РОСТОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
(АКАДЕМИЯ) ИМ. С. В. РАХМАНИНОВА

ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ 2012‘1 (10) SOUTH-RUSSIAN MUSICAL ANTHOLOGY

В НОМЕРЕ:

Музыкальная культура Юга России

Проблемы музыкальной науки

Музыкальное образование

Переводы

Победители конкурса студенческих научных работ

Подписной индекс в каталоге «Роспечать» 79315

Научный журнал
Издается с 2005 года
Выходит два раза в год
ISSN 2076-4766

Учредитель и издатель:
ФГБОУ ВПО «Ростовская государственная консерватория
(академия) им. С. В. Рахманинова»
Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи
и охраны культурного наследия
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-29002

Научный руководитель проекта – доктор культурологии, профессор **Александра Владимировна Крылова**

Главный редактор – доктор искусствоведения, профессор **Александр Яковлевич Селицкий**

Заведующая редакцией – кандидат искусствоведения, доцент **Наталья Вячеславовна Самоходкина**

Ответственный секретарь – **Гаянэ Георгиевна Мелик-Тангиева**

Редакционная коллегия
А. М. Цукер, д-р иск., проф. (Ростов-на-Дону)
Т. С. Рудиченко, д-р иск., проф. (Ростов-на-Дону)
Т. В. Франтова, д-р иск., проф. (Ростов-на-Дону)
И. М. Шабунова, канд. иск., проф. (Ростов-на-Дону)
Г. В. Рыбинцева, канд. филос. наук, доц. (Ростов-на-Дону)
Е. В. Показанник, канд. иск., доц. (Ростов-на-Дону)
Е. В. Кисеева, канд. иск., доц. (Ростов-на-Дону)
Н. В. Самоходкина, канд. иск., доц. (Ростов-на-Дону)
Б. Б. Бородин, докт. иск., проф. (Екатеринбург)
Л. В. Гаврилова, докт. иск., проф. (Красноярск)
М. И. Катунян, канд. иск., доц. (Москва)
М. Г. Раку, канд. иск., доц. (Москва)
Т. Ф. Шак, докт. иск., доц. (Краснодар)

Дизайн и верстка **Н. В. Самоходкина**
Обложка **А. А. Селицкий**

Адрес редакции: 344002, Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23
E-mail: riocons@mail.ru
www.rostcons.ru
Подписано в печать 15.06.2012. Формат 60x90/8. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Уч.-изд. л. 13. Тираж 300.
Отпечатано в типографии
IDEA-PRINT, Ростов-на-Дону, Машиностроительный пер., 3В

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются.

Материалы, опубликованные в журнале, не могут быть полностью или частично воспроизведены, тиражированы и распространены без письменного разрешения редакции.

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

На обложке: витраж «Vita brevis, ars longa»
художника А. С. Апрышко (Ростовская консерватория, 1991)

СОДЕРЖАНИЕ
CONTENTS

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSIC CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA

Г. Крупницкая. Итальянец в Таганроге: Валериан Гаэтанович Молла (1872–1938).....3
G. Krupnitskaya. An Italian in Taganrog: Valerian Gaetanovich Molla (1872–1938)

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICAL SCIENCE

Г. Калошина, М. Головина. Драматургия оперы Л. Клиничева «Драма на охоте».....11
G. Kaloshina, M. Golovina. Dramatic composition of the opera by L. Klinichev «Drama at the Hunt»
М. Гринёва. Текст как область эксперимента в вокальных сочинениях Э. Денисова.....20
M. Grineva. The Text of Edison Denisov's Vocal Compositions as a Sphere of Experiments
Ю. Евсюкова. Экология музыки как актуальная проблема современного музыкознания.....26
Yu. Evsyukova. Ecology of Music as an Actual Problem of Modern Musicology
Ю. Ободова. «С трубами и литаврами»: Дивертисменты (KV 187, 188) В. А. Моцарта.....32
J. Obodova. «With Trumpets and Timpani»: Divertimenti (KV 187, 188) by W. A. Mozart
Ю. Верёвкина. Академическая музыка в непривычных условиях
(систематика концертных форм).....42
Yu. Verevkina. Classical Music in Unusual Conditions (Systematization of Concert Forms)

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
MUSIC EDUCATION

Е. Мальцева. Александр Зилоти: годы учения.....48
E. Maltseva. Alexander Siloti: Years of Learning

ПЕРЕВОДЫ
TRANSLATIONS

Г. Гессе, Й. фон Эйхендорф. Стихотворения.
Перевод с немецкого и вступительная статья *А. Аниханова*.....58
H.Gesse, Y. von Eihendorf. Poems. Translation from English and introduction by *A. Anikhanov*
Ф. Джеминиани. Искусство игры на скрипке.
Перевод с английского, вступительная статья и примечания *Е. Бахтияровой*.....61
F. Geminiani. The art of playing the violin.
Translation from English, introduction and notes by *E. Bakhtiyarova*

ПОБЕДИТЕЛИ КОНКУРСА СТУДЕНЧЕСКИХ НАУЧНЫХ РАБОТ
WINNERS OF STUDENT PUBLICATIONS

Е. Царёва. Военнопленные Первой мировой войны в музыкальной жизни Сибири.....78
E. Tsareva. Prisoners of World War I in the Musical Life of Siberia
М. Харченко. Опера Г. Ф. Генделя «Ринальдо»: к вопросу об особенностях сюжетосложения.....89
M. Kharchenko. The Opera «Rinaldo» by G. F. Haendel: to the Problem of Plot formation

Сведения об авторах.....102
Information about authors

Правила рассмотрения, публикации, рецензирования и оформления статей.....103

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

MUSIC CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA

Г. Крупницкая

ИТАЛЬЯНЕЦ В ТАГАНРОГЕ: ВАЛЕРИАН ГАЭТАНОВИЧ МОЛЛА (1872–1938)

G. Krupnitskaya

AN ITALIAN IN TAGANROG: VALERIAN GAETANOVICH MOLLA (1872–1938)

Биографический очерк, посвященный дирижеру, композитору, педагогу В. Г. Молла, внесшему бесценный вклад в развитие музыкальной культуры Таганрога первой трети XX века. Прослежены основные этапы творческой и педагогической деятельности музыканта. Уточнены датировки многих фактов из истории семьи Молла. Приведены названия ряда музыкальных сочинений, выявленных на сегодняшний день.

Ключевые слова: Валериан Молла, музыкальная культура Таганрога, дирижер, педагог, композитор.

The given biographical sketch is dedicated to the conductor, composer and pedagogue V. G. Molla who made an invaluable contribution to the development of Taganrog musical culture in the fist third of the 20-th century. The main periods of the musician's creative and pedagogical activity are traced in it. Many dates and facts in the history of the Mollas are defined more exactly. A list of his musical compositions known nowadays is also included.

Key words: Valerian Molla, musical culture of Taganrog, conductor, pedagogue, composer.

То тихая, то грозная азовская волна, гонимая порывистым ветром степного Приазовья; город, утопающий в ароматах цветов и южных плодов; люди, наполненные жизненной энергией множества народов, – это Таганрог. И всё, что происходит в нем, создает его музыку.

Поэтому музыка, как вид искусства, всегда была близка и необходима его жителям. Здесь понимают, высоко ценят и хорошо знают ее, а также музыкантов. Жители города воспитывают своих детей в благоговейном почтении к лучшим образцам музыкальной культуры.

Таганрог – родина композитора Ахиллеса Алфераки, скрипачей Михаила Алфераки (обладателя скрипки мастера Маджини), Николая Авьерино, Адольфа Бродского, педагога и композитора Самуила Майкапара… Как писал на рубеже XIX–XX вв. один из первых историков города П. П. Филевский, музыку в Таганроге «любят решительно все». Звуки греческого сиртаки, исполняемого на бузуке, соседствовали с простейшим армянским напевом, то с грустными, то удалыми русскими и украинскими песнями, а также с веселыми

В. Г. Молла
(фотоателье Рубанчика в Таганроге), 1901

итальянскими песнями и ариями из популярных итальянских опер.

Огромный вклад в развитие музыкальной культуры города внесло семейство Молла. Гаэтано Варфоломеевич Молла (1845–1894), уроженец Милана[1], стоял у истоков профессионального музыкального искусства в Таганроге. Он прибыл в Таганрог в 1868 году по приглашению в качестве хормейстера, концертмейстера и дирижера в Таганрогский театр. Снискал популярность и любовь у горожан. П. П. Филевский вспоминал о нем: «Более всех был известен Таганрогу учитель хора Гаэтано Варфоломеевич Молла. Это был благороднейший и добрейший человек, отплативший сторицею новому отечеству за гостеприимство. Не было случая, чтобы он кому-нибудь отказал в уроках пения, если даже и бесплатно, не было случая, чтобы он отказал какому-нибудь благотворительному обществу в устройстве концерта. Всё это он делала охотно и бесплатно. Он же управлял много лет симфоническим оркестром в городском саду» [21, *463*].

В Таганроге он женился на Елизавете Николаевне Драшкович (1849–1911), дочери купца 3-й гильдии. В 30-е годы XIX века ее отец и его наследники держали кирпичный завод, владели домами по ул. Петровской, 70 (94), Греческой, 105 и участком земли на берегу Азовского моря под Таганрогом. В первом браке Елизавета Николаевна была замужем за Куприяновым. В конце 1860-х годов она служила хористкой в городском театре, где познакомилась с Гаэтано Молла. 27 октября 1871 года они венчались в Греческой церкви [4, *374*].

13 сентября 1872 года в семье Молла родился сын Валериан, которому суждено было преумножить музыкальную славу отца в городе. Валериан Гаэтанович рано стал заниматься музыкой. После окончания гимназии он поступил в Петербургскую консерваторию в класс профессора Соловьева. Композицию у него вел Римский-Корсаков, с которым Молла в дальнейшем поддерживал дружеские отношения. Об этом периоде жизни В. Г. Молла есть прекрасные воспоминания С. М. Майкапара, выдающегося музыканта, воспитанника Гаэтано Молла. В книге «Годы учения» он пишет: «Как-то на репетиции оркестра, во время которой, как всегда, среди музыкантов находился и маленький Валериан, отец дал ему свою дирижерскую палочку и сказал: „Ну-ка Валя, становись за пульт и продирижируй первую часть симфонии Моцарта“.

Это была дивная симфония в соль-миноре. И вот Валериан, который много раз слышал эту симфонию и на репетициях, и на концертах своего отца, впервые взяв в руки палочку, с уверенностью продирижировал это произведение (нотам-то его отец успел научить), и оркестр охотно и послушно шел за ним» [8, *25*].

Несмотря на отличные способности к музыке, мальчик был ленив, занимался плохо, чем приводил отца в отчаяние. Неизвестно, как бы сложилась музыкальная судьба Валериана. Но однажды С. М. Майкапар, желая отблагодарить своего первого учителя, сказал Гаэтано Молла: «Отправьте со мной Валю. Я его подготовлю к поступлению в консерваторию. Думаю, что в Петербурге вне дома он научится работать…» [8, *25*]

Валериан Гаэтанович окончил консерваторию по двум специальностям – фортепиано и теории композиции. Кроме того, он прошел еще дирижерский класс и стал отличным дирижером. Во время учебы в консерватории и по ее окончании Валериан Гаэтанович много времени уделял исполнительскому искусству, хотя уже и в эти годы начал сочинять музыку. Он концертировал в Вильно, Кишиневе, Екатеринославле, Харькове.

В. Г. Молла в кругу семьи, 1910-е годы

[1] Во многих публикациях указывается, что Г. В. Молла родился в Генуе (со ссылками на воспоминания С. Макапара), но по данным семьи Молла он родился в Милане.

В Петербурге Валериан Гаэтанович знакомится и впоследствии женится на Анастасии Федоровне Михайловой (1876–1950), сестре своего консерваторского приятеля Николая Федоровича Михайлова, прославленного корнетиста, получившего от императора золотой корнет.

Вернуться в Таганрог его заставила болезнь отца, умершего от онкологического заболевания в поезде 8 февраля 1894 года на руках сына, когда они возвращались из Харькова, куда выезжали на консультацию к врачам.

Непросто складывалась творческая биография Валериана Гаэтановича в Таганроге: из-за постоянного сравнения с отцом всю жизнь ему приходилось отстаивать право на свою индивидуальность в искусстве. П. П. Филевский в связи с этим заметил: «Валериан Гаэтанович пошел по дороге отца, но по своему возрасту еще не смог приобрести такой всеобщей симпатии в городе, как его отец» [21, *463*]. Но недаром говорят: «Молодость – это тот недостаток, который быстро проходит». И с годами музыкант во многом превзошел своего родителя. Горожане охотно посещали концерты под его управлением, отдавали ему своих детей для обучения музыке. Когда в Таганроге открылся кинотеатр «Великий немой» – в советское время «Рот-Фронт», – то солисты оркестра сопровождали своей игрой показ фильмов.

Репертуар оркестра был обширным. По воспоминаниям И. К. Мортэнсэна, дирижеру особо удавались произведения Аренского, Глазунова, Каменского, Дворжака, Чайковского. Значительное место в репертуаре оркестра занимали произведения современных авторов. Концерты проходили в зале и в саду Коммерческого клуба (дворец Н. Д. Алфераки) [9, *6*].

С 1898 года в периодической печати города упоминаются выступления в Городском саду оркестра, руководимого В. Г. Молла. 2 июля 1907 г. также состоялся юбилейный бенефис Валериана Гаэтановича «По случаю десятилетия музыкальной деятельности в Таганроге». Программа вечера поражает своей разноплановостью и сложностью: Симфония № 5 П. И. Чайковского, симфоническая сюита А. Ильинского «Нур и Анистра», вступление к опере «Хованщина» М. П. Мусоргского и увертюра «Светлый праздник» Римского-Корсакова [18, *1–2*].

В 1909 году В. Г. Молла на семь сезонов покидает Таганрог и работает в различных городах России: в 1909–1911 он дирижировал симфоническим оркестром Коммерческого клуба и Общественного собрания в Екатеринославле; в 1912 – в Ставрополе; в 1913 – Кисловодске и Вильно; в 1915 – в Ростове-на-Дону. «Стояло прекрасное лето 1913 г., – вспоминает С. Орлова, – когда в Вильно были объявлены концерты симфонического оркестра в Бернардинском саду. … На весь сезон мои родители купили билеты на концерты, которые давались по воскресеньям и средам…

Оркестр настроился и на эстраду вышел дирижер Валериан Гаэтанович Молла, красивый человек в пенсне, с небольшой бородкой. Отдав поклон публике, встретившей его аплодисментами и цветами, он поднял палочку. И с первых же тактов мы следили за каждым движением его рук – благородство и изящество жестов, в нужном месте – сила – оставило большое впечатление на слушателях. Нечего и говорить, что до самого последнего его концерта в Вильно мы слушали все его программы» [11, *1*].

Но это не значит, что он не бывал в Таганроге, где его ждало многочисленное семейство: мать, жена и четверо детей. Его младший брат Николай Гаэтанович (1876–1910), к сожалению, прожил короткую, но яркую жизнь. Он был очень талантливым режиссером, блистательно дебютировавшим в Харькове. Его безвременный уход из жизни стал трагедией для всего семейства Молла. Его вдова Мария в 1930-е годы уехала с сыном Николаем за границу в Италию, а дочь Елизавета осталась в Таганроге и вышла замуж за Михаила Псалти. Безвременная смерть брата была не единственной трагедией в семье Молла. Наступило страшное время революций и Гражданской войны. Старший сын Борис Валерианович (1897–1919), подпоручик Дроздовского полка, погиб в 1919 году[2]. Младший сын Анатолий (1900–1920?) последовал вслед за братом. Внучка Валериана Гаэтановича Марианна пишет о нем: «Анатолий сбежал на войну в 17 лет и тоже погиб». По ее сведениям, он был взят на штыки. Этот факт, однако, никак документально не подтверждается[3].

События Октябрьской революции застали В. Г. Молла в Таганроге. Он создает профсоюз оркестрантов и возглавляет его до 1919 года. В период Гражданской войны не прекращает свою музыкальную деятельность. 8–21 августа 1918 года в кинотеатре «Аполло» состоялись концерты, в которых прозвучали произведе-

[2] По сведению Марианны Молла-Кулаковой, Валериан Гаэтанович похоронен в одной могиле со своим сыном Борисом.

[3] Нина Владимировна Погребцова рассказывала, что Анатолий дружил с сыном племянницы Л. Н. Толстого Т. Денисенко, и что они действительно в период, когда Таганрог был ставкой генерала Деникина, бежали на фронт. Но в конце 1970-х годов человек, который в 20-е годы жил с семьей на подворье Денисенко и хорошо знал как Анатолия, так и Арсения, сообщил автору этих строк, что юноши в те годы якобы ушли за границу, однако позже он встретил Арсения в России.

ния Сен-Санса, Листа, Чайковского. Продолжалась и его педагогическая работа, так удачно начатая еще до революции, когда помимо частных уроков Валериан Гаэтанович преподавал в гимназии Янович, где, по воспоминаниям Н. В. Погребцовой, в 1909–1910 годы поставил со старшеклассниками оперу Цезаря Кюи «Снежный богатырь». «Прекрасные костюмы и декорации сделал для этого спектакля художник Николай Бенедиктович Кубицкий» [16, 2].

В. Г. Молла среди музыкантов симфонического оркестра, 1929 г.

Преподавал он и в устроенной Императорским русским музыкальным обществом музыкальной школе, директором которой был Э. Валек. Эта школа просуществовала до 1920 года, превратившись в музыкальные курсы или, как ее стали называть с 1921 года, «Народной консерваторией», в 1923 году она преобразовалась в музыкальный техникум, в котором В. Г. Молла возглавлял симфонический оркестр, совмещая эту работу с руководством симфоническим оркестром в Городском саду.

В 1931 года музыкант был арестован по статье 38/II, потом замененной на 38/06 – шпионаж в пользу Италии. Он был этапирован из Таганрога в Ленинград, следствие по его делу вел Бейер. Затем был отправлен в Карелию, Лодейное поле на реке Свирь, где начальником лагеря был некто Онегин. В 1934 году совершенно больного Валериана Гаэтановича жена привезла в Таганрог, в маленький флигель в Городском саду, возле оранжереи, в котором семья, лишившаяся родового гнезда на улице Ленина, проживала после ареста Валериана Гаэтановича и конфискации имущества.

Молла начинает преподавать в музыкальном училище, преобразованном из музыкального техникума в том же 1934 году (директор Я. А. Бланк, завуч Е. Ф. Гировский). Ведет он музыкально-теоретические предметы и руководит оркестровым классом. В частности, читает курс гармонии. «Этот очень серьезный и сложный предмет Валериан Гаэтанович интересно и увлекательно преподносил», – вспоминала О. Гировская [5, 2].

Среди воспитанников В. Г. Молла были будущие известные музыканты, скрипачи М. Стешко, Б. Питум, К. Слученко, Камышева; виолончелисты И. Мортэнсэн, Т. Салтырник; альтист Т. Фомин; певица О. Гировская. Занимался он и с молодыми композиторами: Н. Пархоменко, Н. Тагриным, де Сюзи.

«Восприятию всех красок симфонического оркестра я обязан Валериану Гаэтановичу, – вспоминает И. Мортэнсэн, – который специально для меня инструментировал концерт Гальтермана, с которым я впервые в моей жизни выступил. Теперь, когда мне самому приходится выполнять подобные инструментовки для моих учеников, я могу всесторонне оценить, сколько полезного и ценного внес Валериан Гаэтанович в процесс формирования как музыканта не только меня, но и моих учеников» [9, 2].

Певица Ольга Михайлопуло-Гировская, в судьбе которой и выборе ею будущей профессии огромную роль сыграл Молла, рассказывает: «Когда Валериан Гаэтанович писал задания на дом, он часто говорил: „Это по Римскому-Корсакову“. Один раз Валериан Гаэтанович пишет задания молча, я спросила: „Это тоже по Римскому-Корсакову?“, он ответил: „Нет! Это по Молла“. Все радостно откликнулись, он давал и свои задачи» [5, 2].

Нередко Валериан Гаэтанович вступался за своих учеников перед чиновниками. Так, когда у будущего известного музыканта Горбенко попытались отобрать пианино, Молла обратился к власти со следующим письмом: «У Горбенко, который вчера отлично сдал зачет, отбирают пианино. Лишая способного мальчика продолжать учиться. Кстати, это пианино, как он говорит, принадлежит их брату, проживающему в Москве, на что имеется документ. Нельзя ли через ДОНО или другую какую-либо организацию, имеющую влияние, помочь им, чтобы пианино не отбирали. Если можно, то сделайте что-либо – дети совсем растерялись, а отец почти труп. Жаль детей – дети способные» [7, 1].

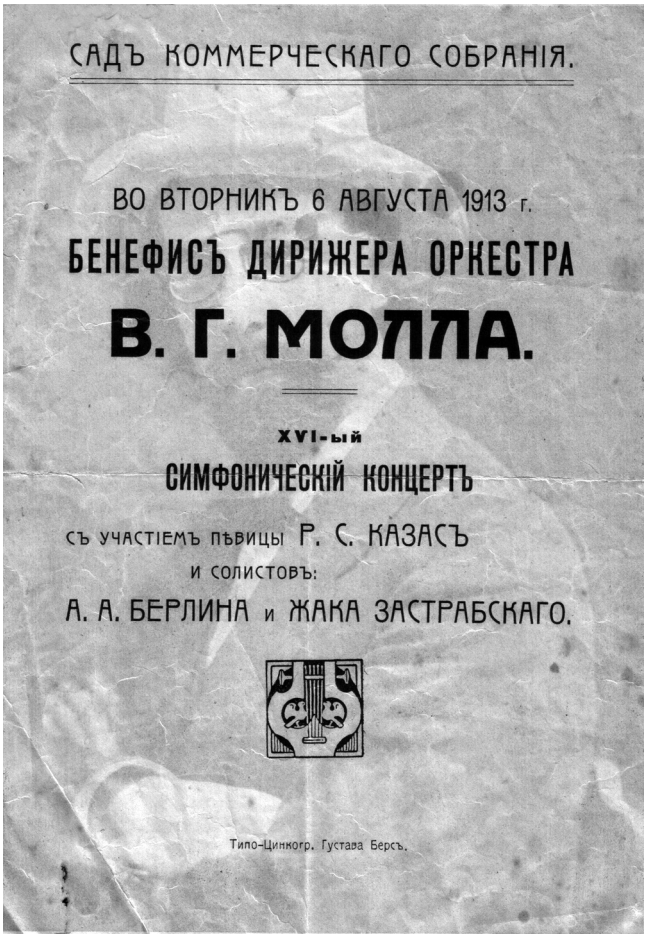
Со студенческих лет Валериан Гаэтанович серьезно занимался композиторством; к сожалению, только маленькая часть написанного им сохранилась. Возможно, большинство его произведений находились в его личной библиотеке, и здесь, забегая вперед, необходимо рассказать о ее судьбе. В конце 1930-х годов ему неодно-

кратно предлагали продать ее, но он заявил, что пока «Молла жив, библиотека не продается» [6, *1*]. Когда в 1943 году члены семьи Молла покинули родину, библиотека оставалась у его племянницы Елизаветы, вышедшей замуж за М. Псалти. Волею судьбы они после войны оказались в Волгограде. Внучка В. Г. Молла Марианна Молла-Кулакова все годы разыскивала эту библиотеку, и вот в 2001 году ей по электронной почте пришло сообщение из Волгограда, в котором говорилось, что 15 лет назад Волгоградский симфонический оркестр приобрел нотную библиотеку Молла, но в настоящее время она находится в удручающем состоянии. Фотографии, предоставленные М. Молла-Кулаковой, присланные ей из Волгограда, мы приводим здесь.

Даже на основании сохранившихся произведений В. Г. Молла (в большинстве своем произведения 20–30-х годов) можно представить себе масштабность и жанровое разнообразие его творчества: увертюра, кантаты, этюды, оперы, марши, романсы.

Одним из наиболее ранних произведений является Кантата в честь 200-летия Таганрога (1898). Затем на протяжении ряда лет появляется ряд «юбилейных» сочинений: «Слово» для хора к 50-летию со дня рождения А. П. Чехова (1910), Кантата к 100-летию Таганрогского театра (1927), Увертюра, посвященная памяти Франца Шуберта (1928). Пишет Молла и для детей – сохранились ноты детской оперы «Луковый городок», своему племяннику Николаю он посвятил квартет «Весенняя мелодия» для скрипки, кларнета, баритона и фортепиано. Интересен его этюд для трех труб и фортепиано.

Особое место в его творчестве занимали песни и романсы. В их числе «Если жизнь тебя обманет» на стихи А. С. Пушкина, «Предание» на слова Е. Дощенко, «Душа моя мрачна» («Еврейская мелодия») на стихи М. Ю. Лермонтова, «Распустилась черемуха», «Молчи, молчи». Романс «Острой секирой ранена береза» на слова А. Толстого он посвятил своей жене, «Красота в уютных грезах» на слова Т. Щепкиной-Куперник – Марии Александровне Чикилевой, «Пусть смятенье и грома полны небеса» на стихи С. Надсона – Ольге Гировской. Вот как она вспоминает об этом: «На один из следующих уроков Валерьян Гаэтанович приносит рукописные ноты и говорит: „Вот, Олечка, я написал для Вас романс, Вы его, конечно, споете?“ (что может быть приятнее и ценнее для исполнителя написанного для него произведения), и, сев за инструмент, проиграл его, напевая». Судьба и этого произведения была трагичной, ноты романса, по утверждению Гировской, погибли в блокадном Ленинграде [5, *4–5*]. Младшая дочь Валериана


САДЪ КОММЕРЧЕСКАГО СОБРАНІЯ.

ВО ВТОРНИКЪ 6 АВГУСТА 1913 г.

БЕНЕФИСЪ ДИРИЖЕРА ОРКЕСТРА

В. Г. МОЛЛА.

XVI-ый

СИМФОНИЧЕСКІЙ КОНЦЕРТЪ

СЪ УЧАСТІЕМЪ ПѢВИЦЫ Р. С. КАЗАСЪ

И СОЛИСТОВЪ:

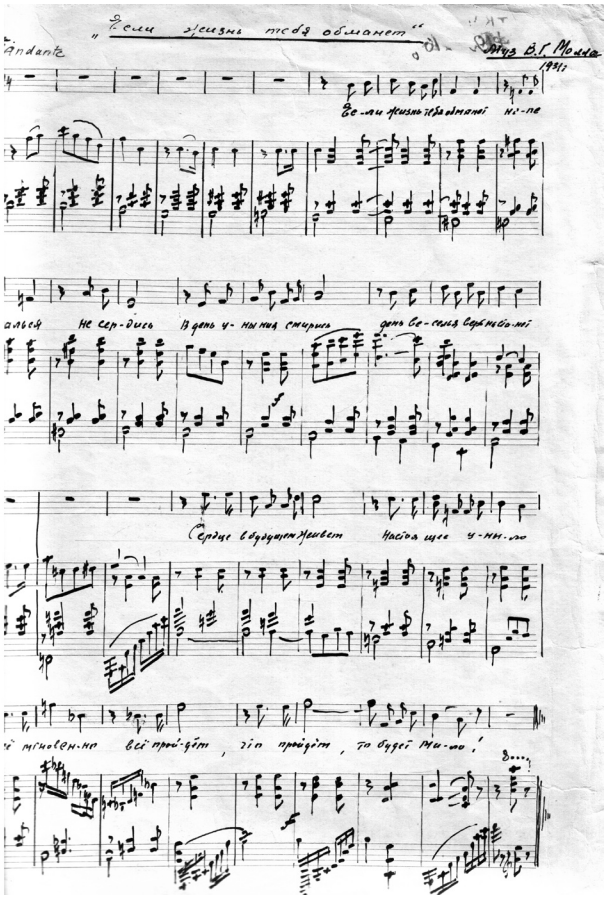
А. А. БЕРЛИНА и ЖАКА ЗАСТРАБСКАГО.

Типо-Цинкогр. Густава Берсъ.

Афиша бенефиса В. Г. Молла в саду Коммерческого собрания, 1913–1929 гг.

Гаэтановича Валентина вспоминала: «У папы было много романсов. Они часто исполнялись. Особенно в прекрасном исполнении Валентины Ивановны Аренской (Захаровой). Может быть, ее помнят в Таганроге» [13, *1*].

Данью времени и житейским обстоятельствам являются в творчестве В. Г. Молла произведения революционно-социалистической направленности. В их числе – песня-марш «Красная армия», или, как его еще называли, «Ворошиловский марш» (написан к десятилетию Красной армии, посвящен «пред. рев. воен. совета товарищу Ворошилову»). Марш имел колоссальный успех у слушателей и исполнялся неоднократно. Д. Васильев в газетной статье «Автор Ворошиловского марша» писал: «Особой популярностью пользовался его Ворошиловский марш, удостоенный Всесоюзной премии. Этот торжественный, замечательно ритмичный марш заражал своей бодростью и энергией. Он настолько воодушевлял слушателей, что в каждом концерте под управлением В. Г. Молла бисировался по два-три раза. Публика устраивала овацию» [3, *1*]. Валентина Валериановна в письме к Н. Михайловой рассказывает: «Много лет тому назад, живя в Вене, я вдруг услыхала по радио этот марш, была еще



Романс «Если жизнь тебя обманет», 1931 г.

жива мама. Она сказала, что кто-то его присвоил, выдал за свой» [13, *1*].

Сюда же относятся Марш памяти Ф. Дзержинского на слова Бухтанда и романс «А стужа над Москвой такая сильная была, как будто бы он взял частичку тепла» на слова Веры Инбер, посвященный смерти Ленина. Краеведы сообщают, что после возвращения из лагерей Молла написал произведение, посвященное рабочему-стахановцу Бусыгину. По данному поводу П. Филевский заметил: «Неужели он думает, что кто-нибудь поверит искренности посвящения?» [21, *75*].

Все, кто сталкивался с Валерияном Гаэтановичем, отмечали его великолепные человеческие качества – доброту, порядочность, ответственность, джентльменское отношение к женщине. «Отличительной чертой Молла была его исключительная тактичность, а также желание и умение всех объединить. Он полезно сочетал старые и новые кадры, всегда выдвигая молодежь, но при этом зорко оберегал авторитет старых опытных музыкантов», – пишет Игорь Мортэнсэн [9, *4*]. «Валериан Гаэтанович был человек высокой культуры, тактичен, уважителен к людям и очень человечен. В его взгляде всегда была приветливость и радостная улыбка», – вспоминает Ольга Гировская. Она же рассказывает о случае, происшедшем на одном из концертов симфонического оркестра в Городском парке, когда она выразила пожелание услышать некоторые произведения, и во втором отделении они, незаявленные в программе, были исполнены: «Я была поражена и глубоко благодарна. Какая уважительность со стороны Валериана Гаэтановича к желанию слушателя!» [5, *7*].

«Молла был очень отзывчив и поощрял выступления молодых музыкантов. Если у пианиста не было оркестровок, то он сам оркестровал партию второго фортепиано. Так было и со мной, когда я исполняла фантазию Чайковского для фортепиано и оркестра, то он сделал оркестровку (1929 г.)», – пишет Нина Владимировна Погребцова [16, *3*].

В 1936 году возобновились концерты симфонического оркестра в Городском саду, называвшемся теперь «Парком культуры и отдыха им. Горького». Концерты эти стали столь же популярны, как и до революции. Репертуар этого времени свидетельствует о больших творческих возможностях оркестра. Вот ряд произведений, исполненных оркестром, которые были отмечены в местной прессе: П. И. Чайковский – Патетическая симфония, Серенада, Сюита из балета «Щелкунчик», Вагнер – вступление к III акту оперы «Лоэнгрин», Лист – Рапсодия, Римский-Корсаков – Испанское каприччио и много других произведений тех же Чайковского, Римского-Корсакова, а также Мусоргского, Глазунова.

Осенью 1936 года в недавно открывшемся клубе завода им. Сталина (комбайновый завод), в зале, обладавшем прекрасной акустикой (недаром в послевоенный годы здесь существовал народный оперный театр), состоялся концерт. Он был организован Таганрогской городской филармонией, директором которой в то время была личность легендарная для Таганрогского мира культуры – Александр Михайлович Бертем. В афише «1-го симфонического концерта под управлением В. Г. Молла при участии Л. М. Гундаревой (меццо-сопрано)» значилось, что в первом отделении будет исполнена Первая симфония Калинникова, а во втором прозвучат романсы Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова. В завершении же должен прозвучать фрагмент из оперы «Снегурочка», симфоническая картина «Садко» и Испанское каприччио [1, *1*].

Но силы маэстро были подорваны, и часто давать концерты он уже не мог, однако много времени он по-прежнему уделял своим ученикам.

Большим горем для всех явилась его тяжелая болезнь и смерть – сказались лагерные лишения и нервный стресс, перенесенный после потери сыновей. Лето 1938 года Валериан Гаэтано-

вич провел, в основном, дома, а 14 декабря его не стало. Валентина Валерьяновна вспоминает: «Умирая, уже в коме, стучал в стену, и кричал: „Откройте камеру, воздуха!“. Мы его одели, хотели вывести на воздух, а он подошел к роялю, сел и положил руки и голову на него и долго так сидел».

В газете было напечатано траурное объявление: «Партгруппа, местком, дирекция, студпрофком, педагоги, сотрудники, студенты и учащиеся Музыкального училища и школы с глубокой скорбью сообщают о смерти старейшего педагога, дирижера и композитора Валериана Гаэтановича Молла и выражают свое соболезнование семье покойного. Вынос тела 16 декабря в 3 часа дня из здания Музучилища, находящегося по Лермонтовскому пер. 4» [10].

Марианна Молла-Кулакова пишет со слов матери Валентины Валериановны: «Довольно грустный рассказ про похороны. Гаэтано Молла хоронил весь город. Валериана Гаэтановича – не совсем, НКВД не разрешило. Для студентов было устроено комсомольское собрание, чтобы они не пошли на похороны; Техникум, где стоял гроб для прощания, был закрыт; инструменты оркестра тоже. Но клуб кожевников со своим оркестром провожал деда. Покойника хотели усадить в экипаж, чтоб было незаметно и вести так на кладбище, и не хотели останавливаться перед нашим домом, где родился, так как напротив находилось здание НКВД, но моя мать настояла» [14, *1*][4].

Долгое время за могилой В. Г. Молла ухаживали его бывшие ученицы Н. В. Погребцова и О. И. Гировская, а также подруга Валентины Валерьяновны – Ольга Степановна Хилкова. Так, Нина Владимировна, поздравляя Ольгу Ильиничну, заболевшую и не смогшую пойти на кладбище, пишет 5 ноября 1980 г.: «Сегодня с мужской помощью мы установили табличку Валериану Гаэтановичу. Вбили крепко и прочно. Так что Вы можете быть покойны. Все сделано. Я смела листья, а цветы еще совсем свежие» [12].

Рассказ о Валериане Гаэтановиче был бы не полным без упоминаний о судьбе его семьи, которая после его смерти состояла из его жены Анастасии Федоровны (1876–1950), двух его дочерей – Ольги (1905–1944) и Валентины (1907–2007), мужа Валентины Валериановны А. И. Соколова и их дочери Марианны.

Ольга и Валентина в свое время учились в гимназии. Валентине окончить ее не удалось. В 1927 году она поступила в Ленинградскую первую театральную государственную студию, в которой обучалась до 1930 года в мастерской заслуженного артиста Н. Н. Ходотова. По окончании учебы несколько месяцев проработала в Ленинградском Современном театре, из которого ей пришлось уйти. В это время она вышла замуж за сотрудника Наркоминдел, которого вскоре отправили в загранкомандировку, а жену взять не разрешили из-за ее непролетарского происхождения; больше они никогда не виделись. Во второй раз Валентина Валериановна вышла замуж за ростовчанина Александра Николаевича Соколова. 8 августа 1937 года у них родилась дочь Марианна.

В период Великой Отечественной войны все члены семьи оказались в Таганроге на оккупированной территории. Они познакомились с неким Москетти, представителем Италии при немецкой администрации. Позже, как вспоминает Марианна Молла, Валентина Валериановна встречала этого человека в Риме. Зимой 1943 года семья Молла решила эмигрировать, и при помощи Москетти они отправились в Вену. В 1944 года Ольга Валериановна умерла там от рака, и скоропостижно скончался муж Валентины Валериановны. Анастасия Федоровна, Валентина Валериановна и маленькая Марианна остались одни, попытались наладить отношения с двоюродным братом Николаем, но это им не удалось. В 1950 года скончалась Анастасия Федоровна, и Валентина Валериановна с Марианной переезжают в Рим. В 1970-е годы они неоднократно бывали в России. Марианна вышла замуж за талантливого художника, яркого представителя советского авангарда Михаила Кулакова, работы которого входят в коллекцию известных музеев мира, в том числе и Таганрогского художественного музея. Валентина Валериановна Молла прожила долгую жизнь и умерла в 2007 года на хуторе Таганрог в Умбрии. Марианна похоронила мать вместе с тетей и бабушкой на Венском кладбище.

Достойной памятью замечательной музыкальной семьи Молла в Таганроге стало не воздвижение какого-либо монумента из гранита и бронзы (хотя и это было бы не лишнее), а существование в городе большого количество музыкальных учебных заведений: школ, колледжа, музыкального факультета ТГПИ; муниципальных музыкальных коллективов: Таганрогского камерного оркестра, камерного хора «Лик», ансамбля народных инструментов «Диво». И самое главное: наследие Молла – неугасающаяся, передающаяся из поколения в поколение любовь жителей Таганрога к музыке.

Хочется выразить глубокую признательность внучке и правнучке замечательных музыкантов Марианне Мола-Кулаковой за помощь в подготовке данного очерка.

[4] В 1938 году НКВД располагалось в здании бывшей гостиницы «Европейской». Родовой дом находился на месте сквера между театром и библиотекой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афиша Таганрогской городской филармонии. ТГЛИАМЗ ФПИ кп-15678.
2. Афиша. Сад Коммерческого собрания. Бенефис оркестра. Август 1913 г. ТГЛИАМЗ ФПИ кп-14449/8.
3. *Васильев Д.* Автор «Ворошиловского марша» // Таганрогская правда. – 1957.– 12 марта. –№ 51.
4. *Гаврюшкин О.* Вдоль по Питерской. Таганрог: БАННЭРплюс, 2000.
5. *Гировская О.* Встречи и общение с моим учителем Валерианом Гаэтановичем Молла. ТГЛИАМЗ ФПИ кп-14449/52.
6. *Гировская О.* Уроки маэстро // Таганрогская правда. – 1989. – 12 января.
7. Записка В. Молла в Таганрогский отдел народного образования. ТГЛИАМЗ ТГЛИАМЗ ФПИ н/в-6881/41.
8. *Майкапар С.* Годы учения. М.: Л., Искусство, 1938.
9. *Мортэнсэн И.* Некоторые воспоминания о В. Г. Молла. ТГЛИАМЗ ФПИ кп-14449/58.
10. Некролог В. Г. Мола // Таганрогская правда. ТГЛИАМЗ ФПИ н/в-4567.
11. *Орлова С.* Памяти Валерианы Гаэтановича Молла. 1965. ТГЛИАМЗ ФПИ кп-14449/59.
12. Открытка Н. В. Погребцовой к О. И. Гировской. 5.11.1980. ТГЛИАМЗ ФПИ н/в-6881/40.
13. Письмо В. В. Молла Н. Г. Михайловой. ТГЛИАМЗ ФПИ н/в-6881/37.
14. Письмо М. Молла-Кулаковой к А. И. Николаенко. 13.11.1996. ТГЛИАМЗ ФПИ н/в-6881/39.
15. Письмо Марианны Молла к Е. П. Коноплевой от 8.11.1995 г. ТГЛИАМЗ н/в-6881/34.
16. *Погребцова Н.* О Валериане Гаэтановиче Молла. ТГЛИАМЗ ФПИ кп-14449/53.
17. Программа. Первый симфонический концерт. 1936. ТГЛИАМЗ ФПИ н/в-6881/15.
18. Программа. Юбилейный бенефис В. Г. Молла. 1907. ТГЛИАМЗ ФПИ кп-5336.
19. Справка Левандовского, выданная Таганрогским техникумом. 1928. ТГЛИАМЗ ФПИ н/в-6881/43.
20. Таганрог. Энциклопедия. Таганрог: Антон, 2008.
21. *Филевский П.* История Таганрога. Ч. 2. ТГЛИАМЗ ФПИ кп-16251.

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

PROBLEMS OF MUSIC SCIENCE

Г. Калошина, М. Головина

ДРАМАТУРГИЯ ОПЕРЫ Л. КЛИНИЧЕВА «ДРАМА НА ОХОТЕ»

G. Kaloshina, M. Golovina

DRAMATIC COMPOSITION OF THE OPERA BY L. KLINICHEV «DRAMA AT THE HUNT»

В статье впервые рассматривается опера «Драма на охоте» Л. Клиничева (2009) с позиций синтеза разновидностей оперного театра, приемов театральной и кинодраматургии, выявления закономерностей тематических процессов. Выделены концептуальные ряды сочинения, систематизированы драматургические уровни и пласты, обозначены основные лейтмотивные образования континуальных симфонических процессов. Доказано, что опера Клиничева представляет собой информационно-насыщенный поливалентный спектакль, будучи оригинальной драматургической интерпретацией повести А. Чехова.

Ключевые слова: опера, полижанровость, концепция, параллельная драматургия, симфонизм, монтаж, кадровость, конфликтные взаимодействия, поливалентность.

In the article the opera by L. Klinichev «Drama at the Hunt» (2009) is examined for the first time from the position of synthesis of various kinds of opera theatre, devices of stage and screen dramatic composition, by revealing patterns of thematic process. Conceptual lines of the composition are designated, dramaturgical levels and strata are systematized, main leitmotif formations of continual symphonic developments are denoted. It is proved that L. Klinichev's opera is a rich in information polyvalent play and the original dramaturgic interpretation of Chekhov's novel as well.

Key words: opera, poly genre, conception, parallel dramaturgy, continual development of characters, cutting, frame montage, conflict interaction, polyvalent.

Вот уже более ста лет писатель и драматург Антон Чехов будоражит воображение мировой театральной элиты. И не только своими загадочными и непостижимыми пьесами. Яркая театральность мышления Чехова обнаруживается в самых различных пластах его прозы. Многие его рассказы и повести неслучайно носят название «драма». Другие озаглавлены иначе, но присутствующие в них напряженные психологические конфликты, колоритные образы героев стимулируют обращение к ним режиссеров театра и кино. И поэтому появляются все новые оперы и балеты на основе прозы писателя. Значительными художественными открытиями стали балет В. Гаврилина «Анюта», опера «Палата № 6» украинского автора В. Зубицкого, оперная трилогия В. Ходоша («Беззащитное существо», «Ведьма», «Медведь»), остросовременное прочтение рассказов писателя М. Фуксманом («Каштанка»).

Опера Л. Клиничева «Драма на охоте» – в ряду таких экспериментов. Повесть великого писателя привлекла внимание композитора, по его словам, стремительностью драматического процесса, ярким описанием быта русской провинции. Он работал над оперой с большим воодушевлением. На наш взгляд, получилось необычайно вдохновенное, проникнутое концептуальными проблемами сочинение. Клиничев пришел к созданию нового театрального полотна уже опытным мастером, обладающим собственным эстетическим кредо, своеобразным индивидуальным стилем. Композитор органично синтезирует в своих сочинениях ярко национальные пласты донского и общероссийского фольклора и новейшие техники композиции последних десятилетий (техника алеаторики, «музыка тембров», элементы сериализма, полистилистика), которые органично врастают в его демократичный по природе музыкальный

язык. Опера фокусирует в себе находки и закономерности двух предыдущих театральных опусов (балет «Тихий Дон», опера «Цыган), пяти симфоний, хоровых циклов[1]. Цель данной статьи – раскрыть достоинства драматургических процессов этого сочинения, своеобразие интерпретации шедевра Чехова. В литературе эта опера на нашла еще развернутого освещения[2].

Повесть Чехова «Драма на охоте» написана в жанре модного в конце XIX века уголовно-приключенческого романа, публиковалась в 32-х номерах газеты «Новости дня» на протяжении 1884–1885 годов. В основу сюжета положены подлинные факты. Чехов обличает абсурдность бытия и духовную пустоту аристократов уездного светского общества, их бездумные развлечения, пьянство, любовные интриги и откровенное распутство. Олицетворением этой жизни является богатый сластолюбивый граф Карнеев и его непосредственное окружение. Среди его друзей-собутыльников – следователь Сергей Петрович Камышев, выступающий в написанной им повести под псевдонимом «Зиновьев». Их жертвами становятся практически все главные персонажи: управляющий имением графа Петр Урбенин, исключительно порядочный и честный человек, обвиненный графом в мошенничестве; главная героиня – дочь лесничего, юная красавица Ольга, существо пылкое и страстное, соединяющая в себе красоту и алчность, жажду истинной любви и игру в любовь. Именно с Ольгой связана основная тема повести – тема опошления и гибели красоты, которая, как мечтал Чехов, должна была бы спасти мир. Влюбленная в следователя Сергея Камышева, она выходит замуж за Урбенина, человека солидного возраста, преданно ее любящего, ввергая себя, мужа, его малолетних детей в жизненную катастрофу.

Сергей, как и граф Карнеев, потрясен сиянием ее красоты. Однако начинает за ней ухаживать лишь тогда, когда выясняется, что она уже невеста Урбенина. Он влюбляется в нее скорее из честолюбия и страсти к приключениям, отталкивая свою прежнюю возлюбленную Надю Калинину. Охлаждение к ней объясняет собственной гордыней, полагая, что его хотят принудить к женитьбе. В процессе общения с Ольгой его любовь становится все более страстной, а ревность и злоба к соперникам – ее мужу и графу – порой просто душат. В день свадьбы, в порыве страсти Ольга совершает вторую ошибку, изменив мужу с Сергеем. Жажда богатства, высокого общественного статуса толкает ее в объятья графа, которого она воспринимает с отвращением. Но мечты рассыпаются в прах, когда на сцену театра жизни выходит супруга графа Соня. Финал этого клубка страстей катастрофичен. «Бессильная злоба, оскорбленное чувство, ревность» [4, *468*] разрывают душу Сергея, жестоко убивающего Ольгу. Будучи следователем по факту ее гибели, он ложно обвиняет в убийстве Урбенина. Тот умирает, не добравшись до каторги, дети его остаются круглыми сиротами и очередными жертвами этой жуткой *«драмы на охоте»*.

Первая редакция оперы Клиничева завершена в 2009 году. Основные перипетии фабулы сохранены. Но в либретто сняты некоторые драматические линии, действие более сжато, динамично, и от этого «*Драма* на охоте» стала в опере драматичней. Не вошли в либретто образы детей Урбенина, нет и главного оппонента Камышева – его друга доктора Павла Ивановича Шура, влюбленного в Надю Калинину. Отсутствуют отдельные второстепенные персонажи и эпизоды сюжета. Либретто оперы, созданное автором и написанное прозой, насыщено стихами И. Бунина, С. Есенина, А. Пушкина, используемых в песнях, романсах, дуэтах героев, что поэтизирует ситуации, воссоздавая неповторимый колорит эпохи. Прозаическая речь часто переходит в белый стих.

Композиционно-драматургическую основу оперы характеризуют острый драматизм, напряженная динамика действия, резкая контрастность эпизодов, принцип кадровости в построении картин и сцен, что подчеркивает предельную насыщенность событийного ряда. Это резко отличает оперу от неторопливо повествовательного тона повести Чехова и ее экранизаций. Драматические коллизии образуют непрерывное нарастание внешних и внутренних конфликтных взаимодействий. Лирические «кадры» с тончайшими нюансами чувств, психологические моносцены соседствуют с масштабными массовыми эпизодами. Наличие многочисленных эпизодов параллельного действия еще более подчеркивает отличие драматургии оперы не только от чеховского оригинала, но и от фильма «Мой ласковый и нежный зверь».

В сюжетных линиях *внешнего* действия развиваются несколько переплетающихся любовных треугольников. Линия *внутреннего* действия вскрывает психологические противоречия и метания главных персонажей. Личная трагедия четырех главных персонажей разворачивается постепенно: Урбенин, Ольга, Надя, Камышев – заложники своих чувств, нервного, подлинно

[1] См. статьи Г. Калошиной и Н. Мещеряковой [1; 2].

[2] Сочинение лишь упоминается в юбилейной статье А. Соколовой [3].

экзистенциального восприятия жизни. Трое из них (исключая Камышева) переживают подлинную трагедию, в которой социум выступает в роли символа *рока-судьбы*, музыкально олицетворенным лейтмотивом набата и мотивом судьбы, знакомым по Пятой симфонии Бетховена. Композитор усиливает тему Рока введением *линии мистических предчувствий* Ольги, намеченной у Чехова, видениями сумасшедшего лесничего с детьми, появление которого всякий раз вызывает всеобщее смятение и оцепенение. Предвестником грядущих событий является также образ-символ «*бури-грозы*», он же *символ смерти*. Но главный фактор в представлении рока как непреодолимой силы – *всепоглощающая любовь* – символ того *водоворота и бездны*, которые затягивают в себя практически всех персонажей. В опере представлены разные грани любовных чувств: любовь-игра, любовь-интрига, любовь-страсть, любовь-восхищение, любовь-предчувствие, любовь-смерть. Некоторые из них присущи облику Ольги. При этом ею движут также расчет и меркантильность. Амбивалентная символика *любви – ненависти, жизни – смерти* проходит через все сочинение, привнося в драматургию экспрессионистические черты.

Второстепенные персонажи – отец Ольги, Надя и ее отец, красавица-цыганка Тина – тоже освещены трагическим светом как жертвы событий. Только два персонажа – граф и его жена Зося – изначально порочны, не испытывают никакого чувства вины по поводу своих поступков. Граф полностью подчинен своим прихотям. Он поощряет Камышева на столь же безобразный образ жизни. А тот, как достойный ученик, в сцене игры в карты (2 картина I действия) уже задумывая интригу с Ольгой, излагает их обоюдную жизненную концепцию: «Давайте пить и веселиться и жизнию играть! Пусть чернь слепая суетится, не нам безумным подражать. Стакан, друзья, и красота – вот нашей жизни радость».

Так в оперу вторгается *концепция игры*, привнося параллели с «Пиковой дамой» Чайковского, «Балом-маскарадом» Верди. Для характеристики графа композитор использует разнообразные приемы сатиры, шаржа, гротеска, трагической иронии. В его партии много гипертрофированных стилизаций классических, барочных стереотипов: буффонада-скороговорка, комическое скерцо, огротесковывание классических энергичных тем. Два полюса его отношения к Ольге – возвышенная классическая кантилена в момент первой встречи и жесткая пародия на нее в III действии, когда граф, признаваясь Сергею в любви к Ольге, одновременно испытывает разочарование в ней, затевая интригу с Надеждой.

В оригинале Чехова и в фильме «Мой ласковый и нежный зверь» наиболее трагична фигура Петра Урбенина, что предельно усилено Клиничевым. Его образ парадоксален и противоречив. Урбенин выполняет все прихоти графа, организовывает охоту с приключениями, и, в результате, тяжело расплачивается за свою преданность. Его романтически возвышенная любовь к дочери лесничего, которую он обожает и хочет защитить от сластолюбивых посторонних взглядов, резко выделяет героя из всех других претендентов. Когда граф, увидев Ольгу, обращается к Камышеву: «Сережа, посмотри какая прелесть, какое чудное виденье», – Урбенин на фоне лирического вокализа восхищенного графа нервно бросает Камышеву: «Умоляю, Сергей Петрович, удержите графа от замечаний». Уже здесь в его речитатив вплетен бетховенский мотив судьбы, который в дальнейшем будет непрерывно преобразовываться, отражаясь в партиях всех действующих лиц, привнося в них тревогу, постепенно превращаясь в один из главных лейтмотивов сочинения.

Возлюбленная кажется ему ангелом во плоти, поэтому он долго находится в неведении по поводу любовных приключений супруги, не замечает ее ненависти и презрения к себе вплоть до момента обнаружения у Ольги письма графа. Поражает построенная на множественных контрастах картина свадьбы. Урбенин искренне переживает странно печальное состояние Ольги, а потом радуется по поводу его изменения, не зная истинных причин этой трансформации. В конце концов, несоответствие «видимого и сущностного» приводит его к агрессивной реакции на супругу, что предельно усугубляет личную трагедию героя: Ольга коварно и жестоко «расплачивается» с мужем за собственные ошибки, коверкает его жизнь и жизнь его детей.

