ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ

16+

2021’3 (44)

В НОМЕРЕ:

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

МУЗЫКА В ЗЕРКАЛЕ ФИЛОСОФИИ

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

Подписной индекс
79315
в Объединенном каталоге
«Пресса России»

Оформить подписку
можно в любом
почтовом отделении России

Цена свободная

Проект реализован с использованием гранта, предоставленного ООГО «Российский фонд культуры»

Научный журнал
Издается с 2004 года
С 2014 выходит четыре раза в год
ISSN 2076-4766
Учредитель и издатель:
ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова»
Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи, информационных технологий
и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС 77 - 62392 от 14.07.2015

Руководитель проекта –
Крылова Александра Владимировна, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор
Главный редактор –
Андрущенко Елена Юрьевна, доктор искусствоведения, доцент
Ответственный секретарь, технический редактор –
Наянова Влада Евгеньевна
Редактор-корректор – Кравцова Татьяна Владимировна, кандидат филологических наук, доцент
Редактор-переводчик – Дуда Наталья Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент
Переводчик – Шорникова Александра Владимировна

Члены редакционной коллегии:
И. П. Дабаева, д-р иск., проф. (Россия)
В. Н. Дёмина, д-р иск., доц. (Россия)
А. В. Денисов, д-р иск., проф. (Россия)
Е. В. Кисеева, д-р иск., проф. (Россия)
Т. И. Науменко, д-р иск., проф. (Россия)
В. О. Пигулевский, д-р фил., проф. (Россия)
Е. Е. Полоцкая, д-р иск., проф. (Россия)
Т. С. Рудиченко, д-р иск., проф. (Россия)
Л. В. Саввина, д-р иск., проф. (Россия)
Т. Б. Сиднева, д-р культ., проф. (Россия)
И. А. Скворцова, д-р иск., проф. (Россия)
Е. В. Смагина, д-р иск., проф. (Россия)
А. М. Цукер, д-р иск., проф. (Россия)
Т. Ф. Шак, д-р иск., проф. (Россия)
Л. Атлас, Ph.D. (Musicology), проф. (Великобритания)
Н. Ганул, канд. иск., доц. (Беларусь)
В. Гуменная, канд. иск., проф. (Колумбия)
М. Джулиани, Ph.D. (Musicology), проф. (Италия)
Е. Мироненко, д-р иск., проф. (Молдова)
Е. Зинькевич, д-р иск., проф. (Украина)
Н. Шиманский, д-р иск., проф. (Беларусь)
Дж. Сэмсон, Ph.D. (Musicology), проф. (Великобритания)

Дизайн Н. В. Самоходкина. Обложка А. А. Селицкий. Верстка В. Е. Наянова

Адрес редакции и издателя: 344002, г. Ростов-на-Дону, пр. Будённовский, 23, к. 103; e-mail: riocons@mail.ru

Подписано в печать 24.09.2021. Дата выхода 30.09.2021.
Формат 60x90/8. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Уч.-изд. л. 17,5. Тираж 100.
Отпечатано в типографии ИП Зубков О. П.,
344041, г. Ростов-на-Дону, ул. Лучевая, 12

Все архивные комплекты «Южно-Российского музыкального альманаха» также содержатся в Научной электронной библиотеке eLIBRARY.RU и включены в Российский Индекс Научного Цитирования (РИНЦ).

Издание зарегистрировано в библиографической международной базе данных World OCLC, входит в библиографический указатель Repertoire International de Litterature Musicale (RILM) и международную базу данных Ulrich`s Periodicals Directory.

SOUTH-RUSSIAN MUSICAL ANTHOLOGY

2021'3 (44)

Academic journal
Founded in 2004
Since 2014 the journal has been published quarterly
ISSN 2076-4766
Founder and publisher:
Rachmaninov Rostov State Conservatory
The journal is registered with Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media (Roskomnadzor)
Registration Certificate: СМИ ПИ № ФС 77 - 62392 (14.07.2015)

Academic Supervisor of the project – Alexandra Krylova, Dr. Sci. (Culturology), Ph.D. (Art), Professor
Editor-in-chief – Elena Andrushchenko, Dr. Sci. (Art)
Technical Editor – Vlada Nayanova
Proofreader Editor – Tatiana Kravtsova, Ph.D. (Philology)
Editor and Translator – Natalya Duda, Ph.D. (Art)
Translator – Alexandra Shornikova

Members of the Editorial Board:
Dr. Irina Dabayeva (Russia)
Dr. Vera Demina (Russia)
Dr. Andrey Denisov (Russia)
Dr. Elena Kiseeva (Russia)
Dr. Tatyana Naumenko (Russia)
Dr. Victor Pigulevskiy (Russia)
Dr. Elena Polotskaya (Russia)
Dr. Tatyana Rudichenko (Russia)
Dr. Lyudmila Savvina (Russia)
Dr. Tatyana Sidneva (Russia)
Dr. Irina Skvortsova (Russia)
Dr. Elena Smagina (Russia)
Dr. Anatoly Tsuker (Russia)
Dr. Tatyana Shak (Russia)
Dr. Lev Atlas (Great Britain)
Dr. Natalia Ganul (Belarus)
Dr. Victoria Gumennaya (Columbia)
Dr. Marco Giuliani (Italy)
Dr. Elena Mironenko (Moldova)
Dr. Elena Zinkevich (Ukraine)
Dr. Nikolay Shimanskiy (Belarus)
Dr. Jim Samson (Great Britain)

Design by N. Samokhodkina. Cover design by A. Selitsky. Layout by V. Nayanova

The mailing address of the editorial board:
23 Budyonnovsky av.,
Rostov-on-Don, Russia, 344002
e-mail: riocons@mail.ru

All the archives of the journal are also presented in the Scientific Electronic Library eLIBRARY.RU and included in the RSCI (Russian Science Citation Index). The journal is registered in the International Databases: WorldCat, Répertoire International de Littérature Musicale (RILM) and Ulrich`s Periodicals Directory.

IN THE ISSUE:

MUSIC IN THE WORLD OF ART

THE TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURIES COMPOSERS' CREATIVITY

ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE

PROBLEMS OF MUSICAL THEATER

PROBLEMS OF MUSICOLOGY

MUSIC IN THE MIRROR OF PHILOSOPHY

PERFORMING ART

MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

Subscription number in the Unified Catalogue «Russian Press» 79315

The subscription is available at any post office of Russian Post

СОДЕРЖАНИЕ
CONTENTS

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ
MUSIC IN THE WORLD OF ART

Комарова А. Универсальные композиционно-драматургические функции музыкальных цитат в кинематографе (на примере музыки И. Брамса).....6
Komarova A. Universal compositional and dramaturgical functions of musical quotes in cinematography (on the example of music by J. Brahms)

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ
TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURIES COMPOSERS' CREATIVITY

Логинова Л. «Национальность творчества»: генетический код или экзотический рудимент? Штрихи к творческому портрету современного хорватского композитора Сани Дракулич.....11
Loginova L. "Ethnicity of art": genetic code or exotic rudiment? Traits to an artistic portrait of the contemporary Croatian composer Sanja Drakulich

Кисеев В. Черты ритуала в перформансе «Книга дней» Мередит Монк.....18
Kiseyev V. Elements of a ritual in a performance "The Book of Days" by Meredith Monk

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE

Лозовский А. Некоторые особенности работы с образцами классической музыки в джазовых композициях для фортепиано.....24
Lozovsky A. Some aspects of working with classical music in the context of jazz compositions for piano

Шак Ф., Волченко В. Индивидуальные особенности звукорежиссерского стиля в современной джазовой звукорежиссуре (на примере работ Дж. Андерсона).....32
Shak F., Volchenko V. Individual features of the sound engineer style in contemporary jazz sound engineering (on the example of J. Anderson's works)

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSICAL THEATER

Панкина Е., Привалова А. «Суд Париса» Томаса Августина Арна:
между маской и оперой.....42
Pankina E., Privalova A. "The Judgment of Paris" by Thomas Augustine Arne: between
masque and opera

Кушнир О. Оперный спектакль как проект: «Контракт для Пульчинеллы
с оркестром, или Посторонним вход разрешен».....53
Kushnir O. Opera performance as a project: "Contract for Pulcinella with Orchestra,
or Entry for Unauthorized Persons is Allowed"

Дуда Н. «Амфитрион, или Два Сосия» Джона Драйдена
на сцене современного английского театра.....63
Duda N. "Amphitrion, or Two Sosias" by John Dryden on the stage of a modern English theatre

Путечева О. Звуковая ситуация и саунд-событие
в постдраматическом спектакле.....69
Putecheva O. Sound situation and sound-event in postdramatic performance

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICOLOGY

Ганул Н. К проблеме творческого метода композитора С. Кортеса:
истоки, пути эволюции.....76
Ganul N. Towards the problem of composer S. Cortes' creative method:
the origins and ways of evolution

МУЗЫКА В ЗЕРКАЛЕ ФИЛОСОФИИ
MUSIC IN THE MIRROR OF PHILOSOPHY

Rybintseva G. Dialectical spiral of the circle of fifths.....83
Рыбинцева Г. Диалектическая спираль квинтового круга

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

Бражникова Н. Фортепианный квинтет в творчестве отечественных
композиторов конца XVIII – первой трети XIX века.....89
Brazhnikova N. Piano quintet in the work by Russian composers at the close of 18th –
the first third of 19th centuries

Антонов П. «Символ веры» А. Гречанинова и его интерпретации
дореволюционными хоровыми коллективами.....97
Antonov P. «The Symbol of Faith» by A. Grechaninov and its interpretations by the
choirs of pre-revolutionary Russia

Brinzila-Coslet Z. Serghei Lunchevichi – virtuoso and symbol of violin art in Moldova of the twentieth century.....104
Брынзилэ-Кошлец З. Сергей Лункевич – виртуоз и символ скрипичного искусства в Молдове XX века

Пономарева Е. «Зимний путь» Ф. Шуберта в исполнении П. Шрайера и С. Рихтера: к истокам и предпосылкам новаторской интерпретации.....110
Ponomareva E. "The Wintry Course" by F. Schubert performed by P. Schreier and S. Richter: towards the sources and premises of the innovatory interpretation

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

Шадрина А. Особенности церковно-певческой культуры Юга России второй половины XX в. на примере нотного архива церкви Всех святых г. Таганрога.....118
Shadrina A. The features of the Southern Russian church singing culture in the second half of the twentieth century on the example of the All Saints church in Taganrog

Селицкий А. «Охотников не унимают…»: «Бабий бунт» на вешенской сцене (К 90-летию Ростовского театра музыкальной комедии).....125
Selitsky A. "Those who wish are not refused...": "The Riot of Peasant Women" on the Vyoshenskaya stage (To the 90th anniversary of the Rostov Theatre of Musical Comedy)

Годунова О. Поэма «Страсти по Анне» В. Ходоша: к проблеме диалогических отношений в духовной музыке.....133
Godunova O. Poem "The Passion for Anna" by V. Khodosh: on the problem of dialogical relations in sacred music

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ
MUSIC IN THE WORLD OF ART

УДК 78.082.1: 791.43/45 DOI: 10.52469/20764766_2021_03_06

А. А. КОМАРОВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

УНИВЕРСАЛЬНЫЕ КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЦИТАТ В КИНЕМАТОГРАФЕ (НА ПРИМЕРЕ МУЗЫКИ И. БРАМСА)

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-312-90050
The reported study was funded by RFBR, project number 19-312-90050

В кинематографе аудиальная сторона фильма может иметь важное значение не только с точки зрения эмоционального воздействия на зрителя. Иногда авторского саундтрека оказывается недостаточно для реализации режиссерских замыслов, поэтому в некоторых фильмах режиссеры обращаются к академической музыке как к источнику музыкальных цитат. В кинематографе цитаты из классической музыки выполняют самые различные функции, которые можно разделить на композиционно-драматургические и семантические. Упомянутые функции в разные годы исследовались зарубежными и отечественными музыковедами и киноведами – например, З. Лиссой, Т. Шак, К. Рычковым. Идея универсальных (общих) и специальных композиционно-драматургических функций музыки принадлежит музыковеду В. Бобровскому, который разработал функциональную теорию музыкальной формы и подразделил соответствующие функции на универсальные (общие) и специальные. Указанная теория видится автору статьи наиболее лаконичной и совершенной, поскольку может быть применена не только к музыке, но и к другим видам искусства, имеющим временную природу (в том числе к искусству кино, где используются как авторская киномузыка, так и цитаты из произведений академической музыки). В данной статье теория В. Бобровского применяется для анализа кинофильмов с цитатами из музыки немецкого композитора-романтика И. Брамса. В качестве примеров были выбраны два фильма, снятые разными режиссерами. Музыкальные цитаты в картинах «Гамлет» (2000) и «Нефть» (2007) выполняют различные семантические, а также универсальные композиционно-драматургические функции, такие как вступление, выделение зоны кульминации, завершение раздела кинофильма, тема финала.

Ключевые слова: И. Брамс, кинематограф, функции музыки в кино, музыкальная цитата, киномузыка.

Для цитирования: Комарова А. А. Универсальные композиционно-драматургические функции музыкальных цитат в кинематографе (на примере музыки И. Брамса) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 3. С. 6–10.
DOI: 10.52469/20764766_2021_03_06

A. KOMAROVA
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

UNIVERSAL COMPOSITIONAL AND DRAMATURGICAL FUNCTIONS OF MUSICAL QUOTES IN CINEMATOGRAPHY (ON THE EXAMPLE OF MUSIC BY J. BRAHMS)

In cinematography, a soundtrack can be important not only in terms of its emotional impact on a viewer. Sometimes an original soundtrack is not enough to realize the creative vision of a director, so he turns to academic music as a source of musical quotations. Quotes from classical music in a film can perform a variety of functions, which can be divided into compositional, dramaturgical and semantic ones. The functions of music in cinematography have been studied by different foreign and Russian scholars such as Z. Lissa, T. Shak, K. Rychkov. The idea of universal (general) and specific compositional and dramaturgical functions of music belongs to the musicologist V. Bobrovsky. He developed a functional theory of musical form and subdivided functions into universal (general) and specific ones. This theory is seen by the author of the article as the most complete and laconic. Bobrovsky's theory can be applied not only to the musical form, but also to the other art forms of a temporal nature (including cinematography, which uses both original soundtracks and academic music quotations). In this article, Bobrovsky's theory is applied to the analysis of films with quotations from the music by the German romantic composer J. Brahms. Two films by different directors were selected as examples. Musical quotes in the films "Hamlet" (2000) and "There Will Be Blood" (2007) perform various semantic, as well as universal compositional and dramaturgical functions, such as: introduction, highlighting the climax, conclusion of section, musical theme of the finale.

Key words: J. Brahms, cinematography, music functions in a cinematography, musical quote, film soundtrack.

For citation: Komarova A. Universal compositional and dramaturgical functions of musical quotes in cinematography (on the example of music by J. Brahms) // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 3. Pp. 6–10.
DOI: 10.52469/20764766_2021_03_06

Киноведы и музыковеды неоднократно предпринимали попытки обобщить и систематизировать наблюдения о функциях музыки и музыкальной цитаты в кино. Так, З. Лисса в работе «Эстетика киномузыки» (в частности, в пятой главе «Функции звукового ряда в кино») выделяет двенадцать различных функций музыки в кино, посвящая каждой из них отдельный параграф [1]. Т. Шак в монографии «Музыка в структуре медиатекста», основываясь на исследованиях З. Лиссы, выделяет следующие функции музыкальных цитат в медиатексте: создание фона и создание смыслового фона, формирование определенной эмоциональной атмосферы, создание колорита эпохи, создание национального колорита, средство пародирования или подчеркивания комизма ситуации, средство характеристики персонажа, выполнение функции лейтмотива в драматургии фильма, выражение драматургической идеи фильма, цитирование как компонент авторского стиля режиссера [2, с. 124–128]. К. Рычков в диссертации «Музыка в современном коммерческом кинематографе США: проблемы истории и теории», со своей стороны, выделяет функции цитат из классической музыки в коммерческом кино: 1) классическая музыка как фоновая частично или полностью заменяет собой авторский саундтрек; при этом ее появление не связано напрямую ни с историческим контекстом, ни с автором произведения; 2) исполнение классической музыки имеет непосредственное отношение к событиям фильма (посещение оперы, прослушивание аудиозаписи), или в сценарии фигурирует герой-музыкант; 3) музыка соответствует эпохе, в которую происходит действие киноленты; 4) классическая музыка призвана обрисовать внутренний мир героя, его предпочтения

в области искусства; 5) использование классики производит юмористический, сатирический или гротесковый эффект [3, с. 18].

Цитаты из классической музыки в кино могут выполнять самые разные функции. Целесообразно разделить их на две группы: композиционно-драматургические (связанные с архитектоникой и драматургией фильма) и семантические (соотносимые с общим смыслом фильма). В работах, посвященных функциям музыки в кино, такого разграничения не существует, – это аналитическая условность, которая, тем не менее, способствует большей ясности понимания той или иной роли цитаты в кинотексте. В настоящей статье акцент будет сделан на универсальных (общих) композиционно-драматургических функциях музыкальной цитаты в кино на примере музыки немецкого композитора-романтика И. Брамса.

Универсальные (общие) композиционно-драматургические функции характерны для различных художественных текстов. В музыкознании это отразилось в теории Б. Асафьева (IMT), в теории частей музыкальной формы И. Способина. В. Бобровский, разработавший функциональную теорию музыкальной формы, подразделил соответствующие функции на общие и специальные. К первой группе были отнесены функции вступления, изложения темы, а также серединно-развивающая, связующая и заключительная. Подчеркнем, что указанные функции действуют не только в музыке, но и в других видах искусства, имеющих временную природу. Основываясь на работе «Функциональные основы музыкальной формы» В. Бобровского [4, с. 25–30], автором настоящей статьи был проанализирован обширный корпус фильмов с музыкой И. Брамса. В результате обнаружилось, что цитаты из произведений этого композитора выполняют следующие общие логические функции (в связи с различными драматургическими этапами): вступление – экспозиция (репрезентация главных персонажей, завязка действия) – развитие – кульминация – заключение (вывод). Рассмотрим подробно некоторые примеры действия названных функций при цитировании в кинотексте фрагментов из сочинений И. Брамса.

Обратимся к «Гамлету» (2000) режиссера М. Алмерейды – оригинальной экранизации шекспировской трагедии. Режиссер переносит действие пьесы в Нью-Йорк 2000 года, сохраняя при этом все основные повороты сюжетной канвы и имена персонажей.

Одним из нестандартных решений фильма является музыка. Саундтрек, созданный американским композитором К. Беруэллом, включает в себя 17 композиций; помимо электронной и экспериментальной музыки, здесь присутствуют цитаты из классики. Примечательна последовательность, с которой были отобраны музыкальные цитаты для саундтрека: к примеру, в него вошли программные произведения «Гамлет» разных композиторов – П. И. Чайковского, Ф. Листа, Р. С. Говарда и Н. Кейва.

