминаний об исследовательских и мемуарных публикациях второй половины 1980-х – начала 1990-х годов) позволяет предположить, что предварительный вариант статьи относится к более раннему времени, скорее всего, к «перестроечному» пятилетию.

⁴ История данного посвящения приводится Г. Вишневской в её книге мемуаров «Галина». Там же отмечается, что «...цикл написан для эстрадной куплетистки с оперным голосом...» (см.: [5, с. 311]).

⁵ О существовании «очень приличной» магнитофонной записи названного вокального цикла упоминается и в письме Д. Шостаковича к И. Гликману от 30 апреля 1961 года (см.: [9, с.

165–166]). Скорее всего, «Сатиры» были записаны Г. Вишневской и М. Ростроповичем в домашней обстановке после триумфальной премьеры 22 февраля (Малый зал Московской консерватории). Официальную же студийную запись, как отмечает Г. Вишневская, по сути, «заблокировали» бдительные чиновники от советских масс-медиа (см.: [5, с. 314–315]). Естественно, с упомянутой магнитофонной плёнки для близких друзей и коллег автора был изготовлен ряд копий, в свою очередь подвергшихся тиражированию. Одна из указанных копий, по-видимому, хранилась и в личной фонотеке С. Сахаровой.

⁶ Подразумеваются исследовательские работы 1970–1980-х годов, появившиеся в СССР: монография С. Хентовой [13, с. 354–355], аналитические очерки В. Васиной-Гроссман [3; 4, с. 218–254], Э. Добрыкина [6], кандидатская диссертация И. Брежневой [2].

⁷ Имя певицы не упоминается в отечественной музыкальной литературе на протяжении 1974–1989 годов (период вынужденной эмиграции Г. Вишневской и М. Ростроповича из СССР). Этим же в значительной степени объясняется «фигура умолчания», выдерживаемая советскими музыковедами того времени по отношению к «Сатирам». Премьера данного цикла, весьма негативно воспринятого официальными инстанциями, была осуществлена Г. Вишневской и М. Ростроповичем вопреки упорному противодействию чиновников от искусства. Как свидетельствует Г. Вишневская, исполнению сопутствовал подлинный ажиотаж: «...народу набилось в концертный зал битком. Уже вся Москва с нетерпением ожидала нового сочинения Дмитрия Дмитриевича с крамольными стихами. <...> Когда я закончила [речь идёт о № 3 “Потомки”. – К. Ж.], в зале поднялся не крик, а рёв – требовали повторения, и мы повторили. А после окончания всего цикла публика не хо-

тела уходить, и мы целиком исполнили его ещё раз» [5, с. 313]. Естественно, благодаря такой премьере и последующим исполнениям в Москве и Ленинграде шостаковичевские «Сатиры» оказались на долгие годы (вплоть до начала 1970-х) связанными с именами опальных интерпретаторов, тем более что «на концертах Г. П. Вишневской романсы имели громадный успех, и она, как правило, бисировала весь цикл» [9, с. 166]. Это не препятствовало, однако, публикациям данного опуса (первая из них, в собрании камерных вокальных сочинений Д. Шостаковича, датируется 1967 годом; тексту предпослано посвящение Г. Вишневской, позднее купированное по требованию цензуры).

⁸ В официальном комментарии для прессы Д. Шостакович охарактеризовал «Сатиры» так: «...мне не чужды и весёлые переживания. Я написал пять сатирических романсов на слова известного дореволюционного поэта-сатирика Саши Чёрного. Он едко, с большим сарказмом высмеивает обывателей эпохи реакции, наступившей после революции 1905 года. Ядовито Чёрный пишет о людях, бросившихся в лоно мистики, стремившихся скрыться в узком, личном мирке...» [14, с. 234]. Между тем, отечественной аудиторией начала 1960-х годов некоторые из поэтических текстов Саши Чёрного воспринимались как явная «отсылка» к современности: «...хоть стихи написаны до революции, а книга недавно издана в Советском Союзе, но с музыкой Шостаковича стихи приобрели совсем другой смысл, и получается, что написаны они сегодня – и против советской власти с её бредовой идеологией, – отмечает Г. Вишневская. – <...> Ясно, что такой текст [“Потомки”. – К. Ж.] с эстрады петь не дадут – это же про сегодняшний день, лучше и не скажешь. И вдруг меня осенило: – Дмитрий Дмитриевич, назовите цикл “Картинки прошлого”. Киньте им кость, иначе не разрешат. А какого прошлого? Вчера – это тоже уже прошлое. Публика так и воспримет.