Урбенин имеет в опере две развернутые характеристики. Первое ариозо возникает в начале II действия как внезапный прорыв возвышенных чувств героя. Счастливый жених пылко признается в любви к Ольге перед графом, иронизирующим по поводу его будущей женитьбы, и Камышевым, воспринимающим это известие как шутку. Прототипом текста ариозо, думается, послужила ария Гремина из оперы Чайковского «Евгений Онегин», хотя Урбенин, в отличие от князя, робок и неуверен: «Верьте, я сам мучаюсь, что стар и уродлив, но, все же, думаю, я дам счастье Ольге». Последующие фразы «Красавица, голубка, ангел во плоти дала согласие стать моей женой и матерью моих сироток» напоминают германовское «Красавица! Боги-

ня! Ангел!» Кульминация ариозо – лирический всплеск «Ах, Ольга, любовь моя, ярким светом озарила жизнь мою на склоне лет» ассоциируется с ариозо Ленского и арией Мазепы из опер Чайковского. Подспудный диалог с шедеврами Чайковского чрезвычайно важен и продолжается на протяжении всего сочинения, и не только в партии Урбенина. Композитор фокусирует в тексте либретто силу экспрессии чувств нескольких персонажей отечественной оперы, подчеркивая преемственность образа Урбенина и, одновременно, его непохожесть. Образный строй арии сродни восторженно экстатическому ноктюрну с опорой на возвышенную кантилену романтического типа, оттененную мягкую элегичностью ладового «тандема» *d-* и *fis-moll*.

В финале оперы именно Урбенин – одновременно вестник смерти Ольги и трагическая жертва обстоятельств. Он рассказывает пораженным гостям графа, как предчувствие беды привело его в лес, где он нашел окровавленную Ольгу. На протяжении финальной сцены Урбенин, словно в бреду многократно повторяет причитание: «Ах, Оленька, что ты наделала!» Функция его в опере – итоговое высказывание и финальная характеристика героя.

Основой музыкальной драматургии являются дуэты-диалоги, в которых ведущей формой характеристики героев является ариозо. Со времен опер Вагнера, Верди, Чайковского, Пуччини, Массне ариозо утверждается как мобильная форма характеристики героев, позволяющая им «обмениваться» сольными высказываниями, не прерывая нити диалога. Особенность «Драмы на охоте» в том, что малые и развернутые ариозо состоят из контрастных *миникадров,* что позволяет автору показать ежеминутную смену состояний героя. Первая картина содержит два экспозиционных ариозо. Одно – гимническое, чувственное – принадлежит Камышеву, который восторгается красотой Ольги, другое – трагическое – принадлежит ей самой. Вступительное восклицание «Как хороша!» композитор интонирует на основе бетховенского мотива судьбы. Текст «пропет» декламационными лексемами в сопровождении возвышенного ноктюрна оркестра на фоне словно застывшего Es-dur'ного трезвучия, мотива круга у мерно движущихся терций в ритме колыбельной и в фактуре хорала.

Именно здесь в оркестре начинает формироваться общий для Ольги и Сергея лирический комплекс любви: «Я думал, сердце позабыло способность легкую страдать… Прошли восторги и печали, и легковерные мечты. Но вот опять затрепетали пред мощной силой красоты». Текст ариозо явно стилизует русскую романтическую поэзию. Любовные чувства словно окрыляют и приподнимают героев над суетной обыденностью жизни.

Образ Ольги претерпевает максимальные изменения. У Клиничева она поначалу так же поэтична и романтична, как в фильме «Мой ласковый и нежный зверь», а в конце так же практична и жестока, как у Чехова. Музыка это прекрасно раскрывает. Начальная характеристика сугубо оркестровая. Ремарку «Ольга выходит в центр гостиной, чувствуя на себе взгляды окружающих» сопровождает восхитительная кантилена солирующей скрипки – первый оркестровый лейтмотив Ольги. Его прообразом явно является тонкая аллюзия знаменитого лейтмотива Татьяны из оперы Чайковского «Евгений Онегин». Но у Клиничева он искажен за счет фигуры passus duriusculus и балансированием между *h-moll* и *d-moll*. Образы и темы Чайковского в данном сочинении несут особую нагрузку: это те недостижимые идеалы, которые экспрессионистически разрушаются героями Клиничева. Еще один вокализ-соло скрипки (лейтмотив обольщения) вступает после представления Урбенина: «Господа! Это Ольга, дочь лесничего!» Роскошная ариозная кантилена широкого дыхания с патетическими интонациями и восклицаниями, в которых подчеркнуты круговые фигуры терций из ариозо Сергея и ораторские фанфары, накладывается на нежно-воздушные, ямбические «вздохи» оркестра. Достигнув кульминации, тема погружается в ниспадающие и восходящие волны пассажей скрипки (прообраз лейтмотива «бури-грозы»). Это лирическое интермеццо предвосхищает мелос дуэтов Камышева и Ольги.

Глубоко трагично уже ее первое ариозо, окрашенное в мистические, мрачные тона и овеянное предчувствием смерти. Вслед за ударом грома в оркестре вступает драматический вступительный раздел «Гроза убила мать мою» на фоне лейтмотива томления (аллюзия лейтмотива Татьяны Лариной), хорала и похоронного марша с лейтритмом смерти. Новый удар грома в синтезе с мотивом бетховенской судьбы открывает основной раздел в *es-moll* «Мне кажется, меня убьет тоже гроза». Он содержит два сквозных лейткомплекса: оркестровый комплекс «бури-грозы» (он же мотив страсти); второй – вокальный – на фанфарных ораторских интонациях и имитациях волнообразных фигур, варьирующих остов «золотого хода» валторн. Этим тонким штрихом автор словно подчеркивает, что Ольга – дочь леса. Во втором разделе «Себя я вижу на скале в одежде белой, бушует море в бурной мгле» развиваются первый лейткомплекс Ольги, минорный вариант интонаций

ариозо Камышева, passus duriusculus, стремительные взлеты на фанфарах. В третьем разделе («Когда луч молний озарял меня всечасно…») новая экспрессивная тема синтезирует жанры баркаролы и романса, волнообразные взлеты волн-пассажей комплекса бури. Четвертый раздел: «И буду на той скале прекрасней волн, небес и бури» – динамическая, бурно экспрессивная реприза, дополненная активизированным маршевым комплексом, агрессивным мотивом судьбы, имитациями фанфар лейттемы «бури-грозы» и «лесного мотива». Последние слова «На той скале меня убьет гроза» воспринимаются Камышевым как дикая фантазия Ольги. Внезапно (ремарка «как из другого мира») появляется безумный отец Ольги с двумя детьми, растрепанный, в невообразимой одежде, что приводит присутствующих в состояние полного шока. Сюжетный сдвиг сопровождает изложение оркестрового лейтмотива отца на фоне марша-скерцо из начала оперы с повторением декламационного мотива из партии хора. В оркестре вновь «бушует гроза» с полным набором положенных музыкальных эффектов. На этом фоне странно звучит вполне мирное приглашение Урбенина пройти в экипажи. Так в экспозиции первого действия внешний ряд противопоставлен лирико-психологическому, мистико-фантастические видения – банальной реальности, осознанное – бессознательному. И всё вместе в последующем развитии контрастирует *двум сферам народно-жанрового пласта: русской и цыганской,* концентрирующих в себе безысходную грусть (русская сфера), надрывность чувств и накал стихии (цыганская сфера), как в опере «Цыган».

В музыке бытовой пласт и остальные – психологические, мистические, символические – поначалу резко противостоят друг другу. Однако автор постепенно сближает их, что происходит в перспективе развития образов Камышева и Ольги. Их прямой и опосредованный диалог красной нитью проходит через всю оперу. Так, во второй картине первого действия в сцене кутежа Камышев излагает общее с графом жизненное кредо «Жизнь есть Игра», что резко противостоит романтическому строю чувств героя в первой картине. Композитор почти цитирует здесь в ля миноре A-dur'ный полонез Шопена в сопровождении барабанной дроби и ритмического комплекса французской революционной песни Ca ira («Все вперед!»). Фоном гротескного кредо становятся лирическая народная песня прислуги «Ой, да как по морю-морюшку плавала лебедь белая» (косвенное напоминание об Ольге) и пародийное соло Урбенина в жанре классического скерцо-буффонады. В момент кульминации дуэта вваливается толпа цыган.

Хор-танец цыган прерывает появление красавицы Тины. Ее лирический романс и танец с бубном в сопровождении ритмодекламации хора открывает вторую «волну» картины. Романтический образ «ароматной ночи и свидания под счастливым месяцем», о котором поет Тина, приводит в восторг Камышева, незамедлительно скрывающегося вместе с ней за ширмой под продолжающуюся всеобщую пляску. Из комплекса цыганской пляски впоследствии формируется лейтмотив «беды и горя» (страдания), который, как и лейттема судьбы, полисемантичен, соединяет персонажей и сюжетные линии, встраиваясь в их партии.

Как в балете «Тихий Дон» и опере «Цыган», в создании обобщенного образа социума задействован мощный народно жанровый пласт. Но доподлинно народной является только изумительно поэтичная свадебная песня девушек из второй картины II действия «Туман яром при долине, да широкий лист на калине» с подголосочной полифонией и параллелизмом лент из квартсекстаккордов.

Музыкальный материал других эпизодов представляет собой полнокровную стилизацию «под фольклор». Это лирическая песня слуг II действия «Ой, да как по морю, по синему, да по морюшку, ой да плавала лебедь белая», которую напевает Ольга в III действии в спальне Камышева. Так автор указывает на связь девушки с народными корнями, которая вовсе не доставляют радости ей самой. Как дворянка по происхождению, она «рвется» в высшие сферы. Простонародность придает ее облику наивность и прямодушие в ряде эпизодов. Ярко эффектный, гимнический хор «У ворот трава растет, у ворот шелковая» открывает свадебную преамбулу – эпизод разыгрывания сватовства во второй картине II действия. Цыганские сцены наполнены ритмами плясовых песен цыган и мелосом русского бытового романса. В сцене охоты III действия автор стилизует удалые молодецкие и разбойничьи песни.

Особое значение в опере имеет жанр вальса, олицетворяющий символический образ жизни как игры и наслаждения. Он же воссоздает образ водоворота судеб героев, в который они попадают. К тому же это – лейтжанр Ольги, характеризующий ее легкомыслие и, одновременно, лирическую линию любви к Сергею. Вальс проникает в ариозо героини в начале II действия, затем звучит вальс новобрачных, вихрь которого вовлекает в себя всех присутствующих. Дуэт-признание Ольги и Сергея в саду также пронизан вальсовыми формулами *вращений*. Отголоски этих вальсов

звучат в первой картине III действия, когда Ольга перед Камышевым и графом ложно обвиняет мужа в рукоприкладстве.

В соотношении индивидуально-психологических и написанных крупным штрихом массовых сцен оперы возникает *ямбический темпоритм* драматургического процесса. Первые сцены действий – лирико-психологические – в домике лесничего (I д.), в спальне Камышева (II и III д.), в кабинете графа (III д.). Их основой является «микрокадр», быстрая смена внутренних и межличностных конфликтов, моноэпизоды «крупного плана», дробящиеся на микроразделы. Социально-бытовой пласт драматургии приходится на вторую половину I, II и III действий. Массовые сцены образуют центростремительную линию кульминаций как мощно нарастающее драматургическое «крещендо».

Первая картина второго действия построена в технике монтажа микрокадров. Начальный кадр гротескной сцены слуги Поликарпа и хозяина – пробуждение Камышева от сильной головной боли после кутежа у графа. В музыке сцены варьируются три остинатных мотива: мотив стона-страдания, мотив колоколов, вокальный лейтмотив ситуации «голова болит». Стук в дверь (цитата темы Бетховена) – и в спальне появляется Наденька Калинина, дочь судьи, считающая Сергея своим женихом. Ее обличительную в адрес героя арию сопровождают страстно-возбужденный мотив любви и терпкий, нервно-импульсивный мотив страданий на ламентозных секундах, близкий мотиву «беды». В кульминации ария прерывается: не выдержав неопределенности в поведении своего визави, Надя убегает.

Резко парадоксальная смена кадра – появление графа и Урбенина. Фривольный синтез скерцо, вальса, тарантеллы и жестко конструктивного тематизма придает ситуации фарсовый характер (граф приводит Сергея «в чувство»). На этом ироническом фоне Сергей узнает о женитьбе Урбенина. Лирическое ариозо-признание Урбенина прерывает появление невесты, нагруженной коробками с покупками. С этого момента ее характеристикой становится вальс, элементы которого появятся затем во 2 картине II действия, в диалогах III действия. Вальс Ольги, в который встроены реплики других персонажей, – центральный эпизод картины, его наивно незатейливые фиоритуры создают атмосферу легкомысленной игры. Поэтому Камышев воспринимает все происходящее как комедию. Ольга не скрывает, что выходит замуж по расчету: ей невыносима нищета и скука в родительском доме. Кредо героини – «браки по любви похожи на бушующее море, взлетают на вершину волн они и, разбиваясь, всем приносят горе» – иллюстрируют волнообразные арпеджио лейттемы «бури-грозы» в оркестре. Но уверенность Ольги в грядущем счастье опровергается трагичностью мелоса ариозо.

Новая фаза отношений героев – 1 картина III действия. Ольга появляется в спальне Сергея в новом дорогом платье, и, прихорашиваясь, напевает народную песню «Как по морю», а ее возлюбленный продолжает негодовать по поводу ее замужества, что подтверждает плясовой наигрыш из дуэта-кредо графа и Сергея первого действия. Но здесь *комплекс игры* характеризует уже Ольгу. Первый эпизод – дуэт у зеркала Сергея и Ольги – состоит из пяти контрастных «кадров» с резкой сменой настроений: любование у зеркала, страдания Ольги, рассказ о нарядах, купленных графом, оскорбление Ольги Сергеем, моносцена Сергея с контрастным противопоставлением лирического гимна «Волшебница, зачем тебя я встретил» и взрыва ревнивых чувств и ненависти. Ариозо Сергея прерывает внезапное вторжение судьи. Их буффонный дуэт с Камышевым резко переключается в трагическую моносцену Нади «Не мать, а мачеха, любовь», в основе которой положен мотив «беды и горя», а вокальная партия наполнена интонациями плача-причитания, лирических страданий.

Возвращение судьи и Сергея заставляет Надю удалиться. Еще более контрастны эпизоды следующей сцены в гостиной графа. Лирический эпизод Карнеева и Тины, поющей под гитару куплеты «Пряный вечер. Гаснут зори» на стихи Бунина в духе старинного романса, сменяет комедийный кадр графа и Сергея, где под триумфальный марш граф рассказывает о скорой победе над Ольгой, вызывая глухую ревность Камышева. В оркестре, предвещая трагедию, звучит лейтмотив «беды и горя». Вбегает плачущая Ольга, выкрикивая «Граф! Защитите меня! Он меня бьет». Выясняется, что, завидев письмо от графа, Урбенин прозрел и, пытаясь отобрать у Ольги письмо, жестко схватил ее за руку. Граф возмущен поведением Урбенина, обещает вызвать его на дуэль. В оркестре в этот момент причудливо сталкиваются лейтмотив томления Ольги, мотивы «волн», «беды и горя», плясовой наигрыш графа, и, как символ смерти, барочный мотив «креста».

Еще один контраст вносит внезапная реминисценция свадебного вальса II действия «Как я ошиблась». Последний микрокадр – реприза ансамбля «Граф! защитите меня!» проносится на фоне ритмов мазурки, вальса и лейтмотива судьбы. Ольга отказывается возвращаться к мужу, и граф просит Сергея, пораженного вероломством друга и возлюбленной, удалиться. В оркестре громогласно звучит тема ревности, сталкиваются лейтмотив любви Сергея, искаженные темы Оль-

ги. Экспрессия и накал страстей достигают своего предельного выражения. Все это готовит развязку в финале III действия.

В финалах II и III актов собирается большинство персонажей, использованы хор, балет, *приемы монтажа кадров* в двух и даже трех пластах *параллельного действия*. Вторая картина II действия – мощная кульминация драматургического процесса, где разыгрываются эпизоды театрализованной свадебной игры. Парадокс состоит в том, что сватами выступают Камышев и граф, влюбленные в Ольгу. В построении картины композитор синтезирует принцип крупного мазка (фрески картин свадебного действа) и принцип монтажа микрокадров (характеристики персонажей, их диалоги). Кадры-эпизоды графа и Камышева, Ольги и Урбенина, Надежды и ее отца, свидания Ольги и Камышева в беседке, моноэпизоды Ольги, свободно монтируясь, вторгаются в колоритную жанровую сцену, накладывают психологические или сатирические мазки на обрядовое действо. Особенно динамичен и парадоксален образ Ольги. Вопреки ситуации, она в смятении, но не знает, как остановить начавшийся праздник. Тревожное беспокойство невесты передается всем окружающим, замечающим ее странное состояние. В момент начала свадебного вальса и традиционного «Горько!» она с ужасом осознает, что теперь изо дня в день ее будет целовать нелюбимый человек и убегает. В саду, в беседке, ее находит Камышев, их бурное объяснение выливается в страстный и ярко экспрессивный любовный дуэт. Настойчивость молодого человека («Скажи мне, скажи, ты любишь, любишь меня») вызывает ее ответное признание. Третий раздел – игривая радостная тема «Я счастлива» на основе первого лейтмотива Ольги. «Как счастлив я» отвечает ей Сергей фразой Ленского. Кульминация дуэта – тема любви «Любишь ты меня, близ тебя душа моя светла» – наполнена экзальтированными ниспадающими мелодическими волнами в ритме вакхического вальса, которые выросли из темы «бури-грозы» I действия. Восклицание Сергея «Ах, Ольга, душа моя, люблю тебя» знаменует поворот действия: оба уже не могут сдержать своих чувств. Минуя удивление Ольги («Как? Прямо сейчас? После венца?») Сергей уносит ее в беседку. А свадьба меж тем продолжается. Возвратившаяся Ольга радостно возбуждена, песенники продолжают нить хороводов, Урбенин счастлив, не ведая о своем позоре. Кульминацию торжества прерывает безумный отец Ольги с двумя детьми. Мощным ударом мотива судьбы завершается этот поистине безумный день в жизни героев, вызывая, как в кривом зеркале, ассоциации с шедевром Моцарта («Свадьба Фигаро»).

Развязка-катастрофа трагедии – картина охоты III действия, где массовые эпизоды охотников и разряженных дам, сцены игр цыган с медведем, как кадры кинодраматургии чередуются с репликами и диалогами персонажей, в которых продолжается развитие характеристик героев, а у Камышева подсознательно зреет мысль об убийстве. Рефреном варьированного рондо финала выступает хор охотников, ряженных и цыган «Хей, хей! Скоро солнце взойдет!», характеризующий пеструю кавалькаду гостей, среди которых ярко выделяется Ольга в черной амазонке с белым пером на шляпе и граф в зеленом охотничьем костюме, похожем на шутовской наряд. Своим яростным темпераментом рефрен напоминает хор «Расходилась, разгулялась» из оперы «Борис Годунов» Мусоргского. Первые три эпизода рондо представляют собой динамичные диалоги графа и Камышева, в которых граф жалуется на перепады настроений Ольги: «Какая-то лихорадка, а не женщина, то ей весело, то скучно, то слезы льет, то молится…» В оркестре лихорадочно сменяются тема любви графа, мотив «волн» и мотив судьбы, скерцозный вариант темы обольщения Ольги из I действия, мотив охоты-скачки. Лейтмотив любви графа – аллюзия на побочную партию Шестой симфонии Чайковского в хоральном, а затем в пародийно-скерцозном вариантах. Четвертый «кадр» изменяет характер его высказываний: «Ну, шабаш, я взял ее в дом, как жену, она же держит себя как женщина, которой платят». Оркестр мгновенно комментирует это темой фатума из Четвертой симфонии Чайковского. Вопрос Камышева «А как же ее муж? Я думаю, несчастнее нет человека» сопровождает тема «головной боли» из II действия, характеризуя здесь Урбенина.

После очередного проведения хорового рефрена появляется автомобиль, из которого выходит Зося, жена графа. Карнеев лишается дара речи. Оркестр комментирует ситуацию грозным мотивом судьбы и деформацией лейтмотива Ольги, превращающегося в мотив крика. Последний микродиалог Ольги и Сергея – повтор разорванного на фрагменты признания в любви II действия в сопровождении бушующей в оркестре грозной темы «грозы и бури» I действия. В ответ на восклицание Ольги «Оставь меня! Я не желаю говорить ни с тобой, ни с тем дураком-графом» Сергей, не помня себя от гнева, называет ее продажной и развратной женщиной. В состоянии нервного срыва она убегает в лес. Возвращение хорового рефрена, лейткомплексов «беды и грозы» на новом динамическом уровне готовит развязку действия: раздается ужасный крик, а затем вопли «Барыню убили», варьирующие мотивы «волн», судьбы и тему охоты. Появ-

ляется Урбенин, весь в крови, с раненой Ольгой на руках. Присутствующие потрясены его видом и принимают за убийцу. В оркестре доминируют роковые мотивы набата и судьбы в ритме похоронного марша. Рассказ-исповедь Камышева в финальном ансамбле после монолога Урбенина содержит признание в убийстве. В последнем эпизоде он как следователь лицемерно допрашивает умирающую Ольгу: «Назовите имя. Он пойдет на каторгу». Но, видя его лицо, Ольга вновь признается ему в любви. Лейтмотив Ольги в эпизоде допроса сопряжен с лейтмотивами «беды» и судьбы. В момент кульминации как рефрен драматургического процесса вновь является сумасшедший отец Ольги с двумя детьми со своим безумным бормотанием: «Все окна закрыты. Все двери закрыты. Всюду вокруг грабители, воры, бандиты».

Концовка сюжета в опере изменена в сторону большей напряженности и сжатия драматургии. В результате развязка остается неопределенной, решенной в духе мистической линии рока. Возможно, такой финал появился из гуманных соображений. Образ Урбенина в опере приподнят надо всеми остальными действующими лицами, и показывать смерть невинного человека в тюрьме автор не захотел. Финал Клиничева романтичней: сохраняется некая тайна, поэтизирующая чудовищную несправедливость реальности и неприглядное поведение Камышева.

Музыкальный процесс отличает сплошная континуальная симфонизация, выраженная в системе лейткомплексов разной протяженности, серии лейтжанров, дифференцирующих четыре драматургических пласта. Многие вырастают из декламации («голова болит», лейтмотив безумия) или ариозо героев (темы любви). Особый прием Клиничева – развернутые темы, концентрировано характеризующие драматические ситуации, например, оркестровое интермеццо Ольги. Лейтжанры, цитаты и аллюзии, барочные фигуры также вовлечены в симфонический процесс, непрерывно взаимодействуют с лейтмотивами и вокальными партиями. Оркестр дополняет, комментирует, обобщает вокальные характеристики и микрокадры сценографических ситуаций. Лейтсистема оперы «Драма на охоте» Л. Клиничева представлена в таблице-схеме:

Символические	**Лирико-психологические**	**Природные**	**Характеристические**	**Лейтжанры**	**Аллюзии, цитаты и риторические фигуры**
Лейтмотив Набата-колоколов (рок, судьба)	Лейтмотив томления Ольги (Татьяны)	Лейтмотив дождя	Кредо графа и Камышева (комплекс игры)	Вальс (Ольги, свадебный, другие)	Мотив судьбы (Бетховен)
Лейтмотив судьбы	Тема обольщения Ольги	Лейтмотив бури-грозы	Иронический «Голова болит» Сергея	Скерцо (дождь, окружение графа, граф и Камышев и др.)	Лейтмотив томления Татьяны (Чайковский)
Лейтмотив Смерти («бури-грозы»)	Тема любви Ольги и Сергея	Лейтмотив скачки (охоты)	Лейтмотив безумия отца	Фанфара и «золотой ход» валторн	Темы Ленского «Я люблю Вас» и «Как счастлив» (Чайковский)
Лейтмотив «горя-беды»	Тема любви Урбенина	Лейтмотив моря и скал	Лейтмотив судьи	Цыганская пляска	Ария Гремина (в тексте)
Тема скачки (охоты)	Тема любви Надежды	Лейтмотив леса	Лейтмотив слуг	Плач-причитание	Ариозо Мазепы (в тексте)
Лейтритм смерти	Тема сожаления Урбенина (Ах, Оленька)		Пародийный лейтмотив любви графа	Мазурка-	Пародия на ПП VI Симфонии Чайковского
Смерти (на основе риторической фигуры креста)	Лейтмотив волн страсти		Лейтмотив пародийный Урбенина	Русская лирическая	Тема судьбы из IV симфонии Чайковского
Лейтмотив круга и спирали (на основе фигуры круга)	Лейтмотив скорби-страдания		Лейтмотив ворчания Поликарпа	Марш триумфальный и похоронный	Lamento
	Тема ревности Сергея			Хорал	passus duriusculus
	Тема мистических предчувствий			Тарантелла	Фигура круга
	Лейтмотив ненависти Сергея			Колыбельная	Фигура креста
	Тема признаний Сергея			Старинный романс	Фигура распятия
	Кантилена графа			Ритм песни Ca ira	
				Ноктюрн	

Симфонизация, охватывающая весь художественный процесс, способствует структурной целостности, переводит его напряженную динамику в четкую логику музыкальных форм. Важное обобщающее значение в драматургии и музыкально-тематической организации целого имеют *образы-символы круга и спирали*. Общий композиционный план *концентричен* и, одновременно, содержит черты *множественного рондо*, символизирующего идею того порочного круга, из которого герои не могут выбраться. Опера открывается и завершается сценами охоты. Образы «охотников и жертв», между которыми разыгрывается кровавая драма, мифологизированы. И всё развитие действия – это грандиозная «охота», где люди-звери уничтожают человеческое в человеке. Ее кульминация – обрядовая (вновь круговая) сцена свадьбы II действия с ее внутренней спиральной структурой, «закрученной» вихрем вальса. Так выстраивается концентрическая композиция целого. Первый (круговой) рефрен – явление безумного отца Ольги с детьми в конце каждого действия. Второй, «спирально-вариативный» рефрен, непрерывно изменяющийся, обрастающий новыми штрихами, образуют психологические сцены Ольги и Камышева в каждом из действий. Финал оперы также построен в форме рондо. Идея *круга* акцентируется в тексте за счет символического уровня драматургии, образованного периодическим повторением в тексте и образов-символов Леса, Бури (грозы), Моря и скал, Смерти и Жизни, Любви и Горя-беды, Веры и греха, Правды и лжи. В тематических процессах малыми рефренами становятся зоны проведения и развития лейтжанра вальса, повтор наиболее значительных символических лейтмотивов. Экспрессия тематических и жанровых преобразований, диссонансная интонационная аура поддерживают высоко напряженный тонус музыки оперы. Кульминации символических лейтмотивов образуют «гребни» динамических волн развития, будто «дикая фантазия», драматизм музыки ариозо Ольги из первого действия стали прообразом целого: *динамика музыкального процесса* оперы воссоздает в целом *мифологемы* «бури-грозы», моря и скал. Волновые «всплески» символических лейтмотивов перемежаются с зонами спадов – лирических экзальтаций, народно-жанровых и пародийно-иронических эпизодов.

Опера Клиничева «Драма на охоте» представляет собой, на наш взгляд, выдающееся сочинение. В ее драматургии всё, как у современного человека, фаустианский мир которого амбивалентен и поливалентен. Сочинение *суммирует несколько концепций – концепцию рока, любви и смерти, концепцию игры, катастрофической трагедии, содержит ряд ярких драматургических находок, обладает таким качеством как полижанровость*. Автор синтезирует принципы драматургии *психологической экзистенциальной трагедии, социально-бытовой драмы, романтической трагедии рока в духе З. Вернера и Г. фон Клейста, черты символического театра*. Это принципиально отличает оперу Клиничева от предшествующих экранизаций и прозы Чехова. Проблематика оперы представляется современной и своевременной. Главные герои Чехова воссозданы жизненно достоверно, по меркам сегодняшнего дня: их экзистенциальный мир мистичен и обыден, поэтичен и циничен, холодный расчет и выгода сталкиваются с безумными страстями, сознательное или осознаваемое разрывается подсознательными и бессознательными порывами. Предельно разительна эволюция образа Ольги – превращение прекрасного видения в корыстную, самовлюбленную и скандальную женщину. Принцип параллельных цитат и аллюзий – интересная находка композитора в использовании приемов полистилистики. Думается, что эффектная театральность оперы, многогранность характеров, простота и демократизм музыкального языка при всей его жесткости, целостность музыкального процесса, пластичность мелоса вокальных партий героев, что так важно для певца-исполнителя, позволят «Драме на охоте» Клиничева занять достойное место в репертуаре ведущих оперных театров страны.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Калошина Г.* Из истории музыкального театра Дона // Культура донского края. Страницы истории. – Ростов н/Д: РГПИ, 1993. – С. 66–96.
2. *Мещерякова Н.* «Цыган» Л. Клиничева, или Новый триумф романтической оперы // Южно-Российский музыкальный альманах – 2007. – Ростов н/Д: РГК, 2008. – С. 53–58.
3. *Соколова А.* Песнь о России (К 70-летию Л. П. Клиничева) // Южно-Российский музыкальный альманах. – Ростов н/Д: РГК, 2008. – С. 176–181.
4. *Чехов А.* Драма на охоте // Чехов А. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. / Коммент. Л. М. Долотовой и М. А. Соколовой – М.: Наука, 1983. Т. 3. – С. 241–416.

М. Гринёва

ТЕКСТ КАК ОБЛАСТЬ ЭКСПЕРИМЕНТА В ВОКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ Э. ДЕНИСОВА

M. Grineva

THE TEXT OF EDISON DENISOV VOCAL WORKS AS AN EXPERIMENT

Статья посвящена актуальной на сегодняшний день проблеме трактовки поэтического текста в произведениях композиторов авангардного направления. В статье делается акцент на ряд сочинений признанного мастера отечественного авангарда второй половины XX столетия – Эдисона Денисова.

Ключевые слова: авангард, отечественный авангард, Эдисон Денисов, музыка XX века, поэтический текст.

The article is devoted to the very actual problem of poetical text interpretation in the works of vanguard composers. Mainly this article deals with some works of very talented Russian vanguard master of the second half of the XX century – E. Denisov.

Key words: vanguard, Russian vanguard, Edison Denisov, music of XX century, poetical text.

Для музыкознания давно уже стало нормой рассматривать сочинения композиторов авангардного направления как примеры действия новых методов музыкальной композиции. В сочинениях этого направления (а может быть, не только этого) подчеркнуто нетрадиционное решение может касаться не только музыкального материала, но и вербального текста, если он включен в сочинение, что типично, прежде всего, для вокальных жанров.

Ярким примером новой трактовки текста является экстраординарное сочинение Эдисона Васильевича Денисова «Голубая тетрадь». Первое, что бросается в глаза при взгляде на партитуру, – необычный текст. Сочинение написано на тексты, по жанру очень разноплановые, – стихи Александра Введенского и прозу Даниила Хармса. В целом, в каждой из частей «Голубой тетради» звучит либо прозаический, либо поэтический текст – уже это, само по себе, не типично для вокальных циклов. Но особенно необычной оказывается вторая часть, где контрапунктом разворачиваются оба типа текста: рассказ Хармса «Рыжий человек» и стихотворение Введенского «Глядите все»; при этом поэтический текст вокализируется Сопрано, а прозаический произносится Чтецом.

Знакомство с «Голубой тетрадью» вызывает несколько вопросов: зачем композитору понадобилась такая необычная форма, что он хотел этим сказать или подчеркнуть? Насколько форма организации текста, реализованная в «Голубой тетради», связана с другими сочинениями композитора и, вообще, – с музыкой второй половины XX века? Попытаемся найти ответы на поставленные вопросы и, таким образом, приблизиться к осознанию поисков композиторов XX века, в том числе, Денисова, в сфере взаимодействия текста и музыки.

Первое предположение, которое возникает и, вероятно, содержит в себе долю истины: необычная ситуация спровоцирована необычностью текста. Персонаж рассказа Хармса «Рыжий человек» – яркий представитель абсурдного мира: «Был один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос, так что рыжим его называли условно. Говорить он не мог, так как у него не было рта. Носа тоже у него не было. У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и спины у него не было, и хребта у него не было, и никаких внутренностей у него не было. Ничего не было! Так что непонятно, о ком идет речь. Уж лучше мы о нем не будем больше говорить».

Уже сама внешность этого человека указывает на то, что если он и «был», то постепенно его не стало: стёрли – и не вспомнили, что был когда-то. В абсурдном мире этого «рыжего» человека не стало, фактически, на наших глазах, чем подчеркивается ненужность обычного рядового человека. А жил ли он вообще?

Но ведь при всей экстраординарности «Рыжего человека» Хармс не планировал, что его рассказ будет звучать параллельно со стихами Введенского, хотя они и были друзьями и соратниками по ОБЭРИУ – Объединению реального искусства. Параллелизм текстов – замысел

уже сугубо композиторский. Но в чем его главная суть? Прежде чем пытаться это объяснить, вспомним в самых общих чертах, каково вообще отношение композиторов к тексту вокального сочинения.

Вокальная музыка – область творчества, которой, так или иначе, касается каждый композитор. Выбор текста и его трактовка при этом для композитора всегда являлись особой задачей. Проблема интерпретации поэтического текста существовала во все времена, сколько существует вокальная музыка. В XX веке она тоже оказалась важной, причем в ее решении обнаружились многие новые черты.

Тема организации текста в вокальной музыке традиционна и для музыкознания, о чем свидетельствует ряд исследований, посвященных ей. В их числе фундаментальная монография в трех частях В. Васиной-Гроссман «Музыка и поэтическое слово» [1; 2], исследование Е. Ручьевской «Слово и музыка» [13], глава в учебнике В. Холоповой «Формы музыкальных произведений» [16], книга Б. Каца «Стань музыкою, слово!..» [9], работы И. Дабаевой [3; 4; 5; 6] и др.

В выборе текста для вокального произведения каждый композитор руководствуется своими критериями: для кого-то важно, чтобы текст был предельно певуч и легко ложился на музыку; кто-то, напротив, выберет строки, лишенные какого-либо мелодизма для того, чтобы потом этот мелодизм выразить собственно музыкальными средствами, а кому-то оказывается важен не мелодизм, а интонирование, приближенное к речевому. В каждую историческую эпоху складывались свои закономерности и особенности подхода композиторов к текстовой основе вокального сочинения.

В настоящей статье не ставится цель проследить и охарактеризовать все этапы эволюционных изменений, которые происходили в различные исторические периоды в сфере обращения композиторов с текстовой основой вокального сочинения. Однако обозначим некоторые показательные особенности, что необходимо для верной оценки явлений, типичных для музыки XX века.

В работе композитора со словесным текстом вокального сочинения существуют две важные стороны: одна связана с изменениями, которые автор музыки вносит или не вносит в поэтический текст. В первом случае композитор предлагает нам новую версию избранного им текста, становясь как бы его соавтором. Во втором случае он музыкально интерпретирует чужой поэтический текст. Выделяя два названных случая, мы не говорим о степени художественной целесообразности или качестве музыки, но лишь о различии в подходе композитора к тексту-первоисточнику.

Вторая сторона – избираемая композитором форма звучания текста в произведении. Таких форм изначально может быть несколько: музыкальное интонирование, декламация, чтение и другие (вплоть до виртуального присутствия текста).

Конечно, есть еще и проблема соотношения текста – его структуры, ритма и метра, фонетики – и средств музыкальной выразительности. Всё это направлено на раскрытие смысла текста и его отдельных элементов. Раскрытию этой проблемы чаще всего и посвящаются работы музыковедов. В данной статье касаться ее мы не будем, но сосредоточим свое внимание на вопросах, затрагивающих собственно текст: насколько композитор свободно ведет себя в работе с текстовой основой, какие новые приемы и средства и для каких целей привлекает в организации вербального текста.

Для того чтобы в большей мере оценить масштаб эксперимента в области работы с текстом в творчестве Денисова, совершим небольшой экскурс в прошлое. В творчестве русских композиторов XIX века, например, у представителей «Могучей кучки», обязательным условием работы с текстом было почти точное сохранение его первоосновы в неприкосновенности: «Не допускались ни добавленные репризы строк, ни даже повторения слов» [16, *11*]. У Чайковского и других композиторов, не принадлежавших к «Могучей кучке», замечаем более свободный подход к тексту: автор допускает повторения одного и того же слова, а также его фрагментов.

В качестве текстовой основы для вокальных сочинений мастера XIX века избирали исключительно поэзию. Единичные случаи обращения к прозаическим текстам в творчестве Даргомыжского были крайне негативно встречены общественностью и не получили продолжения в творчестве других композиторов.

Основными вокальными жанрами, к которым обращались композиторы XIX века, были романс, песня, кантата, вокальный цикл. Однако иногда возникали и новые жанры. Так, например, в творчестве Ц. Кюи неоднократно встречается «стихотворение с музыкой». Что можно увидеть нового в этом жанре, в чем его отличие от романса? В «стихотворении с музыкой» доминирующая роль принадлежит именно стихотворному тексту. Все же вокальная основа здесь остается ведущей, особое значение в некоторых примерах приобретают речевые интонации.

В начале XX века жанр «стихотворения с музыкой» оказался особенно востребованным

и продолжил свою жизнь в творчестве ряда композиторов и исполнителей. Например, у Александра Вертинского. Т. Левая отмечает, что манера его исполнения, «изобилующая разного рода интонационными нюансами, паузами, аффектированными ускорениями и замираниями», отличалась предельной выразительностью» [11, *44*]. Именно в «стихотворении с музыкой» усилилась роль мелодекламирования, что приблизило вокальную по природе песню или романс к декламации под музыку. И эта особенность вылилась в рождение еще одной новой жанровой разновидности – мелодекламации или чтения стихотворения под музыку.

Творчество композиторов XX века представляет новую веху в развитии вокальной музыки. В связи с расцветом авангарда все чаще в отношении музыкального искусства стал применяться термин «эксперимент». В этом проявилась важная тенденция всего XX века: эксперимент как неотъемлемая часть науки проникает в искусство. Однако уместно ли это слово в связи с искусством? Для ответа на этот вопрос необходимо дать краткое толкование термину «эксперимент». В переводе с латинского оно означает «проба, опыт». В словаре иностранных слов эксперимент трактуется как «научно поставленный опыт, наблюдение исследуемого явления… вообще опыт, попытка осуществить что-либо» [15, *588*]. В общем смысле эксперимент – это приобретение нового опыта, до сих пор неизвестного.

В искусстве XX века экспериментальный подход очевиден уже в самой работе поэтов и прозаиков со словом. В нескольких словах напомним некоторые важные проблемы литературы минувшего века. Еще в начале столетия один из родоначальников литературы абсурда Хармс говорил, что «стихотворение должно быть реальным настолько, чтоб его можно было бросить в окно – и стекло бы разбилось» [10, *103*]. Свою задачу литераторы видели в возврате слову его первоначального значения через поиск новых путей выражения мысли и поиск новых слов. Объектом отражения в литературе становится конкретный предмет, очищенный от всего лишнего, ненужного, мешающего рассмотреть его суть. А в поэзии этот предмет может быть передан через «столкновение словесных смыслов» [8, *242–243*].

Экспериментальный подход в работе с вербальным текстом вокального сочинения – отличительная черта стиля Денисова. Линия эксперимента свойственна всем композиторам XX века, чье творчество, так или иначе, вписывается в рамки авангардного музыкального искусства. Денисова справедливо называют лидером советского авангарда 60–70-х годов XX века. Идеи музыкального авангарда ярчайшим образом проявились не только в музыкальном языке композитора, но и в подходе к тексту. Денисов неоднократно признавался, что его задача «...приручить текст… изменить, поменять местами слова, сделать купюры или монтаж двух-трех стихотворений в одной части. …Когда мне что-то мешает в тексте, я переставляю слова, даже изменяю смысл поэзии в соответствии с тем, что хочу сказать» [7, *74*]. Экспериментальный подход в данном случае воспринимается как необходимый, позволяющий композитору точнее воплотить свой замысел.

Справедливо будет сказать, что далеко не всегда Денисов экспериментирует с текстом. В вокальном творчестве в целом у него можно выделить два разных подхода. Один из них продолжает традиционную линию, когда композитор относится к тексту как к нерушимой целостности: автор музыки лишь изредка может изменить одно слово в строке. В числе таких сочинений ряд опусов на стихи русских поэтов: цикл «Твой облик милый» на стихи А. Пушкина (1980), «На снежном костре» на стихи А. Блока (1981).

Иной подход имеет ярко выраженный экспериментальный характер. Типичный прием в этом случае – так называемая «коллажная техника» или «текстовый монтаж»: композитор часто работает с несколькими текстами из разных источников, компонует их, смешивает, накладывает однин на другой и т. п. Как исходный вербальный материал, так и художественный результат при подобной работе с текстом могут быть различны. Например, композитор может соединить в одном сочинении тексты разных авторов. Именно такое решение наблюдаем в цикле «Голубая тетрадь». Вербальную основу сочинения составили тексты литераторов начала XX века, представителей литературного объединения ОБЭРИУ. Из их наследия, как поэтического, так и прозаического, композитор тщательным образом отбирает необходимые ему строки, которые работают на раскрытие его замысла[1].

В другом случае, опираясь на творчество одного автора (поэта или прозаика), композитор из его текстов монтирует новое целое, выступая, фактически, соавтором вербального текста. Так случилось в работе над либретто оперы «Пена дней». В его основу положены тексты Бориса Виана, которые Денисов перестроил по своему усмотрению: ввел довольно много стихотворных текстов из других сочинений автора, в частности, из его шансон, обогатил либретто

[1] Например, из 111 строк стихотворения Введенского «Значенье моря» Денисов отобрал всего 24.

анонимным текстом песни о Христе, написанным несколько веков назад (композитор позаимствовал его из книги религиозных песен).

Еще один специфический вид монтажной техники – сочетание в одном сочинении текстов на разных языках. Примером может служить Реквием, в котором Денисов обратился к творчеству поэта XX века Франциско Танцера. Текст Танцера написан на трех языках: английском, немецком, французском. Денисова привлекла идея интернациональности и возможность донести свой замысел до более широкого круга слушателей. Кроме того, он дополнил разноязычный текст Танцера текстами католической литургии, Библии, канонического латинского реквиема и фразой из «Нагорной проповеди» Христа: «Я – свет земли, и кто пойдет за мной – будет иметь свет жизни».

В результате работы композитора с текстом, связанной с подбором, компоновкой, драматургическим выстраиванием, складывается индивидуализированная форма, не имеющая аналогов. Это дает основание отнести имя Денисова к числу тех немногих композиторов, кто создает новые формы по «индивидуальному проекту». Причина такой сложной работы с текстом вокального сочинения у Денисова – это стремление донести до слушателя глубинный смысл сочинения, найти именно тот формат целого, который в полной мере будет воплощать его авторский замысел.

Особую проблему видят композиторы XX века и в поиске форм преподнесения текста. В этом вопросе у Денисова выделим несколько путей решения. Прежде всего, он продолжает линию, идущую от композиторов XIX века. В ряде его сочинений, таких как циклы «Твой облик милый», «На снежном костре» и других, текст традиционно вокализируется.

Однако есть ряд примеров, когда в способе преподнесения текста композитор экспериментирует. Например, в цикле «Солнце инков» на тексты чилийской поэтессы Габриэлы Мистраль в партии одного исполнителя Денисов противопоставляет текст, который вокализируется, и текст, который проговаривается. Во второй части цикла, которая носит название «Печальный Бог», исполнительница с пения переходит на декламацию. Композитор дважды прибегает к этому выразительному приему, и в каждом случае солистка проговаривает драматургически самые важные строки. Первый раз на фоне описания картины природы появляется текст, связанный с образом Бога: «Ищу лик Бога, хочу погладить его щеку». В другом случае речь заходит о молитве: на словах «из праха земного не возносилась такая» реплика исполнительницы приближается к свободному интонированию на одной высоте, как во время произнесения молитвы.

В творчестве композиторов XX века, благодаря появлению новых технических звукозаписывающих средств, стало возможным сочетать живое исполнение с записанным на аудиопленку. Обращение к звукозаписывающей технике и включение записи в вокальное произведение утвердилось в творчестве ряда композиторов фактически сразу как яркий звуковой эффект, открывающий широкий спектр новых возможностей. Подобное сочетание встречаем и у Денисова в «Солнце инков», где текст вокальной партии, исполняемый сопрано, сочетается в виде канона с записанным на магнитную пленку мужским голосом. При этом каждая партия канона записывается одним и тем же исполнителем, а сама партия состоит из декламирования на одной высоте определенного текста. В записи эти голоса образуют трехголосный канон в квинту. Подобный прием является эффектным выразительным средством, позволяющим противопоставить в образном содержании антитезу «живое – неживое».

В своем отношении к тексту вокального сочинения Денисов не был единственным, кто обозначил новые пути. В работе с текстом и в поисках способов его воплощения в творчестве практически каждого композитора XX века в той или иной степени присутствовал эксперимент. Приведем лишь некоторые показательные примеры из сочинений отечественных композиторов.

В «Поэтории» Р. Щедрина на тексты А. Вознесенского для поэта, женского голоса, смешанного хора и симфонического оркестра (1968), по замыслу композитора, «сначала текст интонируется певцами, затем декламируется поэтом» [12, *93*]. При этом, создавая «Поэторию», Щедрин рассчитывал на участие в исполнении самого Вознесенского, что и было реализовано на премьере и зафиксировано в существующей аудиозаписи. И в этом обязательном условии исполнения произведения заключается особый индивидуальный авторский проект.

Среди новых способов исполнения и звукоизвлечения выделяется прием, который применил Л. Грабовский в цикле «Из японских хокку» на стихи Мацуо Басё для тенора, флейты-пикколо, фагота и ксилофона (1964). В первом хоку фруллато флейты-пикколо переходит в партию тенора, продолжающую ту же мелодию, тоже фруллато. Композитор указал, как должен исполняться этот прием: «Исполнитель бьет себя по груди руками для усиления эффекта» [14, *93–94*]. В вокально-инструментальной компо-

зиции этого же автора «Маргиналии к Хайсенбюттелю» (1967) текст интонирует чтец, которому строго предписано придерживаться одной и той же высоты, при этом изменениям подвергаются лишь динамические оттенки, градации которых варьируются от *fff* до *ppp*. У А. Вустина в композиции «Досуги Козьмы Пруткова» (1982) во второй части цикла фразы ударных чередуются с чтением афоризмов Пруткова. У С. Губайдулиной в кантате «Ночь в Мемфисе» для меццо-сопрано, мужского хора и оркестра на тексты из древнеегипетской лирики в переводе А. Ахматовой и В. Потаповой в семи частях (1968) на магнитофонную пленку записана партия мужского хора. Благодаря этому, в произведении создается аллюзия на древний ритуал, а звучание хора в записи подчеркивает особую атмосферу архаики. Хор декламирует текст в низком регистре и по звучанию, благодаря отстраненному тембру, приближается к мистическому гулу, как бы доносящемуся из потустороннего мира.

Новым в XX веке можно назвать исполнение текста музыкантами-инструменталистами и оркестрантами. Подобные актерские задачи, которые ставит современный композитор перед исполнителями, связаны с типичным для второй половины столетия «инструментальным театром». Игровыми ролями по ходу произведения могут наделяться все исполнители, порой и дирижер. Так, сочинение А. Вустина «Музыка для десяти» (1991) построено как спиритический сеанс, где музыканты оркестра символизируют души, которые вызываются, чтобы узнать у них пророчества. При этом по ходу произведения артисты оркестра, помимо игры на инструментах, свободно общаются с дирижером. Кульминацией сочинения становится чтение пророчества, в исполнении дирижера, который повествует о том, кто и каким образом закончит свое земное существование. У того же автора в композиции «Письмо Зайцева» для голоса, струнных и большого барабана (1990) в кульминации исполнители-струнники одновременно с игрой на инструментах поют хором текст из Евангелия «Боже мой, для чего ты меня оставил».

Еще одним ярким примером создания сочинения по индивидуальному проекту является концерт В. Екимовского «Attalea princeps» для скрипки с оркестром (2000). Каждый слушатель в зале получает программку концерта, в которой напечатан рассказ В. Гаршина с одноименным названием. Зрителю предлагается во время звучания музыки погрузиться в чтение, где текст выступает в качестве своеобразной программы, а музыка в данном случае является комментатором, точно следуя за всеми поворотами сюжета.

Подводя итоги, акцентируем внимание на том, что в музыкальном искусстве XIX века перед композитором в чисто инструментальном произведении стояла проблема организации музыкального пространства, а в вокальном – соотношение музыки и слова. Перед композитором в XX веке в рамках авангардного искусства возникли новые проблемы, которые обозначились, прежде всего, в новых замыслах, потребовавших изменения и самого текста, его внутренней структуры. В композиторском творчестве это проявилось в новом подходе к организации текста в вокальном произведении и поиске новых способов его исполнения. В связи с указанными задачами, выделились два подхода в работе с текстовой основой. Один из них следует традиции предшествующего времени. Но время от времени современный композитор экспериментирует в работе с текстом, в соотношении музыки и текста, в способе или приемах его исполнения. В результате такого нового подхода к жанрам вокальной музыки мы в каждом отдельном случае обнаруживаем особую индивидуализированную форму или индивидуальный проект, не имеющий себе подобных в музыкальной практике прошлого.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Васина-Гроссман В.* Музыка и поэтическое слово. Ч. 1. Ритмика. – М.: Музыка, 1972.
2. *Васина-Гроссман В.* Музыка и поэтическое слово. Ч. 2. Интонация. Ч. 3. Композиция. – М.: Музыка, 1978.
3. *Дабаева И.* Анализ поэтического текста как необходимый компонент целостного анализа вокального произведения. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М.: МГК, 1985.
4. *Дабаева И.* Значение композиционного контекста для воплощения поэтического текста в камерных вокальных циклах советских композиторов // Теоретические и эстетические проблемы советской музыки: сб. науч. трудов / Ред. И. В. Воронцова, И. П. Дабаева, А. Г. Коробова. – М.: МГК, 1985. – С. 76–84.
5. *Дабаева И.* Введение в основу поэтики: Методическая разработка курса. – Ростов н/Д, 1985. – Рукопись.
6. *Дабаева И.* О взаимодействии поэтического и музыкального ритма в камерно-вокальных произведениях советских композиторов: Методическая разработка курса. – Ростов н/Д: РГМПИ, 1987. – Рукопись.
7. *Денисов Э.* Если ты настоящий артист, ты всегда независим // Музыкальная академия. – 1994. – № 3. – С. 72–76.
8. *Друскина Л.* Обэриуты? – Чинари! // Музыкальная академия. –1995.– № 4–5.– С. 242–243.
9. *Кац Б.* Стань музыкою, слово!.. Критические этюды. Из опыта претворения поэтической лирики в камерно-вокальных циклах советских композиторов. – Л.: Советский композитор, 1983.
10. *Констриктор Б., Таршис Н.* Историческая тема у обэриутов // В спорах о театре: Сб. науч. трудов / Ред.-сост. Д. И. Золотницкий. – СПб.: Троцкий, 1992. – С. 103–117.
11. *Левая Т.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – М.: Музыка, 1991.
12. *Паисов Ю.* Хор в творчестве Родиона Щедрина. – М.: Композитор, 1992.
13. *Ручьевская Е.* Слово и музыка. – Л.: Музгиз, 1960.
14. *Савенко С.* Константы стиля Леонида Грабовского // Музыка из бывшего СССР: Сб. ст. / Ред.-сост. В. С. Ценова. – М.: Композитор, 1994. – Вып. 1. – С. 91–105.
15. Словарь иностранных слов / Ред. И. В. Лехин. – М.: Русский язык, 1979.
16. *Холопова В.* Формы музыкальных произведений. – СПб.: Лань, 1999.

Ю. Евсюкова

ЭКОЛОГИЯ МУЗЫКИ КАК АКТУАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

Y. Evsyukova

ECOLOGIC MUSIC AS AN ACTUAL PROBLEM MODERN MUSICOLOGY

В статье рассматривается экология музыки в музыкально-историческом и культурном контексте XX века.

Ключевые слова: экология культуры, экология музыки, стилевое направление.

Article is dedicated to ecologic music of the cultural-historical and musical context of the twentieth century.

Key words: ecology of culture, ecologic music, style direction.

Развитие экологии послужило мощным импульсом к выдвижению перед человечеством специфических ценностей и формированию особого к ним отношения. В ответ на эти веяния в музыкальной культуре зарождается стилевое направление, называемое нами «экологической музыкой», и возникает потребность осмысления ее проблематики. Изучение этой области представляет значительный интерес для современной науки.

В условиях кризиса системы «человек – природа – общество» важны исследования, посвященные разработке проблем экологии и, в частности, экологии музыки в разных аспектах: от шумового загрязнения окружающей среды до воздействия (художественного, психологического, социального, биологического) на духовный мир человека. Помимо общенаучных проблем, в орбиту экологии музыки попадает вопрос о стилевом направлении в музыкальном искусстве XX века, основанном на оригинальной образности, соответствующей экологической тематике.

Методологическую базу настоящей статьи составляет совокупность трудов, где вырабатывается системный подход к проблемам экологии музыки, которые, в свою очередь, рассматриваются, с одной стороны, в культурно-историческом контексте XX века, а с другой – как специфически музыкальные.

Главная роль в изучении темы отводится исследованиям Д. Лихачева, касающимся экологии культуры [4; 5; 6; 7]. Идеи ученого продолжены многими авторами. В статье учитывается типология Д. Кулабухова [3], который определяет ведущие направления в развитии экологии культуры. Основой для изучения проблем собственно музыкальной экологии послужила статья Е. Назайкинского [11]. Охарактеризовать исследуемый феномен с теоретических позиций позволяют специальные работы: по экологической эстетике – Н. Маньковской [8], по экологическому сознанию – В. Медведева и А. Алдашевой [9], по массовой музыкальной культуре – А. Мешковой и А. Коробовой [10], по музыкотерапии – С. Шушарджана [17; 18], И. Сусаниной [16].