Цитата из вступления к I части Первой симфонии И. Брамса звучит сразу после заставки: музыка открывает фильм, сопровождая сцену в конференц-зале (02:36–03:41), на протяжении которой завязывается основной конфликт трагедии. Медленное вступление Первой симфонии запечатлевает образы скорбного шествия, трудного пути. Пульсация литавр в сопровождении контрабасов и контрафагота подчеркивает всевозрастающее напряжение. Звучание темы ассоциируется с господством непреложного закона судьбы и ощущением обреченности.

Роковая предопределенность будущих событий подчеркивается в первой сцене фильма именно музыкой И. Брамса – фактически с момента своего появления она связана с личностью Гамлета. В начале сцены, одновременно со вступлением музыки из Первой симфонии, Гамлет (И. Хоук) входит в зал, где проходит пресс-конференция по случаю вступления Клавдия (К. Маклахлен) в должность генерального президента корпорации «Дания». Гамлет снимает происходящее на видеокамеру. Клавдий вместе с матерью Гамлета Гертрудой (Д. Венора) объявляет о том, что пора прекратить траур по бывшему президенту корпорации (отцу Гамлета, мужу Гертруды и брату Клавдия): нужно продолжать жить и работать. Как только новый президент корпорации завершает свою речь, музыка замолкает.

В данном примере, в условиях зрительно-слухового контрапункта, с музыкой совмещаются диалоги, аплодисменты, а тема Un poco sostenuto из I части Симфонии выполняет как композиционную функцию вступления, так и функцию завязки действия. Семантика музыки, в ее скорбном шествии, предрекает роковой финал трагедии.

Примером нескольких универсальных композиционно-драматургических функций музыкальных цитат является фильм «Нефть» (2007) режиссера П. Т. Андерсона. Картина также известна под названием «There Will Be Blood» – «И будет кровь» (цитата из библейской Книги Исход о десяти казнях египетских). Лента представляет собой вольную экранизацию эпического романа Э. Синклера; главные роли исполняют актеры Д. Дей-Льюис и П. Дано.

Саундтрек к фильму написан гитаристом рок-группы «Radiohead» Дж. Гринвудом. Сам П. Т. Андерсон в одном из интервью говорил об удивительном таланте Дж. Гринвуда, который «взболтал в миксере все возможные стили и направления в музыке, все инструменты и звуки, и в результате получилась очень необычная смесь» (цит. по: [5, с. 128]). Дж. Гринвуд сочинил музыку на уже отснятый фильм, тревожные и медитативные композиции создавались им под общим впечатлением от картины. Кроме собственной музыки, в качестве цитат Дж. Гринвудом были использованы произведения И. Брамса и А. Пярта.

При анализе музыки фильма довольно трудно отличить цитаты из произведений А. Пярта от авторского саундтрека Дж. Гринвуда. Этого, впрочем, нельзя сказать о III части Концерта для скрипки с оркестром И. Брамса (в интерпретации А.-С. Муттер и оркестра под управлением Г. фон Караяна): ее горделивая, победная тема буквально вторгается в саундтрек Дж. Гринвуда. Allegro giocoso является воплощением стихийности народных венгерских напевов, с присущей им огненной экспрессией. Музыка данной части Концерта звучит в двух кульминациях, завершая первую часть фильма (00:50:27–00:51:49), а затем и его финал (02:31:34–02:38:42).

Впервые эта музыка цитируется в сцене открытия нефтяной вышки. Главный герой Плэйнвью благодарит рабочих, произнося речь: «Благослови, Боже, честные труды наши и, конечно, всех вас тоже. Аминь». Он отправляет сына на вышку, и мальчик запускает скважину. Звучит цитата из Концерта. Музыка, грандиозная и страстная, абсолютно не сочетается с изображением: во время звучания темы в кадре крупным планом демонстрируются устройство машины, выкачивающей нефть, рабочие, их семьи, скудный пейзаж... Все это контрастирует с экспрессивной музыкой, которая представлена режиссером, с одной стороны, как олицетворение победы над природой, с другой, – как напоминание о неукротимости и опасности нефти. Эмоциональная взрывчатость Allegro giocoso оказывается созвучной триумфу Плэйнвью над нефтью и его врагом Элайей. Трагизм их встречи в полной мере выявится в финале, когда прольется уже не добытая нефть, но кровь лжепророка, что также будет подчеркнуто музыкой И. Брамса. Как и в сцене открытия нефтяной скважины, тема Концерта неожиданно вторгнется в звуковое пространство фильма, выступая уже в качестве послесловия к трагическим событиям.

Музыка Ре-мажорного Концерта И. Брамса, несмотря на ее разительное несоответствие видеоряду, общей концепции саундтрека, тем не менее работает на главную идею фильма – сопоставление, акцентирование равнозначности и объединение образов нефти и крови: по замыслу режиссера, сначала данная цитата становится темой нефти, а впоследствии – темой крови. Музыка И. Брамса выполняет композиционно-драматургическую функцию, оттеняя зоны кульминации, переход ко второй части фильма, а также выступая в качестве темы финала картины. Кроме того, музыка, с одной стороны, репрезентирует образ Плэйнвью, его триумф над природой, а затем и над человеческой жизнью, но с другой, – горделивая брамсовская тема противопоставлена событиям и образу главного героя фильма.

Таким образом, основываясь на универсальной функциональной теории музыкальной формы В. Бобровского, можно заключить, что в кинофильмах «Гамлет» и «Нефть» музыка И. Брамса выполняет универсальные композиционно-драматургические функции вступления, кульминации и завершения; при этом цитаты не только включены в архитектонику картин, но и несут в себе важные семантические значения. Посредством цитирования произведений И. Брамса режиссеры создают «архитектоническую гармонию» указанных фильмов. В «Гамлете» тема Un poco sostenuto драматургически совпадает с ее ролью в симфоническом цикле. В «Нефти» включение цитаты из Allegro giocoso ma non troppo vivace в конце первой части и в финале создает симметрию, подчеркивает структуру фильма, а в кульминациях, при помощи зрительно-слухового контрапункта, объединяет образы главного героя, крови и нефти.

Обобщая сказанное, отметим, что рассмотренные функции музыкальных цитат являются весьма распространенными, и в кино разных лет обнаруживаются примеры подобного использования музыки не только из произведений И. Брамса. Кроме того, темой отдельного исследования может стать группа так называемых специальных композиционно-драматургических функций музыки в кино, к которой относятся лейтмотивность, лейттематизм, композиционное обрамление сцены.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Лисса З.* Эстетика киномузыки. М: Музыка, 1970. 496 с.

2. *Шак Т. Ф.* Музыка в структуре медиатекста: [моногр.]. Краснодар: КГУКИ, 2010. 325 с.

3. *Рычков К. Н.* Музыка в современном коммерческом кинематографе США: проблемы истории: автореф. дис. … канд. иск.: 17.00.02. М., 2013. 30 с.

4. *Бобровский В. П.* Функциональные основы музыкальной формы: исслед. Изд. 2-е, доп. М.: URSS, 2011. 332 с.

5. *Долин А. В.* Уловка XXI: Очерки кино нового века. М.: Ад Маргинем Пресс, 2010. 552 с.

REFERENCES

1. *Lissa Z.* Estetika kinomuzyki [Movie Music Aesthetics]. Moscow: Muzyka, 1970. 496 p.

2. *Shak T.* Muzyka v strukture mediateksta [Music in the Structure of the Media Text]: monograph. Krasnodar: Krasnodar State University of Culture and Arts, 2010. 325 p.

3. *Rychkov K.* Muzyka v sovremennom kommercheskom kinematografe SShA: problemy istorii [Music in Modern Commercial Cinematography of the USA: Problems of History]: Abstract of Ph. D. Thesis. Moscow, 2013. 30 p.

4. *Bobrovsky V.* Funktsional'nye osnovy muzykal'noy formy [Functional Foundations of Musical Form]: research work. The 2nd supplemented edition. Moscow: URSS, 2011. 332 p.

5. *Dolin A.* Ulovka XXI: Ocherki kino novogo veka [Trick 21: Essays on the Cinema of the New Century]. Moscow: Ad Marginem Press, 2010. 552 p.

Комарова Анастасия Алексеевна
аспирант кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
anastasiakomar0wa@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-3563-1625

Anastasiya A. Komarova
Postgraduate student at the Department of Music Theory and Composition
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
344002, Russia, Rostov-on-Don
anastasiakomar0wa@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-3563-1625

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ

THE TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURIES COMPOSERS' CREATIVITY

УДК 78.071.1 DOI: 10.52469/20764766_2021_03_11

Л. Н. ЛОГИНОВА

Школа музыкальных искусств и танца «Лютье» (Барселона, Испания)

«НАЦИОНАЛЬНОСТЬ ТВОРЧЕСТВА»: ГЕНЕТИЧЕСКИЙ КОД ИЛИ ЭКЗОТИЧЕСКИЙ РУДИМЕНТ? ШТРИХИ К ТВОРЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ СОВРЕМЕННОГО ХОРВАТСКОГО КОМПОЗИТОРА САНИ ДРАКУЛИЧ

Обращаясь к творчеству современного хорватского композитора Сани Дракулич, автор статьи размышляет об актуальности проблемы национальных корней творчества в условиях глобализации всех аспектов жизни современного социума. В центре внимания исследователя – три сочинения С. Дракулич. Жанровые признаки двух из них прямо или косвенно связаны с национальной культурой Хорватии: это произведение «Domino Song» для оркестра народных хорватских инструментов (тамбуриц), а также хоровое сочинение «Svjet» на стихи народного поэта Давида Кабалина, в оригинале написанное на чакавском наречии. Третий опус – нонет «The Winds on St. George's Hill» для деревянных духовых с валторнами – композиция преднамеренно интернациональной направленности. Несмотря на различия жанровых и стилевых ориентиров, музыкальный язык всех трех сочинений базируется на общих основаниях. Речь идет о синтезе национальных особенностей музыкального высказывания и универсального языка современной музыки. Использование специфических народных звукорядов, синтаксиса, параллелизмов в голосоведении, свойственных чакавскому пению, сочетается со сложной полифонической техникой, красочными аккордами и сонорными комплексами, многоплановой синтетической фактурой, динамичностью и ясностью композиционных решений. При этом в исследуемых сочинениях нет и намека на некую *экзотичность* фольклорной манеры, как это встречалось в музыке минувшего XX века. Композитор общается с аудиторией на современном «эсперанто», свободно пользуясь всеми новейшими достижениями цивилизации и органично встраивая свою национальную «генетику» в глобальный универсум музыкальной культуры XXI столетия.

Ключевые слова: современная музыкальная культура Хорватии, композитор Саня Дракулич, оркестр тамбуриц, истрийская гамма, чакавский диалект, синтез национальной традиции и универсальных средств современного музыкального языка.

Для цитирования: Логинова Л. Н. «Национальность творчества»: генетический код или экзотический рудимент? Штрихи к творческому портрету современного хорватского композитора Сани Дракулич // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 3. С. 11–17.
DOI: 10.52469/20764766_2021_03_11

L. LOGINOVA

School of Music and Dance "Luthier" (Barcelona, Spain)

"ETHNICITY OF ART": GENETIC CODE OR EXOTIC RUDIMENT? TRAITS TO AN ARTISTIC PORTRAIT OF THE CONTEMPORARY CROATIAN COMPOSER SANJA DRAKULICH

Referring to the creative work of the modern Croatian composer Sanja Drakulich, the author reflects on whether the problem of national roots remains relevant in the context of globalization of all the aspects of modern society life. Therefore, the article is focused on three pieces by the composer. The genre features of the first two are directly or indirectly related to the national culture of Croatia: "Domino Song" for the orchestra of tamburitzas – Croatian folk instruments, and a choir piece "Svjet", based on a poem of the folk poet David Kabalin, which is written in the Chakav's dialect. The third piece – Nonet for woodwinds with French horns "The Winds on St. George's Hill" is deliberately international. Despite the differences in genre and style, the musical language of all three compositions has the same basis, synthesizing the specificities of the *national dialect* and the universal language of contemporary music. The specific folk scales, syntax, parallelism in voice leading of Chakav's singing art are combined with advanced polyphonic technique, colorful chords and sonorous units, complex structure, dynamism and clarity of the composition. At the same time there is no even a hint of some kind of exoticism of folklore manner that we can find in the music of the 20th century. The author speaks modern *Esperanto*, freely using all the achievements of our civilization, integrating his national roots into the global universe of musical culture of the 21st century.

Key words: national roots in art, contemporary musical culture of Croatia, composer Sanya Drakulich, tamburitzas orchestra, Istrian scale, Chakav's dialect, synthesis of national tradition and universality of modern musical language.

For citation: Loginova L. "Ethnicity of art": genetic code or exotic rudiment? Traits to an artistic portrait of the contemporary Croatian composer Sanja Drakulich // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 3. Pp. 11–17.
DOI: 10.52469/20764766_2021_03_11

На вопрос о национальных истоках творчества один из ведущих композиторов современной Хорватии Саня Дракулич[1] лишь загадочно улыбнулась и вместо ответа передала целую кипу своих партитур и записей. Оставшись наедине с этим материалом, мы посчитали вполне естественным обратиться к здравому смыслу и представить себе ситуацию, в которой национальное самоопределение могло бы стать *стимулом для творчества, исходным моментом художественного самовыражения*.

Первое, что мы вправе предположить, – существование неких исторических предпосылок, обостряющих интерес к национальным истокам и обычно связанных с потребностью в национальном самоопределении народа. История Хорватии дает много поводов для размышления на эту тему. События совсем недавнего прошлого (гражданская война 1991–1995 гг., распад Югославии и образование новых государств на Балканах, в том числе Хорватии) должны были закалить национальный дух. К тому же на протяжении длительного времени, начиная с IX века, Хорватия к этому самоопределению стремилась и достигла цели только в канун третьего тысячелетия. Вполне естественно, что интеллектуальная и художественная элита нового государства считала своим долгом развивать национальную тему, наверстывая упущенное в прошлом. Как известно, другие европейские страны прошли этот путь гораздо раньше. Еще в XIX веке говорить о национальном характере искусства было так же естественно, как рассуждать об эстетических принципах творчества. Приведем несколько высказываний. Роберт Шуман: «Народная струя, намечающаяся во многих сочинениях молодых

[1] Саня Дракулич (род. 16.06.1986, Загреб) – хорватский композитор, пианистка, профессор композиции и инструментовки в Университете им. Штроссмайера (Осиек, Хорватия).

композиторов, настраивает нас на самые отрадные размышления о ближайшем будущем» [1, с. 50]. П. И. Чайковский: «Я до страсти люблю русский элемент во всех его проявлениях. Я русский в полнейшем смысле этого слова» [2, с. 272]. Антонин Дворжак: «Мне удалось повидать большой свет, но всюду и всегда я оставался тем, кем был, простым чешским музыкантом» [3, с. 156]. Но уже в начале XX века эти голоса прерываются другими: «Я не считаю себя уж особенно русским, – говорит Игорь Стравинский. – Я – космополит, хотя некоторые мои черты являются врожденным свойством русского человека. Я люблю музыку, как каждый русский любит ее… Мои сочинения, если хотите, глобальны, в них вы слышите весь мир... И вообще к проблеме национального в музыке следовало бы относиться осторожнее» [4, с. 85].

Композиторы XX–XXI веков все чаще рассуждают о технике письма и все реже – о национальных особенностях своего искусства. К чему эта осторожность? Отчего такое равнодушие? Что изменилось в представлениях современного композитора о генетике творчества?

Вероятно, причина кроется в изменившихся условиях жизни: если раньше главные детерминанты *национального* сосредоточивались вокруг одного центра, консолидирующего язык и культуру, то теперь *национальное* рассредоточено на обширных географических и социально-культурных пространствах. К тому же музыкальное образование и профессиональная деятельность музыкантов, которые всегда были интернациональными по сути, в настоящее время приобретают планетарные масштабы. Общие процессы глобализации современной жизни охватывают не только страны с богатым национальным прошлым, но и молодые государства, энергично отстаивающие свой национальный суверенитет.

Вернемся к недавнему прошлому Хорватии. С 1945 по 1992 годы она была одной из шести республик в составе Социалистической Федеративной Республики Югославия. Благодаря политической стратегии руководства, во главе которого стоял И. Б. Тито, государство развивало культурные контакты как с Восточной Европой (Советским Союзом и другими «странами социализма»), так и с Западной (государствами нынешнего Европейского Союза), а помимо этого, и с США. Хорватские – тогда югославские – музыканты могли обучаться и работать практически везде, и музыкальная судьба нашей героини – Сани Дракулич – яркий тому пример. Она начала свой музыкальный путь в родном городе Загребе: сначала в музыкальной школе им. Ватрослава Лисинского, затем в Музыкальной академии, в классе известной хорватской пианистки Павицы Гвоздич, которая всячески поддерживала первые композиторские опыты своей ученицы. Увлечение композицией побудило молодого дипломированного музыканта отправиться в Париж (Ecole Normale de Musique), затем в Вену (Universität für Musik und darstellende Kunst) и, наконец, в Москву, где она прошла полный курс композиции в Московской консерватории у профессоров А. Пирумова, Н. Ракова, Ю. Буцко и Н. Корндорфа.

Музыкальная Москва 1980–1990-х годов в преддверии сложных социальных перемен жила напряженной и насыщенной интеллектуально-культурной жизнью, и эту мощную энергетику молодой композитор из Хорватии почувствовала сразу. «Московская консерватория, – вспоминает Саня Дракулич, – облекла мою веру в себя, ранее основанную только на интуиции и таланте, в форму прочных музыкальных знаний. Я как будто бы забралась на вершину пирамиды, с которой все прояснилось и стало на свои места. Именно здесь я осознала, что главные составляющие искусства – содержание и мастерство, и что профессиональное отношение к музыке не может быть поверхностным и легкомысленным…»[2].

Тогда в Москве набирали силу международные музыкальные проекты: фестивали современной музыки, семинары и мастер-классы. Поэтому еще учась в консерватории, Саня Дракулич могла посещать семинары и концерты ведущих представителей мирового музыкального авангарда – Джона Итона, Карлхайнца Штокхаузена, Джоржа Крама, Пьера Булеза, Кристиана Клозье, Марко Строппы.

Вернувшись в Хорватию по окончании консерватории, Саня Дракулич активно включается в музыкальную жизнь. Ее сочинения звучат на крупных международных форумах современного музыкального искусства в Хорватии и за ее пределами: «Загребские Биеннале», «Осорские музыкальные вечера», «Международная музыкальная трибуна» в Пуле, «Кро Патрия» в Сплите, летние музыкальные фестивали в Лабине, Любеницах, Риеке, «Камерфест Арс» в Косове и Приштине, Фестиваль Иво Погорелича в Бад-Верисхофене (Германия); «Begegnungen» в Инсбруке (Австрия), «Rassegna Polifonica Internazionale» в Приверно (Италия), «Московская осень» и «Альтернатива» в Москве, «Белые ночи» в Санкт-Петербурге, Международный фестиваль современной музыки «Two Days and Two Nights of New Music» в Одессе (Украина), Фестиваль музыки средиземноморских стран в Сиэтле (США). С. Дракулич становится членом компо-

[2] Из письма композитора к автору статьи (февраль 2021 г.).