Дмитрий Дмитриевич был доволен и едко смеялся: – Вот прекрасно придумано, Галя, пре-

красно придумано! Под “Сатирами” поставим в скобках “Картинки прошлого”, вроде фигового листка, прикроем им срамные места...» [5, с. 312–313].

⁹ Данный фрагмент – единственная в цикле «полномасштабная» цитата «Чижика» – явственно перекликается с «лирическим признанием» царя Додона из II действия оперы «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова (ариозо «Буду век тебя любить»), также пародирующим мотив «возрождения к новой жизни».

¹⁰ Под «редакторскими» указаниями автор здесь и далее подразумевает либо ремарки, отсутствующие в автографе, либо существенные расхождения с последним (в частности, метрономические). Коль скоро в комментариях к публикации «Сатир», осуществлённой в посмертном Собрании сочинений Д. Шостаковича, упомянутые различия оговорены лишь отчасти (см.: [1, с. 5]), допустимо предположить, что С. Сахарова располагала копией первоначального автографа или одного из позднейших списков, подготовленных композитором для дарения ближайшим друзьям и коллегам (см.: [13, с. 356]).

¹¹ По мнению современного исследователя, в основу темы упомянутого раздела положен «...начальный мотив (изменённый метрически) песни Р. Шумана “В цветах белоснежных лилий” из цикла “Любовь поэта” (тт. 16, 26, 159, 174)» [8, с. 212].

¹² Наряду с «предромантическими» тенденциями, характерными для бетховенского опуса «в концертующем стиле», следует учитывать и широко известную трактовку этого произведения, которая была предложена Л. Толстым в знаменитой повести «Крейцера соната» (конец 1880-х годов). Так, у главного героя после прослушивания первой части возникают болезненные ассоциации с чем-то «эротическим и вместе с тем страшным и заразительным» [12, с. 123], порождающим неодолимо-стихийные влечения и т. д.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балтин А. От редакции // Шостакович Д. Собр. соч.: в 42 т. М.: Музыка, 1984. Т. 33: Романсы и песни для голоса с фортепиано. С. 5–6.
2. Брежнева И. Камерно-вокальное творчество Д. Шостаковича: автореф. дис. ... канд. иск. М., 1986. 22 с.
3. Васина-Гроссман В. Камерно-вокальное творчество Д. Шостаковича // Советская музыкальная культура: История. Традиции. Современность: сб. ст. М.: Музыка, 1980. С. 15–42.
4. Васина-Гроссман В. Мастера советского романса: исследование. Издание 2-е, переработанное и дополненное. М.: Музыка, 1980. 320 с.
5. Вишневская Г. Галина: История жизни. М.: Горизонт, 1992. 576 с.
6. Добрыкин Э. Музыкальная сатира в вокальном творчестве Д. Шостаковича // Проблемы музыкальной науки: сб. ст. М.: Сов. композитор, 1975. Вып. 3. С. 17–37.