В литературе постепенно вырабатывается понятийно-терминологический аппарат, благодаря которому можно выделить такое стилевое направление XX века как «экологическая музыка». Произведения экологической тематики причисляют к «экологическому искусству» [1; 8], соответствующее ответвление джазовой музыки именуется «экологическим джазом» [8; 14; 15], понятие «sound art» соотносится с направлением, культивирующим принципы «экологического искусства» [1]. Однако определение «экологическая музыка» как обозначение особого стиля в работах не встречается. Анализ научной литературы подтверждает актуальность данной темы.

Целью настоящей работы является исследование экологии музыки в культурно-историческом и музыкальном контексте XX века.

Своим рождением научное направление экологии музыки обязано общей экологии. Слово «экология» образовано то греческого «oikos», что означает дом (жилище, место

обитания, убежище), и «logos» – наука. В буквальном смысле экология – это наука об организмах, обитающих в привычных для себя условиях («у себя дома»). Первоначально к охране природы она не имела отношения. Так Э. Геккель в 1866 году в монографии «Всеобщая морфология организмов» («Generalle Morphologie der Organismen») именует науку о взаимосвязях животных и растений, обитающих на определенной территории. Вплоть до 1970 года понятие «экология» практически не употребляется. Во второй половине века в силу двух обстоятельств – роста населения Земли и научно-технического прогресса – роль экологии значительно возрастает. Она существенно изменяет научное мышление; благодаря ей вырабатываются новые методологические подходы в различных научных сферах, в том числе в области культуры и искусства.

Интерес к музыкальной экологии во многом обусловлен развитием философских знаний. Формирование научных представлений об отношении природы и общества берет начало в космогонизме древнегреческой философии. Единство происхождения мира, освещение зависимости человека от божественной сущности природы в дальнейшем находит отражение в средневековых религиозно-философских концепциях. Эти идеи развиваются и в Новое время в работах философов гуманистической направленности – И. Канта, Г. Гегеля, И. Фихте, Л. Фейербаха и др. Особую значимость в утверждении единства человека и природы как составляющих Вселенную компонентов имеют труды теоретиков русского космизма: Н. Бердяева, В. Соловьева, П. Флоренского. Предпосылки к теоретическому осмыслению проблем экологии культуры заложены также в работах представителей русской философской мысли XX века – М. Бахтина, А. Лосева, в изысканиях культурологов – С. Аверинцева, Л. Баткина, Ю. Лотмана.

Именно в философии вырабатывается понятийно-категориальный аппарат по проблемам взаимодействия человека, общества и природы, собственно экологии и складывается экологическая форма общественного сознания. Вместе с естественно-гуманитарными науками и другими видами духовной деятельности в философии осуществляется интенсивный поиск наиболее эффективных путей решения экологических проблем современности.

Непосредственным толчком к определению экологии культуры становятся междисциплинарные исследования 1980–1990-х годов. Здесь возникает само название новой научной дисциплины, вычленяются наиболее значимые ее проблемы. Различение традиционной «биологической» экологии и экологии культуры предложено Д. Лихачевым. Ученый констатирует, что ее проблематика сводится не просто к сохранению и изучению памятников культуры, но к сохранению целостности исторически сформированной культурной среды, к изучению ее нравственного значения, механизмов ее воздействия на человека и общество [6]. Д. Лихачев, неоднократно обращаясь к данной теме, в ряду насущных ее проблем называет следующие: недоступность культурных ценностей для той или иной группы людей, вывоз культурных ценностей за пределы страны, обеднение лексики русского языка, замена русских слов словами иностранного происхождения. Зоной экологического бедствия, по его мнению, может оказаться и кино, и классический репертуар театров, и музыка.

В совокупности исследований, посвященных экологии культуры, заслуживает внимания работа Д. Кулабухова, в которой дифференцированы основные направления развития экологии культуры:

1) культурная экология – наука, изучающая связь между природными условиями и культурой определенного региона, народа, государства, между природой и культурой;

2) экологическая культура – наука об отношениях культуры общества с окружающей средой;

3) экологическая эстетика – наука об эстетическом восприятии окружающей среды [3].

К теме нашего исследования непосредственное отношение имеет последнее. Экологическая эстетика ориентирована на исследование глобальной проблемы взаимосвязей человека и природы в контексте культуры. Современный этап ее развития выходит далеко за рамки традиционного рассмотрения темы природы в искусстве. Н. Маньковская в работе «Эстетика постмодернизма» не только очерчивает основной круг вопросов экологической эстетики, но и вводит важное понятие – «искусство окружающей среды». Исследователь определяет ряд парадигм в искусстве: центральная сфера (классика) и периферийные сферы (садовое искусство и искусство окружающей среды) [8]. Для экологической эстетики последнее представляет особый интерес как промежуточное звено между искусством и природой, в его зоне и создаются новые эстетические объекты. В рамках музыкального искусства в качестве такого рода объекта выступает «экологическая музыка». Композиторы данного стилевого направления используют в качестве звукового материала любые природные шумы и голоса животных.

Естественные объекты, по мнению Н. Маньковской, могут включаться в искусство поразному. С одной стороны, они могут метафорически восприниматься в этой пограничной области как природные произведения искусства: улей сравнивается с архитектурной постройкой, дремучий лес – с пейзажем на картине, звучание голосов птиц – с симфонической партитурой (вспомним оркестровые произведения О. Мессиана «Пробуждение птиц» и «Экзотические птицы»). Природный объект может позиционироваться и как художественный в условиях демонстрации на выставке. Таковы «продукты» обже труве (от фр. «objet trouvé» – находка, диковина, открытие), реди-мейд (от англ. «ready made» – готовый), ленд-арт (от англ. «land art» – земляное искусство)[1] и др. Отполированные водой камни, выкрашенные растения и животные становятся объектами художественной интерпретации. С другой стороны, природа может стать частью произведения искусства, о чем свидетельствуют произведения экологической тематики, принадлежащие разным видам искусства – музыке, живописи, кино, художественной фотографии, ландшафтной архитектуре и др.

Как явление культуры экологическая музыка довольно широко распространена. Это стилевое направление охватывает как академический пласт, так и рок, джаз, электронику. В ряду ее авторов – представители разных периодов, стилей, национальных школ: О. Мессиан и П. Васкс, А. Хованесс и Дж. Крам, Э. Денисов и В. Артемов, П. Карманов и основатель экологического джаза П. Уинтер, а также успешно работающий в области электронной музыки Китаро и многие другие. Что же их объединяет? В статье «Музыкальные лики истории» Е. Назайкинский рассматривает музыкальный стиль как совокупность отличительных качеств, позволяющих определять и узнавать генезис воспринимаемой музыки, «…прямо ощущать в музыке характер, личностное и художническое своеобразие ее творцов – композиторов, исполнителей, интерпретаторов» [12, *394–395*]. Метафорическое выражение «лик» выступает здесь субъектной характеристикой стиля: «...Лик – это облик, отшлифованный общественным художественным сознанием, превращенный в иконический знак, символ, идеальное обобщение» [12, *401*]. Таким обобщением становится используемый композиторами звуковой материал – любые природные шумы и голоса животных.

Содержание понятия «экология музыки» обогащают исследования по социальной и экологической философии, экологической педагогике и психологии, экологической этике («этике Земли», «этике экологической ответственности»), а также музыкотерапии – одному из современных направлений психотерапии и практической психологии. В нем музыка рассматривается многогранно: как феномен творческой деятельности, как своеобразное языковое явление, как символическое выражение духовных и социально-психологических тенденций своего времени. Музыкотерапия предполагает использование музыки и ее средств (звука, ритма, мелодии и гармонии) с целью профилактики, реабилитации или лечения, а также направлена на развитие творческих возможностей человека[2].

Многовекторность развития экологии музыки предопределяет необходимость разностороннего освещения ее проблематики. Этим обстоятельством обусловлено обращение к жанрам массовой музыкальной культуры, поскольку идеи экологического ренессанса нашей планеты не могли ее не затронуть. А. Мешкова и А. Коробова рассматривают массовую музыкальную культуру XX века как особый жанровый класс, отличающийся от других [10]. В основных ее направлениях тоже обнаруживаются интересующие нас тенденции. Так, существуют некоторые разновидности электронного рока, совмещающие синтезатор с акустикой окружающей среды – аудиозаписями голосов животных, ритуальных песнопений, шумов города и т. п. К ним относятся: эмбиент (от англ. «ambient» – окружающий), чил-аут (от английского сленгового слова «to chill» – остынь, расслабься), даунте́мпо (от англ. «downtempo» – заниженный темп), псибиент (от англ. «psybient» – сокращение от «psychedelic ambient» – пси-

[1] Понятиями **«обже труве»** и **«реди-мейд»** обозначают один из распространенных приемов современного искусства, состоящий в том, что предмет, изначально не предназначенный для использования в искусстве, вырывается из привычной обстановки и экспонируется в выставочном зале. Причем понятие «рэди мэйд» относится к предметам, созданным промышленным производством. **Ленд-арт** – направление в искусстве последней трети XX века, основанное на использовании реального пейзажа в качестве главного художественного материала и объекта.

[2] По данным учебного пособия «Введение в арт-терапию», в мировой практике музыкотерапии можно выделить два направления: применение музыки как восстанавливающего психофизиологическое состояние человека и исцеляющего феномена; обращение к музыке как средству общения, самовыражения в рамках терапевтического пространства [16]. В некоторых методиках музыкотерапии используют физические свойства звука в лечении и реабилитации. К таким способам относится виброакустическая терапия.

ходелический эмбиент)[3]. В джазе выделяется стиль «нью-эйдж» (от англ. «new age music» – «музыка новой эпохи»)[4], зарождается собственно «экологический джаз».

В идеальные представления о «чистой природе» органично вписывается и минимализм «с его декларативным отказом от композиционных усложнений авангарда и жестко детерминированной формы (этого „кошмара современной цивилизации", по словам Дж. Кейджа), с его возвращением к „просто звуку", мыслимому в онтологической первозданности» [2, *656*].

Тем не менее, в современном музыкознании экология музыки является малоизученной. К осмыслению ее проблем впервые обращается Е. Назайкинский в статье «Музыка и экология» [11] и определяет три сферы их взаимодействия:

1) музыка как шум, как загрязнение окружающей среды;

2) сфера художественных и эстетических норм и идеалов, где требование чистоты прямо связано с экологией и нравственностью;

3) внутренний духовный мир человека как поле экологического воздействия – художественного, психологического, социального, биологического.

Остановимся на каждой из них отдельно. Шумовое загрязнение окружающей среды – серьезная проблема современности. В середине 70-х годов прошлого столетия канадский композитор и ученый М. Шейфер разработал проект «World Soundscape Project» («Проект мирового звукового ландшафта»), в котором отражено взаимоотношение людей и окружающего их пространства посредством звука. Его исследовательская программа посвящена изучению «звукового ландшафта» конкретной местности в связи с другими характеристиками окружающего пространства. Предметом особого интереса в проекте становится методика «звуковой локации» окружающего пространства и последующей выработки человеком способности не просто слышать, но и правильно воспринимать окружающую звуковую какофонию, научившись выделять даже в беспорядочном шумовом гуле звуки полезные и приятные [19].

М. Шейфер основал также общественное движение, в русле которого возникают новые направления как в искусстве – «sound art», так и в науке – «звукоэкология». Продолжая его проект, звукоэкологи разных стран предлагают свои методики моделирования звукового окружения любого объекта, делая звуки максимально гармоничными и привлекательными для слуха человека.

Определяя границы шумового загрязнения в музыке, Е. Назайкинский выделяет несколько специфических проблем. Во-первых, это крайняя степень силы звучания в некоторых направлениях бытовой развлекательной музыки. Во-вторых, акустическое излишество, создаваемое любой музыкой, если для находящихся в сфере ее действия людей она оказывается неуместной (появляется не ко времени, не соответствует по жанру, не отвечает вкусам и т. п.). В-третьих, нарушение принципов коммуникации, соответствующих разным типам музыки (концертные залы, оперные театры), из-за появления аудиоаппаратуры, техники радио, звукозаписи и прочего.

Распространение технических средств для слушания музыки (от транзисторов и радио люди перешли к слушанию звукозаписей через наушники, при помощи плейеров, телефонов), с одной стороны, решает проблему акустического загрязнения окружающей среды, с другой – выдвигает новую. Ее суть заключена в совмещении разных пространственных условий: «виртуальная» музыка несет с собою первоначальное пространство, студийное или концертного зала, а слушатели пребывают в другой среде – городской или какой-либо иной. Е. Назайкинский указывает на сложность этого явления: «Шизофония – не единственное следствие техники звукозаписи и описанными проявлениями вред ее

[3] **Эмбиент** – стиль электронной музыки, характеризующийся опорой на тембровые модуляции, отсутствием акцентного ритма и «атмосферным» звучанием. Обозначение «**чил-аут**» используется, в основном, для описания тональной музыки «расслабляющего» характера. В дальнейшем чил-аутом называют отдельный танцпол на концертах, вечеринках, а также чил-аут-комнаты – зоны отдыха в клубах с танцевальной тематикой. **Даунте́мпо** или даунби́т – стиль в современной электронной музыке. Зародился на Ибице, где организаторы мероприятий начали замедлять темп низкочастотной составляющей электронной танцевальной музыки с приближением восхода солнца. **Псибиент** или психоделический эмбиент – стиль электронной музыки, который сочетает в себе элементы психоделик-транса, эмбиента, даунтемпо, лаунжа, этнической музыки и музыки «нью-эйдж». В этом стиле обычно играют в чил-ауте.

[4] Мнения критиков, любителей музыки и самих исполнителей о его сущности различны. По данным одной из энциклопедий [13], выработаны три основных подхода к определению стиля нью-эйдж:

1) ветвь электронной музыки, которая включает в себя мелодичные, нетанцевальные композиции, выполненные в различных аранжировках;

2) мелодичная электронная музыка с простым звучанием, мягко звучащими мелодиями и масштабными композициями, не связанная с духовно-философскими учениями (данное определение во многом совпадает с первым);

3) стиль электронной музыки, который преимущественно охватывает прикладные жанры и связан с медитативной музыкой и музыкой для релаксации.

не ограничивается. Но она еще требует тщательного изучения, как медико-биологического, так и музыковедческого». Автор конкретизирует также социально-психологические изменения: «Дело в изоляции индивида. На смену единению в общине, в коллективе, в концертном зале приходит одиночество в толпе» [11, *15*].

В сложившейся ситуации примечательно «встречное движение» – увлеченность профессионалов и любителей ансамблевым музицированием. Здесь фигурируют разнообразные стили, жанры, исполнительские составы. Цель участников – приобщение к творчеству в процессе совместной музыкальной деятельности, а не в ситуации пассивного слушания.

Вторая область, выделенная Е. Назайкинским, связана с антитезой «чистое – грязное». Автор подчеркивает, что чистота как понятие конкретизируется в целой системе связанных с музыкой представлений. «Вместе они образуют лестницу, ступени которой ведут от физических и физиологических форм проявления через специфически музыкальные слои к общеэстетическим и этическим формам», – указывает ученый [11, *10*]. В последовательности обозначенных ступеней ученый акцентирует ряд понятий: чистый тембр, чистый тон и другие, каждое из которых служит для обнаружения в музыке чистоты как универсальной художественно-эстетической категории. В орбиту проблем попадает и полемика о чистоте музыкальных вкусов.

Последняя область, очерченная ученым, где духовный мир человека рассматривается как поле экологического воздействия, во многом соприкасается с позицией *Д. Лихачева*. Нравственное значение внутренней экологии невозможно переоценить. В ряду актуальных для нее вопросов следующие: свободная фантазия художника, преступающая законы нравственности и способная в идеальном плане подготовить опасные изменения реальности; противостояние природы и культуры как биологического и социального в человеке, в его психике, в структуре его личности; определение последствий прямой зависимости природы вне человека и в нем самом и др. Подводя итог, Е. Назайкинский отмечает: «Состояние внутреннего мира есть не только следствие, но и одна из коренных причин экологических изменений среды» [11, *10*].

Рассмотрев проблемы экологии музыки в культурно-историческом контексте XX века, можно констатировать ее значимость, которая определяется, во-первых, перспективностью научного направления, включающего в свою сферу не только философию, эстетику, психологию, но и музыкальное творчество; во-вторых, самостоятельностью стилевого направления в музыке. О необходимости исследований свидетельствует множество работ, разрабатывающих тему экологии в разных отраслях науки.

В заключение подчеркнем: начало XXI века знаменует собой пограничную ситуацию. С одной стороны, человечество находится на пороге смены культурной парадигмы, ставящей в новые отношения традиционные формы культуры. С другой, сегодня востребовано в обществе обращение к духовным ценностям и культурному опыту прошлых эпох, повышается интерес к философии, эстетике и практике разных культур. Всё это открывает широкие горизонты для будущего развития музыкальной культуры третьего тысячелетия. Возможно, именно культурный синтез, осуществляемый в контексте музыкальной экологии, сыграет важную роль в движении к гармоничному равновесию различных звуковых полей музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Васильченко Е.* История и теория музыки: звук/музыка в системе культуры: Конспект лекций. – М.: РУДН, 2006.
2. *Коробова А.* Пастораль в музыке европейской традиции: к теории истории жанра. – Екатеринбург: Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского, 2007.
3. *Кулабухов Д.* Экология культуры: культурно-антропологические аспекты: Автореф. дис. … канд. филос. наук. – Белгород: Белгород. гос. ун-т, 2007.
4. *Лихачев Д.* Об экологии культуры // Знание – сила. – 1985. – № 12. – С. 40.
5. *Лихачев Д.* Экология – проблема нравственная // Наше наследие. – 1991. – № 1. – С. 3–4.
6. *Лихачев Д.* Экология культуры // Москва. – 1979. – № 7. – С. 173–179.
7. *Лихачев Д.* Экология культуры // Русская культура: Сб. ст. / сост. Л. Р. Мариупольская – М.: Искусство, 2000. – С. 91–101.
8. *Маньковская Н.* Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000.
9. *Медведев В., Алдашева А.* Экологическое сознание: [Учеб. пособие]. – М.: Логос, 2001. – (Учебное пособие для вузов).
10. *Мешкова А., Коробова А.* Массовая музыкальная культура XX века: [Учеб. пособие]. – Екатеринбург: Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского, 2004. – (Учебное пособие для вузов).

11. *Назайкинский Е.* Музыка и экология // Музыкальная академия. – 1995. – № 1. – С. 8–18.
12. *Назайкинский Е.* Музыкальные лики истории // Т. Н. Ливанова. Статьи. Воспоминания: Сб. ст. / Сост. Д. А. Арутюнов, В. В. Протопопов. – М.: Музыка, 1989. – С. 388–412.
13. Нью-эйдж [Электронный ресурс] // Википедия – свободная энциклопедия. URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/Нью-эйдж.
14. *Переверзев Л.* Пол Уинтер: в поисках общей почвы // Ровесник. – 1983. – № 8.– С. 22–24.
15. *Переверзев Л.* Экологический джаз: Призыв к миру в трехсотлетней войне // Иностранная литература. 1983. – № 9.– С. 200–203.
16. *Сусанина И.* Введение в арт-терапию: [Учеб. пособие]. – М.: Когито-Центр, 2007. – (Учебное пособие для вузов).
17. *Шушарджан С.* Музыкотерапия и резервы человеческого организма. – М.: Антидор, 1998.
18. *Шушарджан С.* Музыкотерапия: история и перспективы [Электронный ресурс]. URL: http://autist.narod.ru/musikter.htm.
19. *Schafer M.* The tuning of the world. – Toronto, McClelland and Stewart Limited, 1977.

Ю. Ободова

«С ТРУБАМИ И ЛИТАВРАМИ»: ДИВЕРТИСМЕНТЫ (KV 187, 188) В. А. МОЦАРТА

J. Obodova

«WITH TRUMPETS AND TIMPANI»: DIVERTIMENTI (KV 187, 188) BY W. A. MOZART

Статья посвящена двум малоизвестным духовым произведениям зальцбургского периода творчества В. А. Моцарта с необычным составом: KV 187 и 188 для 2 флейт, 5 труб и 4 литавр. Помимо истории возникновения и датировки этих сочинений, впервые затрагивается проблема их жанровой принадлежности, рассматриваются особенности инструментальной фактуры и использования труб натурального строя в русле барочной традиции. Эти и другие наблюдения помогают составить представление о методе работы юного композитора.

Ключевые слова: Моцарт, дивертисменты, музыка для духовых инструментов, инструментовка, фактура.

The article is focuses on two little-known works for wind instruments composed by Mozart in his Salzburg creative period with the uncommon cast: KV 187 and 188 for 2 flutes, 5 trumpets and 4 timpani. Besides the history and dating of these works, the problem of their genre identification is concerned in the article for the first time. The instrumental texture's features and the use of the natural trumpets are examined in line with the Baroque tradition. These and other observations help understand the young composer`s work method.

Key words: Mozart, divertimenti, music for wind instruments, instrumentation, texture.

Моцартом написано более сорока произведений дивертисментного жанра: серенады, кассации, ноктюрны, собственно дивертисменты. Интересно, что более трети этих сочинений – произведения для разного рода духовых ансамблей. Большинство из них представляют собой так называемую «гармоническую музыку» (Harmoniemusik)[1], классический состав которой – три или четыре пары духовых, т. е. секстеты (KV 213, 240, 240a, 253, 270 и KV 375 в первой редакции) и октеты (KV 388 и 375 во второй редакции). Этот «стандарт» Моцарт превосходит лишь в трех дивертисментах с расширенными составами: KV 168 и 186 для десяти солистов (октет плюс два английских рожка), первые опыты композитора, и одно из последних произведений в жанре Harmoniemusik – серенада KV 361 для тринадцати инструментов (двенадцать духовых плюс контрабас).

Тем более ярко и необычно на этом «гармоническом» фоне выглядят два произведения. Как и большинство сочинений духовой музыки Моцарта, они относятся к зальцбургскому периоду творчества, но являются первыми и единственными для подобного состава. Это дивертисменты для двух флейт, трех труб in C, двух труб in D и четырех литавр in C, G, D, A, стоящие в каталоге Кехеля под номерами 187 и 188.

По авторитетному мнению первых моцартоведов Л. Кехеля и О. Яна, оба произведения относятся к 1773 году; Эйнштейн датировал дивертисмент KV 188 тремя годами позже, однако проведенные В. Платом исследования почерка Моцарта подтвердили первоначальное предположение: все шесть частей из KV 188 созданы не позднее середины 1773. Написанный предположительно в то же время и аналогичный по инструментальному составу дивертисмент KV 187 (159c=KV^6: Anh. C. 17.12) мог бы составить пару KV 188, однако не является равнозначным ему по ряду критериев. KV 187 значительно отличается от него по форме: его композиция десятичастна (что нетипично для Моцарта) и представляет собой последовательность частей с слишком рыхлыми даже для сюитного типа форм связями. Помимо этого, оригинальная партитура существует только в одном экзем-

[1] Под «гармонической музыкой», также «гармонией» (нем. Harmoniemusik, Harmonie) в Европе второй половины XVIII века понимались духовые ансамбли определенного состава: секстет (1860–1870-е) – два гобоя, две валторны, два фагота; позднее октет (1880-е) – два гобоя, два кларнета, две валторны, два фагота, а также произведения для них. Это могли быть как оригинальные сочинения, так и переложения отрывков из популярных опер. Основное их применение – в застолье и на пленэре.

пляре и полностью написана рукой Л. Моцарта. Хотя данный случай не уникален: многие произведения юного Вольфганга дошли до нас в автографе его отца – это обстоятельство, тем не менее, не позволяет более достоверно определить степень участия Вольфганга в создании произведения (нельзя исключить и версию о сотворчестве отца и сына[2]).

Кроме того, еще в 1937 году Э. Ф. Шмидом было установлено, что части дивертисмента KV 187 являются лишь обработками чужих произведений: так, №№ 1–5 взяты из «*Musica da Camera e moltò particulare fatta e presentata alla Regina di Moscovia…*» Й. Штарцера, а № 7–10 – из оперы «Парис и Елена» К. В. Глюка (№ 6 утерян). Вопросы, почему Моцартом были выбраны именно эти произведения, где и когда они были им впервые услышаны, остаются невыясненными.

Пятичастный цикл Штарцера написан для точно такого же состава. Все переписанные Л. Моцартом части составили первую половину дивертисмента KV 187. Одно из существенных различий – отсутствие в моцартовской партитуре приема sordino у первой–второй и четвертой–пятой труб, обеспечивающего у Штарцера звуковой баланс между медными и деревянными духовыми.

Вторая половина дивертисмента KV 187 технически сходна с дивертисментом KV 188. Так, например, флейты используются здесь в самом выигрышном регистре, причем ломаные арпеджио в партии второй флейты в № 7 совершенно такие же, что и в Andante дивертисмента KV 188 [11, *1203*]. «Часть Штарцера» и «часть Глюка» не связаны музыкально. Можно предположить, что логическим переходом-связкой между ними служил ныне утерянный № 6.

Интересно отметить, что композиторское вмешательство в текст первоисточника в глюковской части намного более ощутимо: вторую часть отличают значительные изменения общего характера, инструментовки, формы, а также транспозиция некоторых номеров. Так, музыкальный материал арии «*Nell'idea ch'ei volge in mente*» из второй сцены первого действия «Париса и Елены», положенный в основу № 7, транспонирован из Es-dur в G-dur и укорочен за счет отказа от вступительного и заключительного ритурнелей; при этом в репризе Моцарт добавляет десять тактов из глюковской экспозиции. По мнению Шмида, из-за этих изменений нарушается уравновешенность формы, и теряется «красивый эффект обрушивающегося *forte*» в заключительном ритурнеле [11, *1203*]. № 8 – гавот из заключительного балета третьего акта; № 9 основан на музыке выхода матросов и свиты во время отъезда Париса и Елены (V действие, 4 сцена), которая звучит также в арии Амура «*Altri mal da ignota sponda*»; № 10 – обработка канцонетты Амура «*Presto fugge la beltà*».

Тот факт, что дивертисмент KV 187 не является оригинальным сочинением Моцарта, заставляет многих исследователей предполагать, что и парный ему по инструментальному составу дивертисмент KV 188 – тоже лишь обработка [6; 7]. Если это так, и их, помимо года создания и одинакового состава, роднит еще и композиционная идея – обработка, то логично было бы ожидать сходства и в отношении формы[3]. Однако дивертисменты не только имеют разное количество частей, но и во внутренней организации, как уже упоминалось, обнаруживают значительные отличия: последовательность частей в KV 188 (*Andante – Allegro – Menuett – Andante – Menuett – Gavotte*) вполне соответствует сюитно-дивертисментной композиционной схеме и стоит на порядок выше простого «нанизывания» в KV 187 (*Allegro moderato – Menuetto – Adagio – Menuetto – Allegro – Allegro moderato – Allegro molto – Allegro non troppo*)[4].

Тем не менее, совершенно исключить версию о полном или частичном использовании «чужого» материала в KV 188 нельзя. Очевидно одно: эта музыка не могла быть заимствована из оперы, как в KV 187 – для этого тематизм дивертисмента слишком «инструментален»; к тому же он достаточно нейтрален, чтобы представлять интерес для цитирования, ведь известно, что в обработках для духовых ансамблей XVIII века звучали «хиты» – самые яркие и популярные оперные мелодии. Даже дивертисмент KV 187 – с «*тремя прекраснейшими номерами из „Париса и Елены“*» [11, *1198*] – подтверждает эту традицию, хотя и не является гармонической музыкой.

Очевидно, что KV 188 не может похвастаться такого рода запоминающимися темами. Оба его Andante, как и Allegro, основаны на простых, жанрово нейтральных мелодических оборотах; два традиционных для дивертисментов менуэта также не представляются подходящим местом для цитат (разве что они полностью заимствованы из балетных сцен). Лишь грациозный гавот, завершающий дивертисмент, мог бы быть исключением, ведь использовал же Моцарт гавот Глюка в дивертисменте-обработке (KV 187 № 8).

Сотканный из цитат KV 187 Шмид рассматривает как своеобразное «упражнение» юного

[2] На это указывает М. Флотуис – исследователь моцартовских партитур-обработок [7, *74*].

[3] Как это имеет место у Моцарта в другой паре духовых дивертисментов – дециметах KV 166 и 186.

[4] Что отмечают сами приверженцы этой версии, в частности, Гиглинг.

Моцарта – традиционный метод изучения композиции и инструментовки, заключавшийся в тщательном переписывании произведений других мастеров. Результатом же этого «вслушивания» в форму и проработки новых технических приемов стал, по мнению исследователя, KV 188 – произведение в той же тональности C-dur и для того же инструментального состава. В отличие от Гиглинга, у Шмида нет сомнений в аутентичности и оригинальности этой моцартовской партитуры: автор отмечает «значительный прогресс в использовании музыкальных средств» и «ярко выраженное стилевое различие» [11, *1200*].

К какому же **жанру** отнести оба этих произведения? В авторитетнейшем издании «Neue Mozart-Ausgabe»[5] жанр этих произведений никак не обозначен; в то же время в тексте проводится параллель с практикой оперных переложений для «гармонии» [6, *XI*], и это дает основания предполагать, что авторы все же связывают KV 188 и 187 с жанром Harmoniemusik.

Однако одного лишь факта оперного переложения в дивертисменте KV 187 еще недостаточно, чтобы причислить его к гармонической музыке, так как определяющим критерием этого жанра является инструментальный состав ансамбля. А он, как отмечает сам автор, в обоих произведениях «уникален и крайне необычен» [6, *XI*]. Особенно же необычен он, добавим, именно для гармонической музыки, основанной преимущественно на звучании деревянных духовых. Медь (за исключением валторн с их мягким, прекрасно сочетающимся с деревом тембром), как и литавры, полностью отсутствовала в таких ансамблях. Кроме того, сомнительно, насколько «обычным делом» (по выражению Гиглинга) были оперные переложения для духового состава в начале 1870-х годов в провинциальном Зальцбурге; ведь практика подобных транскрипций сложилась только десятилетием позже, в Вене, когда гармоническая музыка переживала свой расцвет.

Очевидно, что дивертисменты Моцарта KV 187 и 188 гармонической музыкой не являются. Согласиться же с Гиглингом можно лишь в том, что столь редкое сочетание инструментов должно объясняться каким-то особенным обстоятельством возникновения обоих произведений. Эйнштейн и Паумгартнер предполагали, что эта музыка была связана с неким кавалерийским заказом, к примеру, предназначалась для конного балета в знаменитой школе верховой езды в скале горы Мёнсхберг в Зальцбурге; учитывая простую форму пьес, авторы не исключают, что исполнителями были сами наездники [6, *XIII*].

[5] Новое полное собрание сочинений Моцарта.

Замечание Гиглинга о том, что флейты и трубы в KV 188 «местами звучат как орган» [6, *XII*], наводит на мысль о «зальцбургском быке», знаменитом механическом органе под открытым небом, в башне городской крепости Хоэнзальцбург, на звучание которого мог намекать Моцарт. Юный Вольфганг, несомненно, хорошо знал этот инструмент, так как у его отца есть написанная специально для этого органа музыка[6]. Существует также предположение, что дивертисмент KV 187 был исполнен 14 марта 1773 года на празднествах в честь годовщины интронизации архиепископа Колоредо.

И хотя истинный повод к появлению обоих дивертисментов остается до сих пор неизвестным, о жанровой их принадлежности можно судить с большой долей уверенности. Необычный инструментальный состав обеих партитур указывает на совершенно определенный жанр дворцовой церемониальной музыки эпохи барокко – **шествия для труб и литавр**. Не вызывает сомнений, что юный Моцарт был хорошо знаком с ним, так как, судя по документам, обращался к нему не впервые. Так, в первом каталоге его сочинений, составленном Л. Моцартом в 1768 году и описывающем всё, «что написал этот 12-летний мальчик, начиная с семилетнего возраста, и что может быть предоставлено в оригинале» [9, *2–3*], под № 24 упоминаются некие «*Шествия для труб и литавр*» (ныне утерянные). К ним, как справедливо полагал Г. Аберт, относятся и изучаемые дивертисменты [1, *50*].

История этого жанра придворной музыки уходит корнями в средневековье, однако свой расцвет пережил он в эпоху барокко, когда виртуозное искусство игры на трубе достигло своей вершины. Вплоть до конца XVIII столетия подобная музыка составляла неотъемлемую часть жизни каждого более или менее значительного европейского двора и была показателем его роскоши и влиятельности. Важнейшей функцией такой музыки оставалась сигнальная, но ею же сопровождались праздничные трапезы при дворе, все официальные и торжественные мероприятия, а также появления правителя перед народом[7]. Музыка труб и литавр была, по сути, звучащим символом княжеской власти.

[6] В 1753 году придворному композитору Л. Моцарту и капельмейстеру Й. Эберлину было заказано 12 пьес, по одной для каждого из месяцев. Моцарт написал 6 пьес: для февраля «Масленица», для июня «Скерцо», для июля «Менуэт», для сентября «Охота» и для октября «Менуэт».

[7] В этом смысле «Шествия» перекликаются с «Интрадами», также небольшими инструментальными произведениями церемониального характера с использованием медных духовых, с маршевым ритмом и фанфарно-сигнальным тематизмом.

Неслучайно поэтому именно трубачи всегда пользовались особыми привилегиями при дворе. Начиная с XIV века – первыми из всех придворных музыкантов – они стали получать постоянное жалование. В Зальцбурге трубачи и литавристы представляли собой отдельный привилегированный корпус музыкантов придворной капеллы. До секуляризации арихепископства[8] в город ежегодно командировалось, как правило, двенадцать трубачей и два литавриста, которые были уполномочены преподавать «искусство верховой езды для трубачей». Первоначальный взнос за двухгодичное обучение составлял 50 талеров, и еще 50 талеров – по окончании, при переходе ученика в подмастерья [14, *VII*].

Как и во многих других княжеских дворах, зальцбургские придворные трубачи и литавристы должны были выполнять следующие обязанности: ежедневно возвещать начало утренних молитв, давать сигнал к началу трапезы и во время ее играть различные пьесы. По праздничным дням и в торжественных случаях трапеза предварялась различной «процессуальной музыкой», исполняемой всеми двенадцатью трубачами и двумя литавристами, разделенными на два хора[9].

Особенно славился Зальцбург своими трубачами в XVIII веке. Это подтверждают не только высказывания современников [5; 13], но и тот факт, что «прекраснейшая барочная музыка для труб была впервые исполнена именно здесь» [4, *51*]. Известно, что архиепископ граф фон Шраттенбах был крайне расположен к праздничному звучанию меди; трубачи и литавристы сопровождали его каждый день, так что блестящая музыка «Шествий» не могла остаться незамеченной юным Моцартом, пользовавшегося милостью и покровительством старого архиепископа. Как раз на это время приходится и сочинение Моцартом первых «Шествий», зафиксированных отцом в каталоге. При дворе нового правителя Зальцбурга – властолюбивого архиепископа графа Колоредо, к тому же большого ценителя музыки – традиция музыки для труб и литавр не угасла и просуществовала, таким образом, вплоть до секуляризации архиепископского княжества в начале XIX века. Поэтому вероятно, что KV 187 был задуман как застольная музыка по какому-либо торжественному поводу при зальцбургском дворе, как это предполагает и Шмид.

Введение пяти труб в KV 188 и KV 187, на первый взгляд, не совсем соответствует традиционным требованиям к инструментальному составу для жанра шествий, изложенным в исторических документах. Согласно трактатам Альбрехтсбергера (1790) [2, *108*] и Альтенбурга (1795) [3, *26*], такая музыка должна была исполняться двухорно, причем каждый хор включал четыре трубы и две литавры. Две ведущие высокие трубы именовались *Clarini*, а две дополняющие, в более низком строе, – *Principale* и *Toccato*. Эти названия использовались в XVIII веке для обозначения различных видов труб, соответственно их строю и функции в ансамбле.

В этой связи укажем на неточность в NMA. Употребляя термин «Clarino» без специальных пояснений как синоним трубы, автор вводит читателя в заблуждение: «Clarino» – не просто один из вариантов названий инструмента и, тем более, не его разновидность, а название высокого регистра (от *clare* – светлый, ясный), с которым в барочно-классическую эпоху было связано искусство виртуозной игры на трубе (т. н. «Clarinspiel»). Таким образом, встречающиеся в партитуре Моцарта обозначения «Clarino» указывают лишь на функцию трубы – солирующую у первой и второй труб (сравним с «Tromba» у третьей–пятой труб). Начиная со второй половины XVIII века, этот термин закрепился в партитурах как общее обозначение для трубы, хотя к тому времени самый верхний ее регистр использовался уже редко.

В отличие от трактатов, исторические хроники зафиксировали большее разнообразие в составах ансамблей: количество хоров очень разнилось и было напрямую связано с мерой богатства и значительности двора, определялось торжественностью события. Так, например, при Лиссабонском королевском дворе музыка шествий могла исполняться одно-, двух-, трех- и даже четыреххорными составами, при этом в каждом хоре были заняты шесть трубачей (с удвоением пары Clarini) и один литаврист [10, *98*]. Кроме того, в XVIII веке очень популярным было использование в таких произведениях шалюмо, кларнетов или флейт, как и введение большего числа труб и литавр различных строев, что должно было способствовать расширению общего диапазона натуральных инструментов. В свете сказанного инструментальный состав дивертисментов Моцарта KV 187, 188 уже не кажется столь необычным.

Альбрехтсбергер в своем трактате «Основательное руководство по композиции» дает

[8] В земле Зальцбург, до 1803 года суверенном княжестве Священной Римской империи и крупнейшем католическом центре альпийского региона, правящим лицом являлся архиепископ, объединявший в своем лице светскую и церковную власть.

[9] По данным обершталмейстера графа фон Кюнбурга, главы придворных трубачей и литавристов, за 1803 год, из архива тайной канцелярии [12, *VIII*].

подробные указания, как должны сочиняться подобные «Шествия»: «Две трубы Clarini ведут легкую мелодию, большей частью, в терцию… у первой из сопровождающих труб, в основном, только *e* и *g* между пятью линейками [т. е. первой октавы], если Clarini помещаются высоко, в то время как у второй трубы *c* и *g* под пятью линейками поочередно [т. е. *до* первой и *соль* малой октавы] и движение в октаву с литаврами» [2, *428*].

Таким образом, группа труб имела следующее функциональное разделение: ведущая мелодическая функция у Clarini, сопровождающая – у остальных труб, образующих средний и нижний фактурные пласты. Этим предписаниям соответствуют и все сохранившиеся зальцбургские «Шествия для труб и литавр» XVII – первой половины XVIII века. Что же касается моцартовского дивертисмента KV 188, то он, хотя и несколько отклоняется по своему составу от приведенных выше «норм», обнаруживает, тем не менее, полное соответствие в трактовке фактурных функций голосов:

Clarini	I–II трубы in C
Prinzipale	III труба in C
Toccato	IV–V трубы in D

Ранние зальцбургские «Шествия» представляют собой простые по форме и содержанию композиции, являющиеся, по сути, лишь искусными обработками разного рода сигнальных и фанфарных мотивов в рамках натурального звукоряда, в форме периода, большого предложения и т. п. Отдельные части этих произведений не обнаруживают никакой тематической или иной взаимосвязи. Форма целого может быть определена как контрастно-составная, объединенная общей тональностью – До мажор.

Вполне естественно, что возникшие во второй половине XVIII века «Шествия…» Моцарта значительно отличаются от аналогичных произведений этого жанра, написанных в XVII веке; также далеки оказываются они и от скромных композиционных требований, изложенных в трактатах. Расширенный состав и дивертисментная композиция произведений Моцарта предполагают иные композиционные методы. Словом, новая композиторская идея и несколько изменившиеся слуховые потребности времени определили новый облик произведений в жанре шествий.

Показательно, что оба произведения Моцарт пишет по типу дивертисмента (хотя и не называет их дивертисментами[10]). Это дает все основания полагать, что они предназначались для исполнения во время застолья и не были чисто функциональной (сигнальной) музыкой. Трактовка этих произведений как *Tafelmusik* оправдана исторически: услаждение музыкальными звуками за княжеской трапезой является одной из старейших, строго предписанных обязанностей придворных трубачей. Аберт высказывает предположение, что одни фанфарные пьесы могли сопровождать «прибытие к столу знатного гостя, другие… раздаваться при смене блюд во время пира» [1, *50*]. Но только ли сопровождение трапезы, создание торжественной атмосферы, словом, только ли музыкальный фон – основная функция этой музыки или есть в ней какое-то иное удовольствие, особое развлечение для знатока-гурмана? Для ответа на этот вопрос необходимо затронуть проблему техники игры кларино, использованную в данных партитурах.

Clarinblasen – искусство виртуозной игры на трубе, связанное, в первую очередь, с владением инструментом в верхнем регистре, – достигло своего апогея в Германии и Австрии в период между 1740 и 1770 годами. Мастерство именно австрийских, главным же образом, зальцбургских трубачей способствовало тому, что верхняя граница регистра кларино была поднята до 24-го тона натуральной шкалы (например, a^3 в концерте для трубы D-dur М. Гайдна), хотя такие «высоты» были скорее исключениями. Очень часто партии труб требуют исполнения тонов в диапазоне с 16 по 22 (c^3 – f–fis^4) [10, *100–101*].

Партия первой трубы in C в оригинале Штарцера часто затрагивает 16-й натуральный тон, в то время как в моцартовской обработке (KV 187) эта высота избегается. Тарр объясняет это «личными» причинами – известной антипатией Моцарта к звучанию трубы. Гиглинг, ссылаясь на Флотуиса, напротив, полагает: «То, как использованы здесь трубы, является знаком упадка барочного искусства игры на трубе в высоком регистре» [6, *XII*]. В высказываниях самого Флотуиса, известного специалиста по моцартовским обработкам, мы не нашли, однако, подобных утверждений; наоборот, автор подчеркивает, что в рассматриваемых произведениях Моцарт ставит высокие требования к исполнителю: «У [труб] в этих пьесах сложные задачи»; «ни в каком другом произведении Моцарта нет таких партий трубы, которые были

[10] Заголовок «Divertimento» на автографе KV 188 принадлежит Й. Андрэ – издателю первого собрания сочинений Моцарта. KV 187 вообще не имеет заголовка и включен в собрание сочинений как «10 пьес для труб и литавр».

бы столь приближены к барочным партиям Clarino и какие имеются в этих пьесах у 1-й трубы».

Однако вывод Флотуиса несколько неожидан: он предполагает, что эти пьесы были написаны для какого-то другого, например, для итальянского двора, имевшего в своем распоряжении много трубачей-виртуозов. Подтверждение своих предположений автор видит в том факте, что в моцартовских переложениях партитур Г. Ф. Генделя и К. Ф. Э. Баха трубы повсеместно заменены гобоями или флейтами: «Очевидно потому, что музыканты его времени уже не могли справиться с трудностями голосов в оригинальных партитурах» [7, *75*]. Но ведь цель обработки Моцарта именно в том и заключалась, чтобы приспособить барочное (воспринимавшееся порой как устаревшее) звучание генделевских и баховских произведений к оркестру его времени!

Любые предположения по поводу возможных исполнителей и мест будут излишними, если знать, что при зальцбургском дворе в распоряжении Моцарта были первоклассные трубачи. Один из них – Й. Б. Резенбергер из Баварии, игру которого очень хвалил Л. Моцарт: «Превосходный трубач, особенно прославившийся необычайной чистотой в высоком регистре, скоростью в пассажах и своей хорошей трелью»[11]. Именно для него были написаны все концерты для трубы М. Гайдна, признанные сложнейшими в этом жанре. Согласно письму Л. Моцарта от 12 ноября 1768 года, юный Вольфганг тоже сочинил один концерт для Резенбергера.

Другим выдающимся трубачом, о котором также сохранились воспоминания Л. Моцарта, был К. Кёстлер из Пфальца: «Он – ученик известного господина Хайниша из Вены; придает трубе тонкий, очень приятный, напевный тон; обладает хорошей манерой исполнения, его концерты и соло слушаешь с огромным удовольствием». Третье имя, заслуживающее отдельного упоминания, – это баварец Й. А. Шахтнер, ученик Кёстлера и близкий друг семьи Моцарт: «Играет на прекрасной трубе и с хорошим вкусом…»

Ко времени создания Моцартом его «Шествий» в придворной капелле Зальцбурга служили, в общей сложности, 12 трубачей и 2 литавриста:

Йоханн Баптист Резенбергер – на службе с 1725 года как придворный и полевой трубач[12], с 1742 по 1781 – главный трубач;

Игнац Финк – на службе с 1745 по апрель 1777 (заместитель Резенбергера);

Игнац Хофштрайт – на службе с 1770 по 1777;

Йоханн Адам Хюбнер – на службе с 1773 по 1790 (заместитель, исполнитель вторых партий);

Каспар Кёстлер – на службе с 1750 по 1769 (исполнитель первых партий);

Йоханн Зигмунд Лехнер – на службе с 1749 по 1796;

Франц Ксафер Плок – на службе с 1760 по июль 1785;

Франц де Паула Пёлль – на службе с июня 1769 по апрель 1801;

Йоханн Андреас Шахтнер – на службе с 1754 по 1795 (исполнитель первых партий);

Йоханн Йозеф Шварц – на службе с 1744 по 1786 (исполнитель первых партий);

Йоханн Леонард Игнац Зейвальд – на службе с 1748 по 1804 (исполнитель вторых партий);

Флориан Фогт – на службе с 1756 по 1791;

Георг Швайгер – на службе с 1775 по 1806 (литаврист);

Антон Винклер – на службе с 1725 по 1775 (литаврист).

Скорее всего, именно эти музыканты были исполнителями дивертисментов KV 188 и KV 187. При столь блестящем и мощном составе вполне логично предполагать, что эти произведения исполнялись двухорно, согласно традиции. Это подтверждается и скрупулезными данными Л. Моцарта – ведущих трубачей он называет «примантами», а их дублеров – «секундантами»; очевидно, что первый хор составлялся из примантов, а второй – из их «заместителей». Приведенные сведения позволяют представить, кто конкретно мог исполнять ту или иную партию в дивертисментах-шествиях.

Исследователями отмечается большой качественный разрыв между двумя произведениями; по многим критериям дивертисмент KV 188 превосходит свою пару KV 187 (Флотуис находит даже мотивное сходство дивертисмента с более поздним духовым произведением, венской серенадой Моцарта KV 361/370a, известной как «Гран партита», чем хочет подчеркнуть большую зрелость стиля дивертисмента по сравнению с KV 187).

Что же касается трактовки партии трубы, то здесь учеными отмечается обратная картина: если в пьесах Штарцера и Глюка (а следовательно, и в обработке самого Моцарта KV 187) у первой трубы еще встречаются фиоритуры, то в KV 188 техника кларино используется очень скромно, первая пара труб ограничивается несколькими мотивами в верхнем регистре, боль-

[11] Здесь и далее цит. по: [8, *183–199*].

[12] Полевой трубач (Feldtrompeter) – трубач, служивший также в военном гарнизоне.

шей частью лишь поддерживая флейты [6, *XII*]. Партии труб лежат значительно ниже, лишены блеска и виртуозности, а также характерного для барокко равноправия в концертировании (в отличие даже от KV 187) [11, *1200–1202*]. Это обстоятельство, однако, ни в коей мере не является свидетельством «слабости» стиля Моцарта. «Сдержанная» фактура KV 188 объясняется тем, что он в большей степени принадлежит классическому стилю: здесь Моцарт не связан материалом, этот цикл – его личный опыт преобразования жанра, в то время как KV 187, благодаря лежащим в его основе произведениям, повернут в прошлое, в уходящее барокко и является лишь упражнением по освоению «старых» техник.

Для подтверждения этой мысли обратимся к более подробному рассмотрению диапазонов труб и их верхних границ в дивертисменте KV 188. Первая труба трижды затрагивает 15-й и четырежды – 16-й натуральный тон (h^2, c^3), причем дважды – в сольных проведениях (второй менуэт, т. 3–8, 15–18); общий диапазон ее партии составляет, таким образом, две октавы (c^1–c^3), хотя в основном труба не поднимается выше g^2. Четвертая труба достигает самых высоких звуков также при ведении мелодии (Andante, т. 16; второй менуэт, т. 16). Партия второй трубы в мелодических проведениях простирается до a^2 (14-й натуральный тон) вверх и до *g* вниз, в основном же, она остается в рамках второй октавы натурального звукоряда (c^2–f^2). Третья труба in C и пятая труба in D довольствуются лишь тонами трезвучий C-dur и D-dur соответственно. Их диапазон – полторы октавы (g – d^2, g^1 – c^3), но в основном их голоса двигаются в более узких рамках (g–c^1, g^1–g^2).

Очевидно, что партии большинства труб лежат в верхнем регистре, а их пусть и короткие соло непосредственно связаны с техникой кларино. В чем же заключается ее трудность? «Виртуозность и легкость» в высоком регистре, которые так ценил Л. Моцарт у зальцбургских коллег-трубачей, есть не что иное, как точность извлечения звуков, связанных с так называемыми «фальшивыми» тонами натуральной шкалы – 7, 11, 13, 14 (b^1, f^2, fis^2, a^2, ais^2, b^2). Указанные «проходящие тоны» извлекаются и корректируются с помощью определенной техники губ, так называемым *Treiben*, при которой исполнитель пытается силой губ «выдавить» звук вверх или вниз [10, *59*]. Эта техника используется сегодня и на современной трубе, но в то время она требовала значительно большей силы и ловкости, так как интервалы, на которые нужно «сдвинуть» тон, на натуральной трубе, во-первых, более широки и, во-вторых, не равны друг другу.

В партитуре KV 188 такие «грязные» тоны встречаются многократно: у первой трубы – восемь раз a^2, часто f^2; эти же тоны должны несколько раз прозвучать у второй трубы; даже четвертой трубе предписано взять одиннадцатый пониженный натуральный тон g^2 на *f* (второй менуэт, т. 16).

Подводя итог, можно утверждать, что партитура дивертисмента KV 188 содержит достаточное количество технических трудностей, связанных с искусством игры в верхнем регистре. Заметим, что речь идет не о сольном концерте для трубы, демонстрирующем блестящее мастерство, а о музыке, репрезентирующей блеск и величие княжеского двора, где не место излишним техническим сложностям и долгой подготовке. Это еще раз указывает на высокий профессиональный уровень трубачей Зальцбургской придворной капеллы, если они могли с легкостью исполнять подобные произведения. Пожалуй, именно их мастерство являлось главной «изюминкой» застольной музыки.

Обратимся к особенностям **формы** дивертисмента KV 188. Цикл состоит из шести частей, половина из которых танцы: I. Andante, II. Allegro, III. Menuett, VI. Andante, V. Menuett, VI. Gavotte. Корни такого строения лежат не только в родстве с жанром сюиты, но и в традиционных особенностях зальцбургской духовой музыки, в которой наличие большого количества танцевальных номеров является типичным: придворные трубачи часто музицировали на балах в архиепископской резиденции. В одной из хроник XVI века упоминается, что по случаю торжественного приема высоких гостей ансамбль трубачей и литавристов приветствовал их с вершины крепости Хоэнзальцбург игрой «танцев и прочей музыки» [4, *51*].

В основе пяти частей дивертисмента лежит простая трехчастная форма с небольшим ходообразным построением в середине (только заключительный гавот написан в простой двухчастной форме). Тонально-гармонический план частей также сходен: первые части (часто период) завершаются модуляцией в тональность доминанты; следующее за этим ходообразное построение, однако, не содержит обратной модуляции, так как лишь опирается на доминантовую гармонию, реально оставаясь в главной тональности. Репризы изменений не содержат.

Заслуживают внимания также особенности **трактовки инструментов и функции голосов фактуры**.

Флейты. В инструментовке дивертисмента примечательна функциональная дифференциация голосов флейт. В то время как первая флейта используется исключительно мелоди-

чески, вторая имеет различные, часто сменяющиеся функции: дублирует первую в терцию или октаву (как правило, в начале и конце тем, в гавоте – постоянно); ведет контрапунктическую линию к теме первой трубы в верхнюю терцию в технике *tempo rubato* (I ч., т. 25–32) или выступает как самостоятельный фигурационный голос сопровождения (в Andante).

Интересно, что даже при обычной терцовой дублировке второй флейте удается изящно «оплетать» главную мелодическую линию, благодаря чему возникают выразительные пассажи и гармонические поддержки (например, во втором Allegro, втором менуэте). То, что эмансипация второй флейты осознана, ясно видно из рукописи дивертисмента. В первом менуэте (т. 18), к примеру, Моцарт удалил у флейт первоначальное параллельное движение терциями и вместо этого поручил второй флейте самостоятельную гармоническую линию.