зиторских союзов трех стран – Хорватии (HDS, Hrvatsko Društvo Skladatelja), России (Союз композиторов России) и Великобритании (BASCA, British Academy of Songwriters, Composers and Authors). Как профессор композиции в Университете им. Штроссмайера (Осиек) она участвует и в международных музыкально-образовательных программах, некоторое время живет в Англии и США.

Творческая продуктивность автора чрезвычайно высока – свыше ста сочинений во всех жанрах современной академической музыки: симфонии, концерты, сценические произведения (балеты, опера), произведения для хора, включая хоровой концерт, сольные вокальные композиции, инструментальные ансамбли[3]. Жанровый диапазон этих произведений сколь обширен, столь и универсален, в нем нет ни намека на какой-либо национальный экзотизм (как, например, в «Думках» или «Симфонических мугамах»).

Многие сочинения написаны к фестивалям современной музыки или по заказу исполнителей из разных стран: для Ансамбля современной музыки «CANTUS» Союза композиторов Хорватии (Cantus, za Ansambl Cantus, 2004), Загребского ансамбля флейтистов (Zagrebački ansambl flauta, ZAF: Divje Babe, 2017), ансамбля «Les Amis» (Parallel World – фортепианный квинтет, 2014), Загребского гитарного трио (High Spirits, za gitarski trio, 1999), трио «Marsupilami» (Tetraptih, za alt flautu, violu i harfu, 2019).

Такое – почти безнадежное – отсутствие видимых национальных черт в *жанровой картине творчества* все же не ослабляет нашего желания добраться до неких фактов или свидетельств, по которым национальная идентичность могла бы быть восстановлена. Своеобразными индикаторами национального, как уместно предположить, могли бы стать внешние причины и стимулы: например, характер инструментального ансамбля или выбор текста для вокальной музыки.

Действительно, среди инструментальных сочинений Сани Дракулич есть два, написанные для оркестра тамбуриц: «Хроника» (в 9 частях, 2000) и «Песня Домино» (2014). Хорватская тамбурица – национальный щипковый инструмент, который появился на Балканах в период Средневековья (от 500 до 1200 лет назад) и имеет такую же национальную коннотацию, как балалайка в России.

Современная тамбурица – родовое название целого семейства из пяти или шести тесситурных разновидностей щипковых инструментов: Bicernica (самая высокая), Brač (а также E Brač), Čelo, Bugarija, Berde. Благодаря этому разнообразию видов, около 100 лет назад стали создаваться целые оркестры тамбуриц, по богатству красок и мощности звучания вполне сопоставимые с оркестром русских народных инструментов.

Полагая, что выбор *народного* инструмента заведомо должен настраивать на соответствующий стилистический тон, обратимся к исследованию национальных корней в «Песне Домино»[4]. И здесь специалиста ожидают многочисленные сюрпризы. Оказывается, что «Domino Song» – далеко не *рапсодия на народные темы*, а магическая игра мистификаций и преображений, устроенных по правилам игры в домино[5]. В этой игре нет однозначных решений, а действия участников условны и символичны. В «Песне Домино» все двусмысленно: и название «*домино*» – игра или маскарадный костюм; и жанровое определение «*песня*»; и, наконец, стилистическое решение сочинения, объединяющее в причудливом фокусе аллюзий народные тембры тамбуриц, популярную в 50-е годы XX века песню «Domino Song» итальянского композитора и аккордеониста Луиса Феррари и почерк современного хорватского автора.

Правила игры «Домино» определяют композиционную логику пьесы. Деление игровой фишки на два поля трансформируется в бинарные соотношения музыкально-композиционных конструкций: двухчастная форма со вступлением и заключением, двукратное проведение основного композиционного блока A–B по принципу «ядро и развертывание». Непрерывность игровых действий претворяется в завораживающее движение главного мелодического голоса – своего рода cantus firmus'a, объединившего все звенья тембровых, гармонических и фактурных преобразований. Зависимость каждого последующего хода в игре от предшествующей диспозиции связывает причинно-следственными отношениями все этапы музыкального развития. И здесь варьирование становится главным средством обновления. Композитор добивается непрерывности линеарного движения фактурных планов в ансамбле инструментов, акустически не предназначенных для этого. Свойственная тамбурицам резкость атаки и краткость звучания вуалируется особыми фактурно-гармоническими приемами и ухищрениями оркестровки. Такое преодоление акустической природы народного инструмента развеивает иллюзии относительно

[3] Drakulič Sanja: Autorski Album. Zagreb: Cantus. Hrvatsko Društvo Skladatelja, 2015.

[4] https://youtu.be/E3Fn4YAIcBk.

[5] По словам композитора, в данном сочинении главенствует идея синтетического действия, объединяющего музыку с реальной игрой.

прочных связей стилистики музыкального языка и естественной национальной коннотации народных инструментов. Оказывается, что ни вид инструмента, ни способы игры на нем не определяют суть художественной идеи сочинения, но подчинены ей и являются лишь *средствами* ее воплощения.

В таком случае, если не инструментальный состав, то, наверное, слово и поэтическая речь позволяют проложить маршрут к национальным истокам творчества… Обширный материал для проверки этого предположения дают хоровые сочинения Сани Дракулич[6].

Хор «Свет» является первой из трех частей Хорового концерта, написанного в 1998 году на стихи из сборника «Румянец на море» («Na moru rumen») хорватского поэта Давида Кабалина [5]. Как говорит Саня Дракулич, стихи Д. Кабалина привлекли ее мудрой простотой и архаичной красочностью языка. Они написаны на чакавском наречии, которое еще можно услышать на побережье Адриатического моря от Далмации до Истрии, а также в континентальной части страны – Лике и Горском Котаре. Чакавский диалект – древний язык со своей фонетикой, грамматикой и лексикой. В нем есть какая-то особая «упругость» и «звонкость» шипящих согласных, в особенности «Ч». Например, на чакавском слово «что» звучит как «ча». Отсюда, по предположениям специалистов, и произошло название диалекта. Во время правления Венеции на данной территории (примерно с XII века) этот язык ассимилировал некоторые черты венецианского диалекта староитальянского языка.

Вобрав в себя архаичный синкретизм славянских и романских прототипов, чакавский диалект сегодня представляет собой не только разговорный язык отдельных анклавов на территории Хорватии, Словении и Австрии, но и язык литературного творчества. На этом диалекте Давид Кабалин и написал большинство своих поэтических произведений.

Чуткое ухо композитора не могло не уловить красоту и народную подлинность звучания упомянутых стихов, преобразив их в музыкально-поэтические высказывания. Строение поэтической строфы с повторяющимися аллитерациями и ассонансами обусловило краткость музыкально-синтаксических построений, а поэтические аллегории нашли выражение в концентрированной экспрессии авторской музыкальной речи. Афористичность музыкальной мысли подкрепляется насыщенностью фактурного пространства, объединившего прихотливые линеарные переплетения, сложные аккордовые комплексы и вибрирующие сонорные звучности. Поэтика народной традиции преломляется и в интонационном строе музыкального языка. Здесь угадываются характерное звучание истрийского звукоряда (см.: [6; 7]) и воздействие особой манеры пения параллельными интервалами (последняя является культурным достоянием этих мест и находится под патронажем ЮНЕСКО).

В истрийском пении голоса развиваются импровизационно, замыкаясь унисонными или октавными каденциями; оно звучит a cappella или в сопровождении народных инструментов – гайт, флейт или тамбуриц. В партитуре хорового сочинения с этой манерой пения связано параллельное движение голосов, образующих красочные гармонические созвучия различной степени остроты и плотности.

Поэтический образ *света* в рассматриваемой части Хорового концерта и для композитора, и для автора текста наделен глубоким смыслом: свет – это источник жизни, познания и духовности. Таким образом, изучение поэтического первоисточника оказалось продуктивным, позволившим услышать отголоски народной поэтики в сочинении современного хорватского автора.

Как следствие, возникает соблазн повторно испытать *искушение словом*, в данном случае подразумевая программное название нонета деревянных духовых с валторнами – «The Winds on St. George's Hill». Сочинение было написано в 1998 году, премьера состоялась в Концертном зале Хорватской филармонии в Загребе 17 февраля 1999 года в исполнении ансамбля солистов Духового оркестра Хорватской Армии (SPOHV)[7].

Данное произведение, созданное в Англии, отсылает к конкретному адресу: графство Суррей на юго-востоке Англии, городок Уэйбридж на реке Уэй, образующей правый рукав Темзы, парковая зона с большими полями для гольфа – St. George's Hill. Здесь Саня Дракулич жила в конце 1990-х годов, наслаждаясь изумрудной зеленью холмов, бодрящей свежестью ветра и разноголосицей обитателей этого места. Сюда некогда приезжали Джон Леннон, Элтон Джон, Клифф Ричард, Том Джонс, многие известные спортсмены, актеры, бизнесмены. Все эти голоса, подхваченные порывами ветра, сливались с шелестом деревьев и шепотом трав, голосами птиц в бледной лазури и тихим рокотом реки, отзывались вибрациями в ансамбле духовых, вдохновляя автора на новую работу.

Сочинение «The Winds on St. George's Hill» написано в сложной полифонической технике, объединяющей имитационную и контрастную полифонию, вертикальные перестановки с ин-

[6] Композитором написано около 40 хоровых сочинений для разных составов, в том числе 3 концерта.

[7] https://youtu.be/5RAjXBLZjZ0.

тенсивным фигурационным развитием фактурных планов. В прихотливом сплетении голосов каждая партия наделена своей тематической функцией, которая закрепляется соответствующим типом фигурации: это приглушенное звучание закругленных мелодических построений у валторн (тема A); восходящее движение по звукоряду *тон-полутон* у кларнетов (тема B); переклички коротких фраз с форшлагами у двух гобоев (тема C); изломанная линия, прерываемая скачками, в партии фагота (тема D); наконец, самая прихотливая тема E, порученная флейте и объединяющая ломаные линии, скачки и стремительные пассажи. Все темы развиваются имитационно, переходя от одного инструмента к другому, проводятся в параллельном движении, варьируются, сохраняя заданный фигурационный «облик» или вбирая новые детали, нередко заимствуемые у других тем или инструментов. Обогащаясь новыми фигурационными элементами, указанные темы постепенно утрачивают тембровую индивидуальность и объединяются в группы, создавая насыщенные фактурные монолиты. Полифоническая техника, насыщенное фигурационное развитие, тонально-гармонические и фактурные находки свидетельствуют о прочной укорененности данного сочинения в европейской музыкальной культуре, полихромной и единой одновременно, подчиняющей национальные особенности множественных элементов общим конструктивным законам. Если же причудливый отблеск национального появляется на поверхности этого сложного монолита, то чаще всего речь идет о стилистическом жесте или предмете художественного отображения. В творчестве Сани Дракулич подобный отблеск национального обнаруживается на уровне жанровых реминисценций – таковы далматинский танец *линджо* (Lindjo) в пляске Шута из оперы «Короли и конюхи» (2011) или заклинательные балканские ритмы в финале Концерта для арфы и камерного оркестра «Яблоко раздора» (2009).

Соцветия национального, появляющиеся на ветвистом дереве европейской музыкальной культуры, воспринимаются сегодня не экзотическим рудиментом, но важной и органичной составляющей культурного пространства, в котором сплетаются наследие прошлого и современность, академическое искусство и фольклор, индивидуальный творческий вклад каждого художника и национальные традиции народов, образующих нашу земную цивилизацию.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Шуман Р*. О музыке и музыкантах: в 2 т. М.: Музыка, 1978. Т. 2-Б. 294 с.

2. *Чайковский П. И*. Переписка с Н. Ф. фон Мекк: в 3 кн. М.: Захаров, 2004. Кн. 1. 622 с.

3. Дворжак в письмах и воспоминаниях. М.: Музыка, 1964. 215 с.

4. И. Стравинский – публицист и собеседник / сост. и ред. В. П. Варунца. М.: Сов. композитор, 1988. 504 с.

5. *Kabalin D.* Na moru rumen. Rijeka: Riječko književno i naučno družtvo, 1984. 74 s.

6. *Bonifačič R*. O problematici takozvane “Istarske Ljestvice” // Narodni umjet. 2001. Vol. 38. Pust. 2. S. 73–95.

7. *Masuric D*. Reception of Istrian Musical Tradition. URL: http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2007/1450-98140707185M.pdf (дата обращения: 12.06.2021).

REFERENCES

1. *Shuman R*. O muzyke i muzykantah [About Music and Musicians]: in 2 vol. Moscow: Muzyka, 1978. Vol. 2-B. 294 p.

2. *Chaykovskiy P.* Perepiska s N. fon Mekk [Correspondence with N. von Mekk]: in 3 vol. Moscow: Zakharov, 2004. Vol. 1. 622 p.

3. Dvorzhak v pis’makh i vospominaniyakh [Dvorak in Letters and Memoirs]. Moscow: Muzyka, 1964. 215 p.

4. I. Stravinskiy – publitsist i sobesednik [I. Stravinsky as Publicist and Interlocutor]. Compiled and edited by V. Varunts. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1988. 504 p.

5. *Kabalin D.* Na moru rumen. Rijeka: Riječko književno i naučno družtvo, 1984. 74 p.

6. *Bonifačič R.* O problematici takozvane "Istarske Ljestvice". In: Narodni umjet. 2001. Vol. 38. Issue 2. Pp. 73–95.

7. *Masuric D.* Reception of Istrian Musical Tradition. URL: http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2007/1450-98140707185M.pdf (date of application: 12.06.2021).

Логинова Лариса Николаевна
доктор искусствоведения, профессор теории музыки и сольфеджио
Школа музыкального искусства и танца «Лютье»
Испания, 08007, Барселона
larisaloginova56@gmail.com
ORCID: 0000-0003-3090-3510

Larisa N. Loginova
Dr. Sci. (Art), Professor of Music Theory and Ear Training
School of Music and Dance "Luthier"
Spain, 08007, Barcelona
larisaloginova56@gmail.com
ORCID: 0000-0003-3090-3510

УДК 7.067.2 DOI: 10.52469/20764766_2021_03_18

В. Ю. КИСЕЕВ

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ЧЕРТЫ РИТУАЛА В ПЕРФОРМАНСЕ «КНИГА ДНЕЙ» МЕРЕДИТ МОНК

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00366–А «Перформативные формы музыкального искусства как феномен современной культуры»
The research was funded by RFBR, project number 20-012-00366–A "Performative kinds of music as a phenomenon of contemporary culture"

Перформанс как форма представления является ведущим направлением в творчестве Мередит Монк, принадлежащей к числу родоначальников перформативного движения в США. М. Монк признана не только одним из ярких представителей музыкально-театрального перформанса рубежа XX–XXI веков, но и художником-новатором, содействовавшим активному развитию и внедрению перформативности в различные жанры музыкального театра. В области перформанса названный автор создала свои лучшие сочинения, благодаря которым стала одним из самых влиятельных композиторов Северной Америки. Эстетические принципы М. Монк формировались в период расцвета концептуального искусства, под непосредственным влиянием которого происходил процесс сближения академического театра и разнообразных арт-практик. В американской художественной среде благодаря этому утвердился термин «концептуальный театр», предполагающий замену традиционной формы представления – разыгрываемого спектакля – на демонстрацию автором некоего опыта переживания конкретного момента действительности, будь то ощущение реального отрезка времени или восприятие пространства в настоящий момент.

Публикуемая статья посвящена музыкально-театральному перформансу М. Монк «Книга Дней». Данная композиция рассматривается в аспекте индивидуального претворения некоторых специфических элементов ритуала. В центре внимания исследователя находится пространственно-временной континуум произведения, вызывающий определенные ассоциации с ритуалом. В результате аналитических наблюдений над спецификой организации художественного пространства–времени, присущей «Книге Дней», формулируется вывод о том, что концептуализация вышеназванного континуума и его погружение в атмосферу воображаемого ритуала способствуют объединению зрителей в сообщество и создают лиминальную ситуацию.

Ключевые слова: перформанс, концептуальный театр, «Книга Дней», перформативность в творчестве Мередит Монк, ритуал, художественное пространство–время.

Для цитирования: Кисеев В. Ю. Черты ритуала в перформансе «Книга дней» Мередит Монк // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 3. С. 18–23.
DOI: 10.52469/20764766_2021_03_18

V. KISEYEV

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

ELEMENTS OF A RITUAL IN A PERFORMANCE "THE BOOK OF DAYS" BY MEREDITH MONK

Performance as an art form plays a predominant role in the Meredith Monk's career. She was one of the pioneers of the performative movement in the United States at the turn of the 20th and 21st centuries and became not only one of the brightest representatives of musical and theatrical performance art, but also contributed to its active development and introduction into various genres of musical theater. In the form of a performance the author created her best art works, which made her one of the most influential composers in North America. The aesthetic principles of Meredith Monk were formed

during the heyday of conceptual art, and under its direct influence the process of convergence of academic theater and contemporary art practices took place. Due to that fact new term "conceptual theatre" has been established in the American artistic environment, which replaced the traditional form of stage performance with the demonstration of author's experience of reality, whether it be a sense of a real period of time, or a perception of space at the moment.

The article examines the elements of ritual in the musical and theatrical performance "The Book of Days" by Meredith Monk. The author focuses on the space-time continuum of the work, which evokes associations with ritual. As a result of analytical observations of the perception of the artistic time and space in the "Book of Days", the author comes to the conclusion that their conceptualization and immersion in the atmosphere of an imaginary ritual contribute to uniting the audience into a community and create a liminal situation.

Key words: the genre of performance, conceptual theatre, "The Book of Days", performativeness in the work of Meredith Monk, ritual, artistic time and space.

For citation: Kiseyev V. Elements of a ritual in a performance "The Book Of Days" by Meredith Monk // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 3. Pp. 18–23.
DOI: 10.52469/20764766_2021_03_18

Перформанс, с присущей ему ориентацией на отрицание традиционных художественных ценностей, как нельзя лучше отвечал выражению новых идей в искусстве последней трети XX столетия. Художники, композиторы, режиссеры видели в нем средство для преодоления отчужденности между исполнителем и зрителем, что представлялось важным для нового понимания функций искусства в современном обществе. Творческие деятели критиковали современное общество за излишний индивидуализм, который лишает личность «цельности, последовательного органичного развития, конкретности, религиозного, трансцендентального опыта» и считали необходимым найти «общие элементы между индустриальными обществами и неиндустриальными, между культурами, в основе которых лежит принцип индивидуализма, и культурами общинного типа», отмечая значимость театра в процессе этих поисков [1, p. 197].