7. Желнова Ю. «Занимаюсь только тем, что мне интересно...» (К 70-летию С. П. Сахаровой) // Южно-Российский музыкальный альманах – 2006. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2007. С. 240–242.
8. Лысюк Т. Кич как художественный приём: вокальный цикл Д. Шостаковича «Сатиры» // История музыки: нові факти та інтерпретації: зб. ст. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. С. 206–212. (Науковий вісник НМАУ: Вип. 42.) [История музыки: новые факты и интерпретации: сб. ст. Киев: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2004. С. 206–212. (Научный вестник НМАУ: Вып. 42.)]
9. Письма к другу: Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. СПб.: Композитор, 1993. 336 с.
10. Сахарова С. Воспитание концертмейстера: сб. метод. ст. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2001. 96 с.
11. Сахарова С. Транспонирование в концертмейстерском классе // Традиционное и новаторское в исследовательской деятельности музыкального вуза: тез. докл. науч.-практ. конф. Ростов н/Д: РГМПИ, 1990. [Вып. 1.] С. 52–54.
12. Сорокер Я. Скрипичные сонаты Бетховена, их стиль и исполнение. М.: Музгиз, 1963. 160 с.
13. Хентова С. Шостакович: Жизнь и творчество: моногр.: в 2 т. Л.: Сов. композитор, 1986. Т. 2. 624 с.
14. Д. Шостакович о времени и о себе: 1926–1975 / сост. М. М. Яковлев. М.: Сов. композитор, 1980. 376 с.

REFERENCES

1. *Baltin A.* Ot redaktsii [Editor's Note]. Shostakovich D. Sobranie sochineniy [Collected Works]: in 42 vol. Moscow: Muzyka Press, 1984. Vol. 33: Romances and Songs for Voice and Piano. P. 5–6.
2. *Brezhneva I.* Kamerno-vokal'noe tvorchestvo D. Shostakovicha: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Chamber Vocal Works by D. Shostakovich: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 1986. 22 p.
3. *Vasina-Grossman V.* Kamerno-vokal'noe tvorchestvo D. Shostakovicha [Chamber Vocal Work by D. Shostakovich]. Sovetskaya muzykal'naya kul'tura: Istoriya. Traditsii. Sovremennost' [Soviet Music Culture: History. Traditions. Modernity]: collected articles. Moscow: Muzyka Press, 1980. P. 15–42.
4. *Vasina-Grossman V.* Mastera sovetskogo romansa [Masters of Soviet Romance]: research. The 2nd revised and supplemented edition. Moscow: Muzyka Press, 1980. 320 p.
5. *Vishnevskaya G.* Galina: Istoriya zhizni [Galina: The History of the Life]. Moscow: Gorizont Press, 1992. 576 p.
6. *Dobrykin E.* Muzykal'naya satira v vokal'nom tvorchestve D. Shostakovicha [Musical Satire in the Vocal Work by D. Shostakovich]. Problemy muzykal'noy nauki [Problems of Music Studies]: collected articles. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1975. Issue 3. P. 17–37.
7. *Zhelnova Yu.* «Zanimayus' tol'ko tem, chto mne interesno...» (K 70-letiyu S. P. Sakharovoy) [«I am only occupied with things which are of some interest to me...» (To the 70th Birthday of S. Sakharova)]. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh – 2006 [South-Russian Musical Anthology – 2006]. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2007. P. 240–242.
8. *Lysyuk T.* Kitch kak khudozhestvennyj priyom: vokal'nyj tsikl D. Shostakovicha «Satiry» [Kitsch as Artistic Device: The Vocal Cycle «Satires» by D. Shostakovich]. Istoriya muzyki: novi fakty ta interpretatsii [History of Music: New Facts and Interpretations]: collected articles. Kyiv: National P. Tchaikovsky Music Academy of the Ukraine, 2004. P. 206–212. (Research Bulletin of NMAU: Issue 42.)
9. Pis'ma k drugu: Dmitriy Shostakovich – Isaaku Glikmanu [Letters to the Friend: Dmitry Shostakovich to Isaac Glikman]. St. Petersburg: Kompozitor Press, 1993. 336 p.
10. *Sakharova S.* Vospitanie kontsertmeystera [Training of Accompanist]: collected methodic articles. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2001. 96 p.
11. *Sakharova S.* Transponirovanie v kontsertmeysterskom klasse [Transposing in the Class of Accompaniment]. Traditsionnoe i novatorskoe v issledovatel'skoy deyatelnosti muzykal'nogo vuza [Traditional and Innovatory in Research Work of High Music School]: Theses of the Papers at the Research-Practical Conference]. Rostov-on-Don: Rostov State Musical-Pedagogical Institute, 1990. [Issue 1.] P. 52–54.
12. *Soroker Ya.* Skripichnye sonaty Betkhovena, ikh stil' i ispolnenie [Violin Sonatas by Beethoven, Their Style and Execution]. Moscow: Muzgiz Press, 1963. 160 p.
13. *Khentova S.* Shostakovich: Zhizn' i tvorchestvo [Shostakovich: Life and Work]: monography: in 2 vol. Leningrad: Sovetskiy kompozitor Press, 1986. Vol. 2. 624 p.
14. D. Shostakovich o vremeni i o sebe: 1926–1975 [D. Shostakovich About the Time and Himself]. Compiled by M. Yakovlev. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1980. 376 p.