Трубы. Партии всех труб строятся на коротких ломаных фразах, мелодически мало самостоятельны. Характерной чертой инструментовки является незавершенность линий голосов, отсутствие четкой синтаксической соподчиненности со структурой музыкальных фраз. Трубы воспринимаются как однородное целое, как единый звучащий организм, без четкого разделения на отдельные голоса, и, за исключением каденций, количество реальных голосов нигде не достигает пяти. Основной фактурный прием: распределение одной мелодической линии или одного рисунка сопровождения между несколькими трубами, вступающими друг за другом, как бы цепной передачей. Яркий пример использования приема – начальная фраза хода из Andante (т. 12–15), где трубы дублируют скачкообразную мелодическую линию флейт, отдельные тоны которой распределены между четырьмя (!) инструментами, в соответствии с их натуральным звукорядом (см. нотный пример).

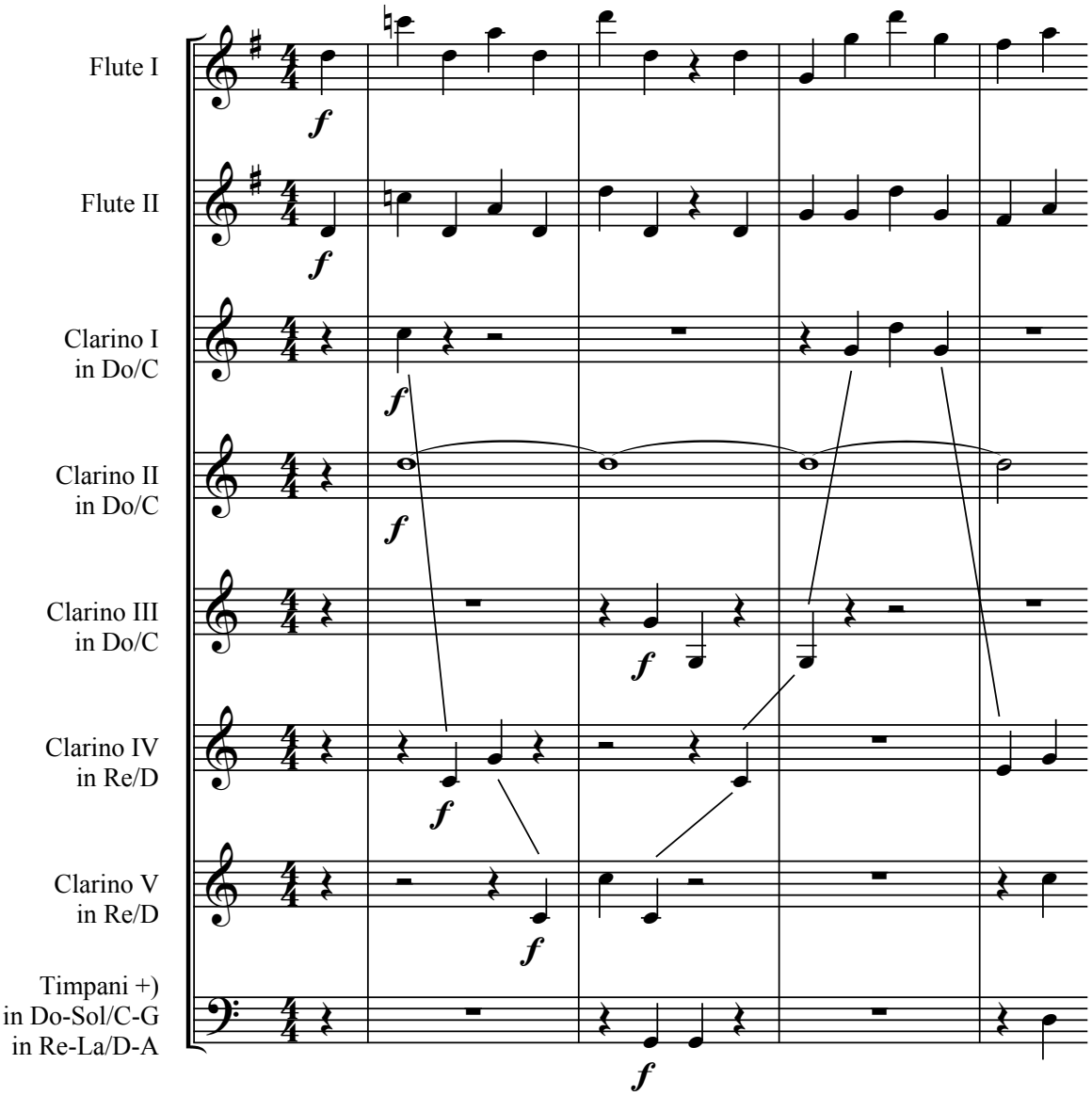
Этот прием не является, однако, находкой Моцарта, а заимствован им у Штарцера как один из характерных способов преодоления ограничений натурального строя и проработан еще в дивертисменте KV 187. Шмид называет его приемом «разрубленной» фактуры («zerhackter Trompetensatz»). Указанный прием (хотя и вынужденный) – самое, пожалуй, примечательное явление в обоих дивертисментах; он не только оживляет фактуру, делает ее «дышащей», но стимулирует введение и других приемов инструментовки такого плана, таких как, например, причудливые переплетения голосов, своего рода «Stimmtausch».

Перекрещивания голосов наблюдаются, однако, не только внутри ансамбля труб, но и во всей духовой фактуре дивертисмента, чаще всего это голоса первой трубы и первой флейты (например, I ч., т. 3, 17, 37, 40 и т. д.). И хотя труба «главенствует» обычно не более одного такта, этой игры тембров достаточно, чтобы создать впечатление радужно переливающегося звукового пространства.

Рассмотрим более детально функции голосов труб в партитуре. Пара труб Clarino движется преимущественно параллельно или дополняя друг друга в гармоническом двухголосии. Несмотря на то, что ведущими мелодическими голосами являются флейты, в партитуре нередки моменты, когда в этой роли выступает та или иная пара труб, например, во второй части *Allegro* – с имитацией темы у второй трубы (ср. т. 1–4, 9–12); в третьей части *Menuetto* в проведении темы в терцию с флейтами (т. 1–4). В пятой части *Menuetto* у труб собственная мелодическая линия, лишь изредка совпадающая с флейтами. Только в каденционных участках формы (т. 3–4, 7–8) первая труба сходится с флейтой в унисон, придавая ее восходящим пассажам праздничность и блеск. Во втором предложении периода первая труба, двигаясь параллельно со второй флейтой, располагается терцией, а затем и секстой выше ее, т. е. является реальным ведущим голосом, «перекрывая» здесь более статичную партию первой флейты.

Примечательно, что во втором менуэте три трубы задействованы еще в более высоком регистре: вторая и четвертая дважды поднимаются до g^2 (по звучанию), которое, отметим, связано на трубе in D с 11-м (сложным для извлечения) натуральным тоном. Благодаря такому тройному уплотнению звучности взлетающий флейтовый ход (т. 3–4, 15–16) приобретает особенный «бриллиантовый» блеск. В каденциях партии первой трубы мелодия достигает своей вершины – 16-го натурального тона (c^3), что делает этот менуэт кульминационной частью дивертисмента.

Таким образом, партии труб Clarino более активно и разнообразно задействованы в партитуре, более развиты технически и в музыкальном отношении более выразительны, чем партии остальных труб. В то же время первую пару нельзя назвать ведущей в группе и тем более конкурирующей парой по отношению к флейтам. Вполне возможное и ожидаемое «соревнование» флейт и труб по типу *кончертино* здесь все-таки отсутствует (единственный раз они сопоставлены в ходе-связке первого менуэта, т. 9–12, 13–16). Моцарт так умело распределяет роли между всеми инструментами духовой группы, что – при более чем двукратном превышении трубами количества флейт – это ни разу



не приводит к реальному звуковому перевесу меди. С другой стороны, мудрое распределение сил позволяет избежать и значительного преобладания флейтового тембра. Столь деликатное и тонкое соединение деревянных и медных создает удивительный акустический эффект «мерцания» тембров: сочетание празднично-блестящего и сдержанно-нежного звучания.

Внутри медной группы Моцартом также используются разнообразные комбинации труб: парное сочетание в диалоге, поддержка по принципу дополнения, мелодического «подхвата», последовательное вступление голосов при ведении одной мелодической линии, «выписанное крещендо».

На участках сопровождения партии труб практически не разделяются на отдельные линии, моменты четкой дифференциации функций голосов внутри ансамбля крайне редки. Такое тесное переплетение партий создает пласт блестящей медной звучности, время от времени как бы «прорезаемой» отдельными голосами. При этом медный фон не статичен и не тяжеловесен: благодаря частым переходам голосов от инструмента к инструменту возникает оригинальный пространственно-звуковой эффект «блуждания» внутри одного тембра, что способствует более «живой», динамичной фактуре ансамбля труб и сохраняет ее от перегруженности.

Все перечисленные свойства фактуры связаны не только с особенностями инструментов натурального строя, но определяются также и условиями исполнения этой музыки – специфичностью придворного ритуала и помещения. Современным исполнителям здесь открываются разнообразные возможности для пространственных экспериментов, подчеркивающих этот фактурный эффект.

После 1773 года Моцарт больше не обращался к жанру торжественных шествий; через

несколько лет он оставил Зальцбург и службу у архиепископа, до конца жизни освободив себя от придворных обязательств. Дивертисменты KV 187 и 188 являются, таким образом, единственными дошедшими до нас произведениями Моцарта в этом жанре, единственными его духовыми сочинениями с использованием солирующих флейт и единственным образцом его работы с трубами.

Сравнительный анализ дивертисментов и их музыкальных прообразов позволяет сделать интересные выводы о технической стороне творческого процесса Моцарта, об особенностях работы юного композитора с новым жанром, о способах знакомства с малоиспользуемым, нетипичным для него инструментарием, о способах изучения и дальнейшего освоения новых для него музыкальных средств. Как результат этой работы дивертисмент KV 188 является произведением, во многом подытожившим развитие одного из репрезентативных жанров придворной музыки эпохи барокко – «Шествий для труб и литавр».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аберт Г.* В. А. Моцарт. Ч. I. Кн. 1. – М.: Музыка, 1978.
2. *Albrechtsberger J.* Gründliche Anweisung zur Komposition, Faksimile der ersten Auflage Leipzig 1790 / hg. von W. Horn. – Wilhelmshaven, 2008.
3. *Altenburg J.* Versuch einer Anleitung zur historisch-musikalischen Trompeter- und Paukenkunst. (Faksimile der Ausgabe Halle 1795). – Leipzig, 1972.
4. *Birsak K., König M.* Das große Salzburger Blasmusikbuch: mit Ehrentafel der Salzburger Blasmusikkapellen. – Wien, 1983.
5. *Burney C.* Tagebuch einer musikalischen Reise / Vollständige Ausgabe, hg. von C. Hust. – Kassel, 2003.
6. *Giegling F.* Vorwort // NMA. Serie VII. Ensemblemusik für größere Solobesetzungen, Werkgruppe 17: Divertimenti und Serenaden für Blasinstrumente. Band 1. – Kassel: [U. a.], 1984.
7. *Flothuis M.* Mozarts Bearbeitungen eigener und fremder Werke. – Salzburg 1969 (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Bd. 2).
8. *Mozart L.* Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Musik Sr. Hochfürstlichen Gnaden des Erzbischoffs zu Salzburg im Jahr 1757, Sonderdruck // Historisch-kritische Beytraege zur Aufnahme der Musik. Bd. 3, von F. Marpurg. – Berlin, 1757.
9. *Mozart W. A.* Verzeichnis aller meiner Werke, hg. von E. Müller von Asow. – Wien-Leipzig, 1943.
10. *Tarr E.* Die Trompete. Ihre Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart. – Mainz: [U. a.], 1984. – (Unsere Instrumente, 5).
11. *Schmid E. F.* Gluck – Starzer – Mozart // Zeitschrift für Musik 104 (1937). 2. Halbjahr. – Regensburg, 1937.
12. *Schneider-Cuvay M. M.* Musikstücke für mechanische Orgelwerke // M. Schneider-Cuvay, E. Hintermaier, G. Walterskirchen. Aufzüge für Trompeten und Pauken. Musikstücke für mechanische Orgelwerke. – München-Salzburg, 1977. – (Denkmaler der Musik in Salzburg. Bd. 1).
13. *Schubart C. F. D.* Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst / Hg. von F. und M. Kaiser. – Hildesheim, 1990.
14. *Walterskirchen G.* Aufzüge für Trompeten und Pauken // M. Schneider-Cuvay, E. Hintermaier, G. Walterskirchen. Aufzüge für Trompeten und Pauken. Musikstücke für mechanische Orgelwerke. – München-Salzburg, 1977. – (Denkmaler der Musik in Salzburg. Bd. 1).

Ю. Вёревкина

АКАДЕМИЧЕСКАЯ МУЗЫКА В НЕПРИВЫЧНЫХ УСЛОВИЯХ (СИСТЕМАТИКА КОНЦЕРТНЫХ ФОРМ)

Yu. Verevkina

CLASSICAL MUSIC IN UNUSUAL CONDITIONS (SYSTEMATICS CONCERT FORMS)

Музыкально-исполнительская практика последних десятилетий свидетельствует о том, что понятие «концерт» требует переосмысления. Формы преподнесения музыкальной классики все настойчивей демонстрируют сочетание признаков академической и неакадемической традиций. В такой ситуации произведения великих мастеров попадают в новую среду, наделяются новыми качествами и образуют новые формы восприятия. В данной статье приведена попытка систематизировать наиболее яркие явления современной концертной практики.

Ключевые слова: концерт, шоу, хэппенинг, перформанс, произведение, исполнение, восприятие.

Musical performance practice of recent decades suggests that the concept of «concert» requires rethinking. The forms of presenting classical music all the more insistent demonstrate a combination of academic and non-academic attributes tradition. In this situation, the works of great masters fall into a new environment, endowed with new qualities and new forms of perception. This article is an attempt to systematize the most striking phenomena of contemporary concert practice.

Key words: Concert, Show, happening, performance, masterpiece, execution, perception.

Условия бытования академической музыки в ситуации постмодернизма претерпели значительные перемены, обозначив тенденцию к облегчению музыкального содержания, тяготение к развлекательному функционированию, обытовлению. В современной художественной практике складывается новая концертная традиция, находящаяся на стыке разнородных способов музицирования. В. Сыров определяет ситуацию, «где стирается барьер между элитарным и массовым... позволяя человеку вновь обрести целостность и полноту бытия», термином «middle culture» [9, *288*]. Данное определение охватывает обширную область художественных явлений, находящихся между академическим и неакадемическим искусством.

Сосредоточимся, однако, на некоторых современных способах преподнесения музыкальной классики.

Для рассмотрения этого аспекта необходимо уточнить понятия концертной и бытовой формы представления музыки. Понятие «бытовая» форма, по утверждению К. Зенкина, обретает содержание лишь при существовании ситуации концерта «в специально предназначенных для этого залах» [6, *45*]. А. Сохор, подразделяя музыку на «преподносимую» и «бытовую» (обиходную), исходит из условий исполнения и восприятия. В первом случае обстановка предполагает отделение слушателей друг от друга концертной эстрадой или театральной рампой; во втором – исполнение слито с восприятием (см.:[10, *15*]).

В наши дни, по мнению Е. Дукова, концерт стал формой существования любого явления окружающей действительности. Он может иметь вид непосредственного акустического контакта исполнителей и аудитории, но может и мистифицировать его, например, при выступлении под фонограмму. Он может быть аудиовизуальным, рассчитанным одновременно на зрительное и слуховое восприятие, и исключительно аудиальным, адресованным только слуху, как «концерт диска». Концертом называют самые далекие от традиционного понимания явления. Например, автошоу с виртуозными трюками водителей-асов, выступление изобретателей и т. д. [4, *5–11*]. Серединная культура ломает стереотипные представления о формах бытования классического наследия. Музыка, предназначенная для исполнения в академических условиях, зачастую переносится в совершенно неожиданные места и преподносится самыми непривычными способами.

Систематика концертных форм «middle culture» – неизученная музыковедческая проблема. В связи с разнообразием форм концертного представления академической музыки, наметившихся во второй половине XX века и

находящихся в развитии до сих пор, можно говорить об общей тенденции индивидуализации концерта. Источником индивидуализации могут стать любые новации в области преподнесения музыки. Если академический концерт представлял собой некую схематизированную, по крайней мере, предсказуемую структуру, то в условиях «middle culture» концерт зависит от гораздо большего числа индивидуально избираемых исполнителем характеристик.

Предлагаемая систематика концертных форм учитывает следующие факторы: 1) внешний облик исполнителя, 2) место проведения концерта, 3) состав исполнителей, 4) принцип построения концертной программы, 5) способы театрализации музыкального выступления, 6) применяемые технические средства.

Естественно, что разные признаки могут смешиваться в каждом конкретном случае. Многочисленные разновидности концертных форм рождаются на основе индивидуального комбинирования потенциальных изменений, отраженных в предложенной классификации. Рассмотрим подробнее типы концертов, обращая внимание на те изменения, которые привносит каждая из выделенных форм в традиционный концертный ритуал.

1. В аспекте внешнего облика исполнителя можно выделить две подгруппы концертов: с неакадемической манерой поведения артиста и неакадемическим внешним видом музыкантов. В первом случае исполнители (среди них А. Нетребко, Э. Шротт, Б. Макферрин) «примеряют» раскованный стиль звезд массовой культуры, демонстрируя заигрывание с публикой, стремление установить прямой контакт с залом, вызвать непосредственную реакцию. В таких условиях в исполняемое академическое произведение закладывается игровое начало. Значение имеет не только слышимое, но и происходящее на сцене. Например, А. Нетребко во время исполнения арии Джудитты из одноименной оперетты Легара бросала в зал цветы, предварительно поцеловав их, а Э. Шротт, исполняя арию Дулькамаре из оперы «Любовный напиток», ходил по сцене с бутылкой водки, которую потом отправил в зрительный зал – в виде лота импровизированного аукциона. Подобная манера поведения артистов создает раскрепощенную обстановку и приближает зрителя к музыкальному процессу. Теряется присущая для академической традиции дистанция между происходящим на сцене и зрительским залом.

Во втором случае внешний вид исполнителя, противоречащий традиционному строгому облику, может не только оживить музыкальный ритуал, но и стать частью содержания произведения. Например, флейтист Дж. Стивин, исполняя Менуэт и Скерцо И. С. Баха из оркестровой сюиты № 2, выходя на сцену в кепке и цветастой бабочке, настраивает зрителя на переход к джазовым импровизациям. В Венском Штраус-оркестре под руководством П. Гута при исполнении Вальса «На прекрасном голубом Дунае» женщины надевают пышные красные, синие платья и выглядят, словно дамы на праздничном балу. Музыканты из «MozART GROPE» меняют костюмы, исходя из задуманного сюжета и стиля переложения (ковбои, фермеры, рэперы).

2. Концерты «middle culture» различаются по месту проведения. Классическая музыка может представать как в традиционных залах, так и в условиях неконцертных помещений; также широко распространились формы преподнесения музыкальной классики на открытом воздухе, в местах массового скопления людей.

Обратимся к формам, где академическая музыка преподносится в помещениях, не предназначенных для академического музицирования. Некоторые явления активизировались еще в советский период и уже не так актуальны сегодня. Например, выступления артистов филармоний в цехах заводов и фабрик. Из последних событий напомним прямые трансляции в кинотеатрах по всему миру спектаклей Метрополитен-опера в 2006 году. Данную идею подхватили ведущие оперные театры Европы. В российские кинотеатры опера входит с 2009 года сначала в записях, а в 2011 году в обеих столицах с аншлагом проходят первые «живые» трансляции из Метрополитен-опера и Ла Скала. В 2009 году Свердловская филармония открывает виртуальный концертный зал, который к 2011 году транслирует концерты классической музыки в двадцати филиалах филармонии на всей территории Свердловской области, а также в on-line режиме в Интернете [5, 4]. Возникает реальная альтернатива оперно-сценической и концертно-филармонической практике, указывающая на процесс «бытовизации» академической музыкальной культуры. Произведения, выходя из концертных залов в помещения другого назначения, впитывают в себя особенности нетрадиционных условий бытования, которые все чаще становятся местом соприкосновения с «высоким» искусством.

Выход музыкальной классики из специально предназначенных для ее исполнения концертных залов в открытое пространство отражает характерную для современной культуры в целом и музыкально-исполнительской практики, в частности, особенность: вовлечение в академическое искусство признаков реальной действи-

тельности. Концерты классической музыки на открытом воздухе приняли название, утвердившееся в массовой культуре, – «open-air». Однако не только концертная практика масскульта причастна к появлению новой формы бытования классики. Тенденцию к выходу неутилитарного искусства в «реальное» пространство заложил авангард начала XX века. Специально организованная арт-среда (для хэппенингов, перформансов и в качестве самостоятельных арт-проектов) реализовывалась в энвайронментах (англ. environment – окружение, среда).

Open-air-концерты, устроенные на городских площадях, имеющих историческое значение, обрамленных величественными зданиями и красивыми насаждениями, пронизаны торжественностью, монументальностью пространства, и, вместе с тем, открытостью для широкой публики, слиянием с городской повседневностью. Звуки уличного транспорта, гул, создаваемый слушателями-зрителями, сопутствуют музицированию в данной обстановке. Таковы концерты Белгородской государственной филармонии, проводимые на Соборной площади, Classic Open Air в Берлине на площади Gendarmenmarkt и многие другие. Выступления всемирно известных теноров Л. Паваротти, Х. Каррераса, П. Доминго на футбольных стадионах заряжены энергией болельщиков, скандирующих на трибунах и не особо соблюдающих слушательский этикет, обязательный в филармониях. В. Спиваков, управляющий оркестром на перроне Киевского вокзала, создал ситуацию, где музыка сопрягается со стуком колес, объявлениями о прибытии и отбытии поездов, гомоном голосов огромного количества уезжающих, встречающих и провожающих людей, которые невольно оказались слушателями знаменитого маэстро. В такой обстановке произведение теряет свои основательные, фундаментальные черты и наделяется некими новыми свойствами.

Концерты-променады в Санкт-Петербурге, сопровождающие ежечасные экскурсии по городу, предполагают слушанье классики в сочетании с созерцанием достопримечательностей северной столицы, а также с рассказом экскурсовода, вспышками фотокамер и прочими немузыкальными звуками. В этой ситуации в музыке ослабевают черты самодостаточности, и начинает превалировать «прикладная» функция. Музыкальная классика выходит не просто за пределы концертного зала, а воспроизводится в крайне необычных, экстремальных условиях. Так, американская астронавтка К. Коулмен, умеющая играть на флейте, исполнила Бурре из Сюиты Баха ми минор (BWV 996), паря в невесомости на борту МКС, поздравив таким образом жителей Земли с 50-летием со дня полета Ю. Гагарина.

3. Концертные формы «middle culture» дифференцируются также по исполнительскому составу. Музыканты могут исполнять классику традиционными (академическими) составами, но с применением неакадемических способов звукоизвлечения; смешанными составами; с включением бытовых, немузыкальных предметов. Перечисленные способы связаны с авангардными исканиями экстраординарных музыкантов, уходящих от классической упорядоченности и благозвучия. Например, оркестр Г. Кремера предложил необычное исполнение «Маленькой ночной серенады» В. Моцарта: одни музыканты играют, встав в круг, водят смычками по скрипке соседа слева; другие – сидят, зажав смычок ногами и водят по нему скрипкой (вверх-вниз). Вокальный ансамбль «King Singers» в представлении «Dekonstructing Johann», собранном из произведений Баха, использовал в своем выступлении прием пения с зажатым носом. Такая форма преподнесения заметно бодрит публику при восприятии «серьезной» музыки, создавая множество комических моментов, соответственно, упраздняя нормы академического концертного ритуала.

Музыкальная классика может исполняться смешанными составами, включая академические и этнические инструменты, акустические и электронные. К примеру, дуэт «IN-TEMPORALIS» исполняет транскрипции музыки И. С. Баха, Л. ван Бетховена, Э. Грига, М. Мусоргского, М. Равеля, С. Прокофьева и других знаменитых композиторов; состав: академическое фортепиано и эстрадно-джазовая, этническая перкуссия. Группа «Jethro Tull» прославилась версиями Бурре из Сюиты Баха ми минор (BWV 996) и «турецкого» Рондо Моцарта; в составе группы – бас-гитара, ударная установка и солирующий инструмент – флейта, при участии струнного ансамбля Т. Гринденко и скрипачки Л. Микарелли. При такой форме преподнесения музыка приобретает свойства культуры, к которой принадлежат неакадемические музыкальные инструменты, при этом теряя академический колорит.

В концертной ситуации «middle culture» любой бытовой предмет получает возможность участвовать и даже солировать в исполнении музыкальной классики. Ярким примером подобных опытов, где важным оказывается не качество исполнения, а сам процесс презентации, является концертное выступление Дж. Моррисона. Известный музыкант на «псевдовалторне», сооруженной из лейки и огородного шланга, исполнил Финал IV концерта В. Мо-

царта в сопровождении Сиднейского оркестра. Своеобразной «изюминкой» этого номера стали «киксы» и фальшь солиста, связанные с особенностями игры на незамысловатой конструкции. Струнный квартет «MozArt GROPE», исполняя Увертюру из оперы «Свадьба Фигаро» В. Моцарта, придумал ритмическое сопровождение, извлекая звуки от натирания болоньевого плаща. Ансамбль «King Singers» в композиции «Dekonstructing Johann» использует мобильный телефон с рингтоном знаменитой баховской Токкаты ре минор. В данной форме эффект вызывает не степень виртуозности и музыкальной утонченности, к которым традиционно стремятся академические исполнители, а сама идея использования неожиданных утилитарных средств, не предназначенных для музыкального исполнения, что переводит произведение в игровой план.

4. По принципу построения программы концерты можно условно разделить на калейдоскопические и концерты-попурри. Стратегия формирования калейдоскопического типа программы оправдана тем, что исполнительская практика «middle culture» обращается к людям с самым разнообразным слуховым опытом. В одной программе соседствуют музыка развлекательная и серьезная. Яркий пример – музыкальный марафон «Swinging Bach» в Лейпциге, где произведения Баха звучали в академическом, джазовом и поп- ключе; музыканты демонстрировали блестящее владение академической техникой игры и изобретательные импровизации на темы великого композитора в собственном стиле. Программы калейдоскопического типа направлены на нивелирование временных и стилевых градаций музыки. Сочетание разных стилевых особенностей обнаруживается и в способе интерпретации, и в имидже исполнителей, и в оформлении сценической площадки.

Современная музыкальная практика обращается и к такой облегченной форме преподнесения как концерт-попурри. Одна из наиболее востребованных его разновидностей – «классик-хит-коктейль» – представляет собой подборку классических шлягеров. Филармонии Калининграда, Екатеринбурга, Казани, Владимира, Омска и других городов предлагают зрителям избранные, особо полюбившиеся мелодии великих классиков разных эпох. К подобной форме можно отнести ежегодные «Концерты на бис» (по случаю закрытия сезона) Ростовского государственного музыкального театра. Таким программам свойственна атмосфера праздничного отдыха под знакомую музыку, не требующая особого вслушивания и «вдумывания», а рассчитанная исключительно на наслаждение.

5. Театрализованные формы «middle culture» подразделяются следующим образом: массовое и / или юмористическое шоу, хэппенинг и перформанс. Важной особенностью этих форм является визуализация музыкального процесса. Музыканты используют широкий спектр сценических действий, вызывающих у публики определенные впечатления и ассоциации на слуховом и зрительном уровнях одновременно.

Интересным примером преподнесения академической музыки в формате массового шоу является киевская постановка «Царя Эдипа» И. Стравинского на Майдане Незалежности 30 мая 1998 года [7, *95–99*]. Яркое действо, предложенное горожанам в разгар массового гуляния в честь Дня Киева, было наполнено танцами, акробатикой, различными трюками, вызывающими неподдельный восторг у зрителей. По громкости звука, насыщенности иллюминации, расположению сценической площадки, наличию ансамбля ударных инструментов оно соответствовало рок-концерту. При таком преподнесении значение композиторского замысла потерялось перед ошеломляющими эффектами, сопровождающими музыку. Это типичный пример популяризации классики, стремления к расширению воспринимающей ее аудитории.

Весьма востребованным является формат юмористического шоу. В номерах многих исполнителей «middle culture» реализуются типичные признаки «бурлеска», выявленные Б. Дземидоком, М. Бонфельдом, Д. Присяжнюком. В их числе: эффект «снижения», приближения возвышенного к обыденному [2, *75*]; эффект «обманутого ожидания», основанный на парадоксальном повороте, создающем совершенно непредвиденную ранее ситуацию [1, *117–118*]; броский, грубоватый, прямолинейный метод подачи материала; остроумные находки, включенные в исполнение [8, *127–132*]. Так, знаменитый «Канон» Н. Паганини, олицетворяющий небесную красоту и чистоту (он часто сопровождает выход невесты к алтарю на католических свадьбах), в исполнении струнного квартета «PAGAGNINI» становится юмористическим представлением с пантомимой и танцами самих музыкантов. Смехом сопровождаются шоу-вечера Д. Кея с Нью-Йоркским филармоническим оркестром: артист изображает неугомонного чудаковатого дирижера.

Юмористическое шоу пианиста Р. Джу и скрипача А. Игудесмана под названием «Маленький музыкальный кошмар», основанное на материале концертного академического репертуара, выражает иронию по отношению к трудностям исполнительского искусства, к са-

мой традиции филармонических концертов. Например, в Прелюдии cis-moll С. Рахманинова музыканты демонстрируют решение проблемы недостаточно больших рук, которыми невозможно сыграть многозвучные аккорды, записанные композитором в кульминационном разделе. В нужный момент «ассистент» подает пианисту приспособление, выступы на котором соответствуют определенному аккорду и охватывают все необходимые звуки, исполнителю нужно только правильно приложить его к клавиатуре. Основная задача музыкантов заключается в том, чтобы избежать заминки, связанной с переходом от традиционной игры к применению «заменителя больших рук». Смех вызывает визуальный уровень, т. е. действия артистов, обеспечивающие процесс исполнения, например, то, как А. Игудесман с волнением заготавливает соответствующее предстоящему аккорду приспособление и ловит его после использования пианистом. Поэтому именно «ассистент» является центральной фигурой этого номера, отодвигая пианиста на второй план. Опровергается и художественная суть опуса: произведение, насыщенное бурным драматизмом, вызывает у зрителей искренний смех.

Некоторые концертные формы опираются на принципы хэппенинга и перформанса, возникших в русле авангарда. Многие особенности указанных арт-практик в толковании исполнителей «middle culture» претерпели изменения. Изначально альтернативные формы были предназначены для малочисленного круга реципиентов, еще более узкого, чем элитарный, и казались уж вовсе непостижимыми для массового потребителя, привыкшего к искусству развлекательному, понятному, не тревожащему интеллект. Основным качеством для восприятия нового искусства являлось не принадлежность к определенному классу (элита или массы), а нестандартное мышление, богатое воображение, способное переступить через грань общепринятого, осевшего в сознании большинства понимания искусства. По своему принципу развертывания и идейному содержанию новые формы концертных представлений, так называемые «арт-практики», отгородились, с одной стороны, от академической традиции, с другой – от массовой, образовав особую эстетическую ауру, собственную стилистику, аутентичный образ мысли, творчества, презентации и восприятия. Непрестанно обогащаясь импульсами, идущими от общественно-политических событий извне, применяя новейшие технические изобретения, завоевывая всё новые территории и аудитории, акциональное искусство перекочевало в эпоху постмодернизма. В наше время «арт-практики», или «акции», носят более доступный характер (нередко эротического содержания), охотнее ориентируются на широкую аудиторию (преимущественно молодежь), рекламируются, освещаются средствами массовой информации.

В исполнительской «middle culture» хэппенинг подразумевает, прежде всего, включение зрителя в процесс исполнения, и, конечно же, наличие концепта, при котором это «включение» будет осуществляться. Ярким примером является эксперимент Б. Макферрина, представившего хэппенинговую версию «Ave Maria» Баха – Гуно. Музыкант включил многотысячную аудиторию, собравшуюся на Marketplace в Лейпциге, в процесс исполнения произведения: он имитировал голосом инструментальное сопровождение, дирижировал, а мелодию пели зрители. В данном выступлении воплотилась идея объединения искусства элитарного и массового, профессионального и любительского; осуществилась цель хэппенинга – раскрепостить и задействовать публику, не заботясь об отточенности исполнения.

Перформанс, как и хэппенинг, заменил понятие «произведение» в своем закрепившемся значении – на импровизационное действие, не предполагающее законченности и оформленности [3, *180–181*]. Главное отличие этих жанров в том, что перформанс заранее планируется, прописывается и не привлекает в процессе создания зрителей. Для перформансов характерны театральность, зрелищность, вовлечение немузыкальных предметов, элементов повседневности, неожиданности и провокации. На этих основаниях В. Спиваков устроил розыгрыш во время 25-тилетнего юбилея «Виртуозов Москвы», придумав роль для актера Е. Миронова, который под видом обычного зрителя начал с места выкрикивать реплики, выражающие недовольство тем, что происходит на сцене. Кульминацией события стал момент, когда маэстро достал пистолет, прицелился и «выстрелил» в смутьяна. Созданная В. Спиваковым провокация выглядела вполне реалистично, создав на время атмосферу сильного эмоционального напряжения и недоумения, не типичную для академической концертной обстановки. Эпатажное поведение «недовольного слушателя» и «вооруженного дирижера» не вмещается в рамки традиционного слушательского и исполнительского этикета. В торжественное мероприятие, посвященное представителям музыкальной элиты, проникли элементы триллера.

6. Современные концерты можно разделить по наличию в них технических средств – с применением мультимедиа или лазерных технологий.

Данные формы очередной раз демонстрируют соединение классической музыки, предназначенной для чуткого вслушивания, с привлекательной зрелищной стороной. Ультрасовременная техника и видеосредства сопровождают концерты световыми, цветовыми и прочими эффектами. На сценических площадках создается многоплановое действие: устанавливаются экраны, транслирующие увеличенное изображение, специально отснятые видеоклипы. К таким формам прибегают, например, оркестры под управлением В. Спивакова, Г. Кремера, акцентируя внимание публики не столько на музыке, сколько на персонах, ее исполняющих.

Известно применение разнообразных шоу-элементов (огненные фонтаны, лазерные представления). Из многочисленных, проходящих по всему миру проектов приведем светомузыкальные феерии Ж. М. Жарра, свето-пиротехническое шоу Г. Хофа с участием группы «Scorpions», Т. Андерса и Президентского оркестра (Концерт ко Дню города Москвы, 2003), концерты к 300-летию Санкт-Петербурга, использование фейерверка на сцене «Виртуозами Москвы». Эта традиция более характерна для массовых мероприятий. При такой подаче, безусловно, усиливается праздничный настрой, ощущение особой значимости и торжественности.

Итак, мы выявили новые формы бытования классической музыки, расширившие привычные рамки концерта. Отметим проникновение в академическую сферу признаков масскульта и акционизма, намеренный отход от филармонических норм, повышенную роль внешних признаков, визуализации и театрализации музыкального процесса, обращение к широкой аудитории, воздействие одновременно на неординарное и обыденное сознание. Новые формы преподнесения способны как удовлетворить музыкальные потребности и той, и другой группы, так и вызвать негативную оценку. В нетрадиционных условиях бытования музыкальный шедевр что-то сохраняет (благодаря чему остается узнаваемым), а что-то утрачивает. Исходя из позиций академической культуры, произведение искажается, но, с точки зрения современных установок, оно обретает новую жизнь.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бонфельд М.* XX век: смех сквозь жанр // Искусство XX века: Парадоксы смеховой культуры: Сб. ст. / Ред.-сост. Б. С. Гецелев, Т. Б. Сиднева. – Н. Новгород: НГК им. М. И. Глинки, 2001. – С. 117–125.
2. *Дземидок Б.* О комическом. – М.: Прогресс, 1974.
3. *Дубинец Е.* Джон Кейдж: Искусство избавления от клея // Made in USA: Музыка это всё, что звучит вокруг. – М.: Композитор, 2006.
4. *Дуков Е.* Концерт в истории западноевропейской культуры. – М.: Классика-XXI, 2003.
5. *Журкова Д.* Классическая музыка в современной массовой культуре России. Автореф. дис. … канд. культурологии. – М., 2012.
6. *Зенкин К.* Музыка быта и ее жизнь в контексте культуры романтизма // Бытовая музыкальная культура: история и современность: Тез. докл. науч. конф. / Ред-сост. А. М. Цукер и др. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 1995. – С. 43–45.
7. *Зинькевич Е.* Массовое и элитарное: взаимопревращения? // Искусство XX века: Элита и массы: Сб. ст. / Ред.-сост. Б. С. Гецелев, Т. Б. Сиднева. – Н. Новгород: НГК им. М. И. Глинки, 2004. – С. 92–103.
8. *Присяжнюк Д.* Жанр бурлески: «перевертыши кривозеркалья» // Искусство XX века: Парадоксы смеховой культуры: Сб. ст. / Ред.-сост. Б. С. Гецелев, Т. Б. Сиднева. – Н. Новгород: НГК им. М. И. Глинки, 2001. – С. 126–135.
9. *Сыров В.* Шлягер и шедевр (к вопросу об аннигиляции понятий) // Искусство XX века: Элита и массы: Сб. ст. / Ред.-сост. Б. С. Гецелев, Т. Б. Сиднева. – Н. Новгород: НГК им. М. И. Глинки, 2004. – С. 280–288.
10. *Цукер А.* И рок, и симфония… – М.: Композитор, 1993.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

MUSIC EDUCATION

Е. Мальцева

АЛЕКСАНДР ЗИЛОТИ: ГОДЫ УЧЕНИЯ

E. Maltseva

ALEXANDER SILOTI: YEARS OF TEACHING

Цель статьи – определить роль и значение выдающихся учителей Н. С. Зверева и Н. Г. Рубинштейна в становлении А. И. Зилоти-пианиста. На основе архивных материалов, воспоминаний Зилоти, его современников и учеников Московской консерватории тех лет раскрываются основные педагогические принципы Н. С. Зверева и Н. Г. Рубинштейна.

Ключевые слова: А. Зилоти, Н. Зверев, Н. Рубинштейн, Московская консерватория, пианисты, фортепианная педагогика.

The article purpose – to define a role and importance of outstanding teachers N. S. Zverev and N. G. Rubenstein in the development of A. I. Siloti-pianist. On the basis of archive materials, memoirs Siloti, his contemporaries and students of the Moscow Conservatory of those years reveals the basic pedagogical principles by N. S. Zverev and N. G. Rubenstein.

Key words: A. Siloti, N. Zverev, N. Rubenstein, Moscow Conservatory, pianists, piano pedagogics.

В истории русской музыкальной культуры конца XIX – начала XX века еще остаются забытыми имена многих русских и зарубежных пианистов, блиставших на российской концертной эстраде того времени: Л. Рейзенауэр, С. Ментер, В. Тиманова, В. Сапельников, И. Левин, Г. Романовский… и список этот можно продолжить.

К числу таких пианистов относится и Александр Ильич Зилоти. Отчасти это можно объяснить, с одной стороны, тем, что Зилоти в 1919 году, не сумев принять и понять изменений, происходивших в России, эмигрировал за границу и потому на родине был предан забвению. С другой стороны, к сожалению, не осталось полноценных записей его игры, хотя Зилоти кое-что все же записал – свидетельством тому каталог звукозаписывающей компании тех лет Дуо-Арт [32]. Было издано всего два фрагмента, причем записанные в домашней обстановке, – из Концертного этюда Листа Des-dur (с вкраплением небольших отрывков из фантазии «Фауст» Листа-Гуно и из Сюиты № 2 Рахманинова) и из Венгерской рапсодии № 12 Листа [33]. Также в Интернете выложена запись (6 мин. 36 сек.) «Bénédiction de Dieu dans la solitude» (Harmonies poétiques, № 3) Листа [8].

Имя Зилоти соседствовало на афишах рядом с такими выдающимися пианистами конца XIX – начала XX века как Р. Пюньо, А. Есипова, Г. Бюлов, С. Танеев, В. Ландовска, Ф. Бузони, Е. д'Альбер, И. Гофман, Э. Зауэр, С. Рахманинов, Г. Гальстон и др. Незаурядный талант Зилоти-пианиста про-

явился и был оценен русской и зарубежной публикой и рецензентами еще в годы его обучения в консерватории. Критики отмечали выдающуюся виртуозность, редкостное владение широкой звуковой палитрой, тонкую музыкальность, необыкновенную искренность, мужественную сдержанность, глубокое проникновение в идею каждого исполняемого произведения.

Многие современники отзывались о Зилоти как о несомненном явлении в фортепианном исполнительстве, как о «редком таланте», «замечательном виртуозе», у которого есть «все данные на то, чтобы стать видным пианистом»; отмечали, что Зилоти «принадлежит к числу наиболее выдающихся молодых пианистов», ставили его в один ряд с такими «крупными виртуозами» как Шаляпин, Кусевицкий, Рахманинов, Скрябин, Метнер, д'Альбер и Зауэр [17, *77*; 27, *478*; 19, *267*; 16; 24, *79*; 6, *60*].

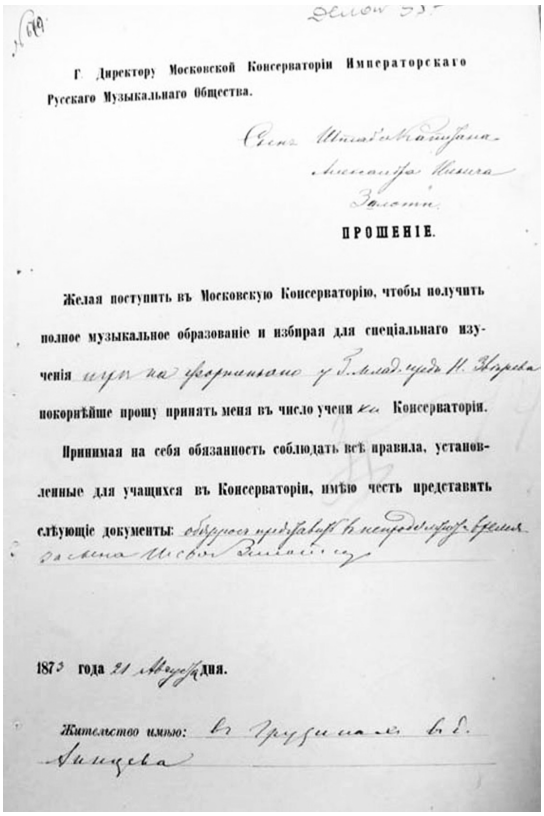
Воссоздание творческого облика Зилоти-пианиста – тема отдельного исследования. В настоящей статье мы постараемся оценить роль и значение периода обучения Зилоти в Московской консерватории в классах выдающихся педагогов – Н. С. Зверева и Н. Г. Рубинштейна.

О годах учения Зилоти в литературе находим только фрагментарные, сугубо фактологические упоминания. К сожалению, сам Зилоти, написавший «Воспоминания о Листе», у которого он занимался позднее, почти не оставил материалов, позволяющих представить, как и чему его учили великие российские учителя. Мы будем опираться на архивные материалы, на воспоминания других учеников Московской консерватории этих лет, на отзывы современников, рецензии концертов, в которых принимал участие Зилоти – воспитанник Московской консерватории.

Первые навыки игры на фортепиано Александр получил дома, как и его четверо братьев и две сестры. Отец Илья Матвеевич играл на скрипке и фортепиано, мама Юлия Аркадьевна с детства была приобщена к музыке и получила прекрасное домашнее музыкальное образование. Напомним, что ее отец – дедушка А. Зилоти и С. Рахманинова – Аркадий Александрович Рахманинов был талантливым пианистом, композитором, собирателем народных песен, брал уроки у Дж. Фильда. Автор монографии о Зилоти, изданной в Америке, Ч. Барбер указывает, что родители привезли юного Сашу Зилоти в Москву для поступления в военное учебное заведение (такова была семейная традиция), а принадлежность к дворянскому сословию обеспечивала бесплатное обучение. Саша успешно сдал все экзамены и в последний момент его показали музыкальному руководителю – Н. Звереву, который, оценив способности мальчика, смог переубедить родителей отдать сына в консерваторию [31, *2*][1].

Необходимо уточнить даты поступления Зилоти в Московскую консерваторию к Н. Звереву и его перевода к Н. Рубинштейну. В статье о Зилоти Н. Финдейзен писал, что родители поместили своего сына «в 1871 г. (8 лет) в Московскую консерваторию, где он поступил в класс фортеп[ианной] игры Н. С. Зверева. В 1875 г. он уже перешел в класс Н. Г. Рубинштейна» [26, *387*]. Спустя 60 лет эту информацию, ссылаясь на Финдейзена, повторил Л. Раабен [21, *12*]. Далее, во всех известных нам источниках, в том числе в монографии Ч. Барбера, находим те же сведения. Но документы из архива консерватории, экзаменные листы[2] учеников, а также утверждения самого Александра Ильича свидетельствуют о других датах.

В архиве Московской консерватории хранится прошение о поступлении в консерваторию сына штабс-капитана – Александра Ильича Зилоти, написанное, видимо, рукой отца и датированное 1873 годом [11]. В экзаменных листах учеников напротив фамилии выставлялась дата поступления каждого в консерваторию. У Алек-



Г. Директору Московской Консерваторіи Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества.

Сына Штабс-капитана Александра Ильича Зилоти.

ПРОШЕНІЕ.

Желая поступить въ Московскую Консерваторію, чтобы получить полное музыкальное образованіе и избирая для спеціальнаго изученія игры на фортепиано у Б. Молод. чрезв. Н. Зверева покорнѣйше прошу принять меня въ число учениковъ Консерваторіи.

Принимая на себя обязанность соблюдать всѣ правила, установленные для учащихся въ Консерваторіи, имѣю честь представить слѣдующіе документы: свидѣтельство о непродолжительном времени в Москве

1873 года 21 Августа дня.

Жительство имѣю: в Трубниковом пер. в д. Лопцева

[1] Отсутствие ссылки на источник настораживает, но заметим, что автор монографии общался с дочерью Александра Ильича – Кириеной, от которой, вероятно, и почерпнул неизвестные факты из биографии Зилоти.

[2] Экзаменный лист – документ о результатах экзамена, соответствует современной зачетно-экзаменационной ведомости.

сандра Зилоти – 16 сентября 1873 г. [30, *38*]. В 1905 году в статье, посвященной вопросам фортепианной педагогики, Зилоти писал: «Я учился в Московской консерватории сначала у преподавателя младших курсов Н. С. Зверева (три года), а затем у профессора старших курсов Н. Г. Рубинштейна (пять лет)» [10, *3*]. Наконец, в воспоминаниях о Листе Александр Ильич, с теплотой называя Зверева – «мой учитель и воспитатель», упомянул о том, что у него он «жил все 8 лет… пребывания в консерватории» [9, *43*]. Теперь можно с уверенностью утверждать, что с 1873 года Саша Зилоти занимался у Зверева, а с 1876 по 1880/81 учебный год совершенствовался на старшем отделении в классе Рубинштейна. Единственный известный нам источник, дающий эти же годы, – монография В. Брянцевой о Рахманинове [5, *28*]. Резонно предположить, что Зверев мог два года заниматься с талантливым, но недостаточно обученным мальчиком подготовкой к поступлению в консерваторию.

Значение первого профессионального учителя Зилоти – Н. Зверева в том, что его методы обучения обеспечили тот музыкальный фундамент – постановка рук, мышечная свобода, техническое развитие, грамотное, честное отношение к музыкальному тексту, – на котором в дальнейшем можно было строить «самое большое художественное здание» [19, *150*]. Кроме того, распорядок и весь уклад жизни у Зверева приучил Зилоти к строжайшей дисциплине и самоорганизации, касающейся не только занятий на инструменте, но и в целом отношения к профессии, не терпящей расхлябанности, фальши и лени. Большое внимание Зверев уделял и всестороннему формированию личности своих питомцев, заложив прочные нравственные и интеллектуальные основы для последующего развития. Самое же ценное, что отмечали многие из учеников Зверева: казалось бы, уделяя первостепенное внимание техническому развитию (гаммы, упражнения, этюды), он умел не отвратить от желания заниматься музыкой, а удивительным образом привить любовь к ней.

Итак, в 1873 году Зилоти поступает на младшее отделение консерватории в класс Зверева. Проблема с проживанием Саши в Москве сразу была разрешена наставником – мальчик будет жить у него. Зилоти найдет приют и строгую отеческую заботу в доме Зверева на все годы обучения в консерватории, и после ее окончания, приезжая в Москву, будет останавливаться в доме Николая Сергеевича. Именно Зилоти суждено было стать одним из первых в плеяде известных воспитанников Зверева – С. Рахманинова, К. Игумнова, Л. Максимова, М. Пресмана, А. Скрябина, И. Левина, Л. Сабанеева и др.

Н. Зверев был приглашен на работу в Московскую консерваторию Н. Рубинштейном в 1870 году, в 1883 получил звание профессора, за 23 года работы через его класс прошло около 250 учеников (не считая частных). Класс Зверева являлся основным «поставщиком» учеников для старшего отделения консерватории; наибольшее количество будущих медалистов также начинали свое образование у Зверева.

По воспоминаниям современников, Н. Зверев был человек редкого ума, безграничной доброты в сочетании с предельной строгостью, когда дело касалось работы. Один из последних его воспитанников, С. Рахманинов, впоследствии отмечал, что «на фоне консерваторских профессоров, которые, за двумя или тремя исключениями – я имею в виду виднейших музыкантов старшего отделения, – представляли собой бесцветную ординарную посредственность, Зверев выделялся чрезвычайно оригинальным характером. Блестящий ум и живость значительно возвышали его над средним уровнем окружения» [22, *30*].

Самым ценным в его методике было то, что он обеспечивал своим воспитанникам грамотную и целесообразную постановку рук. М. Пресман отмечал, что «Зверев был положительно беспощаден, если ученик играл напряженной рукой и, следовательно, играл грубо, жестко, если при напряженной кисти ученик ворочал локтями» [19, *150*]. По современным меркам, когда детей отдают учиться музыке с 4–6 лет, о какой постановке руки, казалось бы, может идти речь у 12-летнего Пресмана или 10-летнего Зилоти? По-видимому, педагогический талант Зверева позволял делать и в таком возрасте чудеса. К. Игумнов попал к нему в 14 лет и с благодарностью вспоминал впоследствии, что Зверев успешно «переставил» ему руку и внушил целесообразность игры мягкими, удобными, «эластичными» руками [16, *32*].

То, что из класса Зверева выходили технически оснащенные юные пианисты, подтверждается тем, что «зверят» охотно брали к себе на старшее отделение Н. Рубинштейн, С. Танеев, позднее – В. Сафонов, П. Пабст и сам Зилоти. Их не надо было «переделывать», исправлять недостатки, с ними можно было идти вперед в музыкальном развитии. Подход же Зверева к техническому воспитанию был, видимо, сугубо индивидуальным и зависел от способностей попадавшего к нему ученика. Так, М. Пресман вспоминал, что «Зверев давал много, правда, примитивных упражнений и этюдов для выработки различных технических приемов» [19, *150*]. К. Игумнов же впоследствии с сожалением отмечал, что при всем многообразии пройден-

ного с учителем репертуара, он «не поиграл у него достаточного количества гамм и упражнений» [16, *32*].

С самых первых уроков Зверев приучал к грамотному прочтению текста: ритмической точности, соблюдению музыкальных «знаков препинания», что подразумевало понимание формы изучаемого сочинения и основ музыкальной фразировки. По воспоминаниям С. Рахманинова, учитель «придавал огромное значение точности исполнения и был способен выгнать ученика вон из класса за одну неправильную или смазанную ноту; с другой стороны, он испытывал огромную радость от технически безукоризненной игры» [22, *32*].

Своего рода профессиональная дисциплина неразрывно переплеталась в доме Зверева с четко организованным укладом жизни. Для воспитанников безукоризненное следование распорядку, установленному Зверевым, его строгость поначалу, конечно, представляли определенные трудности, но впоследствии, без сомнения, приучали их к самоконтролю, умению планировать время занятий, к дисциплине творческого труда. Примером в этом служил и сам Николай Сергеевич с его каждодневным четко расписанным графиком работы. Зилоти с благодарностью вспоминал: «Да если бы не строгость Николая Сергеевича, разве я был бы Зилоти?» [1, *249*].

Помимо музыкальных занятий, Зверев огромное значение придавал общекультурному развитию своих учеников, которые посещали концерты, театральные спектакли, могли наблюдать в домашней обстановке общение выдающихся музыкантов, педагогов, актеров, литераторов, художников. М. Пресман вспоминал, что они посещали уроки танцев. Для занятий по русскому языку и литературе Зверев пригласил академика Ф. И. Буслаева, который обучал и Зилоти.

Известно, насколько важно в работе с начинающими музыкантами привить им любовь к музыке, а не, как это порой случается, развить у них полное отвращение к ненавистным музыкальным урокам. Зверев, сам настоящий музыкант, обладал этим счастливым даром. По словам М. Пресмана, «с самого начала он приобщал своих учеников к музыке» [19, *150*]. Это же подтверждает Сабанеев, вспоминая, что Зверев «имел огромную способность заставлять любить музыку, что, возможно, было лучше всяких „постановок рук“» [23, *43*].