Ричард Шехнер, Германн Нитч, Ежи Гротовский, Марина Абрамович, Йозеф Бойс, Филип Гласс, Мередит Монк и многие другие художники-новаторы стремились усилить коммуникацию при создании художественной реальности. Будучи убежденными в необходимости объединения общества посредством совместного совершения ритуалов, названные авторы обращались в своих спектаклях-перформансах к различного рода мифоритуальным практикам. Именно благодаря введению элементов ритуала в художественную ткань сочинения стало возможным объединение исполнителей и зрителей в новое сообщество, с тем, чтобы в рамках художественного опыта участники спектакля-перформанса смогли прочувствовать недоступный для индустриального социума процесс единения, ощутить трансформацию перехода индивида в сообщество.

Воплощение элементов ритуала имеет особое значение для перформансов М. Монк. Композитор перенимает опыт концептуального театра – в частности, одного из первых авторов и теоретиков театрального перформанса Р. Шехнера. Согласно Р. Шехнеру, перформанс является формой представления, то есть особым видом театрального спектакля, который противоречит традиционным законам европейской драмы. Для перформанса важно, чтобы зритель стал участником действия, важно вовлечь зрителя в такую ситуацию, которая позволит ему по-новому взглянуть на уже знакомые вещи. В процессе перформанса у зрителя возникает особое состояние – лиминальное.

Определяя в своей теории лиминальность в качестве центрального понятия, Р. Шехнер опирался на концепции Арнольда ван Геннепа и Виктора Тернера. Этнолог А. ван Геннеп, изучая ритуалы перехода, продемонстрировал их связь с пограничным опытом, который переживает участник ритуала и который в итоге приобретает символическое значение (см. об этом: [2, с. 318]). В 1970-х гг. антрополог В. Тернер, с которым активно сотрудничал Р. Шехнер, обратился к переходной стадии ритуала, охарактеризовав возникающее в данном процессе состояние как лиминальное (пороговое), поскольку оно находится «в промежутке между положениями, предписанными и распределенными законом,

обычаем, условностями и церемониалом» [3, с. 169]. Согласно концепции В. Тернера, *лиминальность* формирует игровое пространство, «позволяет опробовать новую манеру поведения, новые смысловые комбинации, чтобы позднее отвергнуть или принять их» [4, p. 40]. Благодаря В. Тернеру в науке и художественной практике утвердилась мысль о значении *лиминальности* не только для трансформации общественного статуса индивида, но и для изменений в самом обществе. Позже искусствоведы стали применять термин «*лиминальность*» для объяснения новаторских опытов концептуального театра, в том числе и музыкального (см. об этом, например: [2; 5]).

В перформансах М. Монк пограничное состояние возникает благодаря размыванию границ между искусством и повседневностью, элементы которой вводятся в действие и становятся его неотъемлемой концептуальной составляющей. Опираясь на сопоставления фактов из повседневности, а также используя суггестивные свойства музыки, композитор открывает для зрителя возможность по-новому взглянуть на знакомые вещи, самостоятельно провести параллели между разрозненными ситуациями и в рамках собственного эстетического опыта прочувствовать острые социальные проблемы или заново пережить сложные жизненные ситуации. Важно, что перформансы М. Монк повергают зрителя в *лиминальное* состояние – состояние кризиса, которое после участия в перформансе зачастую невозможно преодолеть, придерживаясь общепринятых социальных норм и моделей поведения.

Рассмотрим с данной точки зрения одно из самых ярких произведений М. Монк – перформанс «Книга Дней», представляющий новую область – музыкальный видеотеатр[1]. М. Монк создала «Книгу Дней» в 1985 году как музыкально-театральную композицию, а в 1988 году подготовила видеоверсию, пояснив, что произведение не является художественным фильмом, но представляет собой «видео для ушей <…> с кинематографическими свойствами <…> музыка должна вызвать образы в воображении каждого слушателя» [6, p. 156].

Видеоперформанс как форма представления не предполагает физического вовлечения зрителей в действие. Как отмечает А. Деникин, «ключевым понятием здесь становится свобода зрительской интерпретации и стремление к зрительской вовлеченности в процесс конструирования художественных смыслов. Суть видеоперформанса – художественный жест, существующий "здесь и сейчас", жест, в котором видеозапись играет роль ретранслятора идей»; при восприятии видеоперформанса изображение символически «заменяет» автора (подробнее см.: [7, с. 138].

«Книга Дней» обращается к проблеме социальной несправедливости. Сочинение посвящено еврейской теме, осмысление которой происходит посредством концептуализации художественного времени. М. Монк объясняет: «Я использовала образ еврейской общины как метафору. Я пыталась показать разных людей, находящихся одновременно в ситуации ожидания катастрофы» [8, p. 92]. Произведение погружает зрителя во времена Черной чумы, свирепствовавшей в период с 1346 по 1453 гг. Согласно разворачивающемуся действию, во время строительных работ на одной из улиц современного Нью-Йорка рабочие взрывают кирпичную стену, пробивают таким образом пространственно-временны*е* границы и попадают в еврейскую общину XIV столетия. В Европе свирепствует чума, но жители этой еврейской общины продолжают жить размеренной жизнью, соблюдая традиции и совершая рутинные действия: укладка тфилина, перебирание четок, подметание дверных проемов, рубка дров происходят в размеренном темпе и вызывают ассоциации с ритуальными действами.

Пространство и время, в которые перемещаются средневековые и современные герои «Книги Дней», одновременно реалистичны и мифологичны, поскольку соответствующие границы постоянно размываются. События «Книги Дней» происходят в мире между временем и «вневременностью», где единственная константа – то, что в окружающем мире неизменно: солнце восходит и заходит, люди живут и умирают, жизненный цикл повторяется. Данная идея является главной для еврейской общины, в жизни которой обыденное возведено в сакральное. Как следует из самого названия, сочинение «Книга Дней» подобно вечному календарю, книге записей, где даты не привязаны к дням недели и не ограничены определенным годом. «Я думаю о времени как об объемной текучей среде. Я могу сжимать, растягивать, крутить, прерывать время», – объясняет свой замысел М. Монк [9, p. 89].

Для нашего исследования важно, что «Книга Дней» является своего рода руководством по сохранению в памяти событий, растянутых и сжа-

[1] В российском искусствоведении получил известность документальный музыкальный видеотеатр Стивена Райха. Однако на практике существенную лепту в его развитие внесли также видеоперформансы М. Монк. Композитор использовала видеообразы во многих своих сочинениях, среди которых выделяются две крупные композиции – «Остров Элис» и «Книга Дней».

тых во времени, завершившихся и повторяющихся. События, разворачивающиеся в тот или иной момент исторического времени и переживаемые аудиторией на протяжении перформанса, становятся в сознании зрителей своеобразной топографической картой. В сочинении даже фигурирует визуальный образ карты для указания локации во времени и пространстве. Отметим, что принцип картирования при помощи художественных событий характерен и для других работ композитора – например, музыкально-театральных перформансов «Сок», «Песни Вознесения», оперы «Судно» (подробнее см.: [10]). И, что особенно важно, данный принцип согласуется с религиозными традициями, предполагающими, что какое-либо место становится священным благодаря событиям, произошедшим на нем и важным для определенной религии.

Не менее значимым в рассматриваемом произведении является соотнесение восприятия конкретного времени со специфической локацией (будь то еврейский или христианский квартал, храм, рынок) или с обширной географической территорией – Европой, Персией, Северной и Южной Америкой. Ведь на экране события из жизни средневековой еврейской общины перемежаются с закрепившимися в сознании современников М. Монк образами-архетипами зла и насилия, например, с шествием представителей Ку-клукс-клана – радикальной расистской группировки в США, ассоциирующейся в массовом сознании с жестокими убийствами афроамериканцев. Образы зла и насилия связаны также с видеоизображениями американских солдат Вьетконга, «прославившихся» военными преступлениями и уничтожением мирных жителей южновьетнамских деревень. Тенденция к подобному объединению запутанных событий и знакомых архетипов опять-таки соотносится с преследованиями и страданиями евреев-изгнанников. Использование композитором временны́х смещений наталкивает на мысль, которая традиционно возникает при объяснении несоответствий в хронологии событий, изложенных в Торе, где «нет ни прошлого, ни будущего» [11].

Указанную идею в «Книге Дней» демонстрируют, например, истории странствующего еврейского рассказчика Хаима бен Иосифа. Хаим рассказывает сказку: для хранения сокровищ у французского короля есть глубокий подвал, куда королевские подданные спускаются, минуя 12000 ступенек. Это «путешествие», занимающее 6 дней, напоминает спуск в пещеру. Рассказчик говорит о некоем скрытом секрете, повествование о котором вложено уже в другую историю. В итоге мы понимаем, что Хаим передает начало пятой главы «Франкенштейна» Мэри Шелли и, соответственно, переносит нас в XIX век. Далее Хаим внезапно включает радио, по которому продолжается рассказ о «злой природе» этого фантастического существа. Средневековые евреи завороженно слушают по радио историю Мэри Шелли, не подозревая, что им преподносят не существовавшие в их время технологии и артефакты. Сцена с Хаимом и построенные по сходному принципу сцены с Белым рыцарем в театральном представлении показывают, что в перформансе нет различий между событиями прошлого и будущего, время здесь не дифференцировано.

Своеобразными проводниками между различными пространственно-временны́ми континуумами в «Книге Дней» выступают образы Сумасшедшей женщины, преследуемой видениями из прошлого и будущего, и девушки Евы, чьи сны наполнены событиями будущего – событиями, от которых исходит неясная угроза, но которые Ева не может истолковать. По сути, зритель воспринимает то, что происходит в «Книге Дней», глазами Сумасшедшей и Евы: их взгляды, остановленные во времени, транслируются на экране крупным планом.

Важно, что в качестве проводника во времени, а также способа универсальной (понятной без слов) коммуникации в сочинении используются традиционные еврейские напевы. Композитор не использовала цитаты из соответствующих религиозных песнопений, сочинив оригинальные напевы, которые вызывают прямые ассоциации с нигуном. Традиционный нигун представляет своего рода призыв к Богу, музыкальную молитву без слов, по мнению ортодоксальных представителей иудаизма, «пробуждающую душу и приближающую человека к Творцу» [12]. Изначально нигун исполнялся без слов; напевы М. Монк решены в духе «Нигун двекут». Последний представляет собой так называемые «грустные одноголосные мелодии», «песни тоски по Всевышнему»; они «пробуждают возвышенное желание близости к Богу и одновременно являются молитвой, просьбой о милости Небес» [там же].

Мелодии без слов, напоминающие нигун, в «Книге Дней» исполняют Белый рыцарь, дед Евы и единственный человек, который понимает Еву, – Сумасшедшая. Исполнение нигуна создает пространство для духовного единения. Песнопения звучат в тот момент, когда слова как источник коммуникации теряют свое значение, оказываются непонятными. Например, в одной из сцен старик, не понимающий смысла образов из сновидений Евы, поет нигун, что создает атмосферу понимания и духовного единения. Сумасшедшая общается с другими персонажами

посредством безмолвных жестов и пения нигуна совместно с Евой. В тот момент, когда они достигают единения, зритель также может почувствовать трансцендентное (достижимое путем молитвы и медитации) измерение времени и пространства.

Более того, в рамках видеоперформанса зритель может на собственном опыте ощутить повторяющийся ход истории. В произведении не случайно всплывают закрепленные в массовом сознании образы зла и насилия. Заканчивается сочинение тем, что Сумасшедшую попирает толпа, а евреев запирают в деревянном загоне, вокруг которого разложены охапки горящего сена. История превращается в дым. Но гипотетически «Книга Дней» не имеет окончания: жизнь в произведении начинается снова, о чем свидетельствует пение, напоминающее нигун. «История – это мысль, вечность – это сейчас», – утверждает Мередит Монк [6, с. 156].

Таким образом, ритуальный характер перформанса формируется, с одной стороны, посредством сакрализации времени и пространства (что необходимо для создания в сочинении некоего сообщества, объединяющего людей из прошлого и настоящего, а также героев перформанса и зрителей, как это происходит в рамках религиозного ритуала), а с другой, – благодаря иммерсивному погружению аудитории во внутреннюю жизнь произведения. Зрители, заново переживая исторические события, приобщаются к действию, становятся его виртуальными участниками и обретают чувственный опыт, «испытывая на себе» далекие события прошлого в момент настоящего, а также ощущая на собственном эстетическом опыте существование в условиях безвременья. В «Книге Дней» события XX и XIV столетий происходят в едином пространственно-временном континууме. М. Монк «сворачивает» большие промежутки времени, соединяя разрозненные исторические события в «одномоментность», свободно перемещая героев из современности в прошлое и обратно для того, чтобы создать ощущение: они и мы – единое сообщество. Зритель перформанса, словно участник воображаемого ритуала, погружается в мир вечного, откуда созерцает и переживает непрерывный круговорот жизни и смерти, сквозь призму индивидуального чувственного опыта осмысляет проблему насилия.

Эффект иммерсии, иными словами – погружения, достигается в произведении с помощью музыкального пласта, характерными свойствами которого являются медитативность и отсылки к религиозному нигуну, а также видеоряда: художественный мир сочинения воспринимается глазами главных героинь, вместе с которыми зритель переживает лиминальное состояние. В рамках данного перформанса автор разрушает барьер между эстетической и социальной сферами, благодаря чему создается упоминаемое выше состояние лиминальности, ментального кризиса.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Schechner R*. Environmental Theater. New York: Applause Books Expanded, 2000. 339 p.

2. *Фишер-Лихте Э*. Эстетика перформативности. М.: Канон+, 2015. 375 с.

3. *Тернер В*. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. 277 с.

4. *Turner V*. Variations on a Theme of Liminality. Assen: 1977. Pp. 36–53.

5. *Кисеева Е. В., Демина В. Н*. Мифологические модели и ритуальные формы в современном музыкально-театральном перформансе // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 4. С. 77–87.

6. Meredith Monk with Joan Knight: About "Book of Days" (1988) // Art + Performance: Meredith Monk. Ed. by D. Jowitt. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2011. Pp. 156–163.

7. *Деникин А. А*. Американское и европейское видеоискусство: 1960–2005: дис. … канд. культурологии: 24.00.01. М., 2008. 216 с.

8. Meredith Monk: Invocation/Evocation – A Dialogue with Liza Bear // Art + Performance: Meredith Monk. Ed. by D. Jowitt. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2011. Pp. 79–93.

9. Art Performs Life: Merce Cunningham, Meredith Monk, Bill T. Jones. Ed. by Th. Golden, L. Kuhn. Minneapolis: The Walker Art Center, 1998. 175 p.

10. *Кисеев В. Ю*. Сайт-специфик перформанс в творчестве Мередит Монк // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 47–52.

11. Коэлет: три формы времени // Энциклопедия Иудаизма. URL: https://toldot.ru/vremya.html (дата обращения: 27.06.2020).

12. Нигун // Энциклопедия Иудаизма. URL: https://toldot.ru/nigun.html (дата обращения: 27.06.2020).

REFERENCES

1. *Schechner R*. Environmental Theater. New York: Applause Books Expanded, Subsequent edition, 2000. 339 p.

2. *Fisher-Likhte E*. Estetika performativnosti [The Aesthetics of Performativity]. Moscow: Kanon+, 2015. 375 p.

3. *Turner V*. Simvol i ritual [Symbol and Ritual]. Moscow: Nauka, 1983. 277 p.

4. *Turner V*. Variations on a Theme of Liminality. Assen: 1977. Pp. 36–53.

5. *Kiseeva E., Dyomina V*. Mifologicheskie modeli i ritual'nye formy v sovremennom muzykal'no-teatral'nom performanse [Mythological Models and Ritual Forms in Contemporary Musical Theater Performance]. In: Problemy muzykal'noy nauki [Music Scholarship]. 2020. № 4. Pp. 77–87.

6. Meredith Monk with Joan Knight: About "Book of Days" (1988). In: Art + Performance: Meredith Monk. Ed. by D. Jowitt. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2011. Pp. 156–163.

7. *Denikin A*. Amerikanskoe i evropeyskoe videoiskusstvo: 1960–2005 [American and European Video Art: 1960–2005]: Ph. D. Thesis. Moscow, 2008. 216 p.

8. Meredith Monk: Invocation/Evocation – A Dialogue with Liza Bear. In: Art + Performance: Meredith Monk. Ed. by D. Jowitt. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2011. Pp. 79–93.

9. Art Performs Life: Merce Cunningham, Meredith Monk, Bill T. Jones. Ed. by Th. Golden, L. Kuhn. Minneapolis: The Walker Art Center, 1998. 175 p.

10. *Kiseyev V*. Sait-spetsifik performans v tvorchestve Meredit Monk [Site-specific Perfor mance in the Creative Work of Meredith Monk]. In: Yuzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2019. No. 4. Pp. 47–52.

11. Kojelet: tri formy vremeni [Coelet: Three Forms of Time]. In: Entsiklopediya Iudaizma [Encyclopedia of Judaism]. URL: https://toldot.ru/vremya.html (date of application: 27.06.2020).

12. Nigun [Nigun]. In: Entsiklopediya Iudaizma [Encyclopedia of Judaism]. URL: https://toldot.ru/nigun.html (date of application: 27.06.2020).

Кисеев Василий Юрьевич
заведующий студией звукозаписи
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
studiocons@mail.ru
ORCID: 0000-0002-1730-353X

Vasiliy Yu. Kiseyev
Head of a Recording Studio
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
studiocons@mail.ru
ORCID: 0000-0002-1730-353X

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE

УДК 78.036.9 DOI: 10.52469/20764766_2021_03_24

А. М. ЛОЗОВСКИЙ

Донецкая государственная музыкальная академия им. С. С. Прокофьева

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ С ОБРАЗЦАМИ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ В ДЖАЗОВЫХ КОМПОЗИЦИЯХ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

«Оджазированная» классика – весомый пласт современной фортепианной джазовой литературы. Процесс синтеза элементов академической и джазовой музыки, наметившийся в стилях, которые отнесены исследователями истории джаза к его истокам, приобретает во второй половине XX века поистине колоссальный размах. Перечисленные в статье примеры «адаптации» произведений Г. Перселла, А. Вивальди, И. С. Баха, Дж. Верди, С. Рахманинова, С. Прокофьева, Р. Щедрина и т. д. известными джазменами являются тому свидетельством.

«Jazzing the classics» включает в себя джазовые обработки отдельных музыкальных тем или целых сочинений, принадлежащих перу композиторов академического направления, а также традицию вовлечения в джазовые композиции элементов классической стилистики. В качестве примеров джазовой интерпретации академического музыкального материала в статье проанализированы: джазовая обработка К. Виленским знаменитого «Полета шмеля» Н. Римского-Корсакова, джазовая транскрипция А. Тейтумом «Юморески» ор. 101 № 7 А. Дворжака, композиция Дж. Ширинга «Get off my Bach», представляющая собой стилизацию музыки И. С. Баха. Избранный музыкальный материал предоставляет возможность аналитического рассмотрения различных форм претворения музыкальной классики в фортепианном джазе и выявления механизмов «перевода» академических сочинений на язык джазового искусства. Преобразование классических первоисточников происходит на интонационном, ладогармоническом, метроритмическом и структурном уровнях.