С. П. САХАРОВА

«—————» **Д. ШОСТАКОВИЧ. ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ «САТИРЫ»** «—————»
НА СТИХИ САШИ ЧЁРНОГО:

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ РАЗБОР С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Публикация и комментарии К. Жабинского. Вступительная статья Е. Потехиной

Данная публикация включает в себя методический очерк из рукописного наследия профессора С. П. Сахаровой (1936–2011), посвящённый вокальному циклу «Сатиры» Д. Д. Шостаковича на стихи Саши Чёрного. Основываясь на детальном анализе композиторского автографа и аудиозаписей, осуществлённых Г. П. Вишневецкой и М. Л. Ростроповичем в 1960-е годы, а также на собственном исполнительском и педагогическом опыте, автор очерка излагает рекомендации к разучиванию и концертно-сценическому воплощению упомянутого цикла. Вступительная статья кратко обозначает важнейшие этапы

профессиональной биографии С. П. Сахаровой, характеризует её персональный вклад в становление и продуктивную работу кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки РГМПИ–РГК. Особое внимание уделено приоритетным сферам методической деятельности С. П. Сахаровой, в том числе – рукописям, хранящимся в библиотеке Ростовской консерватории и представляющим несомненную ценность для учебного процесса современного музыкального вуза.

Ключевые слова: Д. Д. Шостакович, Саша Чёрный, вокальный цикл «Сатиры», исполнительская интерпретация, музыкальный гротеск.

S. SAKHAROVA

«—————» **D. SHOSTAKOVICH. THE VOCAL CYCLE «SATIRES»** «—————»
TO WORDS FROM SASHA TCHYORNYJ:

A PERFORMING ANALYSIS FROM THE ACCOMPANIST'S STANDPOINT

The publication and comments by K. Zhabinsky. The introductory article by E. Potekhina

This publication includes the methodic essay from the manuscript heritage by Professor S. Sakharova (1936–2011) which is devoted to the vocal cycle «Satires» by D. Shostakovich to words from Sasha Tchyornyj. The author of the essay is founded on analysis in detail of composer's autograph, and records that were realized by G. Vishnevskaya and M. Rostropovich in the 1960s, and her own performing and pedagogical experience too. Hence she expounds some advices to preparing and concert-scenic interpretation of the mentioned cycle. The introductory article emphasizes the most important stages of S. Sakharova's professional biography and de-

fines her personal contribution of the making and productive work of the Chamber ensemble and accompanist training Department at the Rostov State Musical-Pedagogical Institute – Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire. The special attention is paid to the priority spheres of methodic activities by S. Sakharova including her manuscripts which are kept in the Library of S. Rachmaninov Conservatoire. The latter ones are of great value for the educational process of contemporary high music school.

Key words: D. Shostakovich, Sasha Tchyornyj, vocal cycle «Satires», performing interpretation, music grotesque.

Жабинский Константин Анатольевич

старший библиограф

Потехина Елена Анатольевна

профессор кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

e-mail: riocons@mail.ru

Zhabinsky Konstantin A.

Senior bibliographer

Potekhina Elena A.

Professor of the Department of Chamber ensemble and accompanist training

Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire

Russia, 344002, Rostov-on-Don

e-mail: riocons@mail.ru