Как отмечено выше, по современным меркам, серьезно заниматься игрой на рояле Зилоти начал поздно – почти в 10 лет. Но незаурядные способности мальчика и, безусловно, большой педагогический талант Зверева способствовали его быстрому и успешному развитию. Будучи учеником младших классов, Саша Зилоти неоднократно принимал участие в музыкальных вечерах в консерватории и выделялся «своей блестящей игрой». Незаурядные данные Зилоти уже тогда удивляли и даже становились предметом зависти. Об одном из таких концертов вспоминала А. Амфитеатрова-Левицкая: «На одном из вечеров, во время исполнения им [Сашей Зилоти] номера, Николай Григорьевич [Рубинштейн] велел ему транспонировать в другой тон. Зилоти моментально перешел в названную Николаем Григорьевичем тональность. В продолжение игры Николай Григорьевич несколько раз менял тональности, а Зилоти не задумываясь, переходил из тона в тон, пока Рубинштейн не сказал: „Кончай в настоящем!“

Когда Саша Зилоти кончил, Николай Григорьевич обернулся к сидящим ученикам и заявил: „Вот как надо всем уметь транспонировать!“

Кто-то из учеников тихо заметил:

– Но мы не все Саши Зилоти.

На эту реплику Николай Григорьевич только улыбнулся. Вскоре Зилоти был переведен прямо на старший курс в класс Николая Григорьевича» [3, *109–110*].

Все ученики Зверева, оставившие воспоминания о своем первом учителе, впоследствии высоко отзывались о роли этой «выдающейся личности» [23, *43*] в их становлении как музыкантов. Свою благодарность Звереву выразил Рахманинов: «Лучшим, что есть во мне, я обязан ему» [28, *141–142*]. Зилоти впоследствии вспоминал: «То, что я попал в класс к Николаю Сергеевичу Звереву, было моим величайшим счастьем. Он был строг с нами, мальчишками, жившими у него, но добр и справедлив, и мы обожали его. И если во мне есть что-нибудь хорошее как в музыканте и человеке, то основу этому заложил Николай Сергеевич. Я никогда этого не забываю» [20, *407*].

После трех лет учебы на младшем отделении у Зверева в 1876 году Зилоти попал в число привилегированных учеников Н. Рубинштейна, который совмещал в консерватории деятельность директора, педагога, руководил концертами и оперными постановками. Кроме этого, являлся председателем Московского отделения ИРМО и дирижером симфонических концертов Общества. Поэтому его класс по специальности был самым малочисленным (из пианистов). В воспоминаниях его учеников разных лет эта цифра колеблется от 8 до 15, причем число это к концу учебного года существенно сокращалось, так как «только самые храбрые и закаленные против ветра и непогоды выдерживали бурю, бушевавшую иногда в классе» [7, *14*]. По-

пасть в класс Рубинштейна мечтали многие, но для большинства это оставалось неосуществимой мечтой: Николай Григорьевич принимал в число своих учеников тех, в ком видел задатки будущих профессиональных артистов или педагогов, и в этом отборе он был очень строг и разборчив.

Н. А. Губерт, сравнивая педагогическую деятельность Листа и братьев Рубинштейнов, так оценил Николая Григорьевича: «Я не знаю другого такого учителя» [6, *48*]. Ц. Кюи писал: «Со своими учениками Н. Г. Рубинштейн нередко бывал нервен, нетерпелив, резок. Несмотря на это, все ученики фанатически его любили и были ему преданы, потому что и он своих учеников горячо любил, вникал во все их нужды, оказывал им поддержку и материальную, и нравственную» [6, *49*]. Наиболее яркую характеристику Рубинштейна-педагога дал спустя 20 лет его ученик Э. Зауэр, который, как и Зилоти, после смерти учителя обучался у Листа, а, значит, ему было с кем сравнивать: «Не пристрастность и слепое обожание, а глубокое убеждение заставляет меня говорить, что как педагог Николай Рубинштейн не имел себе равного. Больше того, я осмелюсь утверждать, что по непостижимому мастерству и безграничной разносторонности не скоро найдется подобный ему» [7, *15*].

Такая оценка педагога была обусловлена, с одной стороны, тем, что Н. Рубинштейн был выдающимся, всесторонне образованным, увлеченным художником-исполнителем, и все свои лучшие музыкантские качества он привносил в работу со студентами. С другой стороны, основой его преподавания, что отмечали все без исключения его воспитанники, являлся индивидуальный подход к каждому ученику: «Тонкое чутье позволяло ему обнаружить слабые стороны каждого и находить способы для их преодоления. Его девизом было: „каждому свое“. Каждый талант получал индивидуальное развитие. Нет одного рецепта для всех» [7, *15*]. Это важнейшее качество учителя с восторгом отмечал Зилоти после своих не очень успешных занятий с Антоном Рубинштейном: «Я невольно вспомнил уроки Николая Рубинштейна, который нам всегда так играл, чтобы мы все-таки не теряли из вида ближайшей точки к идеалу, т. е. он соображался со способностями каждого данного ученика и играл настолько хорошо, чтобы этот ученик не терял надежды когда-нибудь достигнуть этой точки» [9, *45–46*].

Во многом развитие Зилоти в классе Н. Рубинштейна явилось естественным продолжением начатого у Н. Зверева, но на более высоком профессиональном уровне. Эта преемственность проявилась в требованиях умения правильно читать и тщательно прорабатывать нотный текст, побуждении к самодисциплине, тщательности, увлеченности и целесообразности самостоятельных занятий и, конечно, в стремлении Н. Рубинштейна всячески расширять профессиональные умения и повышать общекультурный уровень своих учеников. Кроме того, благодаря Н. Рубинштейну Зилоти в полной мере овладел искусством звукоизвлечения и педализации, многообразной штриховой палитрой, успешно совершенствовал свое техническое мастерство. Неоценимое значение для профессионального роста Зилоти имели выступления в открытых ученических концертах и первый опыт игры с оркестром в годы обучения в консерватории.

В начале занятий на старшем отделении у Зилоти не сразу всё получалось. На экзамене по классу фортепиано за 1877 год он получил непереводной балл – «два с крестом»[3], интересно, что такую же оценку имела М. Унтилова, впоследствии окончившая консерваторию с большой серебряной медалью. В 1880 году при переходе на восьмой курс (оказавшийся для Зилоти последним годом занятий с учителем) Рубинштейн ставит ему «четыре с крестом» (для сравнения: у Э. Зауэра в этой же ведомости стоит средний балл «три»[4]).

Видимо, Зилоти не сразу уяснил строгие требования Н. Рубинштейна, предъявляемые к ученикам на первых же уроках. С самого начала тот настаивал на обязательном, тщательном исполнительском анализе нотного текста, касающемся аппликатуры, фразировки, штрихов, акцентов, динамики. О том, что бывало с учениками, которые пренебрегали этими заданиями, эмоционально вспоминал Э. Зауэр. Шла работа над Прелюдией и фугой Баха. После того как сочинение было разобрано на первом уроке с педагогом, Зауэр несколько дней занимался самостоятельно и, наконец, решил, что справился с этой «детски легкой задачей». «Но уверенность

[3] В экзаменых листах напечатана памятка о значении каждого балла: 1 и 2 – очень слабо и слабо (не переводные); 3, 4 и 5 – хорошо, очень хорошо и отлично (переводные баллы).

[4] Любопытная вещь – консерваторские экзаменные листы тех лет. Создается впечатление, что балл «2 (слабо)» не считался каким-то наказанием и не констатировал полного незнания учеником предмета. Скорее всего, планка оценки знаний, заданная Рубинштейном для всех учеников и преподавателей, была достаточно высока. Экзаменный лист по гармонии, датированный маем 1873 года, преподаватель П. Чайковский: из сорока одного ученика сдавали экзамен двадцать три, из них получили «3» – 14 учащихся, «2» – восемь и «1» – один. Или еще – экзамен по классу фортепиано профессора Н. Рубинштейна в мае 1873 года: один ученик получает «5» (С. Танеев), двое – «4» и четверо – «2» (из них три с крестом) [29, *35а–35а об.*, *50*].

в победе была недолгой и быстро улетучилась. Я не выбрался даже из второго такта прелюдии. Игра моя была остановлена, так как я не обратил внимания на маленькую лигу, которая была важна для фразировки. „Это вы называете тщательной подготовкой? – прошипел маэстро, – может быть, вы, тупица, хотите исправить Баха? Остерегитесь в следующий раз показать себя таким бездумным и рассеянным“» [7, *16*].

Свидетельство Н. Кашкина, регулярно присутствовавшего на уроках Н. Рубинштейна, также подтверждает, что Николай Григорьевич добивался от ученика «понимания склада композиции, ее модуляционного склада, мелодического и гармонического содержания и т. д., выводя из такого анализа фразировку, динамические оттенки, педализацию и вообще всё относящееся к исполнению» [4, *226*].

Безусловно, Н. Зверев прекрасно знал, как должен быть подготовлен ученик, поступающий на старшее отделение, но в полной мере дублировать требования такого музыканта как Н. Рубинштейн он не мог. Прекрасную подготовку Зилоти отмечал и Э. Зауэр: «Прежний руководитель его, верный союзник консерватории, Н. Зверев много лет готовил его к требованиям высшей инстанции. Поэтому в свои шестнадцать лет Зилоти имел передо мной явное преимущество» [7, *16*]. Отметим, что к этому времени Зилоти уже три года занимался у Н. Рубинштейна, а, значит, вполне освоил основные постулаты своего учителя.

Такая скрупулезность Н. Рубинштейна в отношении авторского текста с первых уроков приучала молодых музыкантов и в будущем быть очень внимательными и вдумчиво обращаться со всеми указаниями композитора, «каждой ноте находить ее правильное назначение» [7, *17*].

Требования Н. Рубинштейна в вопросах анализа нотного текста помимо умения грамотного прочтения и воспитания профессиональной честности исполнителя сочетались со стремлением учителя с самых первых шагов научить учеников самостоятельно и осмысленно работать, искать и экспериментировать. Одна из истин, которую Н. Рубинштейн разъяснял своим воспитанникам, заключалась в том, что «исполнитель, если он человек добросовестный (а искусство открывает свой мир только добросовестным, приученным к „строгой регулярности труда“), „двадцать раз передумает над каждою строчкой“ и никогда не удовлетворится только лишь бездумным многократным проигрыванием» [4, *222*].

Н. Рубинштейн, будучи сам человеком чрезвычайно организованным, стремился, чтобы ученики осознавали цену самодисциплины. К этому подталкивала и система мастер-класса, когда любой из присутствующих должен был быть готов к исполнению, и постоянное внимание к каждому исполненному звуку, и стремление приучить молодых пианистов к полной сосредоточенности во время исполнения. Категорически противился Н. Рубинштейн бессмысленной, необдуманной, механической работе. Об этом вспоминал Э. Зауэр: «Решает качество, а не количество упражнений. <…> Механическое упражнение – глупо и бесцельно, если в первую очередь не будет работать ваша голова» [7, *15–16*].

Игра Н. Рубинштейна всегда отличалась густым, наполненным звучанием, он, как и его знаменитый брат, мастерски владел секретом «пения» на рояле. Это отмечали многие современники, слышавшие их выступления. Так, Г. Ларош писал, что под руками Николая Григорьевича «бедное беззвучное и прозаическое фортепиано… наполняет залу могучим и неотразимо охватывающим пением» [4, *207*]. И от учеников Н. Рубинштейн добивался глубокого, «опёртого» тона, который при ясном, продуманном интонировании позволял достигать эффекта вокализации фортепианной фактуры. Э. Зауэр вспоминал, что Н. Рубинштейн огромное значение «придавал извлечению глубокого поющего звука в кантилене, что он сам делал мастерски. <…> Кроме Листа, который в этом как будто не имел соперников, Н. Г. Рубинштейн мог сравниться в мастерстве bel canto только со своим великим братом, Антоном» [7, *18*]. Это мастерское владение приемом звукоизвлечения Зилоти чутко перенял у своего учителя и в дальнейшем критики отмечали «редкостный», «массивный, округлый и упругий» тон Зилоти-пианиста.

Большое внимание на уроках уделял Н. Рубинштейн и разнообразным артикуляционным приемам: от предельного legatissimo через non legato, portamento, полу-staccato до сухого, острого staccato. Например, у классиков, где не выставлены легатные лиги, он предлагал прием игры portamento или артикулированное legato, когда звуки рассыпались «наподобие жемчуга, искрясь и опьяняя как шампанское». В технических приемах наиболее талантливых учеников Н. Рубинштейна навсегда остался «отблеск этого мастерского слияния legato и staccato» [7, *18*].

В класс Н. Рубинштейна попадали достаточно продвинутые в техническом плане молодые пианисты; осознавая это, можно трактовать замечание Р. Геники о том, что «специально техникой Николай Григорьевич с нами не занимался» [6, *51*]. Он обходился без специальных технических упражнений, курс которых его питомцы должны были освоить на предыдущем

этапе обучения, но работе над фортепианным мастерством в широком смысле слова уделялось много времени. По воспоминаниям Г. Пахульского, Н. Рубинштейн охотно демонстрировал различные технические приемы [4, *229*], но всегда объясняя, какой цели – красочной, динамической, артикуляционной – они служат. Собственно, владение широким артикуляционным диапазоном тоже является показателем отличного технического мастерства пианиста.

Опасаясь, чтобы ученики, увлеченные исключительно фортепианной «тренировкой», не превратились в специалистов, «подобных флюсу», Н. Рубинштейн большое внимание уделял как расширению профессиональных интересов и умений, так и общекультурному развитию своих подопечных. О свободном владении Зилоти искусством транспонирования уже в младших классах сказано выше, в классе же Н. Рубинштейна эти навыки развивались на более сложном репертуаре. Так, Р. Генику на ученическом концерте учитель «заставил… сыграть Первый этюд ор. 10 Шопена в трех различных тональностях, в оригинальном C-dur, в As-dur и E-dur [6, *58*]. Э. Зауэру на одном из уроков было внезапно предложено исполнить «Хроматическую фантазию и фугу» Баха на полтона выше [7, *22*].

Часто Н. Рубинштейн доверял своим воспитанникам аккомпанировать концерты на экзаменах, но играть надо было, как вспоминал Р. Геника, по оркестровой партитуре, что подразумевало соответствующие навыки. Э. Зауэр на оперных вечерах выступал в роли и оркестра, и дирижера. Ученики обязательно аккомпанировали в классах оркестровых инструментов и вокала, благодаря чему изучался обширный не фортепианный репертуар и приобретался «большой опыт и сноровка».

Кроме того, в своем стремлении расширить музыкантский и общекультурный горизонты своих воспитанников Н. Рубинштейн беседовал с ними на различные темы. Одна из учениц, А. Зограф, отмечала, что он обсуждал с учениками новые музыкальные сочинения, всевозможные статьи из газет и музыкальных журналов, опубликованные и только готовящиеся к печати книги [4, *222*].

Опосредованное обучение исполнительскому мастерству продолжалось при посещении учениками многочисленных концертов симфонической и камерной музыки. Во время учебы в консерватории Зилоти застал время, которое Э. Зауэр охарактеризовал как короткую, но блестящую эпоху музыкальной жизни: ежегодные симфонические концерты ИРМО (под управлением Н. Рубинштейна), в которых участвовали лучшие русские и зарубежные солисты, утренники камерной музыки, сольные концерты ведущих исполнителей, в том числе братьев Рубинштейнов [7, *23*].

Как и все воспитанники Рубинштейна, неоценимую пользу Зилоти получал, присутствуя на занятиях других учеников класса (а это было обязательным условием). Во-первых, каждое исполнение ученика носило черты концертного выступления, во-вторых, рубинштейновцам «представлялась возможность путем прослушивания других познакомиться со всей фортепианной литературой. Ученики, – пишет Э. Зауэр, – почти никогда не играли одни и те же произведения[5], поэтому можно себе представить, как много нам предлагалось в течение учебного года, причем в совершенном исполнении, так как маэстро имел обыкновение один раз проигрывать сам каждое произведение» [7, *14*].

Зилоти имел отличные технические данные и быстро прогрессировал – это видно по отчетам о ежегодных концертах учащихся, устраиваемых в консерватории Н. Рубинштейном. Все ученические концерты, по словам Н. Кашкина, «привлекали массу публики и сопровождались блестящим успехом» [14]. Участие в концерте считалось большой честью для учеников, которым выпадала честь представлять исполнительскую элиту Московской консерватории.

Датой начала артистической деятельности Зилоти следует считать 25 октября 1880 года. В программе симфонического собрания Русского музыкального общества был объявлен Концерт для фортепиано с оркестром А. Рубинштейна, солист – Эдмунд Нейперт. Но буквально накануне выступления пианист ушиб палец и играть не мог. В три часа дня Зилоти вызвали к Рубинштейну, объявившему, что тот должен вечером, без репетиции с оркестром играть концерт. Безусловно, Рубинштейн верил в талант и сценическую выдержку своего ученика, хоть и хорошо знавшего этот концерт, но не имеющего никакого опыта игры с симфоническим оркестром. Концерт прошел удачно, имел успех у публики и доброжелательные отклики в прес-

[5] Это свидетельство расходится с воспоминаниями Н. Кашкина, согласно которым Н. Рубинштейн «делил свой класс на несколько групп, составленных приблизительно из равносильных по развитию и способностям, и всякой такой группе давал одну пьесу. Играл заданный урок один кто-нибудь из группы, но если этот избранный оказывался неготовым или плохо играл, то его место занимал другой или другая. Тогда сообщалось множество объяснений, делались замечания…» [13, *23*]. Собственно, Э. Зауэр противоречит и себе: далее в воспоминаниях он рассказывает, что баховскую Прелюдию и фугу Н. Рубинштейн разобрал на первом уроке с ним и со Шпиндлером [7, *16*]. Но все эти неточности нисколько не ставят под сомнение пользу и важность присутствия на своеобразных мастер-классах Н. Рубинштейна.

се. Н. Рубинштейн, считая, что это выступление стало важной вехой на артистическом пути Зилоти, в память о нем подарил любимому ученику золотые запонки, которые служили Зилоти талисманом и с которыми он был вынужден лишь однажды на время расстаться.

Из воспоминаний современников известно, что Зилоти был любимцем Николая Григорьевича, «отчасти благодаря личной симпатии Рубинштейна к нему, отчасти из-за его виртуозности» [7, *16*]. Рубинштейн обращался к Зилоти на «ты»[6] и называл его «сапун-пашой» [12, *190*], что выделяло его из всего класса и свидетельствовало об определенной степени приближенности к учителю. О лидерстве Зилоти вспоминал и Г. Пахульский, учившийся у Н. Рубинштейна в последние годы его жизни: «Первенствовали в классе Зилоти и Зауэр» [2, *528*].

За год до окончания консерватории смерть Николая Григорьевича прервала его занятия с Зилоти, оказавшегося, волею судьбы, последним пианистом, которого слушал его учитель в феврале 1881 года перед отъездом в Париж на лечение. Зилоти играл листовские «Воспоминания об опере „Норма“» Беллини, после чего Рубинштейн сказал: «Вот из-за таких учеников мне и больно, что я не могу быть в консерватории и должен уехать» [9, *43*]. По воспоминаниям Зилоти, Рубинштейн считал семнадцатилетнего юношу достаточно состоятельным пианистом, советуя ему (при неблагоприятном исходе болезни, который он предчувствовал) не переходить к другому педагогу, а сразу держать выпускной экзамен. Консультироваться рекомендовал только у другого своего знаменитого выпускника – С. Танеева.

Попутно отметим, что на старшем отделении консерватории Зилоти учился по теоретическим дисциплинам у таких выдающихся музыкантов как Танеев и Чайковский. Под руководством Танеева он изучал, в частности, курс инструментовки, а у Чайковского, по словам самого композитора, «некоторые отделы курса композиции» [27, *294*].

Переводной экзамен на последний курс Зилоти играл «от себя», точнее – без педагога, и для него он стал выпускным по классу фортепиано. Исполнял он яркую и виртуозную программу: «Исламея» Балакирева и «Пляску смерти» Листа [18, *47*]. Спустя год, Зилоти оканчивает полный консерваторский курс и удостаивается звания свободного художника и малой золотой медали. Дипломы и, следовательно, звание свободного художника получали только лучшие выпускники консерватории, а критерии оценки установил еще Н. Рубинштейн: «Экзаменаторы должны удостаивать звания Свободных художников с самой строгой разборчивостью и исключительно таких лиц, которые доказали не только искусство в механическом исполнении на каком-либо инструменте, но и основательные познания в теории музыки и инструментовке» [18, *48*].

Зилоти с любовью и благодарностью вспоминал годы, проведенные в классе Рубинштейна: «Николай Григорьевич был замечательной личностью во всех отношениях: умнейший человек, широкий, тонкий, несравненный педагог и великолепный пианист» [20, *407*].

Зилоти повезло. У него были одни из самых лучших педагогов-музыкантов своего времени. И каждый из них в процессе развития и становления Зилоти как пианиста сыграл важную роль. Н. Зверев, пожалуй, самый лучший в XIX веке по работе с начинающими музыкантами, заложил основы пианистической школы, технического мастерства и приучил к строжайшей дисциплине – личностной и творческой. Н. Рубинштейн научил разбираться в грамматике и синтаксисе музыкального сочинения, обогатил багаж музыкально-выразительных средств Зилоти-пианиста, приоткрыл тайны фортепианного мастерства, внушил необходимость профессионально-честного отношения к своей специальности.

По окончании консерватории Зилоти непродолжительное время занимался с Антоном Рубинштейном, а с 1883 по 1886 год совершенствовался у великого Ф. Листа. Уроки Листа стали квинтэссенцией музыкантского развития русского музыканта. Лист приподнял Зилоти над чистой технологией и ремеслом, одухотворяя интерпретацию ученика, добиваясь при исполнении творческой и исполнительской свободы. Научил видеть и стремиться в искусстве к новым горизонтам в понимании предназначения музыканта-просветителя. Но это – тема отдельного исследования.

[6] Э. Зауэр гордился тем, что Рубинштейн через год занятий перешел в обращении с ним на «ты» [7, *21*].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Авьерино Н.* Из воспоминаний о С. В. Рахманинове / Коммент. *Л.* Наумова // Искусство на рубежах веков: Материалы Межд. науч. конф. – Ростов н/Д: РГК, 1999. – С. 248–256.
2. *Алексеева Е., Прибегина Г.* Комментарии // Воспоминания о Московской консерватории / Сост. и коммент. Е. Н. Алексеевой и Г. А. Прибегиной; общ. ред. Н. В. Туманиной. – М.: Музыка, 1966. – С. 523–584.
3. *Амфитеатрова-Левицкая А.* Воспоминания // Воспоминания о Московской консерватории / Сост. и коммент. Е. Н. Алексеевой и Г. А. Прибегиной; Общ. ред. Н. В. Туманиной. – М.: Музыка, 1966. – С. 66–112.
4. *Баренбойм Л.* Николай Григорьевич Рубинштейн. – М.: Музыка, 1982.
5. *Брянцева В.* С. В. Рахманинов. – М.: Советский композитор, 1976.
6. *Геника Р.* Н. Рубинштейн и П. Чайковский // Воспоминания о Московской консерватории / Сост. и коммент. Е. Н. Алексеевой и Г. А. Прибегиной; общ. ред. Н. В. Туманиной. – М.: Музыка, 1966. –С. 48–65.
7. *Зауэр Э.* Кто меня сделал музыкантом (глава из книги «Мой мир») // Вопросы фортепианного исполнительства / Сост. и общая ред. М. Г. Соколова. – М.: Музыка, 1976. – Вып. 4. – С. 11–27.
8. *Зилоти А.* Валики Вельте [Электронный ресурс] // Погружение в классику. URL: http://intoclassics.net/news/2010-03-02-14434.
9. *Зилоти А.* Мои воспоминания о Листе // Александр Ильич Зилоти. Воспоминания и письма / Сост., авт. предисл. и примеч. *Л.* М. Кутателадзе; под ред. *Л.* Н. Раабена. – *Л.*: Гос. муз. изд., 1963. – С. 43–73.
10. *Зилоти А.* Письмо в редакцию // Русь. – 1905. – № 37. – С. 3.
11. *Зилоти А.* Прошение о приеме в консерваторию / Архив А. И. Зилоти // Архив Московской консерватории. – Арх. 667, связка 26, оп. 3, № 1. – 4 *лл.*
12. *Зилоти В.* В доме Третьякова. – М.: Высшая школа, 1992.
13. *Кашкин Н.* Воспоминания о Н. Г. Рубинштейне // Воспоминания о Московской консерватории / Сост. и коммент. Е. Н. Алексеевой и Г. А. Прибегиной; Общ. ред. Н. В. Туманиной. – М.: Музыка, 1966. – С. 20–47.
14. *Кашкин Н.* Первое двадцатипятилетие Московской консерватории [Электронный ресурс] // Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. URL: http://old.mosconsv.ru/page.phtml?11170.
15. *Лист Ф.* Письмо от 12 декабря 1883 г. // Александр Ильич Зилоти. Воспоминания и письма / Сост., авт. предисл. и примеч. *Л.* М. Кутателадзе; под ред. *Л.* Н. Раабена. – *Л.*: Гос. муз. изд., 1963. – С. 77.
16. *Мильштейн Я.* Константин Николаевич Игумнов. – М.: Музыка, 1975.
17. *Мильштейн Я.* Ф. Лист. – М.: Музыка, 1971. – Ч. 2.
18. Московская консерватория. 1866–1966 / Ред. коллегия: *Л.* С. Гинзбург, А. И. Кандинский, А. А. Николаев и др. – М.: Музыка, 1966.
19. *Пресман М.* Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов // Воспоминания о Рахманинове / Сост., ред., предисл., коммент. и указ. З. Апетян. – М.: Музыка, 1988. – Т. 1. – С. 146–204.
20. *Прибыткова З.* Мои воспоминания об А. И. Зилоти // Александр Ильич Зилоти Воспоминания и письма / Сост., авт. предисл. и примеч. *Л.* М. Кутателадзе; под ред. *Л.* Н. Раабена. – *Л.*: Гос. муз. изд., 1963. – С. 405–441.
21. *Раабен Л.* А. И. Зилоти – пианист, дирижер, музыкальный деятель // Александр Ильич Зилоти. Воспоминания и письма / Сост., авт. предисл. и примеч. *Л.* М. Кутателадзе; Под ред. *Л.* Н. Раабена. – *Л.*: Гос. муз. изд., 1963. – С. 11–42.
22. *Рахманинов С.* Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. – М.: Классика-XXI, 2010.
23. *Сабанеев Л.* Воспоминания о России. – М.: Классика-XXI, 2005.
24. *Сабанеев Л.* История русской музыки. – М.: Работник просвещения, 1924.
25. *Стасов В.* Лист, Шуман и Берлиоз в России // В. В. Стасов Избранные сочинения в трех томах. – М.: Искусство, 1952. – Т. 3. – С. 409–484.
26. *Финдейзен Н.* А. И. Зилоти. – Русская музыкальная газета. – 1901. – № 13–14. – С. 386–389.
27. *Чайковский П.* Автобиографическое описание путешествия за границу в 1888 г. // П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. – *Л.*: Музыка, 1986. – С. 286–316.

28. *Шагинян М.* Воспоминания о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове / Сост., ред., предисл., коммент. и указ. З. Апетян. – М.: Музыка, 1988. – Т. 2. – С. 90–158.
29. Экзаменные листы учащихся и поступающих в консерваторию за 1873 г.– РГАЛИ. – Ф. 2099, оп. 1. – № 17.
30. Экзаменные листы учащихся консерватории за 1880–1881 гг.– РГАЛИ. – Ф. 2099, оп. 1. – № 52.
31. *Barber C.* Lost in the Stars. The Forgotten Career of Alexander Siloti. – Lanham, Maryland and Oxford: The Scarecrow Press, 2002.
32. Duo-Art Piano Roll Catalog [Электронный ресурс] // The Pianola Institute. URL: http://www.pianola.org/reproducing/reproducing_duo-art.cfm.
33. *Friedheim Arthur:* Complete recordings. Alexander Siloti. Emil von Sauer. – Pavilion Records LTD, England.

ПЕРЕВОДЫ
TRANSLATIONS

Г. Гессе,
Й. фон Эйхендорф

СТИХОТВОРЕНИЯ

H. Hesse,
J. von Eichendorff

POEMS

Публикация представляет вступительную статью и перевод стихов Г. Гессе и Й. фон Эйхендорфа, лежащих в основе вокального цикла Р. Штрауса «Четыре последние песни». Перевод осуществлен с сохранением авторского стиля и эквиритмики звучания. Для вокалистов, дирижеров, концертмейстеров, музыкантов других специальностей, любителей музыки.

Ключевые слова: Р. Штраус, «Четыре последние песни», Г. Гессе, Й. фон Эйхендорф, перевод, А. Аниханов.

The publication is an introductory article and the translation of H. Hesse's and J. von Eichendorff's poems, which are the lyrics of the vocal cycle «Four Last Songs» by Richard Strauss. The translation is done by Andrei Anikhanov, who managed to keep the authors' style and equirythmics of phonation. For singers, conductors, accompanists, musicians of other specialties and music-lovers.

Key Words: R. Strauss, «Four Last Songs», H. Hesse, J. von Eichendorff, translation, A. Anikhanov.

4 февраля 2012 года в Ростовском музыкальном театре состоялся концерт из произведений немецких композиторов. В программе концерта в исполнении Н. Дмитриевской и оркестра театра[1] прозвучал и знаменитый цикл Рихарда Штрауса «Четыре последние песни» на стихи Германа Гессе и Йозефа фон Эйхендорфа. В Ростове это сочинение звучит очень редко, и его исполнение вызвало повышенный интерес публики.

Обращение композитора к этим поэтическим текстам не случайно. Неуловимая магия слова, зыбкость настроений, мимолетность впечатлений, тонкое ощущение природы и человека в природе – всё это стало чрезвычайно важным для раскрытия в музыке главного образа – умиротворенного и возвышенного завершения человеческой жизни. Музыка в стиле позднего романтизма продлила поэтические ощущения, удлинила во времени то, что казалось кратким, раздвинула горизонты слова. Вот почему содержание цикла обязательно нужно было донести до публики, чтобы усилить впечатление, особенно у тех, кто соприкасается с этой музыкой впервые. Так родилась идея создать максимально близкий к оригиналу поэтический перевод, сохраняющий тонкости текста и близкий к стилю авторов стихотворений.

Перевод стихотворных текстов всегда привлекал поэтов, писателей, драматургов и давно уже стал вполне самостоятельным видом литературы. Необходимость его как одного из главных посредников между национальными культурами неоспорима. Самым важным здесь является не только сохранение основной художественной мысли, заложенной в произведении, максимально точное отражение образов и тонкостей текста, но и сохранение авторского стиля и эквиритмики звучания. Обращение к текстам, использованным в вокальных сочинениях, для музыканта интересно вдвойне. Здесь есть два направления, по которым двигается мысль переводчика: приближенный к оригиналу поэтический перевод, но представляющий собой некое вольное его изложение, и перевод, который подтекстовывается конкретно к каждой музыкальной фразе. Если первое направление скорее предназначено для усиления у слу-

[1] Под управлением главного дирижера театра А. Аниханова, по собственной инициативе выполнившего предлагаемые поэтические переводы, впервые опубликованные в программке вечера.

шателя общего впечатления от услышанного на иностранном языке сочинения, то второе, более сложное по воплощению, призвано конкретизировать соединение слова и музыкальной интонации. Оба направления чрезвычайно важны в работе музыканта-исполнителя при работе с публикой, так как слово и музыка в вокальном жанре имеют равноправное значение.

Предлагая слушателям печатный перевод текстов цикла Р. Штрауса «Четыре последние песни», опубликованный в программке вечера, мы хотели, не прибегая к услугам популярной ныне электронной бегущей строки, помочь пришедшему на концерт заранее почувствовать настроения, вдохновившие композитора, и, не отвлекаясь в ходе самого исполнения, погрузиться в изумительные музыкальные подробности. Поскольку музыка – искусство временное и ее создатели воплощают литературные тексты достаточно свободно, не стремясь к синхронности поэтических и музыкальных образов, очень сложно достичь при переводе абсолютно точного совпадения стихотворных акцентов с выразительностью композиторской интонации. Отдавая предпочтение исполнению на языке оригинала, следует помнить, что оно требует специальных усилий, дабы не подготовленный к этому слушатель имел дополнительные возможности для получения наиболее полного художественного впечатления. И даже при условии ясной дикции у вокалиста не каждый концертный зал в жанре академического исполнительства обладает идеальными акустическими условиями для понимания текста. Также здесь очень важна и работа дирижера с литературным текстом, она несомненно помогает внимательно распределить звуковой баланс, сохранить эмоциональную насыщенность в исполнении, быть более чутким в осмыслении целого.

…Так совпало, что именно в сезоне 2011/12 года цикл Штрауса прозвучал в Ростове дважды: 30 апреля публика могла услышать «Четыре последние песни» в концерте XI Московского Пасхального фестиваля в исполнении В. Ястребовой и оркестра Мариинского театра под управлением В. Гергиева. Значит, людей, которых может заинтересовать предлагаемый перевод, стало больше…

Г. Гессе

Весна

В своей мрачной темнице
Я мечтал в тишине
О деревьях и птицах,
О небес синеве.

Ты как чудо явилась
В яркой пышности дня,
Ты меня поманила,
Ты узнала меня.

Ты даришь мне участье
И блаженный покой.
Я в предчувствии счастья
Трепещу пред тобой.

Сентябрь

Наш сад так печален…
В цветы хладный дождь проникает,
И солнце в отчаянье
Безмолвно конца ожидает.

С высокой акации в блеске златом
Бесшумно листва опадает,
А лета улыбка в молчаньи святом
В угасших мечтах замирает.

Лишь поздние розы не могут заснуть
В застывшем безмолвии сада…
А он на них смотрит, не смея вздохнуть,
Усталым, задумчивым взглядом.

Отход ко сну

Утомленный дневной суетой,
Звездной ночи предаться желаю:
Как усталый ребенок, порой
В тихой радости я засыпаю.

Руки бросят работу свою,
Брови все размышленья оставят.
И желанье мое я совсем не таю:
Лишь уснуть, ни о чём не мечтая.

Но душа моя жаждет лететь
В том ночном и магическом круге,
Чтобы жить вдохновенно и петь
Бесконечно в волшебном досуге.

Й. фон Эйхендорф

На закате

Сквозь радости и печали
Рука об руку был наш путь.
В блужданьях своих устали,
Мы сможем теперь отдохнуть.

В бескрайнем полей просторе
Так быстро темнеет закат,
Лишь птицы в небесном хоре
Друг с другом в стихах говорят.

Так пусть же парят бесконечно!
Ты ближе ко мне подойди:
Ведь скоро настанет вечность,
И мы не собьемся с пути.

Всё в мире большом замолчало
В величье вечерней зари.
Возможно, что странник усталый
Лик смерти в том часе узрит?

Перевод с немецкого ***А. Аниханова***
Translated from German by ***A. Anikhanov***

Ф. Джеминиани

ИСКУССТВО ИГРЫ НА СКРИПКЕ

F. Geminiani

THE ART OF PLAYING ON THE VIOLIN

Предлагаемый перевод «Искусства игры на скрипке» Ф. Джеминиани впервые публикуется на русском языке с примечаниями переводчика; содержит сокращенные нотные примеры факсимильной копии оригинального издания 1751 года. Вступительная статья освещает историю распространения работы Джеминиани и ее значение в деле развития скрипичной методики.

Ключевые слова: Джеминиани, «Искусство игры на скрипке», приемы скрипичной выразительности.

Offered translation of «The art of playing on the violin» by F. Geminiani is published in Russian with the notes of the translator first time; it contains the reduced musical examples of the facsimile copy from the original edition of the 1751th year. The introductory article is observed the history of the distribution Geminiani's work and its importance in the progress of the violin method.

Key words: Geminiani, «The art of playing on the violin», the receptions of violin expressiveness.

Ф. Джеминиани и его трактат

Франческо Северино Джеминиани (1687–1762) – выдающийся итальянский скрипач, композитор, автор скрипичных, виолончельных, клавирных, вокальных произведений, музыки к балету, педагог, музыкальный теоретик XVIII столетия, ученик А. Скарлатти и А. Корелли. Являясь наследником итальянской скрипичной традиции, Джеминиани большую часть своей жизни провел в Англии и сыграл, как сообщают Л. Гинзбург и В. Григорьев, «значительную роль в формировании английской скрипичной школы» [2, *80*].

Важнейшее место среди его теоретических работ занимает трактат «The art of playing on the violin», который впервые был опубликован в Лондоне на английском языке в виде анонимного издания в 1731 году. Позднее трактат также анонимно вышел в 1740 году, и только в 1751 с указанием авторства, а в 1752 – в Париже на французском языке [2, *82*]. Несмотря на то, что сочинение Джеминиани впервые вышло в свет почти три века назад, его перевод на русский язык до сих пор не был издан. Отдельные фрагменты оригинального текста, касающиеся эстетических требований автора и некоторых из описываемых им «аффектов» (мордент, вибрация, *crescendo*, *diminuendo*, *forte*, *piano*), были переведены и процитированы в книге Л. Гинзбурга и В. Григорьева. Там же дано краткое изложение рекомендаций Джеминиани относительно постановки и перечисление некоторых технических приемов. В нотном отделе Российской государственной библиотеки хранится более поздний экземпляр на французском языке «L'art du violon, ou Methode raisonnee Pour aprendre a bien jouer de cet instrument» 1803 года. В 1951 году было опубликовано факсимильное издание «The art of playing on the violin» 1751 года на английском языке [8], по которому осуществлен предлагаемый перевод[1].

В настоящее время в музыкальном мире всё более возрастает интерес к старинной музыке, а также к так называемому «аутентичному» исполнительству. Незаменимым подспорьем в этом становятся теоретические работы – трактаты и школы выдающихся музыкантов того времени. В истории струнно-смычкового искусства книге Джеминиани принадлежит особая роль: она является одной из первых методических работ, выдвигающих эстетические требования к скрипичному исполнительству. Знакомство с ней во многом облегчит понимание особенностей исполнения старинной скрипичной музыки, поможет исполнителям следовать «намерению композитора», передавать заложенный им смысл посредством правильного и уместного применения приемов скрипичной выразительности. Их подробное рассмотрение является важнейшим моментом «школы» Джеминиани и делает ее бесценным источником в изучении скрипичной музыки эпохи барокко.

[1] Приводим подзаголовок издания: «Содержит все правила, необходимые для достижения совершенства на этом инструменте с большим разнообразием сочиненные, которые также будут полезны тем, кто изучает виолончель, клавикорды».

Он предлагает изучить 14 выразительных средств, в числе которых вибрато, трель, форшлаги, staccato, crescendo, diminuendo, piano, forte и другие. Как видим, Джеминиани не разделяет динамические обозначения, мелизмы и собственно исполнительские приемы, называя их «выразительными украшениями, необходимыми для игры с хорошим вкусом». В этом вопросе Джеминиани является последователем Ф. Куперена, который расшифровывает 23 мелизма и рассматривает их выразительное значение в своей работе «Искусство игры на клавесине» (1716) [3]. Однако обозначения, которые применил Куперен, несколько разнятся с указаниями Джеминиани. Надо заметить, что изучению различных выразительных средств уделялось значительное внимание в трактатах музыкантов XVIII века. К примеру, Л. Моцарт в своей «школе» [4], изданной в 1756 году, рассматривает несколько видов форшлагов, трель, мордент, вибрацию и другие. Тем не менее, предложенные Джеминиани приемы выразительности являются наиболее соответствующими природе скрипки. Он не стремится объяснить то, каким образом необходимо исполнять тот или иной прием, но описывает эффект, который в результате должен возникнуть.

Однако не только изучение «выразительных украшений» раскрывает особенности скрипичного исполнительства в XVIII веке. Значительный раздел своей «школы» Джеминиани посвящает технике игры. Он рассматривает такие важные вопросы как способы держания инструмента, ведения смычка, наклон трости, постановка пальцев на грифе, изучение двойных нот, которые волновали скрипачей-методистов последующих веков.

Он устанавливает семь позиций и рассматривает несколько способов изучения переходов в восходящем и нисходящем движении: с использованием открытой струны, с вышележащего пальца на нижележащий и наоборот, а также переходы скольжением одним пальцем в диатонической гамме, которые расцениваются как ошибочные. Такая классификация переходов автора XVIII века оказалась довольно близкой предложенным отечественными музыкантами – К. Давыдовым в его «Школе для виолончели», позднее – Ю. Янкелевичем [7, *120*]. Примечательно, что Джеминиани дает позициям наименования, позднее принятые во французской скрипичной школе и сохранившиеся до наших дней. Современник Джеминиани – Л. Моцарт в своей «школе» определяет позиции – он их называет «аппликатурами» – как «целые» и «половинные». Такое обозначение сохранялось вплоть до конца XVIII века, но позднее, как указывает Ю. Янкелевич, было признано довольно путанным [7, *40*]. Поэтому есть основания утверждать, что Джеминиани оказался одним из первых (если не самым первым), кто решил эту важную задачу скрипичной методики.

Основной инструктивный материал «школы» представляет собой упражнения в гаммообразных и арпеджированных движениях, данные в разнообразных вариантах, включающих смену размера, ритма и темпа, модуляции, двойные ноты, различные комбинации штрихов *legato* и *detache*, а также *staccato*. Здесь очевидна определенная логика – постепенное наращивание технических сложностей: автор дает возможность ученику попрактиковаться и закрепить пройденный материал, предлагая развернутые примеры упражнений, иногда попросту транспонируя предыдущее (как десятое и одиннадцатое), иногда варьируя их структуру.

В большом разнообразии Джеминиани предлагает изучение техники смены струн, соединяя этот прием с исполнением арпеджированных аккордов. Изучение гаммы двойными нотами он рекомендует в интервалах от примы до октавы с разной аппликатурой. После этого Джеминиани дает их иной вариант – в полифоническом изложении, где предлагает способ исполнения секст по принципу последовательного «перекатывания» пальцев с верхней струны на нижнюю. Такой способ изучения секст считал предпочтительным и выдающийся советский педагог К. Мострас, писавший в книге «Интонация на скрипке», что такое поступательное движение пальцев позволяет лучше установить верную интонацию секст [5, *33*]. Техника исполнения двойных нот поставлена Джеминиани на значительный профессиональный уровень. В приложенных к «школе» двенадцати этюдах (в седьмом и двенадцатом) они готовят появление полифонических элементов, которые были более актуальны для немецкого искусства. Их привнесение в итальянскую скрипичную музыку не случайно. Джеминиани, как сообщают Л. Гинзбург и В. Григорьев, работая в Лондоне, был дружен с Генделем, исполнял его сочинения и играл вместе с ним в придворных концертах [2, *79*].

Прогрессивными для своего времени оказались указания Джеминиани в отношении ведения смычка. Из текста его работы следует, что для него не являются решающими вопросы способов держания смычка – итальянский или французский. Большее значение он придает характеру его движения, а также описывает положения правой руки при его различных направлениях. «О том, как держать правую руку», в начале XIX столетия писали соавторы «Школы

для скрипки», принятой к руководству Парижской консерваторией [6]. Взгляды Джеминиани полностью согласуются с их рекомендациями, такими как наклон трости смычка, движение кистевого сустава правой руки.

Таким образом, «Искусство игры на скрипке» Джеминиани представляет собой своеобразную панораму принципов скрипичного исполнительства середины XVIII столетия, соединяя в себе черты итальянской, немецкой и, в некоторой степени, французской скрипичных школ. Представляется, что отечественными исследователями скрипичного искусства XVIII века уделялось недостаточно внимания работе выдающегося итальянского музыканта, прогрессивные взгляды которого во многом предвосхитили методические находки последующих эпох и национальных школ.

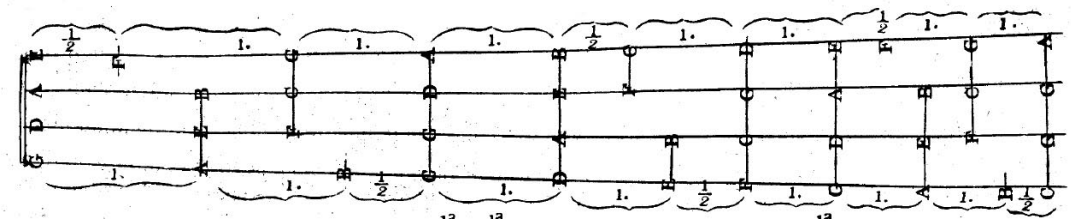
Труд Джеминиани состоит из двух взаимосвязанных разделов – теоретического и практического, которые даны в вышеупомянутом издании последовательно. Мы приводим практическую часть «Искусства игры на скрипке» в сокращении, за исключением 18-го и 19-го упражнений, а для удобства читателя нотные примеры следуют сразу же после текста, к которому они относятся. Буквенные и цифровые пометы в начале строки означают последовательность упражнений в оригинальном издании, а цифры внутри нотного текста предназначены для сопровождающего цифрового баса.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Истинная цель музыки — не только услаждать слух, но выражать чувства, поражать воображение, воздействовать на разум и управлять страстями. Искусство игры на скрипке заключается в том, чтобы придать инструменту такой тон, который должен конкурировать с манерой самого прекрасного человеческого голоса, и в том, чтобы исполнить каждую пьесу с точностью, правильностью и деликатностью выражения согласно этой истинной цели. А подражание петуху, кукушке, сове и другим птицам или барабану, валторне, морской трубе[2] и т. п., а также внезапные скачки руки от одного края грифа к другому, сопровождаемые искривлениями головы и тела, и все другие схожие уловки скорее принадлежат преподавателям фокусов и авантюристам, чем искусству музыки. Любители искусства пусть не ожидают найти что-нибудь подобное в этой книге. Но я надеюсь, что они найдут необходимые для себя указания при постоянных занятиях на скрипке. Эта книга будет также полезна исполнителям на виолончели и немного тем, кто начал изучать искусство композиции.

После нескольких примеров я прибавил двенадцать пьес в различных стилях для скрипки и виолончели с генерал-басом для клавикорда. Я не считаю нужным давать какие-либо наставления для их исполнения, потому что, я думаю, ученик не будет в них нуждаться после того как он изучил предшествующие правила и упражнения, достаточные для его мастерства, чтобы исполнить любую музыку вообще. Я по-отечески ничего не могу добавить, но прошу всех любителей музыки принять эту книгу с той же искренностью, с которой она предлагается им их самым послушным слугой сеньором Ф. Д.

Пример 1А



Представьте гриф скрипки, на котором отмечены все тоны и полутоны, в диапазоне этого инструмента, согласно диатонической гамме; всего их 23, то есть три октавы плюс один тон. В каждой октаве диатонической гаммы есть пять тонов и два полутона. Я рекомендовал бы ученику иметь гриф скрипки, размеченный в той же самой манере, которая очень облегчит его изучение постановки пальцев[3].

[2] Старинный смычковый однострунный музыкальный инструмент большого размера.

[3] Этот способ изучения грифа был подвергнут резкой критике уже в 1756 году Л. Моцартом в его работе «Versuch einer gründlichen Violinschule» («Основательное скрыпичное училище»): «Я не могу оставить без порицания тот глупый способ учения, которой многие учители, при показании своим ученикам, употребляют, т. е. когда они на грифе скрыпки своего ученика на маленьких бумашках написанныя буквы наклеивают, или на стороне грифа место всякому тону вырезают, или щелью намечают. Если ученик имеет хороший музыкальный вкус, то не должно употреблять таковых пустошей; но когда ему сего не достает, то он не годится к музыке» [4, *38*].

Пример 1B

Здесь показан метод приобретения истинных положений руки, который заключается в следующем: поместить первый палец на первой струне на *F*, второй палец на второй струне на *C*, третий палец на третьей струне на *G*, и палец на четвертой струне натягивают на *D*. Это должно быть сделано без поднятия любого из пальцев, пока все четыре не будут зафиксированы, но после этого они должны быть подняты на небольшое расстояние от струны, которой они коснулись; это прекрасно определяет положение позиции[4].

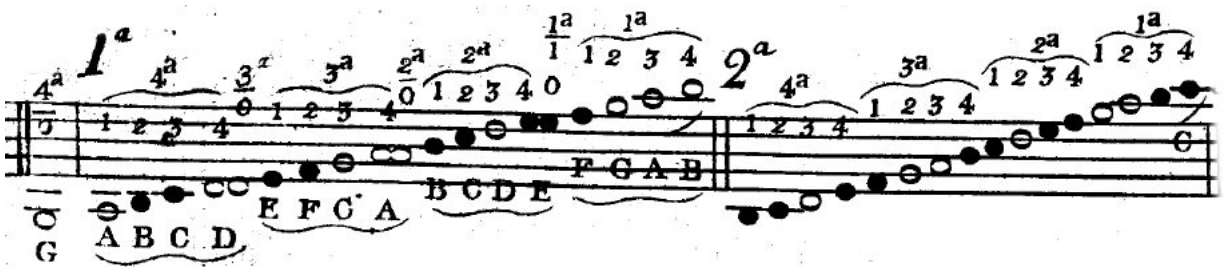
Скрипка должна свободно находиться только ниже ключицы, повернутая своей правой стороной немного вниз, так, чтобы не могло быть никакой потребности поднимать смычок очень высоко, когда отдаляется четвертая струна[5].

Следите также за тем, чтобы головка скрипки располагалась примерно горизонтально по отношению к той части, которая лежит на груди; тогда рука может менять позицию с легкостью и без любой опасности опустить инструмент.

Тон скрипки преимущественно зависит от правильного управления смычком. Смычок должен держаться на небольшом расстоянии от колодки, между большим и остальными пальцами, волосом должен быть повернут немного к себе то есть к внешней стороны большого пальца[6]. В таком положении смычок должен держаться свободно, легко и не жестко. При игре быстрых нот движение исходит из суставов запястья и локтя, и совсем незначительно от сустава плеча. Но при игре длинных нот, где смычок тянется от одного своего конца к другому, плечевой сустав также немного используется. Смычок должен всегда проводиться параллельно подставке (что не может быть сделано, если он держится жестко) и прижиматься к струнам только указательным пальцем, а не всем весом руки. Лучшие исполнители меньше всего экономят смычок и используют всю его длину от начала проведения даже до той его части, которая под пальцами. При движении смычка вверх рука идет вниз и, когда колодка приближается к струнам, оказывается ниже сустава запястья. Как только смычок начнет снова вестись вниз, запястье немедленно выпрямляется и рука снова движется вверх.

Одной из основных красот скрипичного звука является его раздувание и выдерживание, которые достигаются большим или меньшим давлением указательного пальца смычка на струны[7]. При исполнении всех длинных нот звук должен быть нежным, постепенно расширяться до середины смычка и отсюда постепенно тянуться до конца. И последнее: особенно заботьтесь о том, чтобы вести смычок гладко от одного конца к другому без каких-либо прерываний и остановок в середине. Поскольку от этого преимущественно зависит красота тона инструмента, ведите смычок параллельно подставке и давите на него только указательным пальцем, верно распределяя силу нажатия.

Пример 1C



[4] Такое положение пальцев на грифе в первой позиции вошло в историю под названием: «аккорд Джеминиани» или «гриф Джеминиани».

[5] Такое положение инструмента соответствует современному способу держания – слева от подгрифа, а не справа, как было принято в старинных школах.

[6] Здесь, по всей видимости, Джеминиани предполагает два способа держания смычка, характерных для его эпохи: итальянский, при котором смычок держится на ладонь выше колодки, и французский, когда смычок берется у колодки, а большой палец помещается непосредственно на волосе и регулирует его натяжение.

[7] Джеминиани был одним из первых теоретиков XVIII века, применивших динамические нюансы *crescendo* и *diminuendo*, хотя и не использовал эти термины.

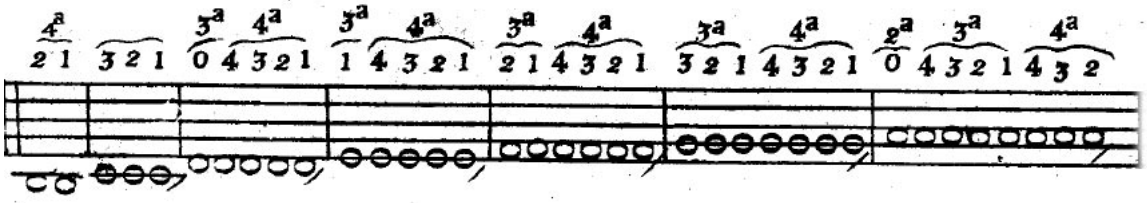
Этот раздел содержит семь упражнений. Я подразумеваю под ними, бесспорно, число нот, которые должны быть сыграны без перемещений руки[8]. Первое упражнение содержит 17 нот, остальные шесть включают не более 16-ти. Под нотами в первом упражнении вы найдете их названия, а над ними указаны пальцы, которыми их следует сыграть, и струны, на которые они становятся. Должно быть видно, что между двумя черными нотами — полутон, а между другими — тон. Значок (o) означает открытую струну.

Начните играть с первого упражнения. Необходимо ставить пальцы точно над отметками, которые соответствуют нотам[9]. От этого зависит формирование отличной интонации. Перейдя ко второму, а затем к третьему упражнению, позаботьтесь, чтобы большой палец оставался позади указательного[10], и в последующих упражнениях большой палец, продвигаясь, должен быть на значительном расстоянии от указательного, пока он почти не скроется под шейкой скрипки.