Исследуемые в статье композиции не только обладают непреходящей художественной ценностью в сфере «оджазированной» классики, но и служат хорошей базой для молодых музыкантов, овладевающих искусством джазовой обработки.

Ключевые слова: «jazzing the classics», джазовые обработки и транскрипции, стилизации музыкальной классики, К. Виленский, А. Тейтум, Дж. Ширинг.

Для цитирования: Лозовский А. М. Некоторые особенности работы с образцами классической музыки в джазовых композициях для фортепиано // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 3. С. 24–31.
DOI: 10.52469/20764766_2021_03_24

A. LOZOVSKY
S. Prokofiev Donetsk State Music Academy

SOME ASPECTS OF WORKING WITH CLASSICAL MUSIC IN THE CONTEXT OF JAZZ COMPOSITIONS FOR PIANO

"Jazzed" classics present a weighty layer of modern piano jazz music. Synthesis of academic and jazz music elements, which began to appear at the end of the 19th century, and manifested itself in the styles attributed by musicologists to jazz origins, grown to a truly colossal scope in the second half of the 20th century. The examples of "adaptation" of works by G. Purcell, A. Vivaldi, J. S. Bach, J. Verdi, S. Rachmaninoff, S. Prokofiev, R. Shchedrin and others by famous jazzmen presented in the article provide evidence of this.

"Jazzing the classics" includes jazz adaptations of individual musical themes or entire compositions by academic composers, as well as the tradition of including elements of classical style in jazz compositions. Examples of jazz interpretation of academic music are presented by K. Vilensky's jazz adaptation of famous "Flight of the Bumblebee" by N. Rimsky-Korsakov, A. Tatum's jazz transcription of "Humoresque" Op. 101, No. 7 by A. Dvorak and composition by G. Shearing "Get off my Bach", which is a stylization of J. S. Bach's music. The selected musical material provides an opportunity for an analytical examination of various forms of implementation of musical classics in piano jazz and the identification of mechanisms for the "translation" of academic compositions into the jazz language. The transformation of classical primary sources affects takes place in harmonic, intonation, metro-rhythmical and structural levels. The considered compositions not only have enduring artistic value in the sphere of "jazzed" classics, but also serve as a good basis for students.

Key words: "jazzing the classics", jazz arrangements and transcriptions, stylizations of musical classics, K. Vilensky, A. Tatum, G. Shearing.

For citation: Lozovsky A. Some aspects of working with classical music in the context of jazz compositions for piano // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 3. Pp. 24–31.
DOI: 10.52469/20764766_2021_03_24

Вопросы взаимопроникновения джаза и академической музыки, актуальные как для джазоведения, так и для «традиционного» музыкознания, неоднократно рассматривались в исследованиях современных отечественных и зарубежных теоретиков и музыковедов. С одной стороны, неоспоримым является факт воздействия профессиональной европейской музыки на джазовое исполнительство. С другой стороны, на протяжении почти целого столетия происходит процесс ассимиляции (поглощения) элементов джазового мейнстрима [1] музыкой академического направления.

Более разработанным представляется аспект, связанный с изучением факторов проникновения джазовых образцов в академическую музыку и с теоретическим осмыслением механизмов такого рода включений. Менее освещенной является та сторона проблемы, которая должна изучаться исследователями эволюции джазовой музыки, а именно – влияние академической традиции на джазовое искусство. В исследованиях по истории джаза и в работах, посвященных его отдельным направлениям и персоналиям, как правило, отмечается возросшее во второй половине XX века стремление джазовых музыкантов ассимилировать достижения академической музыки. Прогрессив, кул-джаз, уэст-коуст-джаз, «барокко-джаз», третье течение, симфоджаз – эти направления модерн-джаза характеризуются активным экспериментированием в области гармонии, ритма, тембра, полиаккордики, композиционных построений. Истоком подобных экспериментов становится профессиональное композиторское творчество.

Отдельный, относительно самостоятельный блок образуют вопросы «оджазирования» классики, что требует более пристального анализа и осмысления. Цель статьи заключается в анализе различных форм претворения музыкальной «классики» в фортепианном джазе второй половины XX столетия и выявлении механизмов «перевода» академических сочинений на язык джазового искусства. Понятие «jazzing the classics» включает в себя как обработки в джазовой интерпретации отдельных тем или целых

сочинений, принадлежащих перу композиторов академического направления, так и включение в джазовые композиции и импровизации определенных элементов классической стилистики.

Обращение джазовых исполнителей к классической музыке может быть вызвано различными художественными задачами. В. Озеров относит к числу таких задач стремление отдать дань уважения любимому композитору-классику или пародирование определенных стилистических клише академической музыки, а также попытку активизировать внимание слушателя. История трактовки образцов академической музыки джазовыми музыкантами связана с музицированием рубежа XIX–XX веков. Военные духовые оркестры, формировавшиеся из музыкантов негритянского происхождения, новоорлеанские «марширующие капеллы», оркестры темнокожих креолов – все они исполняли входившие в их репертуар популярные марши, танцы и классические арии, внося в них особую ритмику и блюзовые тоны, характерные для афроамериканского фольклора. К начальным этапам «оджазирования классики» следует отнести также пародирование музыки европейских опер, включавшееся в minstrel-shows, и интенсивное синкопирование, характерное для интерпретации регтаймерами фортепианных сочинений композиторов-классиков. В эпоху позднего свинга параллельно возникает и стиль «барокко-джаз» – с включением оригинальных цитат, использованием имитационной полифонии и других техник композиции барочной эпохи.

В начале 50-х годов прошлого века происходит становление нового стиля, провозглашенного Г. Шуллером как «третье течение», – экспериментального стилевого направления современной музыки, основной целью которого являлся полномасштабный синтез джаза и современного академического искусства. В качестве одного из первых примеров джазовой обработки классической темы В. Озеров упоминает фортепианную пьесу Джелли «Ролл» Мортона, использующую фрагменты «Miserere» из IV акта оперы Дж. Верди «Трубадур» [2, с. 234]. В 1920–1930-е годы заимствованный из классической музыки тематический материал звучал в репертуарных программах оркестров П. Уайтмена, Ф. Хендерсона, Г. Миллера, Б. Гудмена, Д. Эллингтона. Реже можно было услышать аранжировки для джазовых коллективов законченных произведений классических композиторов – например, Этюд c-moll op. 10 № 12 Ф. Шопена в исполнении ансамбля Джона Кирби, Прелюдию cis-moll С. Рахманинова в исполнении Нэта «Кинга» Коула, вокальные обработки «Swingle Singers» в стиле «барокко-джаз» произведений Г. Перселла, А. Вивальди, И. С. Баха и др. Однако важнейшей вехой в истории джазового интерпретирования классики, по мнению исследователей, явилось исполнение свинговой обработки Концерта d-moll для двух скрипок с оркестром И. С. Баха, осуществленное в 1937 году джаз-трио в составе: Э. Саут, С. Граппелли (1-я и 2-я скрипки), Дж. Рейнхардт (гитара).

Дальнейшее развитие джазового искусства представляет нам множество примеров как джазовых импровизаций на темы классической музыки, так и аранжировок (обработок) произведений композиторов академического направления для джазовых ансамблей и солистов. Назовем некоторые из этих аранжировок: «Artistry in Rhythm» С. Кентона, «In an Eighteenth-century Drawing Room» Р. Скотта, «Blue Rondo à la Turk» Д. Брубека, «A Bird in Igor's Yard» Дж. Рассела, «Boyd Meets Stravinsky» Б. Рэйберна. Среди джазовых версий законченных «классических» произведений отметим «Танец с саблями» и «Аппиеву дорогу» А. Хачатуряна, аранжированные В. Людвиковским, пьесы из «Полифонической тетради» Р. Щедрина в исполнении Ч. Кориа и Г. Бертона, Марш из оперы С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» в интерпретации «Арсенала» под управлением А. Козлова, прелюдию C-dur из I тома «Прелюдий и фуг» Д. Шостаковича, «переработанную» пианистом ансамбля «Метроном» В. Карминским.

Каковы же пути «оджазированния» классики? Каким образом осуществляется «перевод» классической стилистики в джазовую? Рассмотрим «Полет шмеля» Н. Римского-Корсакова в фортепианной обработке джазового композитора и пианиста К. Виленского и попытаемся обнаружить те изменения, которые возникли в интонационной, ладогармонической, метроритмической, фактурной и структурной организации пьесы. Для большей «точности» аналитических наблюдений выберем в качестве «точки отсчета» не оркестровую партитуру «Сказки о царе Салтане», а концертную обработку «Полета шмеля» для фортепиано выдающегося советского пианиста Л. Оборина. Общепринятым является тезис по поводу обусловленности своеобразия джазовой музыки ее метроритмическими, ладогармоническими и другими особенностями. Перекрестные ритмы и реггинг, офф-бит и свинг – на разных этапах развития джаза эти приемы определяли облик тех или иных его жанров и форм. Казалось бы, джазовый характер музыке Н. Римского-Корсакова должны придать, в первую очередь, принципиальные сдвиги в ее метроритмической организации, од-

нако этого не произошло. Объяснение кроется в программном содержании классической пьесы и вытекающем из этого содержания специфическом тематизме. Абсолютная равномерность кружения шестнадцатых, призванная передать монотонное жужжание летящего насекомого, не может быть нарушена без ущерба для «узнаваемости» первоисточника. Лишь в аккомпанирующем пласте музыкальной ткани можно иногда обнаружить приметы джаза: смещение метрического акцента на слабую долю (тт. 4, 5, 8, 9, 22, 35), характерную ритмическую фигуру с варьированием внутримотивного ударения (т. 50). Но главный «оджазирующий» фактор метроритмической организации пьесы Н. Римского-Корсакова заключается в замене двухдольной музыки на четырехдольную метрическую основу – замене, которая в свое время ознаменовала возникновение джаза[1].

В интонационной сфере пьесы «Полет шмеля» изменения минимальны. Можно отметить незначительную «корректировку» звуковысотной линии в экспозиционном и развивающем разделах формы и более заметное обновление мелодического рисунка в репризе. В тт. 51–57 К. Виленский смело отходит от интонационного «каркаса» темы, приближаясь к свободной импровизации «по поводу». Более значительные изменения обнаруживаются в гармоническом облике пьесы Н. Римского-Корсакова. Место господствующих в первоисточнике трезвучий и их обращений занимают созвучия, состоящие из кварт и тритонов (полиаккордика). При этом К. Виленский не «перегружает» гармоническую ткань, отдавая предпочтение аккордам из трех-четырех звуков. Техника соединения аккордов нередко апеллирует к сугубо джазовым традициям. Укажем в качестве примеров на разрешение более диссонирующих аккордов в менее диссонирующие (тт. 58–59) или «хроматическое сползание» тождественных в структурном отношении созвучий, ассоциирующееся с пресловутой «парикмахерской гармонией» (тт. 10–11). К гармоническим «приметам» джаза следует отнести также одновременное (или последовательное, но на узком временном отрезке) звучание низких и высоких ступеней, напоминающее о выработанной джазовыми пианистами «страйд-стиля» манере воспроизводить на фортепиано характерные «blue tones» (тт. 55–56). Привлекает внимание и заключающий пьесу восходящий пассаж параллельными секундами по звукам хроматической гаммы – отголосок специфических «dirty tones» («грязных тонов»), унаследованных джазом из традиционной африканской музыки.

Весьма заметны отклонения от оригинала и на фактурном уровне. Это и изменение регистра проведения темы, и удвоение мелодической линии в квинту или октаву, и введение дополнительных голосов, уплотняющих музыкальную ткань. Особо отметим использование в репризе фактурного рисунка, типичного для стиля страйд-пиано (тт. 38–53). Следует обозначить, что фортепианная фактура джазовой обработки выглядит более насыщенной, виртуозной, ритмически многообразной в сравнении с классической версией. Шире становится охват регистров – как в вертикальном, так и в горизонтальном измерениях. Пространственные границы, очерчиваемые крайними голосами, местами достигают пяти октав. Тематический и пассажно-фигурационный материал порой обоснованно распределяется между левой и правой руками (тт. 12, 32–37). Скачки на широкие интервалы, разнообразные фигурации и пассажи, аккордовые трели, филигранная пальцевая техника, быстрый темп, сменяющийся по мере приближения к завершающей точке еще более быстрым (Piu mosso), – все это соответствует свойственному джазу духу соревновательности, который, по мнению Б. Гнилова, «вплотную подвел джаз к категориям цирка, акробатики, эквилибристики, спорта» [4, с. 7].

Изменения, прослеживаемые на структурном уровне анализируемого сочинения, свидетельствуют о явно намеченном тяготении к динамизации формы. Так, общее количество тактов в обработке Л. Оборина – 170 в двухчетвертном размере[2], а в транскрипции К. Виленского насчитывается 65 четырехчетвертных тактов, то есть реальное соотношение звучания во времени оказывается 4:3. Сокращения произведены в экспозиционном и развивающем разделах: 144 такта в классической версии и 62 (в переводе на 4/4) в джазовой. Репризный же раздел, напротив, оказывается расширенным (56 и 68 тактов соответственно). Но главное, конечно, заключается не в простом арифметическом исчислении тактов. Сжатие формы достигается благодаря целому ряду факторов: исключению некоторых тем и разделов, целеустремленности тонального движения, темповому ускорению в репризе, которое в сочетании с динамическим нарастани-

[1] Дж. Л. Коллиер указывает, что известный джазовый пианист и композитор Джелли «Ролл» Мортон считал себя создателем джаза по той причине, что в 1902 году он первым из музыкантов Нового Орлеана перешел с двухдольного размера на четырехдольный [3, с. 66].

[2] В концертной обработке Л. Оборина использован музыкальный материал, рассредоточенный в обеих картинах III акта оперы Н. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане».

ем «моделирует» в фиксированном нотном тексте особое качество, присущее hot jazz и обычно именуемое драйвом.

Таким образом, сравнение фортепианных обработок «Полета шмеля» Н. Римского-Корсакова, осуществленных Л. Обориным и К. Виленским, позволяет сделать вывод о том, что «перевод» с академического «языка» на джазовый осуществляется путем более или менее значительных «сдвигов» на всех уровнях музыкального целого. Однако степень преобразования последних не одинакова: в данном случае явно джазовое прочтение гармонии и фактуры компенсируется сохранением классических нормативов на интонационном и метроритмическом уровнях. Что касается формы, то при сохранении типовой структуры рондо нарушаются привычные для академической музыки пропорции разделов и преодолевается свойственная рондо уравновешенность ритмо-динамического профиля композиции.

Рассмотрим еще один пример «оджазирования классики» – «Юмореску» ор. 101 № 7 А. Дворжака в транскрипционном варианте, принадлежащем А. Тейтуму. Популярная пьеса чешского композитора становится для легендарного джазового пианиста исходным музыкальным материалом, своего рода импульсом к вдохновенной джазовой импровизации. Если в «Полете шмеля» в обработке К. Виленского речь шла о более или менее значительных отклонениях от оригинала Н. Римского-Корсакова, то «Юмореску» А. Тейтума следует рассматривать как преобразование классического первоисточника в определенную джазовую композицию. Прежде всего, обращает на себя внимание ускорение темпа: Poco lento e grazioso А. Дворжака превращается у А. Тейтума в Allegro vivace с частыми rubato (растягиванием или, наоборот, сжатием длительностей, которыми излагается тема). В прихотливом мелодическом движении контуры заимствуемой темы то слышны вполне отчетливо, то лишь угадываются в разнообразных фактурных линиях. А. Тейтум прослаивает тематизм А. Дворжака общими формами движения, типичными для фортепианного джаза, «украшает» трелями, мордентами, гаммообразными и арпеджированными фигурациями, «разрывает» отдельные фразы пассажными вставками. Новый облик классическим темам придает и отличная от оригинала фразировка.

«Оджазирующим» фактором в пьесе А. Дворжака служит также специфический метроритм. Вся вторая половина импровизации А. Тейтума выдержана в свинговой манере, совершенно преображающей классический по генезису музыкальный материал. Гармоническое решение джазовой обработки характеризуется значительным усложнением аккордики (многозвучные мягко диссонирующие комплексы) при сохранении функционального остова тем. «Декоративно-обработочный подход» (термин Б. Гнилова) к исходному музыкальному материалу влечет за собой фактурную трансформацию изысканной по звучанию «Юморески» А. Дворжака. Ясно прочерченные одноголосные линии, лишь иногда поддерживаемые терцово-секстовыми удвоениями, сменяются аккордовыми пластами, к которым подключаются дополнительные фактурные голоса. Виртуозные пассажи, заполняющие промежутки между фразами, расширяют диапазон звучания – от глубоких басов до высоких звенящих регистров. Широкое применение сложных технических приемов фортепианного исполнительства придает джазовой импровизации концертный блеск и эстрадную эффектность.

Изменениям подверглась и форма классического первоисточника. У А. Дворжака это сложная трехчастная форма с сокращенной репризой:

A	C	A
a b a	c c	a b

А. Тейтум присоединяет к имеющимся разделам еще три – А С А, в результате чего структура приближается к рондо:

A B A C A B (+) A C A

Однако, начиная с третьего проведения главной темы (А), смена метроритмических (появление свинга) и фактурных (страйд-пиано) характеристик прочерчивает четкую границу, разделяющую всю композицию на две строфы-вариации. «Водораздел» между ними выделяется и развернутой импровизацией на пассажно-фигуративном материале. Еще одна зона свободной импровизации предваряет заключительное проведение главной темы, усиливая его итоговую функцию. В результате получается стройная композиция, «корректирующая» некоторую асимметричность структуры, характерную для пьесы А. Дворжака:

Вст. A B A C [И] A B A C [И] A

Как видим, обработка А. Тейтумом «Юморески» А. Дворжака демонстрирует более радикальное «переинтонирование» классического первоисточника, чем в транскрипции К. Виленским «Полета шмеля» Н. Римского-Корсакова. Изменения произошли на всех уровнях организации целого, что обусловило иной статус проанализированной версии. Это не столько джазовая обработка классической пьесы, сколько импровизация джазового музыканта на матери-

але, заимствованном из академического искусства.

Особое место среди «классических моделей», востребованных джазовыми музыкантами, занимает инструментальное творчество И. С. Баха. Отправной точкой в процессе джазовой интерпретации баховской музыки стала упоминавшаяся ранее обработка двойного d-moll'ного концерта, исполненная трио европейских музыкантов в 1937 году (С. Граппелли, Э. Саут, Дж. Рейнхардт). Среди «вдохновленных» музыкой И. С. Баха джазовых композиций последующих десятилетий можно назвать сочинение Г. Темплтона «Bach Goes To Town», исполненное биг-бэндом Б. Гудмена, «Get off my Bach» Дж. Ширинга, «Tribute to Bach & Parker» Л. Конитца, «Когда Бах улыбается» И. Якушенко, «Bach To Bach» Ж. Лусье. Столь пристальный интерес к творчеству великого немецкого композитора послужил фундаментом, на котором сформировалось целое направление современного джаза – «барокко-джаз». В статье историка джазовой музыки В. Олендарева с симптоматичным названием «К проблеме "Бах и джаз"» [5] прослеживается эволюция «барокко-джаза», демонстрирующая тенденцию к сближению составных компонентов данного стилевого направления. Исследователь выделяет две формы взаимодействия баховских[3] и джазовых элементов («горизонтальную» и «вертикальную»), отмечает постепенный переход от практики «обработок» баховских произведений (записи ансамбля «Swingle Singers», а также ВИА «Горизонт» – из альбома «Летний город», 1983) к преломлению отдельных принципов или стилистических примет музыки великого композитора.

Одним из широко известных в фортепианном джазе образцов стилизации музыки И. С. Баха является композиция Дж. Ширинга «Get off my Bach» (1958). Само название пьесы – «Не трогайте моего Баха» – свидетельствует об особом отношении джазового пианиста к немецкому композитору и его стремлении отстоять право на собственное видение (и слышание) баховской музыки. Композиция Дж. Ширинга не содержит цитат из произведений И. С. Баха – это своего рода «работа по модели», сходная с известной техникой композиторов-неоклассиков. В качестве «модели» в данном случае выступают двухголосные инвенции И. С. Баха. Почти на всем протяжении господствует графически четкое взаимодействие мелодических линий, на необходимость ясного артикулирования которых Дж. Ширинг особо указывает в примечании к нотному изданию своей пьесы. Лишь в среднем разделе прозрачная двухголосная фактура уступает место сугубо джазовым блок-аккордам. Впрочем, качественный состав этих аккордов (малый минорный, малый уменьшенный, уменьшенные септаккорды и их обращения) не противоречит гармоническим нормам баховской эпохи. Мелодический и ритмический уровни организации в пьесе Дж. Ширинга (как, впрочем, и гармонический или фактурный) находятся в зоне «притяжения» барочной музыки. Наряду с такими стилистически нейтральными элементами, как ровное движение восьмыми и четвертными длительностями или гаммообразные мелодические линии, здесь присутствуют находящиеся в центре стилистической системы баховской музыки комплементарная ритмика, диатонические и хроматические секвенции, мелодические ходы, связанные с интервалом уменьшенной септимы. Нельзя не упомянуть и о специфическом для И. С. Баха заключительном кадансе – завершении минорной пьесы опеванием мажорной терции в одном из средних голосов. В нотной записи о «джазовом стиле» напоминают только залигованные звуки на сильных долях такта. Однако в уже упоминавшемся авторском примечании подчеркивается, что в исполнении обязательно должна ощущаться метрическая пульсация – воображаемая «поддержка» ритм-секции. Что же касается композиции пьесы, то В. Ерохин характеризует ее следующим образом [6, с. 30]:

Интродукция	+ AABA +	интермедия	+ A +	кода
8 т.	8 8 8 8 тт.	12 т.	8 т.	9 т.

Структурное ядро композиции составляет типичная для джаза песенная двухчастная форма с бриджем (AABA), к которой присоединяются 12-тактовый раздел в духе свободного музицирования и еще одна реприза главной темы. Вся форма обрамляется абсолютно тождественными по материалу интродукцией и кодой. Однако композиция Дж. Ширинга может быть трактована и с позиций академических музыкальных форм: четырехкратное проведение главной темы, чередующееся с новым музыкальным материалом, указывает на признаки рондальности.

Таким образом, джазовая имитация классической стилистики, как и джазовая обработка подлинных классических произведений, подразумевает взаимодействие элементов джаза и академической музыки на различных уровнях организации целого. Идентификация отдельных языковых элементов (джазовых или классических), оценка их количественного соотношения,

[3] В. Олендарев считает, что хотя название «барокко-джаз» указывало на достаточно широкий ряд стилевых ориентиров для джазовой практики, своеобразным «знаком» этого сотрудничества оставалось все же творчество И. С. Баха [5, с. 109].

выявление уровней и форм взаимодействия, анализ качественных результатов синтеза – таковы основные этапы изучения образцов «оджазированной классики».

В заключение остановимся на вопросе, который обычно остается в тени: каково отношение самих «классиков» к джазовым обработкам их сочинений? В сборнике статей «Советский джаз. Проблемы. События. Мастера» [7] помещены высказывания о джазе ряда выдающихся композиторов нашего времени. Приведем фрагмент одного из таких высказываний, принадлежащего Родиону Щедрину: «Я был удивлен и обрадован, когда узнал, что несколько пьес из моей "Полифонической тетради" сыграли замечательные джазовые музыканты Чик Кориа и Гэри Бертон. Выходит, не только джаз влияет на нас, композиторов, но и мы, того не ведая, в чем-то содействуем расширению стилистических границ современного джаза. Так и должно быть! В безграничном мире музыки все соотнесено, взаимосвязано. Ничто не может развиваться обособленно. Все жанры в музыке "аукаются" и слышат друг друга» [7, с. 64].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кинус Ю. Г.* Джаз: истоки и развитие. Ростов н/Д: Феникс, 2011. 491 с.

2. *Сарджент У.* Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. М.: Музыка, 1987. 296 с.

3. *Коллиер Дж. Л.* Становление джаза: Популярный исторический очерк. М.: Радуга, 1984. 390 с.

4. *Гнилов Б. Г.* Фортепианное джазовое исполнительство как вид музыкального творчества (1940–1950-е годы): автореф. дис. … канд. иск.: 17.00.02. М., 1992. 16 с.

5. *Олендарев В. Н.* До проблеми «Бах та джаз» (засади, історія і перспективи) // Й. С. Бах та його епоха в історії світової музичної культури: зб. наук. ст. Донецк–Лейпциг: Юго-Восток, 2003. С. 109–116.

6. *Ерохин В. А.* Примечания // Джазовые и эстрадные композиции для фортепиано / под ред. В. А. Ерохина и др. М.: Музыка, 1988. Вып. 7. С. 30–33.

7. *Щедрин Р. К.* Джаз возвращает музыке то, что она некогда утеряла // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера: сб. ст. М.: Сов. композитор, 1987. С. 61–64.

REFERENCES

1. *Kinus Yu.* Dzhaz: istoki i razvitie [Jazz: Origins and Development]. Rostov-on-Don: Feniks, 2011. 491 p.

2. *Sardzhent U.* Dzhaz: Genezis. Muzykal'nyj yazyk. Estetika [Jazz: Genesis. Musical Language. Aesthetics]. Moscow: Muzyka, 1987. 296 p.

3. *Kollier Dzh. L.* Stanovlenie dzhaza: Populyarnyj istoricheskiy ocherk [Formation of Jazz: A Popular Historical Essay]. Moscow: Raduga, 1984. 390 p.

4. *Gnilov B.* Fortepiannoe dzhazovoe ispolnitel'stvo kak vid muzykal'nogo tvorchestva (1940–1950-e gody) [Piano Jazz Performing Art as a Kind of Musical Creative Work (the 1940–1950s)]: Abstract of Ph. D. Thesis. Moscow, 1992. 16 p.

5. *Olendarev V.* Do problemy «Bakh ta dzhaz» (zasady, istoriya i perspektyvy) [Towards the Problem "Bach and Jazz" (Origins, History and Perspectives)]. In: J. S. Bakh ta yogo epokha v istorii svitovoi muzychnoi kul'tury [J. S. Bach and His Epoch in the History of the World Musical Culture]: collected articles. Donetsk–Leipzig: Yugo-Vostok, 2003. Pp. 109–116.

6. *Erokhin V.* Primechaniya [Notes]. In: Dzhazovye i estradnye kompozitsii dlya fortepiano [Jazz and Variety Compositions for Piano]. Edited by V. Erokhin and others. Moscow: Muzyka, 1988. Issue 7. Pp. 30–33.

7. *Shchedrin R.* Dzhaz vozvrashchaet muzyke to, chto ona nekogda uteryala [Jazz Returns to Music What It Once Lost]. In: Sovetskiy dzhaz: Problemy. Sobytiya. Mastera [Soviet Jazz: Problems. Events. Masters]: collected articles. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1987. Pp. 61–64.

Лозовский Анатолий Максимович
доцент кафедры музыкального искусства эстрады
Донецкая государственная музыкальная академия им. С. С. Прокофьева
ДНР, 83086, Донецк
ORCID: 0000-0002-0477-8085
a_lozovskiy_jazz@mail.ru

Anatoly M. Lozovsky
Associate Professor at the Department of Musical Variety Art
S. Prokofiev Donetsk State Music Academy
DPR, 83086, Donetsk
ORCID: 0000-0002-0477-8085
a_lozovskiy_jazz@mail.ru

УДК 681.841 DOI: 10.52469/20764766_2021_03_32

Ф. М. ШАК
Российская академия музыки им. Гнесиных
В. В. ВОЛЧЕНКО
Краснодарский государственный институт культуры

ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЗВУКОРЕЖИССЕРСКОГО СТИЛЯ В СОВРЕМЕННОЙ ДЖАЗОВОЙ ЗВУКОРЕЖИССУРЕ (НА ПРИМЕРЕ РАБОТ ДЖ. АНДЕРСОНА)

В статье анализируются записи импровизационной джазовой музыки, осуществленные звукорежиссером Дж. Андерсоном. Исходным моментом становится понятие индивидуального звукорежиссерского стиля, впервые обозначенное в работах Н. Рахмановой. Авторами настоящей статьи исследуются разноплановые в стилистическом отношении записи джазовых музыкантов Т. Бланшара, Дж. Зорна и П. Барбер; при этом выявляются «персональные» особенности сведения, звукового образа и инструментального баланса, привносимые Дж. Андерсоном. Каждый из перечисленных джазовых солистов характеризуется не только с позиции оригинальных звукорежиссерских решений, использованных в записях его дисков, но и с учетом личного вклада в развитие современного джаза и импровизационного исполнительства. Изобилующие успешными творческими решениями записи Дж. Андерсона могут рассматриваться в качестве эталона современного сведения джазовой музыки. Они являют собой пример деятельности образцового звукорежиссера, который отличается высокой музыкальной культурой и глубоким пониманием задач, решаемых конкретными исполнителями. На примере отдельных записей демонстрируется приверженность Дж. Андерсона не только распространенным методам панорамирования, но и менее популярным техникам минувших десятилетий, редко применяемым в современной джазовой звукорежиссуре. Особое внимание уделено избирательности, присущей индивидуальным проектам Дж. Андерсона, чьи профессиональные интересы связаны, в первую очередь, с акустическими разновидностями джаза, стилистически относящимися к бибопу, постбопу и авторскому джазу «синтезирующего» плана. Это позволяет охарактеризовать Дж. Андерсона как подлинного профессионала, демонстрирующего безусловную компетентность и незаурядное понимание художественных основ музыки, с которой он работает. При этом индивидуальный стиль звукорежиссуры Дж. Андерсона отличается ясностью звуковых образов, совершенным инструментальным балансом и умением адаптироваться к решению самых различных задач, которые обусловливаются необходимостью предельно точной фиксации исполнительского материала.

Ключевые слова: джазовая музыка, импровизационное исполнительство, джазовая звукорежиссура, звукозапись, сведение звука, мастеринг, панорамирование, звуковой баланс, бибоп, постбоп.

Для цитирования: Шак Ф. М., Волченко В. В. Индивидуальные особенности звукорежиссерского стиля в современной джазовой звукорежиссуре (на примере работ Дж. Андерсона) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 3. С. 32–41.
DOI: 10.52469/20764766_2021_03_32

F. SHAK
Gnesins Russian Academy of Music
V. VOLCHENKO
Krasnodar State Institute of Culture

INDIVIDUAL FEATURES OF THE SOUND ENGINEER STYLE IN CONTEMPORARY JAZZ SOUND ENGINEERING (ON THE EXAMPLE OF J. ANDERSON'S WORKS)

The author analyzes the improvisational music recordings by the jazz sound engineer Jim Anderson. The basic aspect of the article is the concept of an individual sound engineering style, first identified in the works of an art critic N. Rakhmanova. The author considers stylistically diverse recordings of jazz musicians T. Blanchard, J. Zorn and P. Barber, highlighting the author's attributes in mixing, sound and instrumental balance. Each of the jazz soloists included in the article is considered not only from the point of view of sound engineering of his recordings, but also from the point of view of the place he occupies in the space of modern jazz culture and improvisational performing art. Endowed with creative ideas, J. Anderson's recordings might represent a benchmark of jazz music sound mixing. They represent a result of work of a specialist with a deep understanding of musical culture and performers' intentions. On the example of individual recordings, the author demonstrates J. Anderson's openness not only to modern methods of panning, but also to less popular techniques of the past decades, which are rarely used in modern jazz recordings. Particular attention is paid to the selectivity with which the sound engineer chooses his projects. His professional interests are focused primarily on acoustic jazz, stylistically related to bebop, post-bop and unconventional jazz. Mentioned above allows us to characterize J. Anderson as a true professional who demonstrates deep competencies and an outstanding understanding of the artistic foundations of the music with which he works. At the same time J. Anderson's style of sound engineering can be characterized by the clarity of sound, perfect instrumental balance and the ability to solve any kind of a problem associated with precise fixation of the performing material.

Key words: jazz music, improvising performing art, jazz sound engineering, sound recording, sound mixing, mastering, panning, sound balance, bebop, post-bop.

For citation: Shak F., Volchenko V. Individual features of the sound engineer style in contemporary jazz sound engineering (on the example of J. Anderson's works) // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 3. Pp. 32–41.
DOI: 10.52469/20764766_2021_03_32

Музыкальная звукорежиссура уже сравнительно давно функционирует в качестве явления, художественный и выразительный диапазон средств которого можно анализировать с привлечением искусствоведческих методов. Джазовый звукорежиссер, как и специалист, записывающий академическую музыку, призван решать ряд важных художественных задач. Современная джазовая аудитория отличается весьма высоким уровнем взыскательности в плане того, как записан воспринимаемый ею музыкальный материал. Степень аудиофильной подготовки у слушателей джаза зачастую также высока, поскольку активная часть постоянной аудитории состоит из достаточно взрослого контингента, прослушивающего звуковой контент в стационарных условиях с применением звуковоспроизводящих систем высокой точности класса *Hi-Fi* и *High-End*.

Закономерен вопрос: каким может быть искусствоведческий анализ звукорежиссерских атрибутов записей джазовой и академической музыки? Первые шаги в данном направлении были сделаны в работах британского исследователя М. Загорски-Томаса, который обусловил активизацию научной событийности, связанной с проведением конференций, поддержкой регулярного научного издания *Journal on the Art of Record Production*, изданием монографий о звукорежиссуре, интерпретации звукозаписи и субъективных аспектов индивидуального прослушивания музыки. В основной монографии М. Загорски-Томаса исследуются вопросы музыковедческого анализа звуковой продукции,

зафиксированной в акте аудиозаписи [1]. Тексты курируемых им конференций объединены в тематические сборники и опубликованы крупнейшими гуманитарными издательствами западных стран [2; 3]. Работавшие под началом М. Загорски-Томаса авторы неоднократно обращались к вопросам осмысления звукорежиссуры в джазе, рассматривая последнюю как не только техническое, но также социокультурное и искусствоведческое явление. Материал, представляющий значительный интерес, содержится в статье Д. Вулли, занимавшегося опросами джазовых музыкантов, осмыслением звукорежиссерского редактирования импровизаций и целым рядом других тематических пластов [4]. Продуктивное исследование техники овердабинга в работах экспериментального джазового пианиста и композитора Л. Тристано предпринято М. Яго [5]. Профессор Бристольского университета Д. Уильямс, специализирующийся в области проблем массовых музыкальных жанров, опубликовал статью, освещающую некоторые вопросы межжанровых взаимодействий в студийных записях джазового трубача и хип-хоп исполнителя Р. Ганна [6]. Весьма глубокие наблюдения, связанные с ценностным и художественным значением записей джаза, содержатся в монографии Л. Брауна, Д. Голдблата и Т. Грейсика, исследующих джаз в плоскости методов и подходов философии искусства [7, pp. 234–260].

В отечественной науке представляется бесспорной приоритетная роль исследования Н. Н. Рахмановой, в котором предлагаются, по сути, уникальные искусствоведческие трактовки записи и сведения различных джазовых составов [8]. Работа Н. Н. Рахмановой примечательна тем, что в ней искусствоведческое понятие «стиль» целенаправленно экстраполируется в область звукорежиссуры. Иными словами, категории индивидуального сведения звука, звукового образа, микрофонной техники, эквализационной обработки и градации звуковых планов – все то, что индивидуально трактуется каждым звукорежиссером, – предлагается рассматривать в качестве опорных моментов, позволяющих локализовать индивидуальный стиль звукорежиссера. Ведь как и в случае с академическим исполнительством, допускающим весьма существенные индивидуальные различия в трактовках и исполнении нотированного материала, звукорежиссерское воплощение одного и того же произведения, выполненное двумя разными специалистами, может иметь кардинальные различия. Важно понимать, что особенности данных различий будут обусловливаться не только техническими атрибутами и акустикой помещений, но также индивидуальным видением, свойственным конкретному звукорежиссеру.

В силу разнообразия манер, наблюдаемых в современной джазовой звукозаписи, представляется необходимым продолжить исследование индивидуальных особенностей, определяющих стиль ведущих звукорежиссеров. Особый интерес в этой связи представляют звукорежиссерские работы Джима Андерсона, зарекомендовавшего себя в качестве одного из ведущих специалистов в области студийной фиксации джазовых исполнителей. Послужной список Дж. Андерсона отличается безусловной приверженностью жанровым канонам. В ранние периоды профессиональной деятельности он сотрудничал с такими «знаковыми» для джазовой истории артистами, как Э. Фицджеральд и Ч. Мингус. Однако в наиболее концентрированном виде индивидуальные черты его подхода к сведению стали проявляться в 1990–2000-е гг., когда репутационные качества Дж. Андерсона в профессиональном истеблишменте достигли максимальных значений. С нашей точки зрения, манера сведения, свойственная творческому почерку Дж. Андерсона, представляет очевидный интерес для исследовательского анализа, поскольку, как будет показано далее, данный специалист склонен мыслить нешаблонными категориями, наполняя миксы достаточно разнообразными вариантами сведения, объединяющими как «ретроспективные», так и современные принципы звукорежиссуры.