Держать пальцы крепко насколько возможно, не поднимать их, пока не возникнет необходимости поставить их где-нибудь еще, — это постоянное правило. Следование этому правилу очень сильно облегчит игру двойными нотами.

Аппликатура, действительно, требует серьезного подхода, поэтому самым благоразумным было бы изучить ее без использования смычка. Вы не должны его использовать до седьмого упражнения, в котором Вы сочтете его применение необходимым и надлежащим. Это невозможно вообразить, так как практика занятий без смычка неприятна, поскольку не дает удовлетворения слуху. Однако польза, которую со временем даст это упражнение, сполна компенсирует возникшее отвращение[11].

Пример 1D

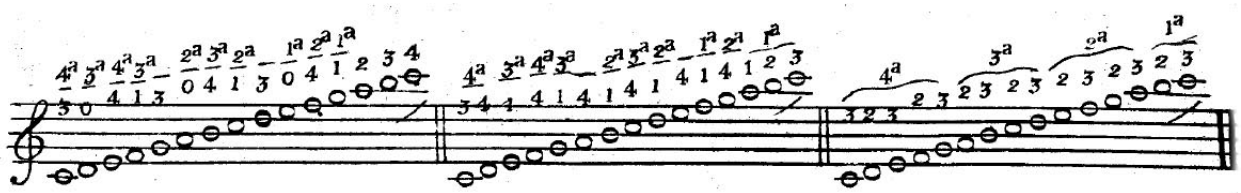


Здесь показываются способы постановки разных пальцев на одну ноту; таким образом, происходит перемещение руки, которое состоит в движении от одной позиции к другой. Например, если нота должна быть взята четвертым пальцем (на любой струне) в первой позиции, то эта же нота, взятая третьим пальцем, будет переходом во вторую; если вторым пальцем, то в третью, следовательно, при взятии первым пальцем рука перейдет в четвертую позицию.

И наоборот, если первым пальцем брать любую ноту в четвертой позиции, то постановка на то же место второго пальца означает переход в третью позицию, третьего пальца — переход во вторую, наконец, постановка четвертого пальца является переходом в первую позицию.

Это в достаточной степени показывает перемещение руки. Теперь я должен только рекомендовать хорошее выполнение этого упражнения в целом, в восходящем и нисходящем движении. С большой осторожностью ведите руку, так же точно помещайте пальцы на грифе. Во всем этом музыкант должен постепенно приобрести быстроту.

Пример 1E



[8] Здесь и далее «перемещение» соответствует термину «переход», то есть означает смену позиции.

[9] В предшествующем примере 1A Джеминиани советует разметить гриф скрипки по тонам и полутонам.

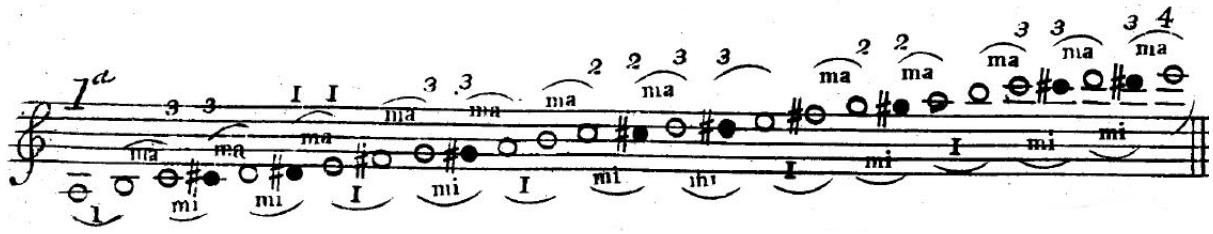
[10] Иной позиции придерживается Л. Моцарт: «Да и больше его ко второму и третьему пальцу нежели назад к первому держи» [4, *34–35*], который оказался ближе к мысли Л. Ауэра, рекомендовавшего держать большой палец «в направлении второго и третьего» [1, *42*]. Ю. Янкелевич приводит рекомендации многих скрипачей прошлого относительно положения большого пальца, которые устанавливали его различное местонахождение, объясняя это тем, что «стандартного положения большого пальца не может существовать» [7, *89*].

[11] В настоящее время на первоначальном этапе ознакомления учащегося с нотным текстом и аппликатурой педагоги часто используют игру без смычка, но извлекая звук с помощью приема *pizzicato*.

Этот раздел содержит несколько разных гамм с перемещением руки, которые должны быть исполнены в восходящем и нисходящем движении. Здесь необходимо следить за тем, чтобы рука возвращалась назад из пятой, четвертой и третьей позиций в первую; большой палец, из-за отсутствия времени, не может ставиться сразу в естественное положение; но необходимо, чтобы он был поставлен на место уже на второй ноте.

Диез повышает ноту, к которой он приставлен, на полтона; например, когда диез приставлен к ноте *до*, палец должен занять место к середине между *до* и *ре*, и так остальные, исключая *си* и *ми*; когда диез приставлен к любой из них, палец должен занять место *до* и *фа*. Бемоль дает обратное: нота, к которой он приставлен, понижается на полтона. Например, когда бемоль приставлен к *си*, палец должен занять место посередине между *си* и *ля*, и так же остальные, исключая *фа* и *до*; когда бемоль приставлен к одной из них, палец должен занять место натуральных нот *ми* и *си*. Это правило, касающееся бемолей и диезов не абсолютно точно, но это легчайшее и лучшее правило, которое может быть дано ученику. Знак бекара отменяет силу действия диеза и бемоля и возвращает ноте, перед которой он находится, ее естественное качество.

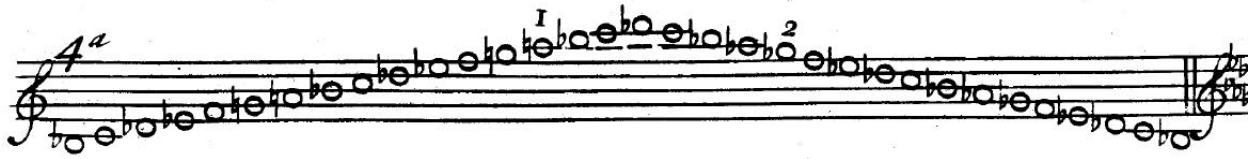
Пример 2



В этом примере 13 гамм, сочиненных в смешанном роде — диатоническом и хроматическом одновременно. Многие могут, конечно, представить, что эти гаммы хроматические, так как они могут не знать, что хроматические гаммы должны быть составлены из больших и малых полутонов и что октава должна делиться на 12 полутонов — это 7 больших и 5 малых. Представленные 13 гамм состоят из тонов и больших и малых полутонов. Октава включает 2 тона, 5 больших полутонов и 3 малых. Заметьте, знак *ма* означает мажор, или большой; знак *ми* означает минор, или малый[12].

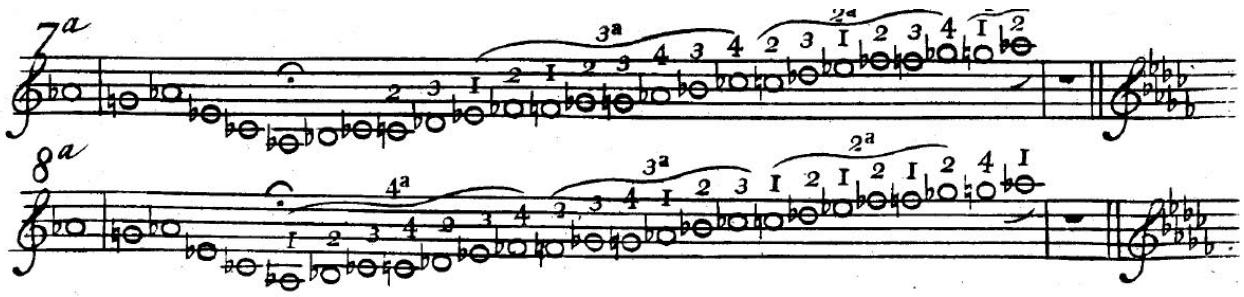
Расположение пальцев, обозначенное в первой гамме (которое обычно практикуется), ошибочно; поскольку две ноты не могут быть поставлены последовательно одним пальцем без сложностей, особенно в быстром темпе.

Пример 3



Он содержит 4 гаммы [в других тональностях] в диатоническом роде; и здесь, чтобы не обременять память начинающего, все бемоли вместо того, чтобы быть отмеченными в начале нотного стана, выставлены непосредственно перед нотами, которым они принадлежат, но их истинное положение может быть заметно в конце нотного стана.

Пример 4

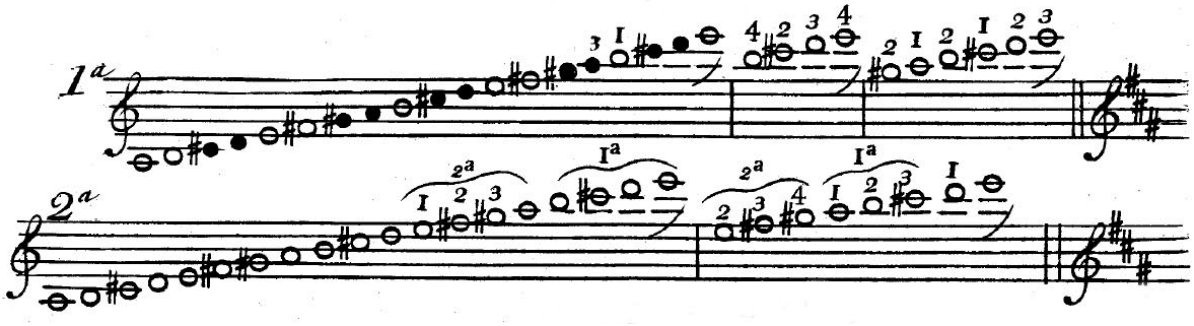


В этом примере содержится 9 транспонированных гамм, составленных в диатоническом и хроматическом родах; я использовал этот же метод для обозначения бемолей в первых восьми гаммах, и диез в девятой гамме, как в предшествующем примере.

[12] Здесь и далее Джеминиани пользуется терминологией, давно вышедшей из употребления.

В этом примере необходимо очень точно соблюдать интервал между соседними нотами, так же, как следить за расположением пальцев и перемещением руки. Расположение пальцев в последней гамме крайне ошибочно и дано как способ предостережения ученику, чтобы избежать этого. Гаммы в этом примере начинаются с отметки (𝄐) и исполняются как вверх, так и вниз.

Пример 5

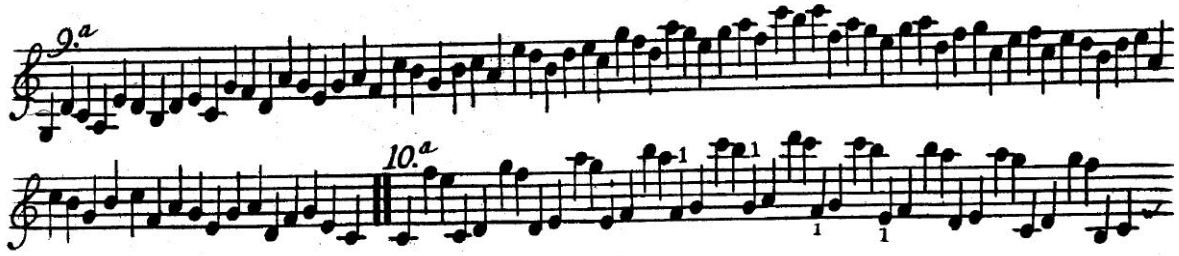


Здесь транспонируются 4 диатонические гаммы с различными перемещениями правой руки. Пронаблюдайте, что после того, как вы попрактиковались исполнять их при движении вверх, они должны быть исполнены также вниз.

Пример 6

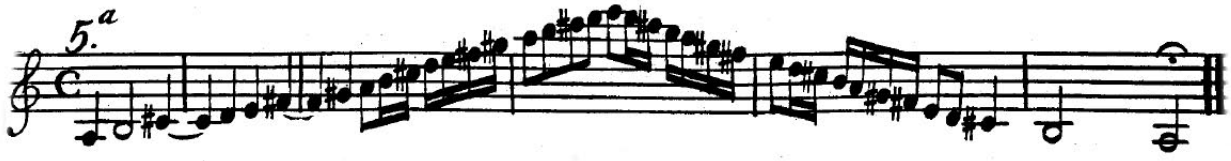
Этот пример содержит 6 гамм, транспонированных и представленных в смешанном (диатоническом и хроматическом) виде. Пронаблюдайте, когда значок (×)[13] появится перед нотой *до*, ваш палец должен поставить ноту *ре*, а когда такой же значок появится перед нотой *фа*, палец должен поставить ноту *соль*.

Пример 7



Здесь содержится 14 гамм, составленных из всех интервалов, принадлежащих диатонической гамме, в которых есть различные перемещения руки. Здесь я должен напомнить Вам, что нужно максимально крепко ставить пальцы на струны, в уже упомянутой манере. Эти гаммы должны быть исполнены смычком, поэтому необходимо попрактиковаться несколько дней. Все это содержится в 24 упражнениях, но не путайте упражнения для пальцев с упражнениями для смычка.

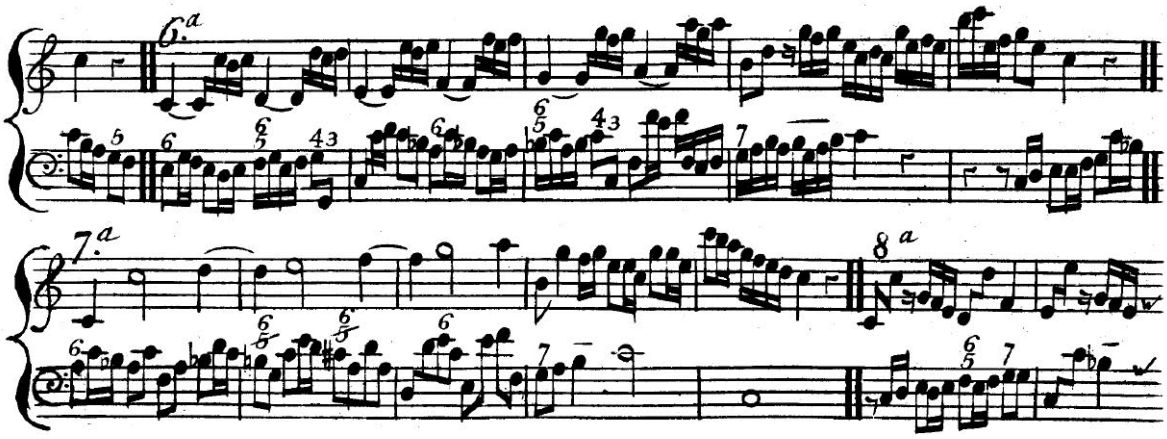
Пример 8



Здесь содержится 20 гамм в различных тональностях, в которых очень полезно изучать темп и паузы в мелодии. Выполняя их, Вы ведете смычком вниз и вверх или вверх и вниз поочередно, заботьтесь о том, чтобы не следовать неудачному правилу ведения смычка вниз на первой ноте каждого такта.

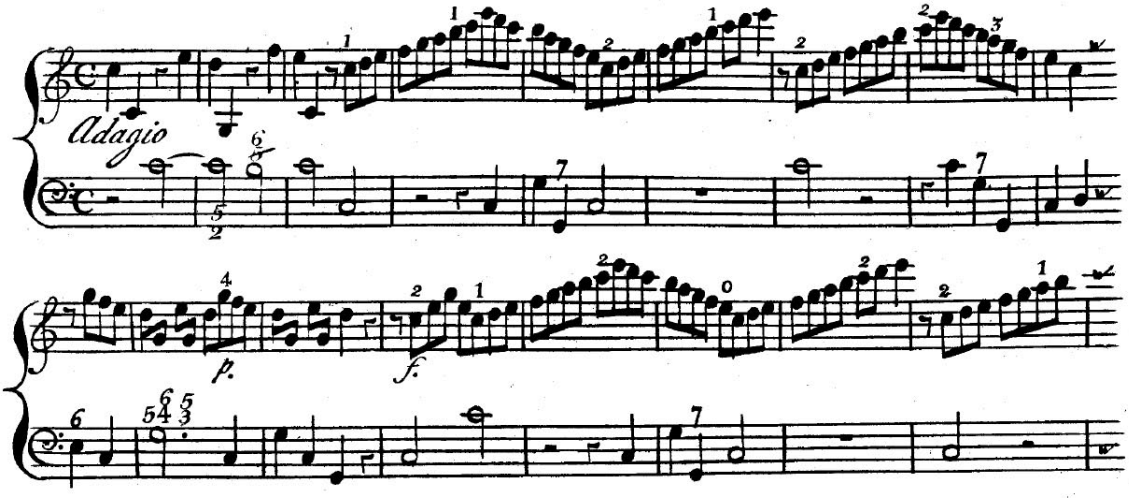
[13] Имеется в виду дубль-диез.

Пример 9



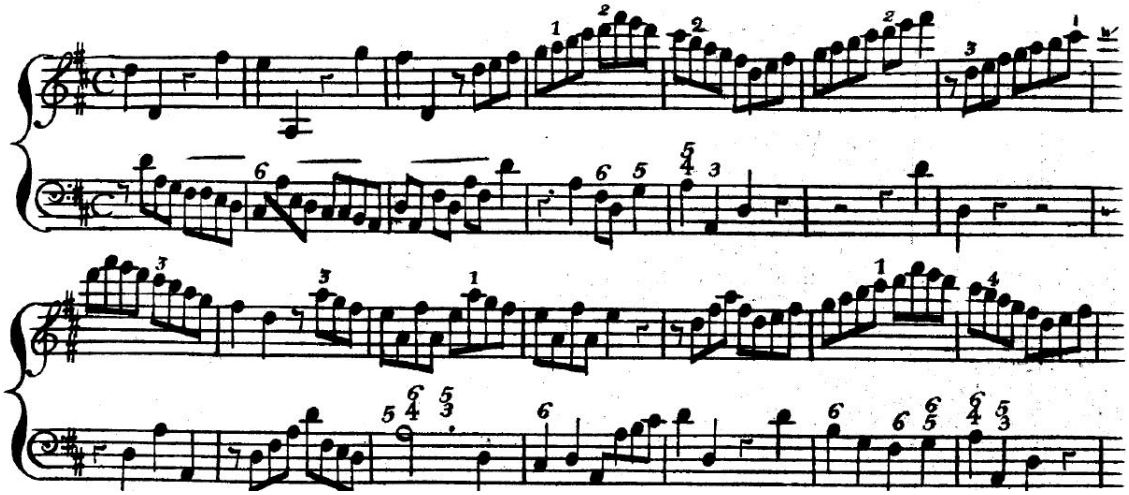
В этом примере содержится 16 вариантов, которые наиболее полезны в отношении ритма, штрихов, пауз и искусного исполнения мелодии. Снова Вы должны заботиться о том, чтобы держать пальцы крепко, насколько это возможно, на струнах. В ведении смычка используйте запястье, немного руку и плечо, но не полностью.

Пример 10



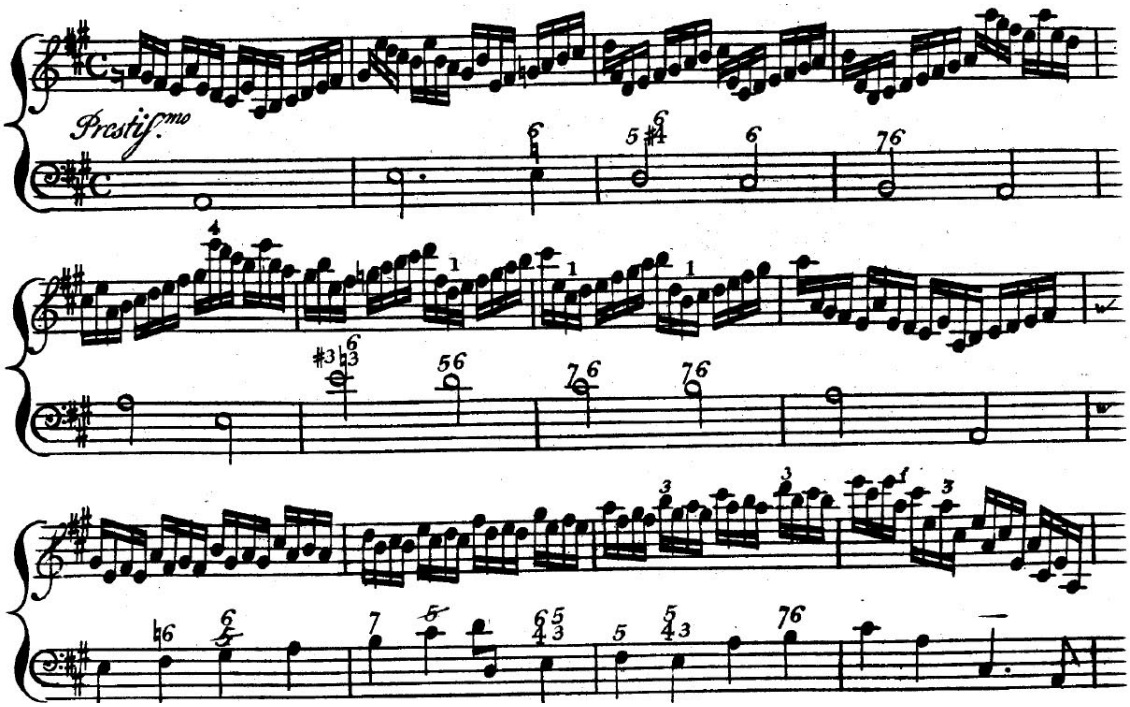
Этот пример составлен из гамм, смешанных с виртуозными пассажами и модуляциями, которые часто повторяются с различными перемещениями руки; рассчитан на то, чтобы сделать труд, вложенный в эти занятия, более приятным.

Пример 11



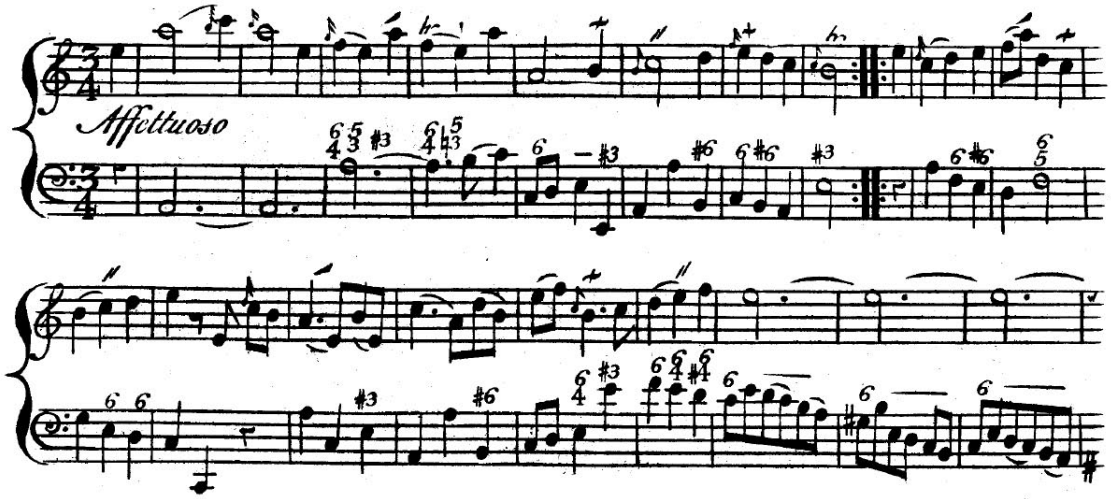
Этот пример транспонирует предыдущий на тон выше, так что мелодия может быть исполнена так же, а аккомпанемент немного изменен.

Пример 12



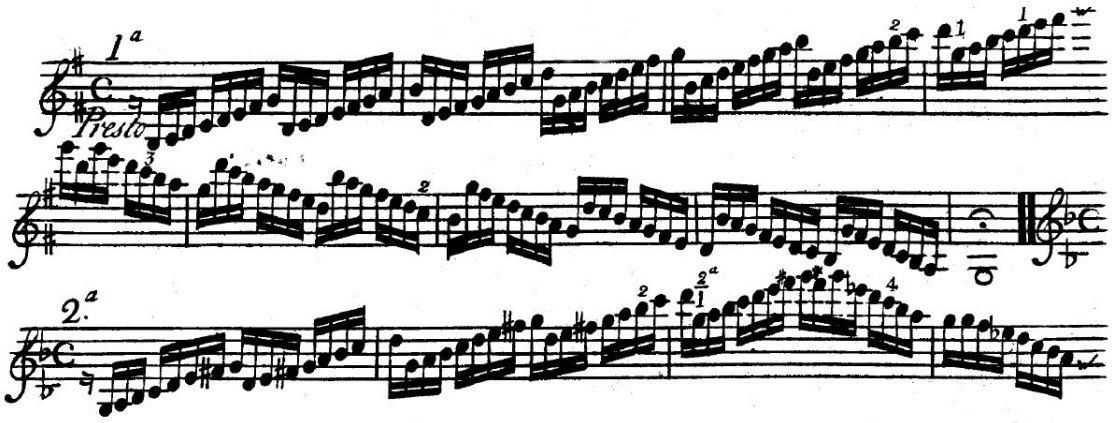
Это — упражнение на смену позиций. В них необходимо очень тщательно освоить переходы, пока они полностью не отложатся в уме; после чего практиковаться в 24 упражнениях для приобретения свободы в использовании смычка, и потом продолжать двигаться дальше в исполнении этого примера, который потом покажется не таким сложным, как первоначально думалось.

Пример 13



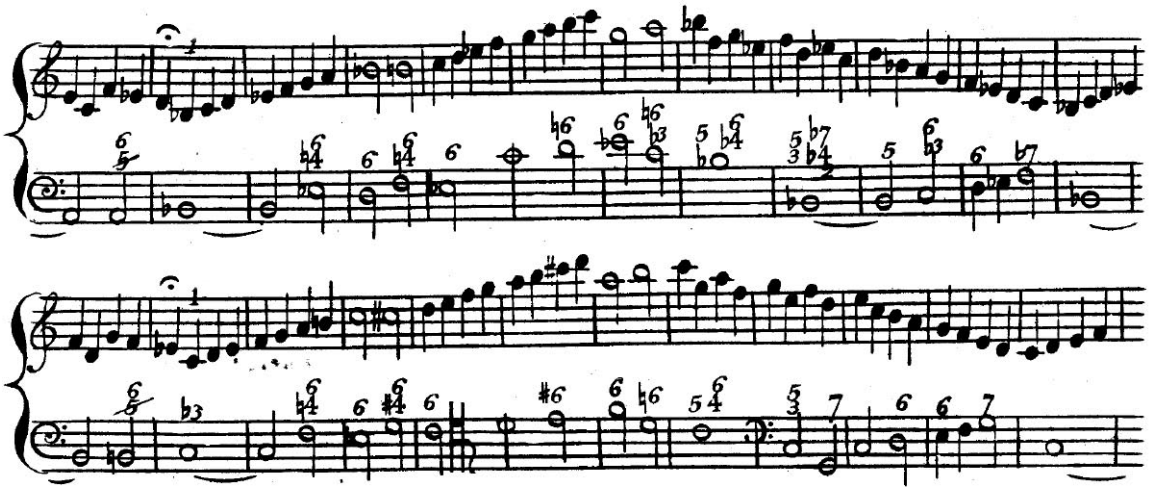
Это движение должно быть сыграно в такой манере, чтобы напоминать беседу, и не может быть правильно исполнено без первоначально хорошо усвоенного и часто практикуемого материала, который изложен в примере 18.

Пример 14



Здесь содержится 14 гамм, некоторые из них составлены в мажорных тональностях, другие в минорных. Эти гаммы должны быть исполнены быстро; исполняя их в позициях, Вы должны заботиться о том, чтобы применить на практике правила, изложенные в примере 12.

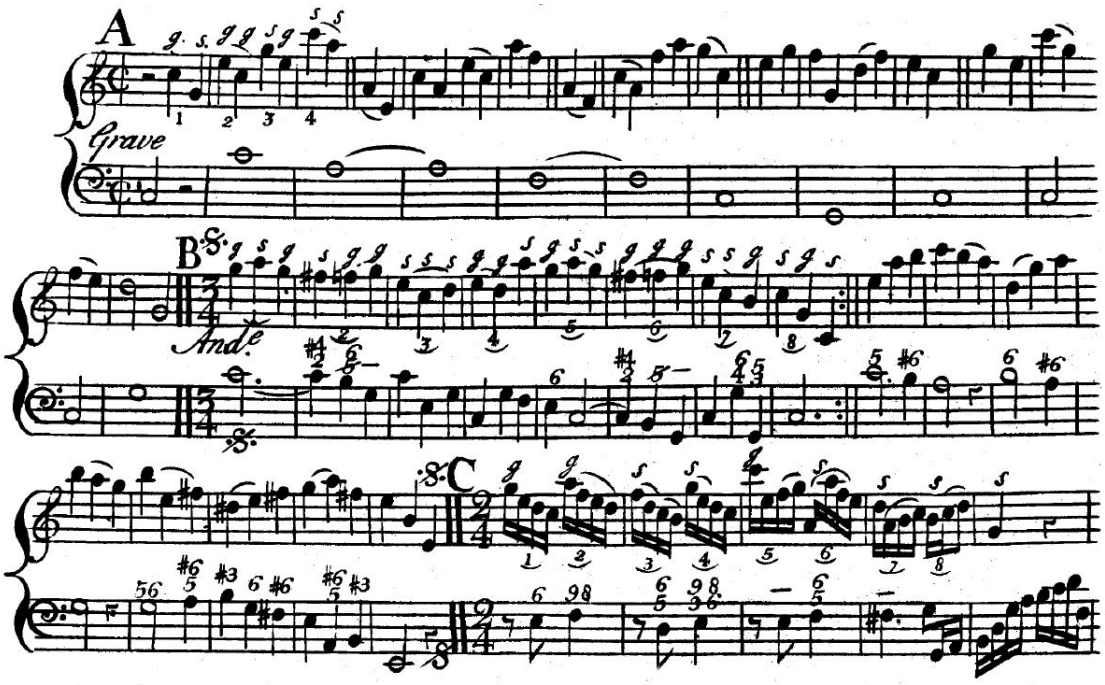
Пример 15



Здесь содержится 7 гамм в уже упомянутых позициях, которые следуют одна за другой без завершения или каденсирования. Здесь также вводится хроматический бемоль и хроматический диез. Значок ( ) означает последнюю ноту в позиции, а значок (I) означает первую ноту той позиции, из которой рука начинает перемещаться.

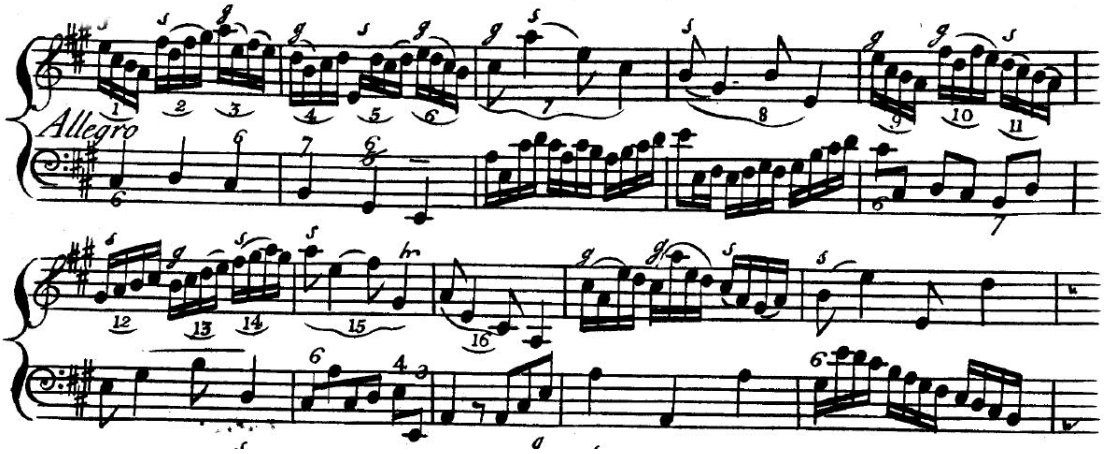
Я осознаю, что модуляции в этих позициях несколько неприятны, но, тем не менее, они очень полезны. Для хороших скрипачей-профессионалов правильное исполнение каждого сочинения, которое им предложено, естественно и единственно возможно. Но тот, кто никогда не играл никакой другой музыки, кроме принятых и распространенных модуляций, сразу же столкнется с большими потерями, когда начнет играть сочинения иного характера.

Пример 16



В этом примере показано несколько разных способов ведения смычка, которыми Вы можете исполнить 2, 3, 4, 5 и 6 нот[14]. Например, 2 ноты Вы можете сыграть четырьмя разными способами, 3 ноты — восьмью, 4 — шестнадцатью, 5 — тридцатью двумя, 6 — шестидесятью четырьмя. Буква **g** означает то, что смычок должен двигаться вниз, буква **s** соответствует движению вверх. Ученик должен быть неутомим в выполнении этого упражнения, пока не достигнет совершенства в искусстве смычка[15], поскольку есть бесспорный принцип: тот, кто не владеет искусством смычка в превосходной степени, никогда не будет в состоянии воспроизвести приятную мелодию.

Пример 17

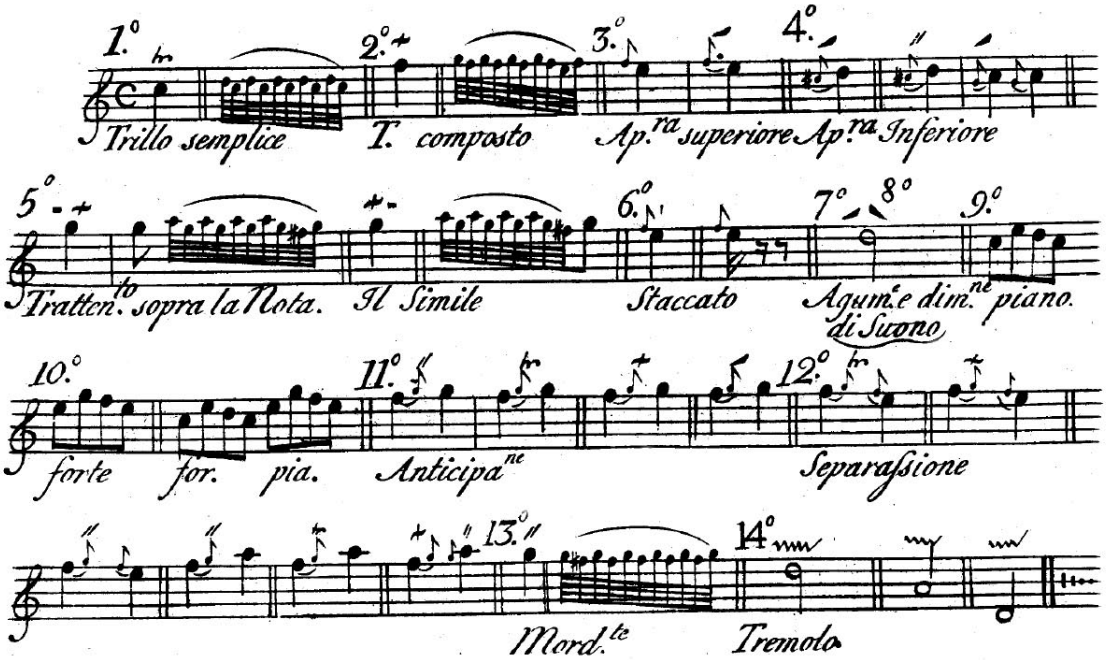


Этот пример отличается от предшествующего только тем, что касается темпа и композиции; в других отношениях он аналогичен.

[14] Здесь Джеминиани имеет в виду различную группировку длительностей с последовательным движением от крупных к более мелким, а также и варианты их исполнения разными штрихами.

[15] Напомним, что в 1710-е годы Д. Тартини создал считающийся энциклопедией штриховой техники XVIII века вариационный цикл, который так и называется: «Искусство смычка».

Пример 18



Это упражнение содержит в себе все выразительные украшения, необходимые для игры с хорошим вкусом. То, что было принято называть хорошим вкусом в пении и игре в течение нескольких прошлых лет, разрушает истинную мелодию и намерение ее создателя. Многими предполагалось, что по-настоящему хороший вкус невозможно приобрести простым следованием правилам в искусстве, что это исключительно дар природы, передающийся только тем, кто имеет по-настоящему хороший слух. Они очень льстят себе, имея это природное совершенство; чувствуют счастье от того, что поют или играют, ни о чем особенно не думая, постоянно повторяют некоторые любимые пассажи или украшения; уверенные в том, что это означает, что они должны считаться хорошими исполнителями, и не осознают, что игра с хорошим вкусом состоит не в частых пассажах, но в выражении силы, изящества и прочих намерениях композитора.

Это выразительность, которую каждый должен попытаться приобрести. Она может быть легко достигнута некоторыми людьми, кто не слишком держится за свое собственное мнение и упрямо не противостоит силе доказательств. Я, однако, не пытаюсь отрицать эффект хорошего слуха, так как мне известны несколько случаев, подтверждающих его силу: я только утверждаю, что бесспорные правила в искусстве необходимы умеренному таланту и могут улучшить хороший. В конечном итоге любители музыки могут с большей уверенностью и непринужденностью достигнуть совершенства. Я рекомендую изучить и практиковать следующие выразительные средства, которых всего 14, а именно:

трель,
трель с завершением,
вышележащий форшлаг,
нижележащий форшлаг,
трель после выдержанной ноты,
стаккато,
расширение звука,
ослабление звука,
пиано,
форте,
предъем,
разделение[16],
мордент,
вибрация[17].

[16] Здесь имеются в виду проходящие неаккордовые звуки.

[17] Джеминиани не случайно говорит о приеме вибрато сразу после мордента. Ф. Куперен, являвшийся предшественником Джеминиани в изучении мелизмов, писал: «Двойной мордент при игре на органе и на клавесине подобен тремоло у смычковых инструментов» [3, *18*].

В следующем объяснении мы можем постичь природу каждого элемента в частности.

1. *Трель* употребляется при быстром движении; может производиться верхней нотой, с последующим после этого немедленным прохождением к следующей ноте.

2. *Трель с завершением* производится быстро и длится долго, выражает веселье; но если Вы делаете это коротко, а затем продолжаете выдерживать звук, тогда это может выразить некоторые из самых нежных страстей.

3. *Вышележащий форшлаг* подразумевает выражение любви, нежных чувств, удовольствия. Он должен исполняться не спеша, занимая более чем половину длительности или даже быть равной ей. Помните, что для усиления звука при игре в конце смычка нужно немного усиливать давление на него. Если форшлаг сделать коротко, можно во многом потерять вышеупомянутое качество; но он всегда будет иметь приятный эффект и может быть добавлен к любой ноте, к которой Вы пожелаете.

4. *Нижележащий форшлаг* имеет то же качество, что и предшествующий, за исключением того, что область его применения намного больше ограничена. Он может производиться только тогда, когда мелодия повышается на интервал секунды или терции. Следите за тем, чтобы делать акцент на следующей ноте.

5. *Трель после выдержанной ноты* необходимо использовать часто, когда мы делаем акценты или форшлаги, чтобы не допустить звучания чистой ноты. Тогда мелодия будет очень разнообразной.

6. *Стаккато* выражает покой. Применяется во время взятия дыхания или изменения слов; по этой же причине певцы должны заботиться о том, чтобы брать дыхание в том месте, где не прервется смысл.

7 и 8. *Усиление и ослабление звука*. Эти два элемента, чередуясь, могут придать мелодии величайшую красоту и разнообразие. Они подходят любому из [рассматриваемых] средств выразительности.

9 и 10. *Пиано и форте*. Оба необходимы, чтобы выразить смысл мелодии, и во всякой хорошей музыке должны напоминать беседу. Эти два украшения способны произвести такой же эффект, что и оратор, возвышающий и понижающий голос.

11. *Предъем* был изобретен с целью разнообразить мелодию без изменения ее замысла: если он исполняется с акцентом или форшлагом и усилением звука, то будет иметь очень большой эффект, особенно, если Вы применяете его, когда мелодия повышается или понижается на интервал секунды.

12. *Разделение* предназначено только для того, чтобы разнообразить мелодию. Применение этого средства наиболее целесообразно, когда нота повышается на секунду или терцию, а также когда она опускается на секунду. В этом случае будет неправильным применять акцент и усиливать звук, делая форшлаг к следующей ноте. Этим приемом выражается нежность.

13. *Мордент* употребляется для выражения нескольких страстей; например, если его исполнять с силой и после этого тянуть ноту, он выражает ярость, гнев, решительность. Если его играть короче и не так сильно, он выражает радость, удовлетворение. Но если Вы играете его довольно тихо, он может означать ужас, страх, горе, жалобы. Делая его короче и мягко раздувая ноту, Вы можете выразить любовь и удовольствие.

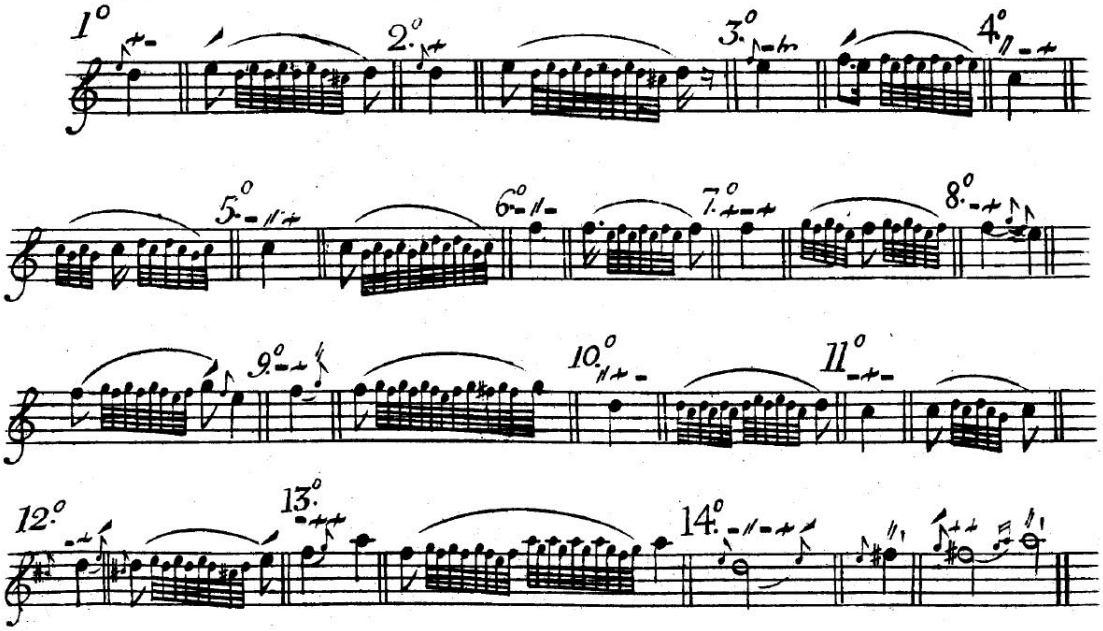
14. *Вибрация*. Ее невозможно записать нотами, как в предыдущих примерах. Исполняя ее, Вы должны сильно давить пальцем на струну инструмента и двигать кисть медленно и равномерно. Если постепенно усиливать звук, ведя смычок рядом с подставкой, и завершать движение смычка очень сильным звуком, то вибрация может выразить величественность и достоинство. Но сделав ее короче, слабее и сдержаннее, можно выразить несчастье, страх. Когда вибрация производится на коротких нотах, она только способствует тому, чтобы сделать их звучание более приятным и по этой причине должна применяться настолько часто, насколько это возможно.

Люди недалекие могут, конечно, спросить, как это возможно — придать смысл и выражение дереву и проволоке или передавать через них силу возвышенных и правдивых страстей Разумного Начала? Но всякий раз, когда я слышу такой вопрос, с насмешкой ли, или ради получения сведений, я затрудняюсь утвердительно ответить. Не изучив эту причину сверхглубоко, я лишь могу сослаться на эффект. Даже в общественной речи различный тон придает одному и тому же слову разное значение. И в отношении музыкального исполнительства, как показал опыт, воображение слушателя оказывается в руках Маэстро, который при помощи варьирования, движения, пауз и модуляций может оставить в памяти впечатление, какое пожелает.

Эти необычные чувства, в самом деле, легче всего возбудить, когда они сопровождаются словами; кроме того, я дам совет, хороший как для композиторов, так и для исполнителей: кто имеет стремление вдохновить своих слушателей, должен сначала вдохновиться сам. Не может потерпеть неудачу тот, кто выбрал путь Гения, если он полностью познает все эти красоты. И, если воображение музыканта горячо и пылко, его исполнение становится воплощением высокого Духа[18].

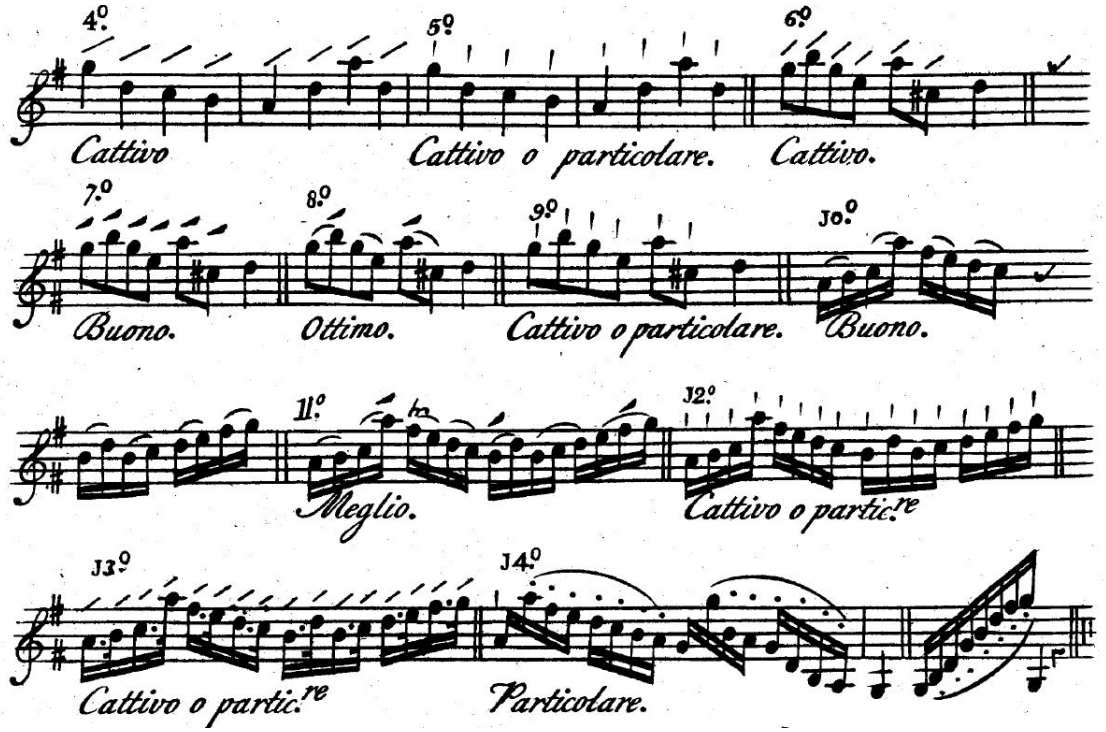
[18] Исполнительский стиль самого Джеминиани, по свидетельству современников, отличался необычайной темпераментностью, известно, что Дж. Тартини называл его «неистовым».

Пример 19



Здесь показано как единственная нота (в медленном темпе) может быть исполнена с различными выразительными украшениями.

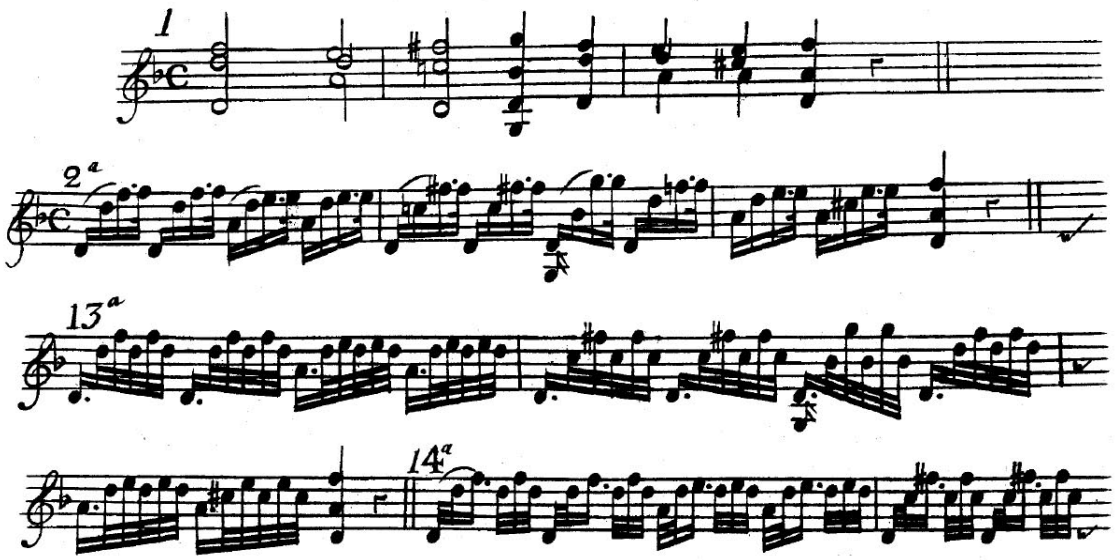
Пример 20



Этот пример показывает надлежащую манеру игры смычком связанных восьмых и шестнадцатых нот в медленном и быстром темпах; недостаточно только обозначить их истинные длительности, но также необходимо придать выражение, соответствующее каждой из этих нот. Если не принимать этого во внимание, часто случается, что многие хорошие сочинения портятся теми, кто пытается их исполнить.

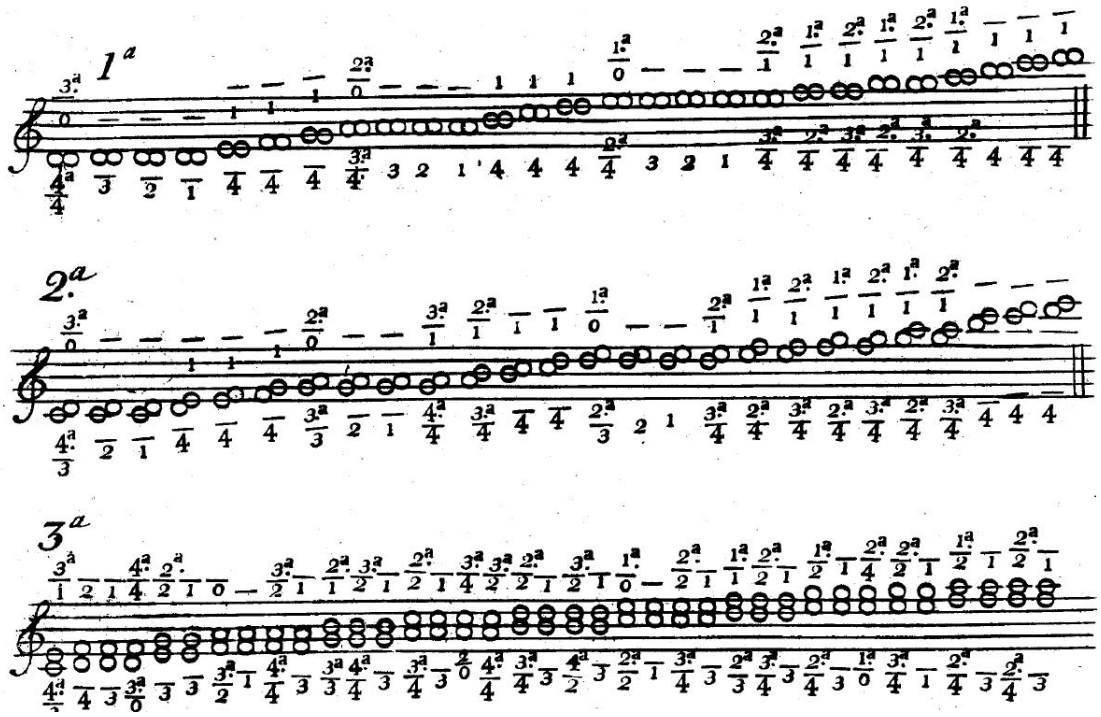
Вы должны замечать, что знак ( ) означает усиление звука; знак ( ) означает, что нота должна быть исполнена ровно и смычок не снимается со струны; знак ( ) — стаккато, когда смычок снимается со струн на каждой ноте.