В немногочисленной отечественной литературе о джазовом искусстве выделяется масштабная работа «Индустрия джаза в Америке», написанная журналистом и редактором «Джаз.Ру» К. В. Мошковым. Специально отметим, что в книге присутствует параграф, посвященный Дж. Андерсону [9, с. 337–347] и содержащий расшифровку интервью, в котором последний делится личными взглядами на джазовое искусство и звукозапись. Прямая речь Дж. Андерсона, безусловно, помогает уточнить некоторые детали его профессиональных воззрений. Наша статья, в свою очередь, базируется на самостоятельном анализе наследия американского мастера, дополненном индивидуальной искусствоведческой оценкой ряда явлений джазовой культуры. При аналитическом прослушивании работ Дж. Андерсона там, где это было возможно, использовались различные версии одних и тех же записей (стандартный формат CD и аналогичные записи, представленные уже в форматах высокого разрешения DSD и DXD). В качестве источников воспроизведения для анализа исследуемых артефактов звукозаписи применялись профес-

сиональные мониторные системы, наушники планарного типа, профессиональные звуковые карты и внешние цифроаналоговые преобразователи аудиофильного уровня.

В качестве анализируемого материала рассмотрены крупные джазовые сессии, выполненные Дж. Андерсоном в различных студиях. Это записи стилистически весьма разнородных исполнителей и коллективов: радикального джазового квартета *Masada*, лидером которого выступил композитор и саксофонист Дж. Зорн, афроамериканского трубача Т. Бланшара и камерной вокалистки П. Барбер, тяготеющей к концептуальным прочтениям джазового материала. При этом особенности музыкального материала, представленного каждым из упомянутых исполнителей, неразрывно связаны с творческими решениями, реализованными Дж. Андерсоном с целью достижения уникальных особенностей и качеств микса.

Представления этого мастера о звукорежиссерской технике сведения очевидным образом менялись и эволюционировали в течение долгого времени. Учитывая тот факт, что профессиональная биография Дж. Андерсона охватывает более четырех десятилетий, следует отметить сравнительно малое количество ярко выраженных авторских черт в его записях 1980-х годов, при всем техническом совершенстве названных записей. С достаточной наглядностью это проявляется в цикле работ квартета *Masada*. Лидер и вдохновитель проекта саксофонист Дж. Зорн вместе с коллегами: трубачом Д. Дугласом, барабанщиком Дж. Бароном и контрабасистом Г. Коэном – предложили слушателю оригинальный взгляд на клезмерскую музыку, дополненную выразительными средствами современного джаза. Мелодическое содержание тем, многие из которых были сочинены Дж. Зорном, фактически основывалось на привносимых элементах восточноевропейского и ближневосточного клезмерского искусства, при этом стилистика ансамбля ограничивалась рамками современного постбопа и фри-джаза. В общей сложности за 5 лет – с 1994 по 1999 гг. – квартет *Masada* выпустил 10 номерных студийных дисков, изданием которых занимался японский лейбл *DIW Records*. Все студийные альбомы *Masada* записывались Дж. Андерсоном в студии *Power Station* – одной из наиболее «продвинутых» площадок США. Напомним, что по причине колоссальных затрат, связанных с содержанием и обслуживанием помещения и оборудования, данная студия несколько раз меняла учредителей и инвесторов. Вследствие этого, менялось и ее название, что породило некоторую путаницу в определении принадлежности сессий, выполненных в разные годы. До 1996 г. студия функционировала как *Power Station*, затем, вплоть до 2017 г., – *Avatar Studios*, что нашло отражение в многочисленных буклетах записей, осуществленных в этот период. Во втором десятилетии XXI века на студию обратил внимание менеджмент колледжа Беркли – крупнейшего учебного заведения, специализирующегося на джазовом исполнительстве и звукорежиссуре. По инициативе представителей Беркли студии было возвращено первоначальное название. Вот почему в буклетах записей *Masada* разных лет студия фигурирует как *Power Station* и *Avatar*.

В авторской звукорежиссерской работе Дж. Андерсона выделяется одно важное качество, благодаря которому этого специалиста можно с полным основанием назвать творческим звукорежиссером, избегающим собственно ремесленных и сиюминутных профессиональных решений. В интервью порталу *Immersive Audio Album* он посетовал на отсутствие мотивации к работе с теми проектами, которые не интересуют его в музыкальном плане [10]. Данное утверждение Дж. Андерсона наглядно иллюстрирует следующий факт. Параллельно с акустическим проектом *Masada* его лидер Дж. Зорн курировал ряд других творческих содружеств, среди которых существенно выделялся проект *Pain Killer*. Стилистическое содержание музыки *Pain Killer* предопределялось формированием эклектичного поля, вбирающего компоненты «тяжелых» разновидностей инструментального рока в сочетании с фри-джазовыми импровизационными структурами. Но если музыку *Masada*, по-настоящему богатую джазовыми идеями (в частности, агогикой, сложными постбоповыми ритмическими смещениями), Дж. Андерсон принял, то с нарочито молодежным и эстетически претенциозным *Pain Killer* работать отказался.

Анализируя звукорежиссерское воплощение номерных дисков *Masada*, обратим внимание на присущие им родственные черты. Все эти записи характеризуются небольшой звуковой перспективой, что, по-видимому, определяется мотивированным специфическим подходом к пространственной обработке. Помимо прочего, это могло быть связано с фактическим осуществлением записей в относительно короткий период, тогда как их тиражирование и издание выполнялось в различные сроки. К примеру, замыкающая цикл композиция *Zayn*, запись которой датируется 1996 г., была выпущена только в 1999 г. Очевидно, работая с *Masada* в рамках одной студийной площадки, Дж. Андерсон не стремился кардинально менять подход к запи-

си. У дисков *Masada* довольно короткая реверберация, ее протяженность меньше в сравнении с другими работами этого мастера. Звуковые планы малоразличимы: создается ощущение, что музыканты выстроились в один ряд на сцене. Подход к панорамированию современный, вся стереобаза равномерно заполнена. Тембровая детализация инструментов позволяет сделать вывод о достаточно близком их расположении; кроме того, в звучании каждого инструмента преобладает низкая «середина» (в более поздних работах Дж. Андерсон старался «высветлить» тембры инструментов).

Цикл студийных записей *Masada*, представляющий собой достаточно яркий и изобретательный микст, который состоит из различных джазовых и этнических «слагаемых», безусловно, был выполнен Дж. Андерсоном на высоком уровне. Вместе с тем, звукорежиссерская индивидуальность в этих записях проявляется далеко не самым очевидным образом.

Совершенно иное художественное качество демонстрируют нам работы, сделанные в 2000-е годы. Большой удачей следует назвать запись и сведение Дж. Андерсоном диска *Wandering Moon* трубача Т. Бланшара – музыканта-исполнителя, сформированного консервативной «джазовой революцией». Определяющую роль в этой «революции» сыграл старший коллега Т. Бланшара, политизированный трубач и композитор У. Марсалис. Социокультурная архитектоника переплетенных между собой художественной и культурно-политической деятельности У. Марсалиса, а также одного из его апологетов публициста С. Крауча была раскрыта в нашей монографии [11, с. 47–70]. Кратко освещая суть данного вопроса, отметим, что появление на джазовой сцене У. Марсалиса породило весьма примечательную тенденцию, связанную с усилением в джазовом языке консервативных компонентов. Раннему периоду творческой деятельности У. Марсалиса в мире большого джаза сопутствовала продолжавшаяся более десятка лет эклектизация импровизационной музыки, интегрирующей элементы авангардистского языка (фри-джаз), рока и этнических культур, – последние, кстати, весьма свободно трактовались музыкантами Запада (джаз-рок и фьюжн). Интенсивное развитие карьеры У. Марсалиса в 1980-х гг. сопровождалось провозглашенной им и его соратниками критикой всех перечисленных явлений. Т. Бланшар был одним из молодых музыкантов, последовавших за консервативными «новациями» У. Марсалиса и предложивших джазовому миру современный вариант бибопа, дополняемый обновленными комбинациями импровизационной лексики. Диск *Wandering Moon* в этом плане представляет собой едва ли не один из самых последовательных в стилистическом смысле образцов современной бибоповой эстетики. Т. Бланшар выступает здесь в окружении целой плеяды одаренных солистов, получивших известность в последней четверти ушедшего века. Особо выделим пианиста Э. Саймона, чья продвинутая аккордика и гармоническое мышление периодически выходят за рамки нормативного джаза, перекликаясь с достижениями академической музыки XX века. Важная роль в функционировании ансамблевой ритм-секции принадлежит барабанщику Э. Харланду, чей стиль игры явно вдохновлен идейными принципами современного постбопового языка. Его манеру невозможно спутать со стилистикой, заданной барабанщиками предшествующего периода (например, 1970-х годов). Э. Харланд – мастер полиритмических смещений, а свойственные ему тонкие пролиферации агогических принципов наглядно свидетельствуют, что перед нами яркий представитель школы современного американского постбопа. Не случайно критика назвала *Wandering Moon* одним из главных претендентов на звание лучшей джазовой записи 2000 г.

Как известно, диск *Wandering Moon* связан с расцветом цифровых технологий звукозаписывающей индустрии. Дж. Андерсон выполнил эту запись на студийной площадке *Clinton Recording Studios*. В материале практически отсутствуют шумы технического происхождения, хотя исполнительские шумы изредка встречаются. Тембры инструментов переданы с максимальной аутентичностью, без радикальной эквализации и явной динамической обработки, благодаря чему достигнуто естественное звучание, хотя, учитывая датировку, мы вправе полагать, что Дж. Андерсоном применялась полимикрофонная техника записи.

Пространство отображается здесь вполне органично – об этом свидетельствуют два четко различимых звуковых плана: солирующие партии и аккомпанемент. Но самое интересное с точки зрения звукорежиссерского стиля заключается в панорамном размещении звуковых образов музыкальных инструментов. Здесь просматривается конфликт между общепринятым современным расположением инструментов в процессе сведения джазовой музыки и характерным для Дж. Андерсона «ретроспективным» методом панорамирования, отсылающим слушателя к записям 1950–1960-х гг. В те времена еще не сложилась традиция типичного формирования стереокартины, а записи нередко отличались ра-

дикализмом подходов к панорамированию звукового образа того или иного инструмента.

Осветим этот вопрос более подробно, сравнив современный и архаический подходы к панорамированию. В современной джазовой звукорежиссуре традиционно формируется микс, отличающийся предельной симметричностью и сбалансированностью в панорамном аспекте. Для этого низкочастотные инструменты, обладающие максимальной энергией, размещаются ближе к центру панорамы. Барабаны в современных записях изображаются широко, при этом большой и малый барабаны обычно находятся в центре, стереофония достигается за счет панорамирования оверхедов и ближних микрофонов (томов). Фортепиано сейчас изображают широко, с панорамированием регистров, расположенных как бы с позиции исполнителя. Осуществленный нами слуховой анализ показывает, что Дж. Андерсон, записывая состав Т. Бланшара, не соблюдал современные каноны работы с панорамой. Складывающийся в миксе этой записи результат следует рассматривать в качестве примера эклектизированного звукорежиссерского мышления, намеренно объединяющего архаические и современные принципы.

В частности, на заре стереофонии ударная установка и рояль могли быть размещены радикально справа или слева от виртуальной сцены фонограммы. В то время еще не стремились достичь мощного и «пробивного» звучания. Симметрия микса в панорамном аспекте не была принципиально важна, однако получаемый стереоэффект был гипертрофированно очевиден, хотя при этом сами инструменты (ударная установка или рояль) изображались как точки в виртуальном пространстве фонограммы. Иными словами, инструменты не были наделены стереофонией внутри собственных звуковых образов; между тем их расположение в миксе относительно друг друга представлялось неоправданно широким. По мере формирования традиции более гибкой работы с панорамой ударная установка и рояль обрели стереофоническую ширину в своих звуковых образах, но стали теснее располагаться в пространстве микса.

В данной записи гибридность подхода Дж. Андерсона удостоверяется тем, что мастер не стремится жестко дифференцировать инструменты по каналам, как это было принято на записях джаза, фанка, арт- и прогрессив-рока 1960–1970-х гг. Взамен применяется нечто среднее между ретроспективными и современными методами формирования панорамы. Ударная установка, располагаемая довольно далеко в правой части микса, сохраняет некоторую ширину звукового образа, что особенно заметно при прослушивании томов во время виртуозных брейков Э. Харланда. Рояль помещается далеко в левой части микса, но его звуковой образ также наделен некой стереофонической шириной. Весьма определенно упомянутый подход к панорамированию рояля осуществляется в записи композиции *If I Could, I Would*, быть может, лучшей на диске и представляющей собой ярчайший образец современной постбоповой стилистики. После насыщенных импровизаций Т. Бланшара и У. Марсалиса звучит сольный фрагмент Э. Саймона. Пианист остается без сопровождения ритм-секции. Согласно общепринятым формальным нормам джазового сведения, звукорежиссер должен произвести центрирование и равномерную балансировку солирующего рояля по стереопанораме, чтобы заполнить пространство стереофонической картины. Но Дж. Андерсон идет своим путем: даже в сольном проведении он оставляет рояль Э. Саймона смещенным в левую часть микса.

Духовые инструменты на *Wandering Moon* располагаются ближе к центру; они размещены теснее друг к другу по сравнению с ударной установкой и роялем. Рояль и ударная установка не изображаются точечно, будучи наделенными шириной внутри соответствующего звукового образа. Иными словами, диск *Wandering Moon* обладает аутентичностью тембров и читаемостью звуковых планов, свойственными эпохе пуризма, а стереокартина стилизуется под записи более раннего периода, на протяжении которого традиция работы с панорамой только формировалась и преобладали довольно радикальные эксперименты с панорамным размещением звуковых образов.

Совершенно иные творческие задачи решались Дж. Андерсоном в процессе работы над дисками неортодоксальной джазовой певицы и пианистки Патрисии Барбер. В музыкальном мире Запада П. Барбер позиционируется как неформатная артистка, заведомо не вписывающаяся в нормативные рамки джаза. В присущем П. Барбер подходе к материалу отсутствуют формальные признаки джазовой фразировки и силлабической вокальной импровизации. Ее исполнение насыщено многочисленными элементами мелодекламации, приемами театрализованного подачи используемого поэтического материала. Внимание П. Барбер к поэтической составляющей песен настолько велико, что многие из них достигают некой самодостаточности и в большей степени подходят для книжной репрезентации. Не обладая безграничными вокальными данными, П. Барбер в основном ориентируется

на приоритет изысканной концептуальности, утонченной (в ряде случаев авангардной) поэзии и создания неортодоксального материала. Уже в первых ее записях ощущалась невозможность причислить артистку к той или иной жанрово-стилевой разновидности современной музыки – слишком очевидными выглядели ее творческая самобытность и нежелание двигаться в мейнстриме доминирующих тенденций музыкального рынка. Ярко выраженный нонконформизм певицы долгое время побуждал ее отказываться от работы с крупными лейблами, творческая политика и стилистические рамки которых представлялись ей слишком ограниченными. Поиск творческой свободы и желание работать вне рамок, навязываемых продюсерами, привели П. Барбер на лейбл *Premonition Records*, созданный джазовым барабанщиком М. Фридманом. Именно в *Premonition*, где культивировался особый перфекционизм в области звукорежиссуры, произошла встреча П. Барбер и Дж. Андерсона, результатом которой явились 8 дисков, выпущенных в интервале с 1994 по 2006 гг. Безоговорочный успех их творческого взаимодействия обусловливается рядом факторов. Прежде всего, следует заметить, что музыка П. Барбер изобилует артикуляциями многочисленных микронюансов при исполнении определенных фрагментов текста на pianissimo, различными приемами инструментального звукоподражания и намеренно создаваемыми исполнительскими шумами. Указанные черты камерности требуют особой звукорежиссерской поддержки, максимального укрупнения звуковых образов. Вполне возможно, столкнись П. Барбер со звукорежиссером-ремесленником, склонным придерживаться формальных цеховых правил, многие ее творческие идеи подверглись бы ощутимой нивелировке.

Не прибегая к детальному анализу ранних работ П. Барбер, обратимся к наиболее высоко оцененному джазовой аудиторией диску *Mythologies*, текстовой основой которого явилась поэма «Метаформозы» античного поэта Овидия. Подготовка к реализации столь амбициозного проекта требовала дополнительных филологических консультаций. В 2003 г. П. Барбер была включена в число стипендиатов фонда Гуггенхайма, что позволило ей осуществить успешную компоновку фрагментов оригинального текста Овидия в некое подобие песенного цикла. Стилистическая палитра *Mythologies*, как и более ранние работы П. Барбер, охватывает не только джазовые идиомы, но и широкий пласт стилей популярной музыки, госпел, ритм-энд-блюза, рока и хип-хопа.

Открывающей диск теме *The Moon* предпослано импровизационное вступление рояля, преломляющее новации современного музыкального языка. Эта вводная часть, намеренно сопровождаемая звуковыми шумами, в целом отличается суженным диапазоном, что вызывает ассоциации с неким «эскизом», который был случайно зафиксирован на технически малосовершенном тракте записи. Подтверждением сказанному является щелчок, напоминающий слушателю звук выключения кассетного магнитофона или диктофона. По окончании «зашумленного» вступления (оно длится около 40 секунд) рояльная звучность «перекрывается» другим звуковым полем, также включающим в себя рояль. В отличие от первого, оно характеризуется аудиофильным уровнем записи, с множественными звукотембровыми фрагментациями, короткими звучностями и вокалом П. Барбер. На уровне индивидуального слухового восприятия формируется ярко выраженный гедонистический «эффект пресыщения», порождаемый сменой двух акустически различающихся планов: один из них умышленно обеднен, в то время как второй манифестирует «пиршество» звуковых деталей.

В плане режиссерской работы *Mythologies* соответствует эстетическим нормам звучания современных джазовых записей. Ударная установка располагается широко в панорамном аспекте, ее звуковой образ соответствует концертной диспозиции, наблюдаемой зрителем: хай-хет справа, райд слева, большой и малый барабан в центре. Контрабас размещен в центре стереобазы, что свойственно общепринятому ныне подходу к панорамированию, обусловленному стремлением к формированию сбалансированного стереообраза. Вокал и саксофон расположены в границах панорамы симметрично и близко к центру. Нетипично изображается рояль, особенно в композиции *Morpheus*, где он наделен большой шириной, однако панорамирование выполнено в «зеркальном» отражении: высокий регистр – слева, низкий – справа. (Обычно звуковой образ рояля воссоздается с точки зрения пианиста.) Аналогичное решение используется и в композиции *The Hours*. Работа с тембрами инструментов вполне соответствует творческому стилю Дж. Андерсона. Инструменты изображаются естественно, без утрирования каких-либо аспектов звучания, натурально и сбалансированно. Аккомпанирующий рояль расположен далеко в звуковом плане, ударная установка и бас – несколько ближе. На диске *Mythologies* Дж. Андерсон и его коллега, специалист по мастерингу А. Такер добились впечатляющего аудиофиль-

ного результата. Тембральное разрешение, динамическая рельефность мелких штрихов и деталей, особая легкость звучания, его «полетность» и утонченность достигают здесь высочайшего уровня.