Пример 21



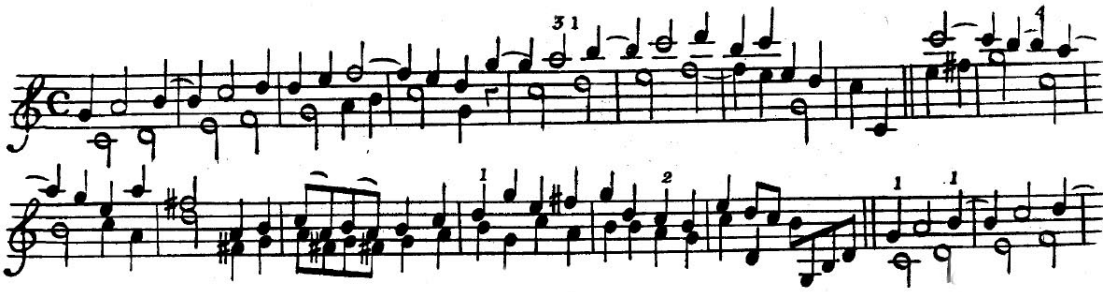
Здесь показаны различные способы исполнения арпеджио в аккордовом изложении, составленные по три и четыре звука. Здесь написано 18 вариаций разложенными аккордами, с помощью которых ученик увидит, в чем состоит искусство исполнения арпеджио.

Пример 22



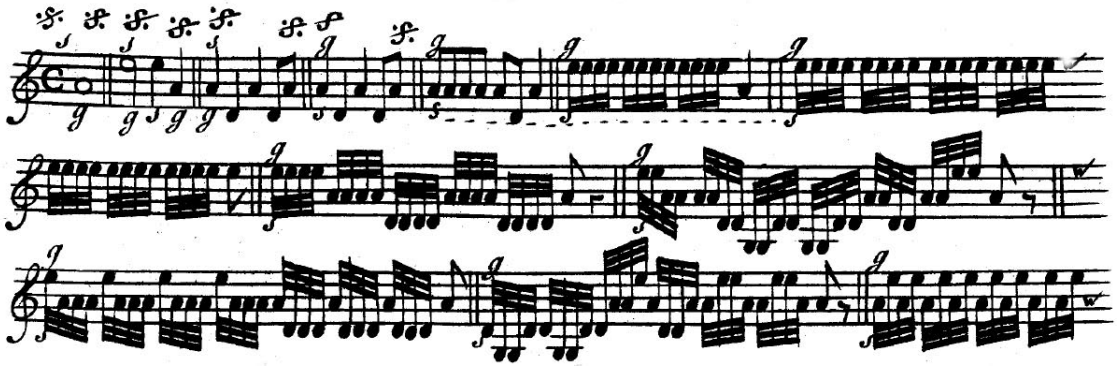
В этом примере содержатся все двойные ноты между примой и октавой, которые повторяются много раз при разных положениях пальцев, поскольку независимо от того, в какой позиции находится любая из них, Вы должны знать, как ее сыграть. Те, кто с быстротой и точностью будут исполнять это упражнение, обнаружат себя далеко продвинутыми в искусстве исполнения двойных нот.

Пример 23



Включает две гаммы, составленные в двойных нотах, которые трижды повторяются с различными перемещениями руки по грифу и призваны снять напряжение и другие сложности при исполнении таких гамм. Наблюдайте за тем, чтобы после перемещения руки Вы выполняли то, что следует в этих инструкциях до следующего номера, указывающего на новое перемещение.

Пример 24



С помощью этого примера будет легко достигнуто искусство владения смычком, а также ритмичная игра. Буква **g** означает, что смычок должен быть направлен вниз; буква **s** — вверх. Значок *(𝄋)* означает повторение.

Вы должны прежде всего следить за поочередным направлением смычка вверх и вниз. Смычок всегда должен вестись по струнам прямо и никогда не подниматься над ними при игре шестнадцатых нот. Упражнение в ведении смычка должно продолжаться без отвлечения на что-либо другое, пока ученик не овладеет им, и будет находиться вне всякой опасности позабыть его.

Перед тем, как я завершу раздел об игре смычком, я должен предостеречь ученика снова подчеркивать ритм смычком; если он однажды приучит себя к этому, ему будет сложно когда-нибудь переучиться. Это имеет очень неприятный эффект и обычно разрушает замысел композитора. Например, когда последняя нота одного такта соединена с первой нотой следующего такта лигой, эти ноты должны быть сыграны в точно такой же манере, как если бы они были одной, а если Вы подчеркнете начало такта смычком, Вы разрушите красоту синкопирования. Итак, играя такие ноты раздельно, своей манерой ведения смычка оказывая особое давление на ноту в начале каждого такта и выделяя ее по сравнению с остальными, Вы измените или испортите подлинную мелодию. Кроме того, начало такта подчеркивается только в очень немногих случаях, в которых это не так неприятно, и там, где композитор это предполагал.

N. B. В примере 20 слово *Buono* означает — хорошо, *Mediocre* — средне, *Cattivo* — плохо, *Cattivo o Particolare* — плохо или особо [плохо], *Meglio* — лучше, *Ottivo* — очень хорошо, *Pessimo* — очень плохо.

Перевод с английского,
вступительная статья и примечания
Е. Бахтияровой
Translation, introductory article and notes by
E. Bakhtiyarova

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ауэр Л.* Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. – М: Музыка, 1965.
2. *Гинзбург Л., Григорьев В.* История скрипичного искусства. – М.: Музыка, 1990.
3. *Куперен Ф.* Искусство игры на клавесине. – М.: Музыка, 1973.
4. *Моцарт Л.* Основательное скрыпичное училище. – СПб.: Императорская Академия наук, 1804.
5. *Мострас К.* Интонация на скрипке. – М.: Музгиз, 1962.
6. *Роде П., Байо П., Крейцер Р.* Скрипичный самоучитель или полная теоретическая и практическая школа для скрипки. – М., 1870.
7. *Янкелевич Ю.* Смены позиций в связи с задачами художественного исполнения на скрипке // Янкелевич Ю. И. Педагогическое наследие. – М.: Музыка, 2009. – С. 37–242.
8. *Geminiani F.* The art of playing on the violin, 1751 // Francesco Geminiani. [music] / Edited, with an introduction, by David D. Boyden. – Facsim. ed. – London: Oxford University Press, 1951.

ПОБЕДИТЕЛИ КОНКУРСА СТУДЕНЧЕСКИХ НАУЧНЫХ РАБОТ[1]

WINNERS OF STUDENT PUBLICATIONS

Е. Царёва

ВОЕННОПЛЕННЫЕ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ СИБИРИ

E. Tsareva

PRISONERS OF WORLD WAR I IN THE MUSICAL LIFE OF SIBERIA

В настоящей статье, опираясь на ряд неопубликованных материалов, а также исторические исследования, впервые предпринимается попытка рассмотреть влияние военнопленных Первой мировой войны на музыкальную жизнь городов Сибири с 1914 по начало 1920-х годов. В ходе работы были обнаружены многочисленные факты активного социокультурного взаимодействия между иностранными пленными и сибиряками, обогащавшие музыкальную жизнь и влиявшие на поступательное развитие музыкальной культуры региона.

Ключевые слова: военнопленные Первой мировой войны, Сибирь, оркестр, музыкальная жизнь, музыкальная культура.

A number of unpublished material, as well as historical research is used in this paper. The impact of prisoners of war on the musical life of Siberian cities from 1914 to early 1920 was considered. Numerous cases of active social and cultural interaction between foreign prisoners and Siberians were found in the course of work. They enriched the musical life and influenced the ongoing development of musical culture of the region.

Key words: POWs of World War I, Siberia, orchestra, musical life, musical culture.

Сибирский регион использовался российским государством как место ссылки еще с конца XVI века [68, *20*]. Среди политических ссыльных было немало высокообразованных людей, чья деятельность в Сибири имела мощное просветительское значение.

Весомый вклад в музыкальное просвещение Сибири внесли первые русские революционеры-декабристы – представители дворянского общества, российской военной элиты. Как отмечает известный исследователь истории музыкальной культуры Сибири Т. Роменская, их музыкально-общественная деятельность в Сибири – явление исключительное по масштабам и значению [68, *261*].

Заметную роль в формировании системы профессиональной музыкальной культуры на территории Сибири сыграла деятельность польских ссыльных, в том числе участников крупных восстаний 1830 и 1863 годов. Среди них были и музыканты, принимавшие активное участие в музыкальной жизни сибирских городов. В исследовательской литературе приводятся многочисленные факты их музыкально-общественной деятельности, значительно обогатившей сибирскую концертно-театральную жизнь. Можно говорить о «польском вкладе» именно в профессионализацию музыкального искусства, в развитие музыкального образования в регионе [14; 68; 69].

В данной работе нас заинтересовало многолетнее присутствие (1914–1922) на территории Сибири сотен тысяч военнопленных одной из самых масштабных войн в истории человечества – Первой мировой. Их интеграция в музыкальную жизнь региона в последнее время начинает активно изучаться в качестве самостоятельной темы. Большая работа в этой области проделана А. Недоспасовой [29; 49]. Однако, несмотря

[1]В данном разделе публикуются работы победителей конкурса студенческих научных работ, который проводился в Ростовской консерватории в 2011–2012 гг.

на усилившийся в последнее время интерес российских ученых к теме положения иностранных пленных Первой мировой войны, в том числе и в Сибири, их музыкально-творческой деятельности, культурному взаимодействию с местным населением в научной литературе отводилось места несоизмеримо меньше, чем юридическим, экономическим, политическим аспектам.

1. Положение военнопленных Первой мировой войны в Сибири

Точных сведений о численности военнопленных на территории России в период Первой мировой войны нет, во всяком случае, их трудно обнаружить. В исследованиях отечественных и иностранных ученых, в основном, фигурируют цифры от 2 до 2,5 миллионов солдат и офицеров Германии, Австро-Венгрии, Болгарии и Турции – так называемых Центральных держав. Еще до их появления в Сибири находились «гражданские пленные», то есть лица, которые в соответствии с современным международным правом классифицируются как интернированные. Это были принудительно задержанные подданные Германии и Австро-Венгрии, проживавшие на территории Европейской России и не принимавшие участие в военных действиях[2]. В феврале 1915 года в Тобольске их было 720 человек, в Тюмени 154, не считая членов семей [51; 74; 78, *287*].

Военнопленные начали поступать в Сибирь уже в первые месяцы Первой мировой. В Красноярск первый эшелон с военнопленными прибыл 18 сентября 1914 года [12, *45*]; зимой 1915–1916 года в городе насчитывалось уже около 13000 пленных разных национальностей – австрийцев, немцев, венгров, словаков, чехов, румын, сербов, поляков, итальянцев, турок и др. К лету 1915 года количество расквартированных пленных в Омском (куда входила территория современной Западной Сибири) и Иркутском (Восточная Сибирь) военных округах достигло 352000 человек [79].

Сибирь не была готова к приему такого внушительного потока военнопленных; в малых городах количество прибывших пленных могло превышать численность коренного населения, как, например, в Сретенске, где местных жителей в этот же период насчитывалось не более 7 тысяч [77, *124*]. В условиях сурового климата обострился дефицит отапливаемого жилого фонда.

Военнопленных размещали в свободных казармах военного ведомства и в различных иных помещениях – заброшенных монастырях, тюрьмах, складах, скотобойнях, цирках, школах (во время летних каникул), частных домах и др. Ссылаясь на воспоминания самих иностранных военнопленных, исследователь И. Шлейхер пишет о том, что чаще всего далеко за городами устраивались примитивные лагеря из землянок [79]. Высшие армейские чины, особенно в малых городах, могли быть поселены вместе со своей прислугой на частных городских квартирах [12, *42*; 13, *156*; 59, *66*; 77, *125*; 79].

Недостаток казарменных помещений убедил власти в необходимости строительства специальных концентрационных лагерей. Всего в России к 1917 году насчитывалось более 400 таких лагерей, в том числе, 28 – в Омском и 30 – в Иркутском военном округе [13, *157*]. В Красноярске местом размещения основной массы военнопленных[3] стал лагерь, расположившийся в нескольких километрах от города в районе так называемого военного городка. Пленных солдат и офицеров поселили в казармах с высоким деревянным забором с колючей проволокой и сторожевыми вышками [30; 7, *142*]. Так как количество военнопленных возрастало, то в городке начали строить бараки, а затем копать и землянки, в которых, в основном, жили младшие военные чины [30].

Согласно утвержденному Николаем II 7 октября 1914 года «Положению о военнопленных», с ними, «как с законными защитниками своего отечества», надлежало «обращаться человеколюбиво» (цит. по: [63]). Привлечение к работе было обязательным только для нижних армейских чинов. Пленные офицеры могли работать, если имели на то желание, они же занимали лучшие помещения, питались в офицерской столовой либо готовили сами, получали жалование соответственно их чину, по нормам, установленным для военнослужащих русской армии, денежные переводы с родины, широко пользовались помощью представителей Красного Креста, им разрешалось иметь денщика [12, *35*; 13, *157*; 79].

Как пишет в своем диссертационном исследовании А. Н. Талапин, лагеря в Сибири не были основным местом пребывания военнопленных [75, *28*]. Л. Ощепков указывает, что лагеря выполняли, в основном, функции бирж труда и транзитных центров. В них постоянно находились лишь офицеры, больные и неспособные к труду нижние чины, а также те, кто был занят обслуживанием нужд лагеря, и отбывающие

[2] Подобные репрессии коснулись и обрусевших немцев, родившихся и выросших в России [51].

[3] О. Ф. Гордеев приводит факты, указывающие на то, что крупные партии военнопленных размещались еще в четырех бараках на берегу Енисея напротив железнодорожного моста [12, *45*].

наказание за нарушение дисциплины [63]. Интересен факт: на совещании у Енисейского губернатора, состоявшемся в 1916 году, местные торговцы заявили, что в Красноярске «военный городок производит впечатление веселого пансиона для знатных иностранцев» [30].

2. Музыканты-военнопленные Первой мировой войны. Музыкальная жизнь в сибирских лагерях

Военнопленные Первой мировой войны в Сибири представляли собой разноликое сообщество. Немало было среди них и музыкантов – как любителей, так и профессионалов разных уровней, в том числе выпускников европейских консерваторий, солистов опер, артистов оркестров, композиторов, а также музыкальных мастеров.

Чтобы составить представление не только об уровне образованности многих военнопленных, но и об их, к сожалению, типичной дальнейшей судьбе в советской России, приведем сообщение Ии Александровны Петерфи. Она обратилась за помощью в поиске любой информации о своем отце – бывшем военнопленном офицере: «Его имя… Andras Peterffy, 1892 г. р., венгр, уроженец хутора Лацлотанья, бывшая Австро-Венгрия, ныне территория Румынии. На родине окончил университет, *играл на скрипке и фортепиано*, был страстным книгочеем и библиофилом… попал в плен в 1914–1915 гг. …остался в СССР на пмж, работал главным инженером по мелиорации в Министерстве с/х республики Бурятия в Улан-Удэ до 1935 г. …в 1938 г. был расстрелян…» [8] (курсив мой. – *Е. Ц.*)

Можно предположить, что музыканты были не только среди офицерского состава военнопленных, но и среди рядовых. В стране остро стояла проблема дефицита рабочей силы, и дешевый труд военнопленных солдат был очень востребован. По решению властей в прессе тех лет регулярно печатались списки «незанятых» пленных и их профессий, где наряду с рабочими назывались и музыканты [12, *56*; 74; 63]. Маловероятно, чтобы офицеры значились в подобных «бюро труда» наряду с солдатами. Тем более, что офицеры могли искать и выбирать себе в городах высокооплачиваемую работу по своему усмотрению. Их приглашали в качестве учителей в частные дома, где они могли давать, в том числе, и уроки музыки [13, *160*; 60, *128*; 78, *288*].

Как культурное явление своего времени музыкальная жизнь в сибирских лагерях для военнопленных представляет немалый научный интерес. Зачастую именно в них создавались музыкальные ансамбли, хоры, оркестры, там же начиналась их концертная деятельность, которая в дальнейшем, получив популярность и признание, распространялась на весь город.

Наличие музыкальных инструментов в лагерях для военнопленных было типичным явлением [3, *185*]. Часть из них была привезена из Европы самими пленными (вероятнее всего, офицерами) [7, *142*]. Кроме того, при лагерях создавались мастерские, где, кроме одежды, обуви и других предметов бытовой необходимости, изготавливались также и музыкальные инструменты [1, *32*; 77, *138*]. Капитан австралийской армии Е. У. Лэтчфорд, направленный в 1918 году в Сибирь для несения службы в Британской военной миссии, вспоминал, как в Иркутске услышал оркестр венгерских военнопленных. Особенно же его поразило, что все инструменты для оркестра были сделаны «прямо в лагере» и при этом «они действительно *играли*» [52].

В числе популярных способов времяпровождения пленных офицеров в Тобольске А. Валитов называет пение и музицирование. Так, при посещении казарм военнопленных делегацией от Красного Креста перед ней «выступил струнный оркестр из числа офицеров, а баритон пропел несколько серенад Шуберта». В одном из офицерских бараков построенного в 1915 году концентрационного лагеря в Тобольске был «зал для развлечений», в число которых входили и художественные мероприятия, что подтверждает следующий факт: на смерть императора Австро-Венгрии Франца Иосифа военнопленные отреагировали объявлением траура с отменой концертов и спектаклей на шесть недель [5].

Военнопленные в Надинске, как и в Красноярске, были размещены в лагере на территории бывшего военного городка. Там же имелось офицерское казино. Перед ним «каждый день с 2-х до 5-ти часов после обеда играла венгерская капелла. При плохой погоде музыканты играли в помещении» [79]. Показателем регулярности музыкально-театральных событий в военном городке Красноярска может служить факт устроения в одном из бараков зала и сцены: «В длинном зале-бараке с кирпичными стенами была построена на аршин от пола «эстрада» – деревянный настил, а перед ней несколько десятков скамеек…» [7, *142*].

В мемуарах А. П. Иванова-Радкевича, сына известного в Красноярске музыкально-общественного деятеля П. И. Иванова-Радкевича, особое место уделено знакомству с военнопленными музыкантами. Яркими вспышками остались в его памяти полные трепета

впечатления от посещения концертов в красноярском лагере для военнопленных: «Вызывало восхищение известие о том, что в городке военнопленных состоится концерт симфонического оркестра, и в назначенный день мы, несколько гимназистов, отправились в городок… Когда прошли версты 2–3 по заснеженной степи, обжигаемые сухим морозным ветром, то унылые неприглядные одноэтажные бараки за забором, увенчанные колючей проволокой и сторожевыми вышками, показались нам желанным и долгожданным приютом… Все было так необычно, так фантастично в этих условиях барака в степи, деревянные скамьи, кирпичные стены и тут же дивные, незнакомо прекрасные звуки валторны! Это неповторимое „ля“ во вступлении к „Онегину“ никогда не забудется» [7, *142–143*].

3. Военнопленные Первой мировой войны в музыкальной жизни Тобольска, Тары, Омска, Томска, Верхнеудинска, Читы, Хабаровска и др.

Как утверждают исследователи, развитие музыкального искусства и специального образования в **Тобольске** получило мощный стимул в годы Первой мировой войны именно благодаря деятельности «пришлых» иностранных творческих сил [6, *36*; 78, *288*]. Чех Г. Лукинич организовал в городе симфонический оркестр, который получил право разъезжать с гастролями по России. Концерты с участием иностранных артистов регулярно устраивались в залах Общественного собрания и Городского театра. Выступления оказавшихся в Тобольске европейских музыкантов пользовались огромной популярностью у местных жителей. Сохранились воспоминания современницы описываемых событий Е. Чекмезовой: «Купив за 40 коп. ученический билет, мы с упоением слушали сонаты Грига, симфонии Бетховена, знакомились с музыкой Скрябина и Аренского… Послушав в воскресенье концерт, я ходила всю неделю как в тумане» (цит. по: [6, *37*]).

В Тобольске военнопленные и интернированные иностранные граждане активно проявили себя и на музыкально-педагогическом поприще. Местные газеты пестрили их объявлениями о частных уроках. Особенно выделялся своими профессиональными педагогическими качествами австрийский пианист Алоиз Гро. Публичные выступления его подопечных проходили в Общественном собрании, что свидетельствует об их достойном профессиональном уровне.

Безусловной заслугой иностранных артистов стало оживление концертной и музыкально-образовательной деятельности Тобольского отделения Русского музыкального общества, куда вошли А. Гро и Г. Лукинич. Иностранцы приняли непосредственное участие в организации и работе Томского музыкального училища. Идея его создания была отнюдь не нова, но именно благодаря настойчивости военнопленных музыкальные классы Тобольского отделения ИРМО 30 декабря 1918 года были преобразованы в училище [6, *37*; 69, *418*]. В преподавательский состав вошли пианисты А. Гро (он же временно выполнял обязанности директора) и германский подданный О. Гершельшан. Опытные иностранные музыканты явились бесценными кадрами для Тобольска: когда летом 1919 года они уехали из города, занятия в училище были сорваны [6, *37*].

В небольшом городке Тобольской губернии **Таре** военные и гражданские пленные также значительно обогатили местную музыкальную жизнь. По данным В. Носковой, в городе с численностью местного населения около 9000 во время войны оказалось 1000 иностранных пленных. Были среди них и профессиональные музыканты. Они организовали оркестр и струнный квартет. Их выступления проходили в здании городской женской гимназии. В числе временно оказавшихся в Таре музыкантов исследователь называет ссыльного российского немца Е. Краузе, военнопленных венгра Э. Раткопера, австрийского солдата Ф. Функа. Последний, уже при советской власти, заведовал музыкальной школой, разместившейся в тарском Доме учителя [59, *69*].

В **Омске**, как и во многих других западносибирских городах, у военнопленных был свой оркестр, объявления о концертах которого довольно часто размещались в местной прессе [75, *86*]. Это был далеко не единственный их музыкальный коллектив в городе. Н. Греков упоминает, что при организованной в доме братьев Нольте мастерской, где трудились 80 пленных, был сформирован оркестр из австрийцев [13, *160*].

Велика была роль военнопленных Первой мировой войны в формировании музыкально-культурного пространства таких городов, как **Верхнеудинск** и **Чита**. Известно, что в период существования буферного государства Дальневосточной республики (ДВР), в его столице Верхнеудинске в апреле 1920 года был сформирован оркестр из 50 музыкантов. Судя по обилию иностранных фамилий, бывшие военнопленные значительно укрепили его состав: А. Гордон – дирижер, Л. Клейман – концертмейстер, Л. Розенберг, Владислав Томаш, Мезан, Иосиф Освальд, Франк Мукк, Стефан Зюсс, Осиф Натацинский, П. Кремер, Зигфрид Гер-

стер и др. Оркестр должен был выступать три раза в месяц [10, *98*].

С переводом столицы ДВР в Читу осенью 1920 года в ней был создан симфонический оркестр, в который наряду с местными музыкантами также вошли бывшие военнопленные. Этот оркестр в Чите насчитывал 46 артистов, руководил им А. Н. Столин. О творческом потенциале коллектива говорят программы его первых концертов, прошедших в городе в ноябре 1920 года. Оркестром были исполнены «Неоконченная симфония» Ф. Шуберта, «Итальянское каприччио» и Фантазия на темы оперы «Евгений Онегин» П. Чайковского, сюита «Пер Гюнт» Э. Грига, Увертюра к опере «Вильгельм Телль» Дж. Россини [10, *99*].

В **Хабаровске** в 1918 году был создан симфонический оркестр из военнопленных под управлением чеха Волчека. Коллектив успешно вел концертную деятельность и завоевал большую любовь местной публики [3, *185*].

Военнопленные музыканты насыщали не только академическую концертную жизнь сибирских городов. Их деятельность явилась неотъемлемой частью и общественного музыкального быта сибиряков. Так, весьма распространенным явлением художественной жизни Сибири и Дальнего Востока была игра военнопленных в кинотеатрах и в различных питейных заведениях. В Томске в 1915 году оркестр военнопленных чехов сопровождал немые кинокартины в местном иллюзионе «Глобус» [31, *308*]. В Омске в 1917 году в кинотеатрах «Одеон» и «Гигант» играл «струнный оркестр военнопленных славян» [4, *333–351*]. В приморских городах Спасск, Шкотово и других военнопленные также работали в иллюзионах. Т. Иконникова подчеркивает, что залогом процветания подобных заведений становились как раз оркестры и ансамбли из военнопленных музыкантов [71]. В Хабаровске в годы Первой мировой войны особой популярностью среди горожан пользовалась кофейня «Чашка чаю», благодаря регулярно выступавшему там с 1915 по 1918 год струнному оркестру военнопленных [3, *186*; 71].

4. Военнопленные в музыкальной жизни Красноярска в годы Первой мировой и Гражданской войн

Красноярская периодика тех лет сохранила немало свидетельств активного участия в ней военнопленных. Либерально настроенные местные власти позволили им организовать свои музыкальные коллективы, войти в составы местных творческих объединений, выступать с сольными произведениями, а также в совместных концертах и камерных ансамблях с красноярскими музыкантами и гастролерами.

Наибольшей популярностью среди красноярцев пользовался симфонический оркестр пленных офицеров под управлением венгра Дезидерия Больдиша, выступавший на городских сценах до начала 1920 года. Первоначальный состав оркестра насчитывал 60 музыкантов (1915).

В начале своего создания оркестр был полностью укомплектован только духовыми инструментами. Большую часть струнных – скрипок, альтов, виолончелей, контрабасов – военнопленные мастера сделали сами на второй-третий год существования коллектива [1, *32*]. Среди оркестрантов Больдиша были именитые музыканты, играющие на великолепных инструментах: солисты оркестра Берлинской оперы трубач Карл Волль и валторнист Карл Фельгентрефф; скрипачи-виртуозы венгры Герих Годоши и Альберт Мелеш. Последнего, по свидетельству А. Иванова-Радкевича, после окончания войны Глазунов приглашал на должность профессора в Петроградскую консерваторию [7, *143*].

Серьезный творческий коллектив привлек к себе внимание многих красноярских любителей искусства. Попасть на закрытую территорию лагеря, пусть даже с невинной целью – послушать игру музыкантов, – было не так просто: требовалось специальное разрешение [20]. Доступные для широкой публики концерты симфонического оркестра Д. Больдиша – на сцене Городского театра, в зале Общественного собрания – стали настоящим праздником для красноярцев, всегда собирали полные залы и сопровождались лестными отзывами в прессе: «Игра оркестра с удовольствием слушалась публикой и последние громко награждали ее аплодисментами» [56]; «…Публика была в восторге от оркестра военнопленных» [32]; «Репертуар и исполнение его настолько хороши, что выступление этого оркестра удовлетворило бы знатоков музыки европейских городов» [20][4]. В основном,

[4] Сибирский историк А. Талапин обращает внимание и на иную точку зрения современников и приводит достаточно резкое высказывание корреспондента «Томского вестника» от 18 января 1915 года, в полной мере отражающее существовавшую в те годы общественную позицию: «Эти враги, которые… стреляли в наших отцов, наших детей, которые разоряли нашу родину, насиловали женщин, убивали младенцев… сегодня будут извлекать сладостные звуки… Что теперь скажут эти самые пленные, которым мы намерены аплодировать? А скажут они, что мы люди дикой Сибири, где нет ни искусства, ни науки и где публика обрадовалась им, представителям культуры. Где же дикому сибиряку послушать музыку? …Мы не слыхали, чтобы в Германии и Австрии наши пленные выступали на эстрадах» [75, *115*].

выступления этих музыкантов носили благотворительный характер, полученные средства направлялись в пользу детских приютов и различных обществ города.

Репертуар симфонического оркестра военнопленных отличался богатством и стилевым разнообразием, о чем свидетельствуют уцелевшие газетные публикации, концертные афиши, воспоминания современников. Среди упоминаемых в архивных материалах произведений Симфония № 5 Бетховена, «Шотландская» симфония Мендельсона, симфония «Из Нового света» Дворжака, оркестровая сюита «Пер Гюнт» Грига, Серенада для струнного оркестра Чайковского, увертюры из опер «Нюрнбергские Мейстерзингеры» Вагнера, «Руслан и Людмила» Глинки, отрывки из оперы «Евгений Онегин» и балета «Щелкунчик» Чайковского [2; 7, *142–143*; 23; 26; 27]. Этот список достаточно красноречив.

Появление в городе музыкантов высокого профессионального уровня дало возможность осуществить в 1916 году заветную мечту красноярского композитора П. Иванова-Радкевича – концертную постановку его детища, оперы «Царевна Земляничка» с оркестром, исполнявшуюся ранее только в сопровождении фортепиано. Это был поистине грандиозный интернациональный проект, в котором участвовали местные музыканты, артисты из симфонического оркестра военнопленных Д. Больдиша, учащиеся женской и мужской гимназий Красноярска. Дирижировал оперой сам автор [1, *32, 39–42*; 7, *124, 143*].

Сын композитора (в то время гимназист, только начинавший свой путь на музыкальном поприще, но уже полноправный участник этого «сборного» оркестра) так вспоминал о непревзойденном мастерстве иностранных коллег – военнопленных музыкантов: «…С валторнистом Карлом Фельгентреффом… в течение 2-х сезонов я, сидя рядом, играл партию 2 Corno. Фельгентрефф был подлинный художник и его коллеги по оркестру военнопленных… заметно выделяли его своим отношением: чувствовался его авторитет и их преклонение перед мастером. Ореол солиста оркестра Берлинской оперы Фельгентрефф заслуживал» [7, *198*]. «Царевна Земляничка» в сопровождении оркестра ставилась на красноярской сцене вплоть до середины 1919 года [24].

Военнопленные музыканты исполняли и камерно-инструментальную музыку, объединяясь в разные составы. Особую любовь публики завоевал венгерский струнный квартет, наделявшийся в газетных рецензиях эпитетом «художественный». Роль идейного лидера и первой скрипки в нем играл А. Мелеш. Широта репертуара иностранных артистов поражает: вниманию слушателей предлагались опусы Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шумана, Гольдмарка, Грига, Дворжака, Чайковского, Бородина, Римского-Корсакова, Глазунова и др. [11; 25; 34; 35; 36].

Среди военнопленных Первой мировой войны в Красноярске были не только музыканты-инструменталисты. Так, в марте 1919 года местная пресса анонсировала концерт хора из 70 военнопленных офицеров, среди участников которого были указаны «артисты заграничной оперы». Художественным руководителем и дирижером был незаурядный музыкант Осман Кашич. На широкие исполнительские возможности хора указывал и выбор концертной программы – произведения Россини, Вагнера, Глинки, а также русские, финские, венгерские и скандинавские народные песни [22].

На благотворительных вечерах военнопленные выступали и с сольными номерами, а также в сопровождении симфонического оркестра Д. Больдиша. Из таких музыкантов назовем скрипачей А. Мелеша и Г. Годоши, виолончелиста И. Мангольда, пианистов-композиторов О. Кашича и А. Кнана, артистов Будапештской оперы Куя и Ф. Погана (баритоны). Кроме игры в симфоническом оркестре, художественном струнном квартете и других камерных ансамблях, А. Мелеш и Г. Годоши давали и сольные концерты. В их программе было многое из того, что составляет золотой репертуар скрипача: произведения Венявского, Сарасате, концерты для скрипки с оркестром Мендельсона и Сен-Санса, миниатюры Баха, Крейслера, Губая и др. [2; 7, *142–143*; 17; 22; 23; 25; 27; 33; 55].

Творческое общение местных и пленных музыкантов рождало талантливые камерные ансамбли. Осман Кашич сопровождал выступления красноярских «звезд»: вокалистов П. Словцова и М. Риоли-Словцовой, балалаечника В. Авксентьева. Молодые пианисты – перспективные ученики красноярского музыкального педагога П. Иванова-Радкевича – Л. Козлов и Л. Гинцбург совершенствовались в искусстве концертмейстера, аккомпанируя А. Мелешу. В исполнении творческих союзов – А. Мелеш, В. Оносов, Л. Козлов и А. Мелеш, И. Мангольд, Л. Козлов – красноярцы получили возможность услышать такие сокровища камерно-инструментальной музыки как Трио Бетховена (c-moll) и Трио Фолькмана (F-dur) [2; 18; 55].

Благодаря высокому профессионализму военнопленные музыканты приглашались в совместные концерты с видными гастролирующими артистами. Так, 1 марта 1919 года в

Общественном собрании состоялся благотворительный вечер, в котором приняли участие известная московская исполнительница русских песен Е. Воскресенская-Соколова (сопрано), артист «Оперы С. И. Зимина» Н. Егидерев (баритон), петроградский артист-куплетист Катаев-Комаровский, а также скрипач А. Мелеш и пианист О. Кашич [21]. В сопровождении последних свою танцевальную программу в декабре 1919 года демонстрировала красноярцам московская балерина Е. Новикова, а 7 декабря того же года на сцене Общественного клуба состоялся большой концерт при участии Е. Новиковой, Г. Годоши, Ф. Погана и др. [28; 29]

Как и в других городах, красноярские военнопленные музыканты тоже играли на вечерах, городских гуляниях, в различных местах общественного отдыха. Не только работодатели – частные предприниматели были инициатором подобных «музыкальных сопровождений», но, как отмечает ряд исследователей, и городская управа стремилась заполучить в свое распоряжение «дешевых» пленных музыкантов [74; 75, *115*].

5. Военнопленные Первой мировой войны в музыкальной жизни Красноярска в первые советские годы

Первые годы окончательного установления советской власти в Сибири (начало 1920-х годов) в исторической литературе отмечены как время колоссального подъема местной музыкальной культуры – резкого увеличения сети ее учреждений, активного становления системы профессионального музыкального образования, бурного развития концертной и музыкально-театральной жизни в регионе. На примере Красноярска можно с уверенностью утверждать, что, несмотря на основную причину происходивших преобразований – смену общественной формации, – военнопленные музыканты сыграли в культурном процессе не последнюю роль.

В Красноярске, с прочным установлением советской власти в январе 1920 года, музыканты-военнопленные Первой мировой войны, теперь уже объявленные свободными гражданами, обязанными подчиняться советским законам [30], оказались широко востребованными в начатом большевиками культурном строительстве.

Иностранные военнопленные музыканты продолжали концертную деятельность и в начале 1920-х годов, пополняли составы многих музыкальных коллективов, работали в культурно-просветительских учреждениях (например, в клубе имени К. Либкнехта) работали таперами в красноярских кинотеатрах [66, *52*; 67, *36*; 72, *52*]. В одном из бараков военного городка функционировал так называемый Венгерский театр [39; 70, *5*].

В Первом Советском (бывшем Городском) театре иностранные силы составляли ровно половину всей труппы [53, *35*], как и созданного при театре симфонического оркестра [53, *160–163*]. При участии этого оркестра в Красноярске были поставлены оперы «Паяцы» Леонковалло, три картины из «Евгения Онегина» Чайковского, «Аскольдова могила» Верстовского, «Запорожец за Дунаем» Гулака-Артемовского; оперетты «Жрицы огня» Валентинова, «Корневильские колокола» Планкетта, «Красное солнышко» Одрана, «Мартин-Рудокоп» Целлера, «Месть цыганки» Северского, «Цыган-премьер» Кальмана и др. Кроме того, оркестр практически постоянно играл в антрактах драматических спектаклей [15, *32*; 37; 53, *208*; 61], сопровождал выступления солистов, а также давал собственные концерты. В его репертуар входила как классическая музыка, так и произведения «легкого» жанра: «Рюи Блаз» Мендельсона, «Робеспьер» Литольфа, «Рассвет на Москве-реке» из оперы «Хованщина» Мусоргского, «Камаринская» Глинки, «Песня без слов», музыка из балетов «Спящая красавица» и «Щелкунчик», Патетическая симфония Чайковского, «Смерть Озе» из сюиты «Пер Гюнт» Грига, Вторая венгерская рапсодия Листа, «Неоконченная» симфония Шуберта, «Эгмонт», Пятая симфония Бетховена, вальс из оперы «Елка» Ребикова, «Кавказские эскизы» Ипполитова-Иванова, увертюры Зуппе [15, *33*; 38; 40; 41; 61, *55–67*]. И это далеко не полный список того, что прозвучало в исполнении интернационального симфонического оркестра в Красноярске только за один 1920 год.

В 1918 году большевиками был заключен мирный договор с Центральными державами, согласно которому все военнопленные должны были вернуться на родину. Из-за разгоревшейся гражданской войны организованная массовая эвакуация пленных в Красноярске началась только осенью 1920 года, но и она растянулась на несколько лет. Были и те, кто пожелал остаться, несмотря на то, что советское правительство ни в коей мере не препятствовало, если не сказать «содействовало», выезду иностранных граждан [54, *34*, *55–56*]. Отъезд находящихся среди них грамотных специалистов не лучшим образом отразился на музыкальной жизни Красноярска; особенно сильный удар пришелся на симфонический оркестр. В отчете о работе Подотдела искусств за 1920 год – ведомстве, объединяющем все творческие силы города, – читаем: «Нельзя

обойти молчанием, что симфонический оркестр, как таковой, перестает существовать. Основной причиной этому является отъезд военнопленных на родину» [61, *24*].

В открытии 1 мая 1920 года первой централизованной мастерской музыкальных инструментов в Красноярске – также большая заслуга иностранных специалистов из бывших военнопленных Первой мировой войны. По сообщениям газеты «Красноярский рабочий» от 18 декабря 1920 года, абсолютное большинство мастеров – бывшие военнопленные [42], «с отъездом которых все остановится…» [16, *17*].

Музыкальная мастерская располагалась в маленьком, неприспособленном складском помещении. Она занималась ремонтом и изготовлением различных музыкальных инструментов, а также необходимого для ведения культурно-просветительской работы хозяйственного инвентаря [9, *88*; 15, *34*; 46; 61, *55*]. Несмотря на все трудности, включая нехватку материалов и специальных инструментов, мастера не только выполняли срочные заказы, но и принимали участие в городских, сибирских и всероссийских выставках [9, *88*; 43; 70, *5*]. Особым умением отличались венгры Орци Бела и Ференц Гендыч [65, *40–41*; 76, *44*; 80, *4*]. Последним в марте 1921 года была сделана скрипка, удачно имитировавшая работу известного российского мастера смычковых инструментов начала XX века А. И. Лемана и получившая одобрительные отзывы местных музыкантов [76, *44*].

15 августа 1921 года при Красноярском Народном Политтехникуме местные власти открыли 3-х месячные курсы по подготовке музыкальных мастеров с целью передачи необходимых знаний европейских специалистов сибирякам [64, *13*], куда принимались грамотные совершеннолетние лица обоих полов. По окончании выдавалось свидетельство рабочего-специалиста музыкального дела [47].

Можно предположить, что музыканты-военнопленные вошли и в состав педагогического коллектива Народной консерватории, открытой в апреле 1920 года и явившейся первым постоянно действующим профессиональным музыкальным учебным заведением Красноярска. На это косвенно указывают иностранные фамилии и европейское специальное образование преподавателей [50, *4*; 53, *160–163*; 62, *98*]. Из уже известных нам имен назовем контрабасиста венгра Б. Штербу, который, согласно документам, работал в учебном заведении в начале 1920-х годов [45; 48; 49; 61, *61*; 73, *167*].

* * *

Подведем итоги. Значительная роль в распространении, становлении и развитии профессиональной музыкальной культуры в Сибири на протяжении веков принадлежала так называемым «пришлым» творческим силам, оказавшимся в этих суровых краях вследствие различных трагических обстоятельств. Происходившие в истории России социально-политические катастрофы часто удивительным образом несли с собой и импульс для развития культурной жизни сибирских городов. В данной работе мы попытались проиллюстрировать этот феномен на примере музыкальной жизни Сибири в годы Первой мировой войны.

Как видим, оказавшиеся в городах Сибири в числе военнопленных и интернированных лиц музыкально-творческие силы существенно повлияли на динамику развития музыкальной жизни региона. Попав в уже сложившуюся художественную среду (большей частью, любительскую), иностранные музыканты получили возможность творческого общения с местными исполнителями и слушателями. Сибиряки же обрели уникальный опыт прямого контакта с обладавшими ценными знаниями и умениями артистами, непосредственными носителями традиций европейской музыкальной культуры.

Несмотря на ряд тормозящих социально-экономических факторов, музыкально-общественная деятельность военнопленных (совместная с местными творческими силами) в крайне сложные для страны годы обеспечила поступательное развитие музыкальной жизни Сибири, обогатила концертно-театральный пласт, внесла весомый вклад в сферу музыкального образования и оставила заметный след в развитии профессиональной музыкальной культуры. Это сформировало благодатную почву для большевистского музыкально-культурного строительства в регионе, активно развернувшегося с 1920 года.

ЛИТЕРАТУРА

1. Автобиографические записки А. П. Иванова-Радкевича, в/ф 3645.
2. Афиши, концертные программы: Д1428; о/ф 9790/4; ПГС 3112.
3. *Бондаренко Е.* Иностранные военнопленные на Дальнем Востоке России (1914–1956): Дис. … докт. исторических наук. – Владивосток: Дальневосточный гос. ун-т, 2004.
4. *Быкова А., Рыженко В.* Культура Западной Сибири: История и современность: [Учеб. пособие]. – Омск: Изд-во Омского гос. ун-та, 2001
5. *Валитов А.* Военнопленные Первой мировой войны в Тобольске [Электронный ресурс] // Интернет-проект «Путь в Сибирь». URL: www.ikz.ru/siberianway.
6. *Валитов А.* Участие пленных иностранцев в общественной жизни Тобольска (1914–1920) // «Aus Sibirien – 2008»: Научно-информационный сб. / Гл. ред. А. П. Ярков – Тюмень: «КоЛеСо», 2008. – С. 36–39.
7. Воспоминания А. П. Иванова-Радкевича, о/ф 9544-2/Д 2709.
8. Генеалогический поиск. Военное дело. [Электронный ресурс] // ЗабГен-Форум URL: http://zabgen.predistoria.org/forum/index.php.
9. Годовой отчет о работе подотделов Енисейского ГУБОНО за 1921, ф. р-93, оп. 1, д. 92.
10. *Головнева Н.* Музыкальная культура Сибири 1920 – первой половины 1930-х годов // Музыкальная культура Сибири: В 3 т. / Гл. ред. Б. А. Шиндин. – Новосибирск: Изд-во Новосиб. гос. консерватории им. М. И. Глинки, 1997. – Т. 3.: Кн. 1., ч. 1.
11. Голос народа. – 1918. – 9 марта.
12. *Гордеев О.* Военнопленные Первой мировой войны в Сибири (август 1914 – февраль 1917 гг.): историко-правовые аспекты проблемы // Актуальные вопросы теории и истории государства и права: Сб. ст. / Отв. ред. С. А. Дробышевский. – Красноярск: Универс, 2002. – С. 30–62.
13. *Греков Н.* Германские и австрийские пленные в Сибири (1914–1917) // Немцы. Россия. Сибирь: Сб. ст. / Ред.-сост. П. П. Вибе – Омск: Изд-во ОГИК музея, 1997. – С. 154–180.
14. *Дегальцева Е.* Вклад ссыльных поляков в социокультурное развитие Сибири во второй половине XIX века // Гуманитарные науки в Сибири. – 2000. – №2. – С. 64–68.
15. Доклад о деятельности подотдела искусств ЕнГУБОНО за 1920, ф. р-169, оп. 1, д. 13.
16. Документы губернских конференций союза Всерабис за 1921, ф. р-169, оп. 1, д. 32.
17. Енисейский вестник. – 1919. – 24 янв.
18. Енисейский вестник. – 1919. – 31 янв.
19. Енисейский вестник. – 1919. – 4 февр.
20. Енисейский вестник. – 1919. – 20 февр.
21. Енисейский вестник. – 1919. – 25 февр.
22. Енисейский вестник. – 1919. – 5 марта.
23. Енисейский вестник. – 1919. – 24 апр.
24. Енисейский вестник. – 1919. – 6 мая.
25. Енисейский вестник. – 1919. – 11 мая.
26. Енисейский вестник. – 1919. – 25 мая.
27. Енисейский вестник. – 1919. – 27 мая.
28. Енисейский вестник. – 1919. – 3 дек.
29. Енисейский вестник. – 1919. – 7 дек.
30. *Иванова Е.* История первого Красноярского концлагеря // Вечерний Красноярск. – 1996. – 12 июля.
31. *Косых Е., Фадеев К.* Сибирский кинематограф (1896–1917) // Процессы урбанизации в Центральной России и Сибири: Сб. ст. / Ред. В. А. Скубневский. – Барнаул: Изд-во Алтайского гос. ун-та, 2005. – С. 305–318.
32. Красноярский рабочий. – 1918. – 2 апр.
33. Красноярский рабочий. – 1918. – 11 апр.
34. Красноярский рабочий. – 1918. – 25 мая.
35. Красноярский рабочий. – 1918. – 1 июня.
36. Красноярский рабочий. – 1918. – 11 июня.
37. Красноярский рабочий. – 1920. – 3 февр.
38. Красноярский рабочий. – 1920. – 9 марта.
39. Красноярский рабочий. – 1920. – 5 июня.
40. Красноярский рабочий. – 1920. – 22 сент.
41. Красноярский рабочий. – 1920. – 2 дек.
42. Красноярский рабочий. – 1920. – 18 дек.
43. Красноярский рабочий. – 1921. – 5 марта.
44. Красноярский рабочий. – 1921. – 2 апр.
45. Красноярский рабочий. – 1921. – 8 июля.
46. Красноярский рабочий. – 1921. – 20 июля.
47. Красноярский рабочий. – 1921. – 29 июля.
48. Красноярский рабочий. – 1921. – 9 авг.
49. Красноярский рабочий. – 1921. – 13 дек.
50. Красноярскому училищу искусств 70 лет / Сост. В. П. Алексинцев. – Красноярск: Изд-во КУИ, 1990.

51. *Курцев А.* Миграционные процессы репрессивного характера в российском населении в 1861-1917 гг. На примере центрально-черноземного региона [Электронный ресурс] // Ученые записки: электронный научный журнал Курского гос. ун-та. – 2011. – № 3 (19). Т. 2. URL: http://scientific-notes.ru/index.php?page=6&new=21.
52. *Лэтчфорд Е.* С белой армией в Сибири (Перевод и комментарии – В. Крупник) [Электронный ресурс] // Сибирская заимка. История Сибири в научных публикациях. URL: http://zaimka.ru/.
53. Материалы (списки, удостоверения, переписка) по личному составу 1 Советского театра за 1920, ф. р-93, оп. 2, д. 20.
54. Межэтнические связи Приенисейского региона 1917–1992 гг. (Часть II): Сб. док. / Гл. ред. Р. Г. Рафиков. – Красноярск: Арх. агентство администрации Красноярского края, 2007.
55. Народный голос. – 1919. – 26 дек.
56. Наш голос. – 1917. – 8 июня.
57. *Недоспасова А.* Вклад шведских военнопленных в формирование традиций российского инструментального музицирования // Полтава: судьбы поенных и взаимодействие культур: Сб. ст. / Под ред. Т. А. Тоштендаль-Салычевой, Л. Юнсон. – М.: Изд-во РГГУ, 2009. – С. 107–123.
58. *Недоспасова А.* Шведский след в истории музыкальной культуры Сибири. Тобольский манускрипт // Проблемы музыкальной науки. – № 1 (6). – Уфа, 2010.– С. 66–70.
59. *Носкова В.* Военнопленные Первой мировой войны в городе Таре // Социально-экономическое и историко-культурное наследие Тарского Прииртышья: Материалы IV науч.-практ. конф., посвящ. памяти А. В. Ваганова, 3–4 апр. 2008 г. / Ред.-сост. С. А. Алферов. – Тара: Изд-во А. А. Аскаленко, 2009. – С. 65–70.
60. *Оськин М.* Неизвестные трагедии Первой мировой. Пленные. Дезертиры. Беженцы. – М.: Вече, 2011.
61. Отчет о работе подотдела искусств Енисейского ГУБОНО за 1920, ф. р-93, – оп. 1. – д. 42.
62. Отчеты о работе политико-просветительского подотдела и его секций за 1920, ф. р-93, оп. 1, д. 45.
63. *Ощепков Л.* Военнопленные-славяне на территории Пермской губернии в годы Первой мировой войны [Электронный ресурс] // Федеральный вестник Прикамья.– 2007. – № 1. URL: http://www.museum.perm.ru/img/file.php?id_file=433.
64. Протоколы заседаний съездов работников искусства Енисейской губернии за 1921, ф. р-93, оп. 1, д. 65.
65. Протоколы общих собраний коллектива подотдела искусств и заседаний местного комитета за 1921, ф. р-169, оп. 1, д. 28.
66. Протоколы общих собраний служащих 1-го Советского театра за 1920, ф. р-169, оп. 1, д. 5.
67. Протоколы общих собраний служащих фото-кино секций, заседаний месткома за 1920, ф. р-169, оп. 1, д. 10.
68. *Роменская Т.* Музыкальная культура Сибири от походов Ермака (1582) до крестьянской реформы 1861 года // Музыкальная культура Сибири: В 3 т. / Гл. ред. Б. А. Шиндин. – Новосибирск: Изд-во Новосиб. гос. консерватории им. М. И. Глинки, 1997. – Т. 2: Кн. 1.
69. *Роменская Т., Селиванов Б.* Музыкальная культура Сибири 2-ой половины XIX – начала XX века // Музыкальная культура Сибири: В 3 т. / Гл. ред. Б. А. Шиндин. – Новосибирск: Изд-во Новосиб. гос. консерватории им. М. И. Глинки, 1997. – Т. 2: Кн. 2.
70. *Сементовский К.* Летопись музыкальной жизни Красноярска за период 1917–1925 годы, о/ф 4704-28.
71. *Семенова В.* Удивительные приключения военнопленных в Хабаровске / интервью с д. и. н. Т. Я. Иконниковой [Электронный ресурс] // Дальневосточная музыка: информационно-музыкальный портал. URL: http://dvmusic.ru/index/articles/one/full/1493/.
72. Списки и краткие биографические сведения о работниках ЕнГУБОНО за 1920, ф. р-93, оп. 2, д. 55.
73. Списки учителей и работников школ, техникумов и культурно-просветительских учреждений за 1922, ф. р-93, оп. 2, д. 69.
74. *Суржикова Н.* Военнопленные Первой мировой войны в Екатеринбурге и на Урале в 1914-1916 гг. (по материалам газеты «Уральская жизнь») [Электронный ресурс] // Урал индустриальный. Бакунинские чтения: материалы VII Всероссийской науч. конф. URL: http://www.ihist.uran.ru/index/ru/articles?paper_id=16&prn=1.
75. *Талапин А.* Военнопленные Первой мировой войны на территории Западной Сибири (июль 1914 – май 1918 гг.): Дис. … канд. исторических наук. – Омск: Омский гос. пед. ун-т, 2005.

76. *Царева Е.* На рубеже эпох: из истории струнно-смычкового исполнительства в Красноярске первой четверти XX века // Непрерывное образование в сфере культуры № 7/2010: Сб. ст. – Красноярск: КНУЦ, 2010. – С. 41–51.
77. *Чащин А.* Военнопленные Первой мировой войны в Сретенске // Сретенский район: история и современность: сб. ст. и материалов. – 2-е изд. – Чита: Экспресс-издательство, 2009. – С. 123–160.
78. *Шиловский М.* Социально-политические процессы в сибирском городе во время Первой мировой войны (июль 1914-февраль 1917) // Современное историческое сибиреведение XVII – начала XX вв.: Сб. ст. / Под ред. Ю. М. Гончарова. – Барнаул: Азбука, 2005. – С. 284–295.
79. *Шлейхер И.* Пленные стран Четверного союза в Сибири: некоторые вопросы транспортировки и содержания в лагерях [Электронный ресурс] // Саратовский гос. ун-т : Официальный сайт. URL: http://www.sgu.ru/files/nodes/9659/12.pdf
80. Штатное расписание подотдела искусств ГУБОНО и его секций за 1920, ф. р-93, оп. 1, д. 52.

М. Харченко

ОПЕРА Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ «РИНАЛЬДО»: К ВОПРОСУ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ СЮЖЕТОСЛОЖЕНИЯ

M. Kharhenko

THE OPERA OF G. F. HANDEL «RINALDO»: THE ISSUE OF THE PLOT FORMATION

Статья посвящена одной из первых опер, которая принесла Г. Ф. Генделю европейский успех, – «Ринальдо». В рамках данной работы предпринята попытка систематизации имеющихся сведений, связанных с историей создания оперы; выявления специфики трактовки литературного первоисточника в сценарии А. Хилла и либретто Дж. Росси; определения особенностей сюжетосложения в контексте театральных традиций конца XVII – начала XVIII веков.

Ключевые слова: театр, опера, барокко, Гендель, Ринальдо, сюжетосложение, Хилл.

This article is devoted to one of the first opera which brought to G. F. Handel the European success – «Rinaldo». Within this work we carry out the following tasks to systematize of the available data which connected with history of creation of the Handel's opera; to reveal specifics of treatment of the literary primary source in A. Hilla's scenario and the libretto by Rossi; to define features of a plot formation in a context of theatrical traditions of the end of the XVII – the beginnings of the XVIII centuries.

Key words: Theatre, Opera, Baroque, Handel, Rinaldo, Plot formation, Hill.

«Ринальдо» – одна из первых опер, которая принесла Г. Ф. Генделю европейский успех. По общему мнению исследователей, она считается одним из лучших достижений композитора в этом жанре. В русскоязычной литературе об этом сочинении можно обнаружить, однако, лишь самую общую информацию. На фоне ренессанса барочной оперы в сценической практике XX века исследовательский интерес к музыкальному театру этого периода, в том числе и к оперному творчеству Генделя[1], значительно активизировался. Пришло время привлечь внимание и к шедевру двадцатишестилетнего немецкого гения.

В данной работе предпринята попытка систематизировать имеющиеся сведения, связанные с историей создания оперы Генделя, выявить специфику трактовки литературного первоисточника в сценарии А. Хилла и либретто Дж. Росси, определить особенности сюжетосложения на примере анализа либретто и рассмотреть его в контексте театральных традиций конца XVII – начала XVIII веков.

Опера Генделя «Ринальдо» написана в 1711 году по заказу Аарона Хилла, являвшегося на тот момент директором английского театра «Хэймаркет». Премьера состоялась в Королевском театре 24 февраля [14, *180*][2]. Роли Ринальдо и Эустазио исполняли ведущие кастраты Николо Гримальди и Валентино Урбани. Элизабетта Пилотти-Шиавонетти (сопрано) пела партию Армиды, Изабелла Жирардо (сопрано) – Альмирены. Франческа Ванини-Бочи (контральто) выступила в роли Гоффредо, ее муж Джузеппе Бочи (бас) – Арганта. Небольшая партия Христианского мага была поручена кастрату Джузеппе Кассани.

Опера неоднократно ставилась при жизни композитора, так как была восторженно принята публикой: в течение первого сезона ее давали 15 раз [14, *181*], в 1717 г. – 11 раз[3], в 1731 г. – 6. На сегодняшний день существуют две авторские редакции сочинения: 1711 и 1731 гг. В основном, популярностью пользуется первая (подробнее об этом см.: [15]).

В XX веке «Ринальдо» был поставлен в Лондоне (1933), затем на Генделевском фестивале в Халле (1954) году, Карнеги-Холл (1972), в Хьюстоне (1975), Нью-Йорке в (1984), на фестивале в Мюнхене (2000) году. В 2001 году режиссером

[1] Среди авторов – В. Демидов, представивший целостную панораму эволюции и особенностей оперного стиля Генделя [2]; И. Федосеев, рассматривающий оперы Генделя периода Королевской академии 1720–1728 гг. [12].

[2] Б. Ишвант пишет, что премьера состоялась в театре Хэймаркет [5]; в монографии о Хилле [13] театр, в котором состоялась премьера, не указан. А. Гозенпуд называет «Хэймаркет» [1].

[3] В книге Дина и Кнаппа говорится о постановке «Ринальдо» в 1717 году с некоторыми правками, связанными с изменениями исполнительского состава [14, *184–185*].

Дэвидом Олденом была предложена версия оперы в стиле постмодерн. В 2005 году сочинение Генделя прозвучало в миланском театре Ла Скала.

«Ринальдо» стала не только первой оперой самого Генделя для английской сцены, но и первой образцовой итальянской оперой в истории театра Англии. В. Д. Конен в книге «Перселл и опера» пишет, что появление итальянской оперы-seria в Англии сыграло значительную роль в развитии национального театра, хоть и развивалась она в «трудных условиях, непрерывно подвергаясь нападкам общественного мнения» [6, *223*]. Исследовательница, вслед за многими другими музыковедами, отмечает сложную музыкально-театральную обстановку в Лондоне периода конца XVII – начала XVIII веков. Подтверждением тому может служить высказывание английского писателя XVIII века Голдсмита: «В других странах декорации великолепны, певцы превосходны… слова сочиняют лучшие поэты, музыку – лучшие мастера… Но у нас картина иная: художественное оформление примитивно и дешево, певцы… весьма посредственны… музыка являет собой не более чем смесь старых итальянских арий… При таком положении не приходится удивляться тому, что оперой у нас пренебрегают». «Не знаю, сможет ли опера когда-нибудь привиться в Англии, – заключает он. – Она требует весьма тонкого и квалифицированного руководства. Вместо этого ее судьба доверена людям, плохо знающим художественные традиции и вкусы своей аудитории…» [6, *224–225*].

Именно поэтому в Англии постоянно функционировали всего два театра, и оба – в Лондоне: «Друри Лэйн» и «Линкольнз Ин Филдз»[4]. Можно согласиться с высказыванием Барны Иштван, которая пишет в книге «Если бы Гендель вел дневник» о том, что опера в Англии «имела тенденцию к замыканию в рамках домашнего музицирования». Исполнение музыкальных спектаклей в театре было на очень низком уровне [5].

Возможность заработка привлекает в Англию итальянских певцов, и оперные спектакли, которые раньше ставились на английском языке, становятся двуязычными, а затем и вовсе идут только на итальянском. Это не могло не вызывать возражений у наиболее прогрессивных деятелей: против нововведений выступали, например, редакторы популярных журналов «Тэтлер» и «Спектэтор» Ричард Стил и Джон Аддисон.

Такова была обстановка, когда Гендель прибыл в Лондон в 1710 году. Вскоре композитор знакомится с английским поэтом, драматургом и театральным деятелем Аароном Хиллом. Хилл был одного возраста с Генделем, активно интересовался литературой, но вместе с тем пытался проявить себя и в коммерческих начинаниях. Его компаньон и заместитель Иоганн Якоб (Джон Джеймс) Хейдеггер (поэт и менеджер) ввел Генделя в аристократическое общество. На основе одного эпизода из «Освобожденного Иерусалима» Тассо Хилл написал сценарий на английском языке, который называл «Ринальдо». Затем сценарий был передан Джакомо Росси для переработки в либретто на итальянском языке; Генделю было поручено написать музыку.

В книге о Хилле читаем: «Гендель с таким энтузиазмом взялся за работу, что либреттист не поспевал за ним. Правда и то, что Гендель без ложной скромности использовал в своей первой лондонской опере фрагменты из написанных им ранее произведений. Ко времени премьеры либретто можно было уже свободно купить; в нем содержалось посвящение Хилла королеве Анне, далее, предисловие Хилла и обращение Росси к милостивому читателю. (В нем Росси заявляет, что произведение было создано „в течение одной ночи“; Генделя он называет „Орфеем нашего века“ и жалуется, что тот не давал ему достаточно времени на сочинение либретто)» [13].

Почему Аарон Хилл задался целью сделать постановку оперы именно на сюжет поэмы Т. Тассо? Во-первых, привлекательной явилась главная идея литературного сочинения – идея воспитания чувства долга перед родиной и обретения духовных ценностей, что было необычайно актуально в период широкого распространения в европейской драматургии принципов французского классицизма. Во-вторых, сам Хилл считал, что данная тема открывает богатые возможности как для сценического, так и для музыкального воплощения (подробнее см.: [13, *90*]). Не случайно до него к сюжету «Освобожденного Иерусалима» и его отдельным мотивам обращались многие европейские художники, поэты, композиторы. Среди них Якопо Нигретти (Пальма), Якопо Тинторетто (Рабусти), Никола Пуссена («Танкред и Эрминия», «Ринальдо и Армида»), Гвидо Рени; Джамбаттиста Марино, Филлипа Кино (либретто оперы «Армида»), Клаудио Монтеверди («Поединок Танкреда и Клоринды», 1624), Жана Баттиста Люлли (опера «Армида», 1686).

И после Генделя и Хилла поэма Тассо не утратила своей привлекательности. Наиболее

[4] По данным В. Конен, в 1660 г. в Лондоне работало три театра; в 1661 г. – четыре-пять; в 1662 г. – три-четыре; после этого – всего два, один из которых («Дорсет Гарден») разорился к концу 90-х гг.

активный интерес к ней возникает в последней трети XVIII – начале XIX вв., когда появляются оперы «Покинутая Армида» (1770) Никколо Йомелли, «Армида» (1777) К. В. Глюка, «Армида» (1784) Й. Гайдна, «Армида» (1817) Дж. Россини. В 1843 году Джузеппе Верди создает оперу «Ломбардцы в первом крестовом походе» сюжет которой восходит к одному из эпизодов «Освобожденного Иерусалима». В XX веке появляется музыка к балету «Зачарованный лес» Франческо Джеминиани (1994), опера Ацио Корги «Ринальдо» (1997).

Напомним, что Тассо, создавая поэму «Освобожденный Иерусалим», ориентировался на поэму Ариосто «Неистовый Орландо». Он заимствовал из поэмы Ариосто многие сюжетные мотивы. В обеих поэмах основная тема – война христиан с неверными, но ее развитие осложняется сюжетными линиями, связанными с любовными приключениями рыцарей. Тассо – первый автор, использовавший для сюжета не только литературные[5], но и исторические источники: хроники Вильгельма Тирского, Роберта из Ториньи и других, а также труд французского историка Павла Эмилия из Вероны (1460–1529).

Композиционной основой поэмы является величественная батальная фреска, живописующая воодушевленное шествие крестоносцев к Святому граду, череду битв с его защитниками и приходящими им на помощь войсками, осаду, решающий штурм и, наконец, генеральное сражение с войском египетского царя, завершающееся вступлением христиан в храм Гроба Господня.

Особенности поэтики «Освобожденного Иерусалима» заключающиеся в единстве и стройности плана, развитом лирическом начале, сложных психологических характеристиках персонажей, ярком изображении драматических любовных коллизий, обусловили огромное влияние поэмы Тассо на европейское искусство в целом. Она считалась общепризнанным образцом эпопеи, вызвала множество подражаний и была переведена на многие языки. В поэме черпали вдохновение не только литераторы, но и художники, деятели театра, композиторы. Многие стихи из нее стали итальянскими народными песнями.

В качестве сюжетной основы сценария либретто Хилл избрал восемнадцатую песнь поэмы. Отметим, что автор не следует полностью за текстом поэмы, а использует только ключевые моменты сюжета.

В либретто изменены некоторые сюжетные линии, в связи с этим добавлен ряд персонажей. К персонажам из первоисточника относятся: Гоффредо (Готфрид), Эустазио (Евстафий), Ринальдо (Ринальд), Аргант, Армида и Сирены. Дополнительными являются: Альмирена, Христианский маг, Женщина и Аральдо (Герольд)[6]. Их можно разделить на три группы:

Персонажи исторические и легендарные: Гоффредо, Эустазио, Ринальдо, Сирены.

Художественные персонажи, введенные Тассо в поэму: Армида, Аргант.

Художественные персонажи, введенные в либретто: Альмирена, Христианский маг, Женщина и Сирены, Аральдо.

Помимо этого, в либретто можно обнаружить замену ряда персонажей поэмы и замещение их функций:

- у Тассо Ринальдо перед походом благословляет Петр: в либретто его функцию выполняет Альмирена;
- среди оперных героев представлен Христианский маг. Известно, что в поэме такой персонаж отсутствует, но там существуют Архангелы Гавриил и Михаил. Именно Михаил посылает «Раздор и Обман в лагерь неверных», – как пишет Н. Г. Елина [3].

Главной идеей оперы «Ринальдо» является «борьба добра и зла», в которой побеждают силы добра. К образной сфере «добра» («света») относятся персонажи, отстаивающие христианство и сражающиеся за его идеалы. К образной сфере «зла» («тьмы») относятся персонажи, исповедующие ислам; им помогают силы волшебства.

Таким образом, противоборство сил действия и контрдействия воплощено в противопоставлении двух лагерей, что и становится главной пружиной развития конфликта, направляемого религиозной идеей освобождения Иерусалима, и реализуется в образной структуре.

Особенности сюжетосложения либретто оперы продиктованы, с одной стороны, первоисточником, с другой – необычной историей его создания. Дело в том, что в либретто оперы «Ринальдо» объединились две творческие личности: поэта, английского театрального деятеля, драматурга А. Хилла, создавшего *сценарный план на английском языке*, и итальянского поэта, либреттиста Дж. Росси, которому Хилл поручил написать *либретто на итальянском языке*.

Помимо этого в тексте «Ринальдо» объединяется не только поэтическое вдохновение Хилла и Росси, но и *органично взаимодействуют различные национальные традиции оперного либретто*

[5] «Илиаду» Гомера, «Божественную комедию» Данте.

[6] В скобках указаны адаптированные на русский язык имена персонажей поэмы Тассо «Освобожденный Иерусалим» в переводе В. С. Лихачева.

рубежа XVII–XVIII веков: итальянского, французского и английского. Остановимся на характеристике каждого из них.

С момента зарождения оперы ее основой считался литературный текст. Не случайно ее первоначально определяли как dramma per musica. Э. Симонова в статье «Итальянское барочное либретто XVII – первой половины XVIII века» обращает внимание на то обстоятельство, что итальянские либреттисты рассматривали свои тексты, прежде всего, как трагедии, драмы, комедии и только затем как материал для оперы. Известнейшими либреттистами Италии в начале XVII века были Оттавио Ринуччини, Джованни Фаустини, Николо Минато, Джулио Распильози; на рубеже XVII–XVIII века – Аурелио Аурели, Джулио Корради, Сильвио Стампилья, Апостоло Дзено.

К XVII веку популярным жанром в Италии являлась пастораль. Первыми флорентийскими операми в этом жанре стали «Эвридика» и «Дафна», либретто которых были составлены на основе сюжета «Метаморфоз» Овидия. Особенность пасторальных сюжетов – благополучное завершение, в них «ничто не кончается смертью» [9, *113*]. Развитию сюжетной линии свойственна последовательность и тесная взаимосвязь событий – текучесть драматического развертывания. Значимую роль играет любовная и волшебная линии, для которой характерны сюжетные мотивы превращений по воле богов.

В конце первой трети XVII века «модными становятся сюжеты из христианского эпоса каролинговского и артуровского циклов, занесенных в Италию народными певцами в XIII веке и нашедших блистательное поэтическое завершение в итальянских эпических рыцарских поэмах Боярдо, Ариосто, Тассо» [9, *114*]. Параллельно с линией христианского эпоса венецианские либреттисты – Франческо Лоредано, Пьетро Микеле, Счипионе Херрико, Андреа Чиконьини, Джулио Строцци – разрабатывают сюжеты, связанные с историей.

Особое разнообразие в барочное либретто XVII века вносят старинная римская и современная испанская комедии «плаща и шпаги». Один из примеров – «Небесная комедиантка» Роспильози, в основу которой положена «Комедия Бальтазары» Луиса Геварры, Антонио Коэльи и Франсиско Рохаса Сорильи, напечатанная в Мадриде в 1652 году.

Ко второй половине XVII века итальянское либретто объединяет в себе самые различные сюжетно-тематические сферы: историю и миф, вымысел и реальные политические события, комическое, лирическое и трагическое. Оно представляет собой «сплетенную фабулу, перенасыщенную второстепенными сюжетными линиями, орнаментированными травестией, узнаваниями, разоблачениями, неизменно приводящими к счастливому финалу» [9, *118*].

Рассмотрим в качестве примера оперное либретто А. Аурели «Великий Помпей в Киликии», написанное в 1681 году. Прежде чем будут выделены ключевые сюжетные мотивы либретто, определяющие основные драматургические линии оперы, позволим себе несколько предварительных замечаний. Связано это с необходимостью уточнения терминологии, используемой в настоящей работе.

Н. Л. Зыховская в статье «Лейтмотив в ряду других общесемиотических концептов» [4] разграничивает понятия «мотив» и «лейтмотив», которые являются для нас определяющими. «Мотив», по ее мнению, предопределяет последовательность действий, а «лейтмотив» – это повторяющийся элемент поэтики, отличающийся символичностью, дающий указание и ведущий по смыслам текста. Для сюжетного мотива важна последовательность событий. В этом обнаруживается близость К. Леви-Строссу, который предлагает метод анализа мифа при помощи коротких фраз, передающих последовательность событий [7]. В данной работе метод Леви-Стросса не используется по той причине, что в образной структуре либретто оперы есть лишь один персонаж, в некоторой степени соприкасающийся с мифологической сферой – Армида. Ее поведение и связанные с ней сюжетные мотивы больше соотносятся с «волшебной сказкой», чему будет уделено специальное внимание в дальнейшем.

Одним из авторов, исследующих сюжетные лейтмотивы, является М. Тараканов. Рассматривая классификации А. Проппа и Т. Ниловой, он дает формулировку понятию «сюжетный лейтмотив», говоря, что тот «определяет лишь логическую основу оперной ситуации… не исключает основополагающего значения других лейтмотивов подобного рода, восходящих к иным классификационным рядам» [10, *5*]. Ученый выделяет пять классификационных рядов сюжетных лейтмотивов, понимая «мотив» как простейшую составляющую часть сюжета. Поэтому часть названий этих рядов взаимодействуют именно с элементами повествования. Например, первый ряд – сообщение, информация; второй – события, возникающие из активных действий персонажей, эмоциональные состояния (страх, ненависть). Также следует заметить, что классификация сюжетных рядов у Тараканова, на наш взгляд, двухуровневая:

- внешний событийный ряд повествования,

- внутренний психологический план.

Если исходить из того, что фр. «motif» происходит от лат. «moveo», что означает «двигаю», то в сюжетном мотиве должны сосуществовать два компонента: движущий элемент, то есть мотивация поведения персонажа, и характерный элемент, часто используемый в произведении. В качестве основного мы применяем понятие *«сюжетный мотив»*, с помощью которого наилучшим образом объясняется поведение персонажей в той или иной ситуации.

Нами предпринята попытка систематизации ключевых сюжетных мотивов в либретто А. Аурели «Великий Помпей в Киликии». В самом общем плане, заимствуя определения из классификационных рядов М. Тараканова, как отдельную группу можно обозначить *сюжетные мотивы, связанные с любовными отношениями*: мотив взаимной любви, безответной любви, воспоминаний (грез) о любви, страдания от любви, мотив любовного свидания, а также *эмоциональными состояниями*: гнев, месть, страх, ревность.

Помимо этого, в отдельную группу необходимо выделить *сюжетные мотивы, определяемые социально-этическими нормами общества, гражданскими чувствами*: мотивы долга, спасения. Ряд мотивов – узнавание, переодевание, измена, предательство, взятие в плен, освобождение из плена и т. п. – М. Тараканов относит к типу событий, проистекающих из активных действий персонажей либо отражающих последствия их прошлых поступков. (Можно предложить более краткое определение этой группы мотивов: *сюжетные мотивы активных действий персонажей*.)

В сюжетосложении либретто все указанные выше мотивы вступают в различное взаимодействие. Существенно, что историческая линия оказывается на периферии событийного повествования, а приоритет отдается сюжетным мотивам, связанным с темой любви; причем необходимо отметить сложное переплетение любовных линий, приводящее к крайней запутанности сюжета:

На примере анализа краткого содержания других оперных либретто рубежа XVII и XVIII вв. можно обнаружить наличие аналогичных сюжетных мотивов, образующих близкую систему взаимодействия (Таблица 1).

В большинстве случаев, сюжетная линия либретто переполнена событиями, повествование необычайно запутано из-за многочисленных интриг, переодеваний, недоразумений, комических ситуаций. Вот почему в конце XVII века римские литераторы, собиравшиеся в салоне Кристины Шведской и основавшие после ее смерти Аркадскую академию (1690), выступили против итальянской трагикомедии. Для «аркадцев» опера была, прежде всего, литературной формой. Они высмеивали абсурдность сюжетов, критиковали низкое качество поэтических текстов, смешение жанров и характеров персонажей, непристойные сцены, огромное количество декораций и «переизбыток арий» [9, *121*]. Заповедью «аркадцев» стала простота, олицетворявшая древнюю античную пастораль, – жанр, к которому они желали вернуться.

К концу XVII века итальянцы познакомились с французским театром Людовика XIV, где отражались классицистические идеалы, противоположные «барочным излишествам и неожиданностям» [9, *122*]: в 1690 году в Риме была поставлена «Армида» Люлли (либретто Кино). Французская опера того времени, по мнению Э. Симоновой, несла «идею утилитарности ис-

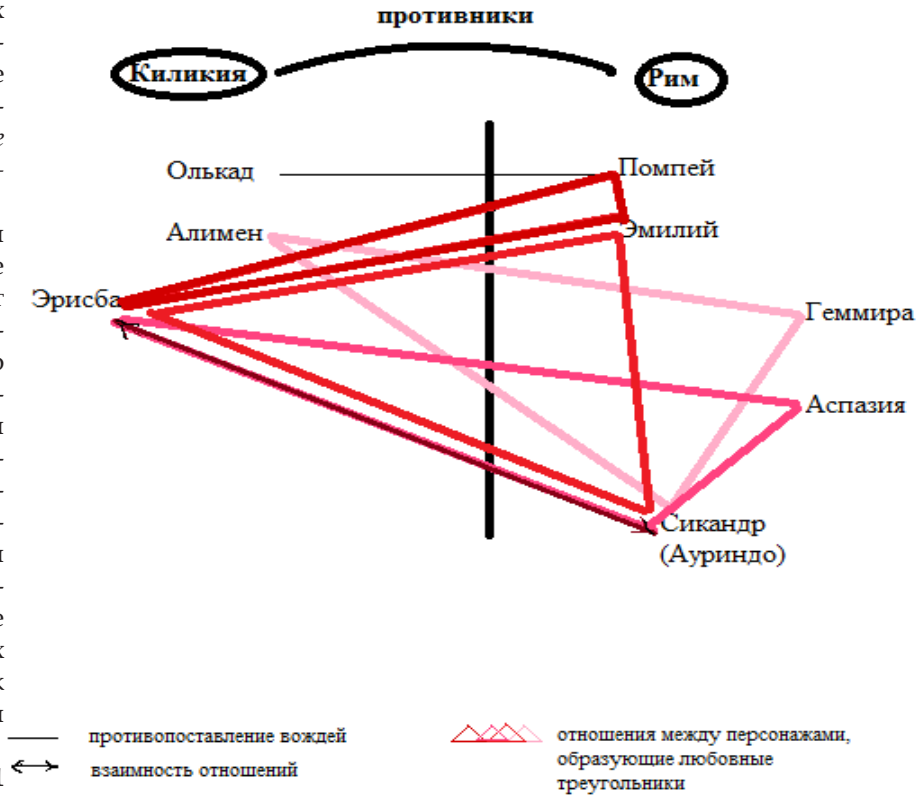


Рис. 1

кусства, приравниваемого отныне к иллюстрации полезной истины» [9, *122*]. Новое поколение венецианских либреттистов было охвачено этой идеей.

Считается, что основные принципы либретто оперы-seria окончательно сформировались у Апостоло Дзено, члена аркадской академии. Его либретто приобретают большую историческую точность, волшебная линия, свойственная барочной опере, оттесняется, сокращается количество действующих лиц (до 6–8). Дзено удаляет из своих либретто комические персонажи, а любовные линии становятся более последовательными. Тем не менее, отмеченные выше сюжетные мотивы по-прежнему определяют особенности сюжетосложения в итальянской опере.

Можно предположить, что данный тип либретто оказал наиболее значительное влияние на оперу Генделя. Подтверждением тому служит анализ либретто оперы «Ринальдо», который дает возможность выявить общность сюжетных мотивов, используемых Хиллом, с итальянскими оперными либретто, созданными на рубеже XVII–XVIII веков.

Особенности сюжетосложения, образной структуры, взаимодействие сюжетных мотивов и драматургических линий в либретто «Ринальдо» позволяют выделить несколько основных тем:

- *историко-героическая* (обусловлена литературным источником);
- *любовная* (привнесена в либретто);
- *волшебная* (объединяет сюжетные мотивы первоисточника с традиционными элементами, присущими оперным представлениям эпохи барокко).

Избирая в качестве первоисточника поэму «Освобожденный Иерусалим» и сохраняя ряд важных компонентов, Хилл в то же время сместил акценты: значительно развита любовная тема с интригами, подменами и превращениями, а историческая – отодвинута на второй план. Взаимодействие персонажей, связанных с развитием любовной линии, можно обозначить схемой:

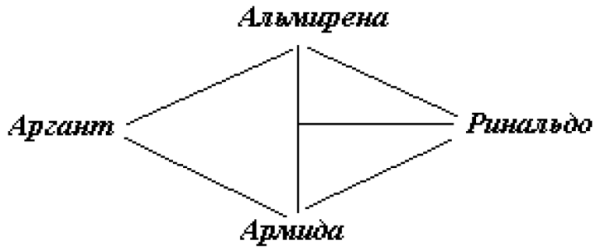


Рис. 2

Любовная тематика представлена в опере по-разному:

- в 5 сцене I акта, в диалоге Армиды и Арганта можно выявить *мотив любви / партнерства.* Здесь же происходит завязка действия;
- *тема любви* Ринальдо и Альмирены раскрывается в дуэте 6 сцены I акта;
- *мотив ревности* Армиды представлен в сцене 10 из II акта.

Однако и историко-героическая линия обогащается новыми сюжетными мотивами. Так, в 1 сцене I акта появляется *мотив награды* Альмирены за подвиг Ринальдо.

В волшебной линии особую роль играет *мотив превращения* Армиды (II акт, сцена 7). В целом, эпизоды, связанные с историко-героической и волшебной линиями, в либретто Хилла переданы наиболее близко к первоисточнику (Таблица 2).

Введение в повествование любовной линии, отсутствующей в избранных фрагментах первоисточника, объясняется особенностями сюжетосложения итальянского оперного либретто конца XVII – начала XVIII века, на которые ориентировался Гендель и европейский театр в целом.

В то же время, в либретто Хилла и Росси своеобразно раскрывается и историко-героическая тема, в чем можно усмотреть взаимодействие с традициями английского и французского театра рубежа столетий. Участвуя в составлении оперного сценария, Хилл не мог не учитывать сложившиеся к тому времени и активно взаимодействующие в музыкально-драматической практике национальные традиции английского и французского театра.

А. Хилл был известен в Англии как драматург, написавший семнадцать пьес для драматического театра. Среди них исследователи отмечают адаптации «Заиры» и «Меропы» Вольтера. Также Хилл увлекался сатирой; одна из известнейших написана на Александра Поупа[7]. Он всегда хотел поставить оперу, которая не уступала бы по идейности сюжета, стройности драматургии и зрелищности «Дидоне и Энею» Генри Пёрселла.

Хилл был хорошо знаком с английской драматургией второй половины XVII века. Среди значимых авторов – Филипп Сидни и Бенджа-

[7] Александр Поуп (1688–1744) – английский поэт, реформатор английских стихотворных просодий (героических куплетов). Он перевел «Илиаду» Гомера на английский язык пятистопным ямбом, а также явился одним из переводчиков «Одиссеи». Поуп – автор философских («Опыты морали», «Опыт о человеке»), сатирических («Дунсиада») и иронико-комических поэм («Похищение локона»).

мин Джонсон, Джон Драйден и Уильям Дэйвенэнт. Большое влияние на английскую литературу оказали идеи и принципы французской классицистической трагедии, на которые опирался формировавшийся в тот период жанр английской героической драмы. Перечислим основные закономерности ее поэтики:

- соблюдение драматического единства времени, места и действия;
- избегание смешения трагического и комического;
- отсутствие постановки общегосударственных проблем и концентрация внимания на теме идеальной любви и доблести;
- дидактическая значимость сюжета, стремление к правдоподобию;
- односторонняя обрисовка действующих лиц, резкое деление их на положительных и отрицательных.

Практически все эти особенности можно обнаружить и в либретто «Ринальдо».

Не встраивается в традиционную канву итальянского либретто рубежа XVII–XVIII века и третья драматургическая линия оперы – волшебная, с типичными для нее сюжетными мотивами (например, мотивом превращения). С одной стороны, ее введение объясняется тяготением к зрелищным эффектам с привлечением пышных декораций, свойственным барочному театру. В то же время, волшебные сцены характерны как для французского, так и английского театра (причем последний еще со времен елизаветинской драмы активно взаимодействовал с мощными фольклорными традициями). Они были представлены уже в придворных пантомимах Средневековья, а затем закрепились в практике пышных постановок при английском дворе, именуемых «Masque» («Маски»).

Волшебство и зрелищность проникли и в сценарный план Хилла, который подробно описал все эпизоды, способствовавшие оживлению зрелищной стороны действия. Вот несколько цитат: «*Аргант едет в триумфальной колеснице, запряженной белыми лошадьми*», «*Армида появляется в воздухе в колеснице, запряженной двумя огромными огнедышащими драконами*», «…*Черное облако, заполненное ужасными монстрами, скрывает Альмирену, Армида затем исчезает, оставив двух страшных фурий издеваться над Ринальдо*» и т. д. [13, *91–92*].

Интересные выводы рождаются при сопоставлении сюжетных мотивов либретто оперы «Ринальдо» с особенностями волшебной сказки, выведенными Владимиром Проппом в книге «Морфология волшебной сказки». Исследователь показывает, что «все волшебные сказки однотипны по своему строению» [8, *22*]. Он выделяет тридцать одну функцию, в рамках которых выстраивается и развивается действие всех волшебных сказок. Безусловно, все эти функции и ходы в полной мере в «Ринальдо» не проявляются, но всё же обнаруживается ряд любопытных параллелей.

Каждая сказка начинается с указание на некоторое *пространство* («в некотором царстве») и *представления членов семьи* или с *их перечисления*. I действие либретто «Ринальдо» открывается сценой, в которой Гоффредо, Альмирена, Эустазио и Ринальдо (главный герой) восседают в окружении стражи в осажденном Иерусалиме.

В любой волшебной сказке главный герой должен *пройти какие-либо испытания, вследствие чего будет награжден*. В данном случае, Ринальдо просит руки дочери вождя по окончании битвы. Гоффредо соглашается, ставя герою условие: завоюй Сион – отдам за тебя Альмирену. Мотивация Ринальдо усиливается введением сюжетного мотива похищения Альмирены волшебницей Армидой.

«*Появление антагониста*». Сказка предполагает описание или появление негативного героя, против которого будет идти борьба, сопровождаемая разного рода коллизиями. В «Ринальдо», с одной стороны это появление Арганта перед Гоффредо для заключения договора во 2 сцене, а с другой – последующее появление Армиды, которая похитит возлюбленную Ринальдо. Здесь представлены все три сюжетные линии: в первом случае историческая; во втором – волшебная и любовная.

Похищение Альмирены на глазах Ринальдо может быть отнесено к такому композиционному ходу сказки, как «*антагонист наносит одному из членов семьи вред или ущерб*».

Композиционная функция действия сказки – «*искатель соглашается или решается на противодействие*» – обычно выражена типовой фразой: «Позволь нам твоих царевен разыскать». В 8 и 9 сценах I действия оперы Ринальдо («искатель») собирается отправиться на поиски возлюбленной. На этом этапе в волшебных сказках вводится новое лицо, способствующее разрешению задачи (Баба-яга, колдунья, волшебник и т. д.). В «Ринальдо» появляется упоминание такого персонажа, как Христианский маг, у которого есть волшебный жезл, способный разрушить волшебные чары Армиды.

«*В распоряжение героя попадает волшебное средство*». В опере волшебный жезл Христианского мага после разгрома им заколдованного замка Армиды, попадает в руки Эустазио и Гоффредо, которые разрушают волшебный сад. Хотя волшебным действием жезла воспользовался

не главный герой – Ринальдо, сам факт «попадания в руки волшебного средства» присутствует.

«*Герой переносится, доставляется или приводится к месту нахождения предмета поисков*». «Обычно объект поисков находится „в другом“, „ином“ царстве» [8, *40*]. В 3 сцене II действия Ринальдо садится в лодку, окруженную Сиренами, где находится женщина. Они доставляют Ринальдо на волшебный остров. В 6 сцене два духа доставляют героя к Армиде, в плену которой томится Альмирена.

«*Герой и антагонист вступают в непосредственную борьбу*». В 4 сцене III действия после того, как Армида пыталась убить Альмирену, Ринальдо вступает с ней в сражение. В «Battaglia» и 10 сцене отображены сражения армии крестоносцев с армией Арганта.

В сказке противник может быть расстрелян, изгнан, «привязан к хвосту лошади», кончает жизнь самоубийством и пр. Наряду с этим, возможен вариант «*великодушного прощения*». Опера «Ринальдо» заканчивается принятием христианства Армидой и Аргантом и примирением сторон.

«*Герой вступает в брак и воцаряется*». В либретто оперы нет сцены свадьбы, но 7 сцена III действия показывает воссоединение возлюбленных – Ринальдо и Альмирены.

Итак, либретто «Ринальдо» обнаруживает достаточно много совпадений с «волшебной сказкой», позволяющих говорить о влиянии особенностей этого литературного жанра на разработку Хиллом сценария для оперы Генделя. Это, в свою очередь, подтверждает тезис о том, что на либретто Хилла – Росси существенное влияние оказали французские и английские традиции, связанных с развитием волшебной тематики.

Из приведенной выше схемы, демонстрирующей взаимодействие основных драматургических линий оперы «Ринальдо», становится очевиден и приоритет любовной линии в сюжетосложении, и ее соотношение с другими драматургическими линиями.

Итак, особенности сюжетосложения либретто оперы Генделя «Ринальдо», созданного Хиллом и Росси, свидетельствуют о взаимодействии различных по национальной принадлежности театральных традиций. Именно в этом, на наш взгляд, заключается оригинальность данного либретто, во многом предопределившая успех оперы молодого и пока еще неизвестного лондонской публике Г. Ф. Генделя в 1711 году.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гозенпуд А.* Опера Г. Ф. Генделя «Ринальдо» [Электронный ресурс] // Классическая музыка. URL: http://www.classic-music.ru.
2. *Демидов В.* Музыкальная драматургия в операх Генделя: Автореф. дис. … канд. искусствоведения.– М.: МГК, 1994.
3. *Елина Н.* Поэма Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим» и контрреформация [Электронный ресурс] / Средние века и Возрождение. URL: http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/articles/elina-tasso.htm.
4. *Зыховская Н.* Лейтмотив в ряду других семиотических концептов [Электронный ресурс]. URL: http://www.lib.csu.ru/vch/2/200001/008.pdf.
5. *Иштван Б.* Если бы Гендель вел дневник. [Электронный ресурс] // Электронная библиотека: http://www.big-library.info/?act=read&book=56486.
6. *Конен В.* Пёрселл и опера. – М.: Музыка, 1978.
7. *Леви-Стросс К.* Структурная антропология [Электронный ресурс] // Электронная библиотека Либрусек: http://lib.rus.ec/b/255964/read.
8. *Пропп В.* Морфология волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 1998.
9. *Симонова Э.* Итальянское барочное либретто XVII–XVIII века: От ранней dramma per musica к метастазиевской драме // Музыкальное искусство барокко: сб. статей / М.: МГК, 2003. – С. 113–130.
10. *Тараканов М.* Сюжетные лейтмотивы в оперном жанре: попытка классификации. – М.: ГИТИС, 2002.
11. *Тассо Т.* Освобожденный Иерусалим / пер. В. Лихачева – СПб.: Наука, 2007.
12. *Федосеев И.* Оперы Генделя и Королевская академия музыки в Лондоне (1720–1728): Исследование. – СПб.: Сударыня, 1996.
13. *Brewster D.* Aaron Hill: poetry, dramatist, projector. – New York: Columbia university press, 1913.
14. *Dean W. and Knapp J. M.* Handel's operas 1704–1726 (reprinted first and second publisheds 1987 and 1995). – Boydell press, 2009.
15. *Hicks A.* Handel's Rinaldo. Character descriptions translated from the Italian version of the libretto [Электронный ресурс]. URL: http://www.aam.co.uk/index.htm.

Таблица 1

Сюжетный мотив	Автор и название либретто; год написания	События и ситуации
Мотив взаимной любви	А. Дзено. Фарамонд; 1698	В сердце Розимонды зарождается любовь к Фарамонду – королю Франков (I акт)
Мотив безответной любви	С. Стампилья. Триумф Камиллы, царицы вольсков; 1696.	Линко признается в любви Тулии, но ее интересует лишь его имущество
	А. Дзено. Фарамонд; 1698	Фарамонд влюблен в Розимонду и грустит о том, что вызывает у нее только чувство мести (1 акт)
Мотив страдания от любви	А. Сальви. Андромаха (Астианакт); 1701	Орест пытается восстановить отношения с Гермионой, которая скрывает свои чувства к нему
Мотив ревности	А. Дзено. Фарамонд; 1698	Гернард догадывается о нежных чувствах Фарамона к Розимонде, поэтому его охватывает чувство ревности и злобы (1 акт)
	С. Стампилья. Триумф Камиллы, царицы вольсков; 1696.	Лавиния увидела Турна с Камиллой и начинает его ревновать (2 акт)
Мотив мести (отказа от мести)	С. Стампилья. Триумф Камиллы, царицы вольсков; 1696.	Камилла считает своим долгом отомстить Латину за то, что он сместил с престола ее отца Меция
	А. Дзено. Фарамонд; 1698	Гернард, просивший руки Розимонды и получивший отказ от ее отца Густава, обращается к царю Фарамонду с просьбой отомстить им (в результате началась война)
Мотив спасения	А. Дзено. Фарамонд; 1698	Гернард обещает освободить Розимонду из плена Фарамнода
	А. Сальви. Андромаха (Астианакт); 1701	Андромаха просит Гермиону спасти Астианакта (1 акт)
Мотив награды	А. Дзено «Фарамонд»; 1698	Фарамонд готов предложить пленнице Розимонде свободу, если она откажется от своей мести
Мотив узнавания / переодевания	С. Стампилья. Триумф Камиллы, царицы вольсков; 1696.	Камилла, наследница престола вольсков, вынуждена скитаться, скрываясь в образе пастушки Доринды
	А. Дзено. Фарамонд; 1698	Фарамонд неузнанным проникает в лагерь кимвров (2 акт)

Таблица 2

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СЮЖЕТНЫХ МОТИВОВ И ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ЛИНИЙ

I акт

№ сцены	Сюжетная линия ⚜ *Номер*⚜	*Историко-героическая*	*Любовная*	*Волшебная*
Сц. 1	Ария Гоффредо «Sovra balze scoscesi e pungenti» («Там, где скалы отвесны и остры»)	Мотив долга - героического подвига		
	Ария Альмирены «Combatti da forte» («Сражайся упорно, душа же моя»)	Мотив долга -героического подвига	Мотив взаимной любви	
	Ария Ринальдо «Ogui induglio d'un amante» («Всяк влюбленному заминка»)	Мотив долга -героического подвига	Мотив страха -опасения за свою любовь	
Сц. 2	Ария Эустазио «Sulla ruota di fortuna va girando» («Вместе с колесом фортуны»)	Мотив долга – героического подвига, стойкости духа		
Сц. 3	Ария Арганта «Sibillar gli angui d'Aletto» («Змей Алектовых шипенье»)	Мотив долга – героического подвига (крайние разделы). Мотив страха (ср. часть)		
	Ария Гоффредо «No, no, chequest'alma» («Нет, нет, пусть в душе сей»)	Мотив долга – героического подвига		
Сц. 4	Ария Арганта «Vieno, cara» («Дай дорогая утешенье»)		Мотив любовного свидания	
Сц. 5	***Появление Армиды, начало развития волшебной сюжетно-драматургической линии. Речитативная сцена Армиды и Арганта – завязка мотива похищения.***			Переключение в волшебную сферу
	Ария Армиды «Furie teribili» («Фурии ужасные»)			Экспозиция персонажа – волшебницы, сопровождаемой огнедышащими драконами
	Ария Армиды «Molto voglio, molto spero» («Алчу многого, надеюсь»)			Мотив жажды власти
Сц. 6	Ария Альмирены «Augeletti che cantata» («Ах, пичуги-щебетуньи»)		Мотив любовного свидания	
	Дуэт Ринальдо и Альмирены «Scherzano sul tuo volto» («Играют на твоем лице»).		Мотив взаимной любви	

Сц. 7	**Речитативная сцена.** ***Столкновение Армиды и Ринальдо, ведущее к похищению Альмирены***			Коллизия
	Синфония или Прелюдия			Мотив похищения (взятия в плен)
	Ария Ринальдо «Cara sposa» («Ах, супруга»)		Мотив страдания Мотив мести	
Сц. 8	Ария Ринальдо «Cor ingrate, tirammembri» («Сердце черство, ты все помнишь»)		Мотив страдания Мотив мести	
	Ария Эустазио «Col valor, collavirtu or sivada» («Мужество и удальство»)		Мотив спасения	
Сц. 9	Ария Ринальдо «Venty, turbini, prestate le vostreali»		Мотив спасения	

II акт

Сц. 1	Ария Эустазио «Siam prossimi al porto» («Уж близок причал тот»)		Мотив спасения	
Сц. 2	***Речитатив Ринальдо, Эустазио и Гоффредо, которые собираются в поход к Магу***		Препятствия к достижению поставленной цели – спасти Альмирену	Появление сирен, представительниц волшебной сферы
Сц.3	Ария Сирен «Il vostro maggio» («Доколь май длится юности чудной»)		Мотив спасения	Мотив похищения
	Ария Ринальдо «Il Tricerbero humiliato» («Трехголового цербера»)		Мотив спасения	
	Ария Эустазио «Scorta rea di cieco Amore» («Спутник злобный любви»)		Мотив спасения	
	Ария Гоффредо «Mio cor, che mi sai dir?» («Сердце, что мне подскажешь ты?»)		Мотив спасения	
Сц. 4	Ария Альмирены «Lascia, ch'io pianga» («Дай мне оплакать»)		Мотив страдания	Мотив похищения
	Речитатив Арганта и Альмирены. Осложнение любовной сюжетно-драматургической линии. Становления любовного треугольника: Аргант, Альмирена, Армида		(Аргант инициирует становление любовного треугольника)	
	Ария Арганта «Basta che sol tu chieda» («Все, что ты не попросишь»)		Мотив безответной любви	

Сц. 5	***Речитатив Армиды, в котором она просит духов доставить к ней Ринальдо.***		(Армида инициируетпоявление любовного треугольника)	Обращение к волшебным силам
Сц. 6	***Речитативная сцена Армиды и Ринальдо, становление еще одного любовного треугольника: Армиды, Ринальдо и Альмирены.***			
	Дуэт Армиды и Ринальдо «Fermati! Armida son fedel / No, crudel! Spietata, infida!» («Ах, постой! Армида верна я / Ни за что! Коварна и злобна!»)		Мотив мести Мотив безответной любви	
Сц. 7	Ария Ринальдо «Abbrucio, avvampo e fremo» («Горю, дрожу, пылаю я гневом»)		Мотив мести	Мотив превращения (переодевания / узнавания)
Сц. 8	Ария Армиды «Ah! Crudel!» («Ах! Тиран!»)		Мотив безответной любви Мотив мести	
Сц. 9	***Речитатив Армиды, которая принимает снова облик Альмирены в надежде увидеть Ринальдо***		Усложнение любовных отношений между Армидой и Аргантом	
Сц. 10	***Речитатив Армиды и Арганта. Коллизия***		Неузнавание, усложнение отношений персонажей	
	Ария Армиды «Vo'far Guerra, e vincer voglio» («Боя жажду и победы»)		Мотив ревности (предательство) Мотив мести	

III акт

Сц. 1	***Речитатив Эустазио и Гоффредо перед заколдованным замком Армиды***			Герои оказываются в ином пространстве
Сц. 2	***Речитатив Мага, Гоффредо и Эустазио***			
	Синфония		Мотив спасения (поражение войск, пытавшихся подняться на гору)	
	Продолжение речитатива, где Маг вручает Гоффредо и Эустазио волшебные жезлы			Герои получают орудие – жезлы, которые помогают им победить волшебные силы

	Ария Христианского Мага «Andate, o forti» («Вперед, о воины!»)		Мотив спасения	
	Ритурнель		Мотив спасения	
Сц. 3	***Речитативная сцена Армиды, Ринальдо и Альмирены. Усложнение и развязка конфликта, связанного с этим любовным треугольником.***			
Сц. 4	***Речитатив (завершение сюжетной линии, связанной со спасением Альмирены и волшебной сюжетно-драматургической линии). Переключение в историко-героическую сферу***			
	Ария Гоффредо «Sorge nel petto certo» («В груди родится некая радость»)	Мотив долга (героического подвига)		
	Ария Ринальдо «E un incendio fra due venti» («Как пожар промеж ветров двух»)	Мотив долга (героического подвига)	Мотив взаимной любви	
Сц. 5	***Речитатив Арганта. Подготовка к предстоящей битве***			
Сц. 6	**Марш**	Вывод войск		
	Дуэт Арганта и Армиды «Al trionfo del nostro furore» («К торжеству нашей ярости лютой»)	Мотив мести. Мотив партнерства	Мотив взаимной любви	
Сц. 7	Ария Альмирены «Bel piacere e godere» («Сколь блаженства дарит верная любовь»)		Мотив взаимной любви	
Сц. 8	Ария Эустазио «Di Sion nell' alta sede»	Мотив долга – героического подвига Мотив награды		
Сц. 9	**Марш**	Готовность к сражению		
	Ария «Or la tromba in suon festante» («Днесь ликующим гласом трубы»)	Мотив долга – героического подвига	Мотив взаимной любви	
Сц. 10	**Battaglia**	Сцена сражения		
Сц. 11	Ария Гоффредо «Solo dal brando» («Только мечом лишь»)	Мотив долга – героического подвига		
Сц. 13	**Хор** «Vinto e sol della virtu» («Доблестью лишь наших чувств»)	Мотив долга – героического подвига		

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Аниханов Андрей Анатольевич – заслуженный артист РФ, главный дирижер Ростовского государственного музыкального театра, aa1101@mail.ru

Andrey A. Anikhanov – Honored Artist of Russia, the chief conductor of the Rostov State Musical Theatre

Бахтиярова Екатерина Энверовна – аспирантка Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова, преподаватель ДМШ им. П. И. Чайковского, ekaterina.enverovna@mail.ru

Ekaterina E. Bakhtiyarova – postgraduate student from the Rostov State Rakhmaninov Conservatoire (Academy), teacher of the Musical school named after P. I. Tchaykovsky

Верёвкина Юлия Владимировна – аспирантка Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова, veryovochka.u@mail.ru

Yuliya V. Verevkina – postgraduate student of the Rostov State Rakhmaninov Conservatoire (Academy)

Головина Марина Владимировна – студентка Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова, PlatinumMari@yandex.ru

Marina V. Golovina – student of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Academy)

Гринёва Мария Ивановна – аспирантка Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова, преподаватель Шахтинского музыкального колледжа, grin_s_m@mail.ru

Maria I. Grineva – postgraduate student of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Academy). Teacher of the College of Music in Shakhty

Евсюкова Юлия Александровна – соискатель ученой степени кандидата искусствоведения Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова, преподаватель Ростовского колледжа искусств, varvara-2002@yandex.ru

Yulia A. Evsyukova– applicant for the degree of Candidate of Art Study of the Rostov State Rakhmaninov Conservatoire (Academy), Teacher of the Rostov College of Arts

Калошина Галина Евгеньевна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова, violetsunset@yandex.ru

Galina E. Kaloshina – Candidate of Art Study, Professor at the Department of History of Music at the Rostov State Rakhmaninov Conservatoire (Academy)

Крупницкая Галина Александровна – заведующая историко-краеведческим отделом Таганрогского государственного литературного и историко-архитектурного музея-заповедника (ТГЛИМАЗ), tlimz@pbox.ttn.ru

Galina A. Krupnitskaya – Head of the Local History Department of Taganrog State Literary and Historical-Architectural Museum-Reserve (TGLIMAZ)

Мальцева Елена Геннадьевна – соискатель ученой степени кандидата искусствоведения, преподаватель кафедры общего фортепиано Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова, mega1013@mail.ru

Elena G. Maltseva – applicant for the degree of Candidate of Art Study, teacher of General Piano Department of the Rostov State Rakhmaninov Conservatoire (Academy)

Ободова Юлия Юрьевна – кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова, dpo.rgk@yandex.ru

Julia Y. Obodova – Candidate of Art Study, teacher at the Department of Theory of Music and Composition of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Academy)

Харченко Мария Александровна – студентка Красноярской государственной академии музыки и театра, mary777violet@gmail.com

Maria A. Kharchenko – student of the Krasnoyarsk State Academy of Music and Theatre

Царёва Евгения Сергеевна – аспирантка Красноярской государственной академии музыки и театра, tsareva_evgenya@pochta.ru

Evgenya S. Tsareva – postgraduate student of the Krasnoyarsk State Academy of Music and Theatre

ПРАВИЛА РАССМОТРЕНИЯ, ПУБЛИКАЦИИ, РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ И ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЕЙ

Для публикации в «Южно-Российском музыкальном альманахе» необходимо:

1. Заполнить форму «Сведения об авторе».
2. Отдельным файлом к статье должны быть приложены аннотация и ключевые слова на русском и английском языках.
3. Обязателен английский перевод названия статьи и фамилии автора.

Публикация статей для аспирантов очной формы обучения бесплатная.

Соискатели ученых степеней, аспиранты, докторанты и подписчики журнала пользуются правом внеочередной публикации.

Все материалы высылаются по электронному адресу riocons@mail.ru с пометкой: «Для альманаха».

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

На русском и английском языках:

Фамилия_____

Имя_____

Отчество_____

Ученая степень и звание_____

Место работы (учебы), занимаемая должность_____

На русском языке:

Домашний адрес с указанием почтового индекса _____

Контактная информация (домашний, служебный и мобильный телефоны, электронный адрес)

_____

ПОРЯДОК РАССМОТРЕНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ СТАТЬИ

1. Полученные материалы рассматриваются на предмет правильности предоставления всех необходимых данных: сведения об авторе, аннотация, ключевые слова, правильное оформление списка литературы.
2. Статья проходит систему регистрации, после чего ей присваивается индивидуальный номер и определяется выпуск журнала, в котором она будет опубликована.
3. После определения главным редактором или зав. редакцией тематики статьи, она направляется к независимому рецензенту – специалисту в данной области.
4. После рецензирования статья, в случае наличия замечаний, отправляется автору на доработку. При отрицательной рецензии статья передается другому рецензенту. В случае еще одной отрицательной рецензии статья снимается с рассмотрения, о чем автор будет уведомлен.
5. Научное редактирование.
6. Верстка статьи.
7. О выходе журнала автор своевременно уведомляется по электронной почте.

ПРАВИЛА РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ СТАТЕЙ

1. Все статьи, поступающие в редакцию журнала, направляются независимому рецензенту.
2. Рецензент получает безличностный вариант статьи (без указания фамилии автора (ов), места работы, занимаемой должности и контактной информации (адреса, телефона и E-mail).
3. Рецензент в недельный срок представляет в редакцию журнала рецензию статьи, содержащую оценку актуальности темы, степень обоснованности положений, выводов и заключения, изложенных в статье, их достоверность и новизну. Рецензент должен изложить в рецензии свои замечания и предложения и дать заключение – рекомендацию к публикации.
4. В случае отрицательной рецензии, статья передается другому рецензенту, которому не сообщается о том, что статья проходила рецензирование. Если и второй рецензент делает отрицательный отзыв, статья снимается с публикации, о чем автор своевременно уведомляется.
5. Автор (ы) получают копию рецензию без указания личности рецензента.

ОФОРМЛЕНИЕ СТАТЬИ

Статья представляется в электронном виде, все дополнительные материалы (нотные примеры, рисунки, фотографии) должны прилагаться отдельными файлами. Объем статьи не должен превышать 40000 знаков (1 п. л.), включая пробелы и сноски. Текст необходимо набирать в редакторе Word шрифтом N 12, Times New Roman; текст не форматируется, т. е. не имеет табуляций, колонок и т. д.

Графические иллюстрации (рисунки, графики, фотографии) должны быть сохранены в формате *.tif с разрешением не менее 300 точек на дюйм, а нотные примеры выполнены в нотном редакторе Finale и сохранены в формате *.mus или *.pdf. Нотные примеры, отсканированные с бумажных изданий, не принимаются.

Иллюстрации и фотографии должны быть предельно четкими. Все буквенные обозначения, приведенные на иллюстрациях и схемах, необходимо пояснить в основном тексте.

Список использованной литературы (лишь необходимой и органически связанной со статьей) составляется в алфавитном порядке и дается в конце статьи. Вначале располагаются издания на русском языке, затем – на иностранных. Ссылки на литературу в тексте отмечаются порядковыми цифрами в квадратных скобках, номер страницы дается через запятую курсивом: [1, *23*].

Список литературы и аннотации следует оформлять в соответствии с Государственными стандартами «Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления» (ГОСТ 7.1–2003), «Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления» (ГОСТ 7.0.5–2008) и «Реферат и аннотация. Общие требования» (ГОСТ 7.9–95). С указанными ГОСТами можно ознакомиться на сайте www.library.ru.

Примеры оформления списка литературы:

Статья из журнала:

1. *Рудиченко Т.* Культурные традиции донского казачества в социальном дискурсе (конец XX – начало XXI века) // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2010. – № 2 (7). – С. 3–8.

Статья или материалы из Интернета:

2. *Корниенко М.* Авангард на дефиле [Электронный ресурс] // Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова: Официальный сайт. URL: http://rostcons.ru/library_r/stud_147.htm.

Статья из сборника статей:

3. *Фролов С.* Контекстные взаимодействия русской литературы и музыки // Современные аспекты художественного синтеза в музыкальном искусстве: Сб. ст. / Ред.-сост. А. Я. Селицкий. – Ростов н/Д: Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2009. – С. 11–21.

Монография:

4. *Цукер А.* Драматургия Пушкина в русской оперной классике. – М.: Композитор, 2010.

Учебное пособие:

5. *Курышева Т.* Музыкальная журналистика и музыкальная критика: [Учеб. пособие]. – М.: Владос-Пресс, 2007. – (Учебное пособие для вузов).