В 2010-е годы Дж. Андерсон, как и другие его коллеги по джазовому звукорежиссерскому цеху, сосредоточился на работе с форматами высокого разрешения и многоканальном сведении музыки, что подразумевает последующее воспроизведение в системах, адаптированных для работы с окружающим звуком. Перечень художественных проблем и аспектов репрезентации звукового образа, возникающих при многоканальном сведении, а также дальнейшем прослушивании джаза, весьма обширен и требует отдельного рассмотрения. Квинтэссенцией современных технологических методов записи и сведения является недавний диск П. Барбер, получивший название *Higher* (2019). Главная особенность этого диска заключается в колоссальном звуковом разрешении, достигнутом за счет применения систем записи DXD, которые позволяют достичь показателей битности и динамического диапазона, абсолютных для текущего уровня развития звуковых технологий. Дж. Андерсон использует аппаратно-программный комплекс *Horus*/*Pyramix*, позволяющий избежать значительной части компромиссов в техническом процессе осуществления цифровой записи. Благодаря точной передаче сигналов малого уровня, реверберация детально прослушивается даже в фазе затухания (затухание реверберации происходит при ослаблении ее уровня на 60 дБ от первоначального значения). Более того, аналогично локализируется изменение реверберационного отклика, меняющегося в зависимости от динамических параметров игры музыканта. Разумеется, в эстрадной музыке подобная детализация тихих звуков вряд ли нужна, так как динамический диапазон эстрадных композиций не столь уж велик, чтобы повлечь за собой технические ограничения 16-битной записи. Однако в академической музыке и джазе высокая глубина битности фиксируемого аудиосигнала способствует повышению эстетического восприятия материала слушателем, поскольку даже очень тихие звуки по уровню динамики значительно превосходят шум квантования и отличаются прекрасным техническим качеством. При этом динамические параметры исполнения воссоздаются в полной мере и без каких-либо компромиссов. Ранее отмеченная детализация осуществлялась при помощи динамической обработки (в процессе которой приходилось жертвовать динамическим диапазоном) с целью усилить тихие звуки и таким образом добиться их более детализированной воспринимаемости, превосходящей шумы тракта. Однако в *Higher* динамическая обработка или не применялась вовсе, или же использовалась крайне осторожно; при этом высокая детальность обеспечивалась благодаря использованию аудиоформата высокого разрешения.

По нашему мнению, столь продолжительное сотрудничество Дж. Андерсона и П. Барбер мотивируется, помимо прочего, сходными нонконформистскими устремлениями. Ранее, ссылаясь на интервью звукорежиссера, мы упоминали свойственную ему избирательность в работе с записываемым материалом [10]. Аналогичным образом Дж. Андерсон сотрудничал с выдающимся кубинским пианистом Г. Рубалькабой, оказав звукорежиссерскую поддержку именно проектам, связанным со стилистикой акустического постбопа. В музыкальном плане диски *Diz* (1993), *Inner Voyage* (1999), *Super Nova* (2001), *The Trio* (2005), несомненно, принадлежат к числу наиболее ярких пианистических работ последних десятилетий, осуществленных в русле постбопа: именно здесь Г. Рубалькаба демонстрирует лучшие качества своего импровизационного мышления. При этом с другими проектами пианиста – *Antiguo* (1998), *Paseo* (2004), в которых музыкант и работавшие с ним продюсеры позволяли себе эксперименты, не всегда удачные с художественной точки зрения, – Дж. Андерсон работать отказывался[1].

Столь же высокий уровень взыскательности и требовательности к творческим условиям характерен и для П. Барбер, неоднократно отказывавшейся от работы с крупными джазовыми лейблами из-за свойственной им коммерческой ориентации продюсирования и требований адаптировать записываемый материал под рыночные критерии. Показательно в данном отношении то, что финансирование для работы над *Higher* было получено в рамках краундфандингового проекта *Artist Share*, позволяющего исполнителям записывать смелые, порой убыточные проекты. Весьма характерно, что во втором десятилетии XXI века на волне цифровизации, подарившей миру стриминг и краундфандинг, Дж. Андерсон начал периодически работать с проектами, которые не связаны с творческим диктатом больших лейблов. Запись авторских дисков, предусматривающая самостоятельное

[1] На диске *Paseo*, выдержанном в стилистике джазового фьюжн, Г. Рубалькаба использует довольно большой арсенал электронных клавишных инструментов, что порождает творческий конфликт, поскольку основные достижения этого музыканта связаны именно с областью акустического пианизма.

издание последних музыкантами на средства краундфандинговых платформ и отдельных меценатов, открывает глобальные возможности для создания вдумчивых и оригинальных работ, кропотливо проработанных как на музыкальном, так и на звукорежиссерском уровне.

Согласно приведенным выше наблюдениям, Дж. Андерсон готов варьировать используемые творческие методы для достижения максимальных результатов в создании звукового образа джазовых проектов. В качестве подтверждения отметим следующее. Диски П. Барбер на протяжении 2000-х годов выпускались лейблом *Premonition*, чье функционирование было связано с более крупным джазовым конгломератом – фирмой *Blue Note*. В каталоге упомянутой джазовой компании тех лет присутствовали и другие известные вокалисты, среди которых особенно выделялись К. Эллинг и Д. Ривз. Сведение большинства релизов К. Эллинга в указанный период осуществлялось известным звукорежиссером Э. Шмиттом. Каждый последующий диск Д. Ривз, напротив, записывался другим режиссерским составом. При этом диски обоих исполнителей не отличались логической основательностью построения звукового образа и детальным раскрытием всех нюансов ансамблевой игры – качествами, характерными для записей Дж. Андерсона. Осуществив слуховой анализ записей К. Эллинга, Д. Ривз и П. Барбер первой половины 2000-х, мы установили ярко выраженное превосходство сессий, выполненных Дж. Андерсоном. Стиль его звукорежиссерских решений всегда остается узнаваемым; вместе с тем, в каждом проекте реализуется оригинальный подход к формированию баланса инструментальных партий, демонстрирующий максимальную аналитическую глубину при сохраняемой целостности звуковых образов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Zagorski-Thomas S*. The Musicology of Record Production. New York: Cambridge University Press, 2014. 277 p.

2. The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field. Ed. by S. Frith, S. Zagorski-Thomas. Burlington: Ashgate, 2012. 324 p. (Ashgate Popular and Folk Music Series).

3. The Art of Record Production: Creative Practice in the Studio. Ed. by S. Zagorski-Thomas, K. Isakoff, S. Stevence. New York: Routledge, 2019. 224 p. (Ashgate Popular and Folk Music Series).

4. *Wooley J*. The Cultural Politics of Using Technology to Support the Aesthetic in Jazz Record Production // Journal on the Art of Record Production. 2021. Issue 12. Pp. 329–346.

5. *Jago M*. What Is a Jazz Record Anyway? Lennie Tristano and The Use of Extended Studio // The Art of Record Production. New York: Routledge, 2019. Pp. 142–154.

6. *Willams J. A.* Jazz/Hip-Hop Hybridities and the Recording Studio // Journal on the Art of Record Production. 2011. Issue 5. Pp. 1–13.

7. *Brown B. B., Goldblat D., Gracyk T*. Jazz and the Philosophy of Art. New York: Routledge, 2018. 302 p.

8. *Рахманова Н. Н*. Стиль звукозаписи: Джазовая музыка: учеб. пособие. СПб.: Планета музыки, 2020. 184 с.

9. *Мошков К. В*. Индустрия джаза в Америке: XXI век. СПб.: Лань – Планета музыки, 2013. 638 с.

10. Q&A with Jim Anderson: Recording Engineer and Grammy Winner, Many Times Over. URL: https://immersiveaudioalbum.com/2021/01/qa-with-jim-anderson-recording-engineer-and-grammy-winner-many-times-over/ (дата обращения: 13.08.2021).

11. *Шак Ф. М*. Феномен джаза. Краснодар: КГУКИ, 2009. 156 с.

REFERENCES

1. *Zagorski-Thomas S*. The Musicology of Record Production. New York: Cambridge University Press, 2014. 277 p.

2. The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field. Ed. by S. Frith, S. Zagorski-Thomas. Burlington: Ashgate, 2012. 324 p. (Ashgate Popular and Folk Music Series).

3. The Art of Record Production: Creative Practice in the Studio. Ed. by S. Zagorski-Thomas, K. Isakoff, S. Stevance. New York: Routledge, 2019. 224 p. (Ashgate Popular and Folk Music Series).

4. *Wooley J*. The Cultural Politics of Using Technology to Support the Aesthetic in Jazz Record Production. In: Journal on the Art of Record Production. 2021. Issue 12. Pp. 329–346.

5. *Jago M*. What Is a Jazz Record Anyway? Lennie Tristano and the Use of Extended Studio. In: The Art of Record Production. New York: Routledge, 2019. Pp. 142–154.

6. *Willams J. A.* Jazz/Hip-Hop Hybridities and the Recording Studio. In: Journal on the Art of Record Production. 2011. Issue 5. Pp. 1–13.

7. *Brown B. B., Goldblat D., Gracyk T*. Jazz and the Philosophy of Art. New York: Routledge, 2018. 302 p.

8. *Rakhmanova N*. Stil' zvukozapisi: Dzhazovaya muzyka [Sound Recording Style: Jazz Music]: tutorial. St. Petersburg: Planeta muzyki, 2020. 184 p.

9. *Moshkov K*. Industriya dzhaza v Amerike: XXI vek [The Jazz Industry in America: The 21st Century]. St. Petersburg: Lan' – Planeta muzyki, 2013. 638 p.

10. Q&A with Jim Anderson: Recording Engineer and Grammy Winner, Many Times Over. URL: https://immersiveaudioalbum.com/2021/01/qa-with-jim-anderson-recording-engineer-and-grammy-winner-many-times-over/ (date of application: 13.08.2021).

11. *Shak F*. Fenomen dzhaza [The Phenomenon of Jazz]. Krasnodar: Krasnodar State Institute of Culture and Arts, 2009. 156 p.

Шак Федор Михайлович
доктор искусствоведения, доцент кафедры инструментального
джазового исполнительства
Российская академия музыки им. Гнесиных
Россия, 121069, Москва
fedorshak@gmail.com
ORCID: 0000-0001-5915-7051

Fedor M. Shak
Dr. Sci. (Art), Associate Professor at the Department of Instrumental Jazz Performing Art
Gnesins Russian Academy of Music
Russia, 121069, Moscow
fedorshak@gmail.com
ORCID: 0000-0001-5915-7051

Волченко Владимир Васильевич
доцент кафедры кино, телевидения и звукорежиссуры
Краснодарский государственный институт культуры
Россия, 350901, Краснодар
vladimir-volchenko@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-8938-915X

Vladimir V. Volchenko
Associate Professor at the Department of Cinema, Television and Sound Engineering
Krasnodar State Institute of Culture
Russia, 350901, Krasnodar
vladimir-volchenko@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-8938-915X

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
PROBLEMS OF MUSICAL THEATER

УДК 782.6 DOI: 10.52469/20764766_2021_03_42

Е. В. ПАНКИНА, А. С. ПРИВАЛОВА
Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки

«СУД ПАРИСА» ТОМАСА АВГУСТИНА АРНА: МЕЖДУ МАСКОЙ И ОПЕРОЙ

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-312-90032\19
Funding: The reported study was funded by RFBR, project number 19-312-90032\19

Статья посвящена одноактной маске «Суд Париса» («The Judgment of Paris», 1742) на либретто Уильяма Конгрива, принадлежащей одному из наиболее значительных композиторов в истории английской сценической музыки Томасу Августину Арну (1710–1778). Данное произведение весьма показательно для развития упомянутого музыкально-театрального жанра в Англии XVIII века. Целью исследования является анализ маски «Суд Париса» в аспекте ее соответствия жанровой традиции, восходящей к придворным и профессиональным театральным постановкам XVI века, и трактовки данной традиции композитором середины XVIII столетия. Произведение, ставившееся как дивертисмент к оратории Г. Ф. Генделя «Пир Александра» и междуактовая интермедия к маске самого Т. А. Арна «Альфред», содержит ряд черт, существенных для традиции английской театральной маски: мифологический сюжет; содержательная и композиционная автономия по отношению к основному представлению; вставной характер; наличие сцен, отражающих функции антимаски и маски; музыкально-стилистическая неоднородность материала. Вместе с тем, сочинение представляет собой полностью музыкальный спектакль без разговорных сцен, характерных для данного жанра. В стилистическом отношении музыка упомянутой маски тяготеет к итальянской вокальной традиции, что естественно для творчества лондонского театрального композитора того времени. Основными типами номеров являются речитатив (secco или accompagnato) и ария; ансамбли немногочисленны, однако во второй половине произведения возрастает количество хоров. Сольные и ансамблевые музыкальные высказывания персонажей насыщены выразительными и изобразительными интонационно-ритмическими оборотами, виртуозными фрагментами, что обусловливается стремлением композитора к созданию индивидуализированных образов. Включение в спектакль дансантной музыки, по-видимому, автором не предполагалось: единственной инструментальной пьесой здесь является увертюра французского типа. Отличительные особенности «Суда Париса» позволяют сделать вывод о межжанровой природе произведения, по строению и музыкальному содержанию более близкого опере, чем маске как таковой.

Ключевые слова: Томас Августин Арн, английская музыка XVIII века, национальный музыкальный театр, маска, опера, дивертисмент.

Для цитирования: Панкина Е. В., Привалова А. С. «Суд Париса» Томаса Августина Арна: между маской и оперой // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 3. С. 42–52.
DOI: 10.52469/20764766_2021_03_42

E. PANKINA, A. PRIVALOVA
M. Glinka Novosibirsk State Conservatory

«THE JUDGMENT OF PARIS» BY THOMAS AUGUSTINE ARNE: BETWEEN MASQUE AND OPERA

The article is devoted to a representative of the history of the English musical and theatrical genre of the 18th century work "The Judgment of Paris" – the one-act masque on libretto by William Congreve (1742), composed by one of the most significant composers in the history of theatre music in England Thomas Augustine Arne (1710–1778). The aim of the article is to examine the "The Judgment of Paris" from the standpoint of the work's correspondence to the genre tradition dating back to court theatre and professional theatrical performances of the 16th century, and its interpretation by the composer of the middle of the 18th century. "The Judgment of Paris", once staged as a divertissement to Handel's oratorio "The Feast of Alexander" and an inter-act performance for Arne's masque "Alfred", it contains a number of features essential for the tradition of the English theatrical masque: a mythological plot; thematic and compositional autonomy in relation to the main performance; interlude character; scenes which function as masques and anti-masques; musical and stylistic heterogeneity of the material. At the same time, this composition is a completely musical performance without spoken scenes typical of the masque genre. Stylistically, the music of this masque can be related to the Italian vocal tradition, which is normal for the London theatre composer of that time. The majority of scenes are composed in the forms of recitatives (secco and accompagnato) and arias; ensembles are rare, but in the second half of the masque there are more choir scenes. Solo and ensemble musical statements of the characters are full of expressive intonation and rhythmic formulas, virtuoso episodes, which are due to the composer's aim to create individualized imagery. Apparently, the author did not intend to include instrumental dance music in the performance the only instrumental scene of the masque is an overture of the French type. Distinctive features of "The Judgment of Paris" allow us to conclude about the inter-genre nature of the work, which is closer in structure and musical content to the opera than to the masque per se.

Key words: Thomas Augustine Arne, English music of the 18th century, national musical theatre, masque, opera, divertissement.

For citation: Pankina E., Privalova A. "The Judgment of Paris" by Thomas Augustine Arne: between masque and opera // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 3. Pp. 42–52.
DOI: 10.52469/20764766_2021_03_42

В 1742 году в театре «Друри-Лейн» состоялась премьера одноактной пасторально-мифологической маски «Суд Париса» («The Judgment of Paris»), принадлежащей молодому, но уже приобретшему известность театральному композитору Томасу Августину Арну (Thomas Augustine Arne, 1710–1778). Маска была написана и поставлена как дивертисмент к оратории Георга Фридриха Генделя «Пир Александра» («Alexander's Feast»). Год спустя Т. А. Арн поставил «Суд Париса» в один вечер со своей же маской «Альфред», что подтверждает изначальный замысел первой как сочинения автономного и вместе с тем вставного [1]. Исследуемое произведение лаконично, в то же время полностью положено на музыку. Несмотря на то, что театральные постановки all-sung были не вполне обычными для жанра английской маски, сочинение Т. А. Арна без разговорных диалогов оказалось достаточно популярным, пережив периоды известности, забвения и возрождения на протяжении творческой карьеры композитора. Сюжет довольно прост и основан на греческом мифе о яблоке раздора:

Молодому пастуху Парису является посланник богов Меркурий. Он сообщает, что Парису предстоит решить, кто из богинь – Юнона, Афина Паллада или Венера – прекраснее и достойна получить яблоко. Появляются богини, и каждая из них пытается склонить пастуха на свою сторону: Юнона сулит власть над миром, Паллада предлагает воинскую славу, а Венера – любовь самой красивой женщины на земле. Парис отдает яблоко богине любви, и хор возвещает о ее триумфе.

Маска «Суд Париса» создана на либретто знаменитого драматурга Уильяма Конгрива, «английского Мольера» (William Congreve, 1670–

1729). Происхождение либретто интересно само по себе, поскольку первоначально оно было написано в 1700 году как обязательная пьеса, на которую следовало создать музыку для участия в конкурсе «Музыкальная премия» («Musick Prize»). Предполагалось, что конкурс вызовет больший интерес к жанру оперы у композиторов и спрос на него у публики, однако ожидания не оправдались, и «Музыкальная премия» не стала регулярным событием в жизни лондонских музыкантов. По результатам состязания первую премию получила постановка с музыкой Джона Уэлдона, второе, третье и четвертое места заняли Джон Эккл, Дэниел Перселл и Генри Фингер соответственно. По словам исследователя Й. Спинка, «постановка Дэниела Перселла, явно обязанная музыкальному языку его брата, особенно в речитативах, на самом деле была довольно тяжелой и старомодной. Эккл был гораздо более интригующим и предвосхищал мелодичность, свойственную более поздней английской театральной музыке XVIII века. Версия Уэлдона, которая содержала несколько эффектных хоровых эпизодов (choruses), была написана под влиянием нового итальянского стиля, и это, возможно, сделало его победителем. Как ни странно, его постановка никогда не появлялась в печати, хотя полные партитуры сочинений Эккла и Перселла были опубликованы Уолшем в 1702 году» [2, p. XIV]. Вероятно, Арну, как и публике, была ближе музыкальная трактовка Уэлдона, чью арию Юноны «Let Ambition fire thy Mind» он включил спустя 20 лет в свою оперу «Любовь в деревне».

В первое издание партитуры «Суда Париса», датированное 1745 годом, вошли только увертюра, вокальные номера, обозначенные как песни, и сопровождающие их речитативы accompagnato, но не речитативы secco, хоры или инструментальные пьесы (если они вообще имелись). Масштабы и характер этих упущений были вполне нормальными для публикаций такого рода. Редакция партитуры, выполненная Й. Спинком[1], содержит реконструкцию отсутствовавших музыкальных номеров, о чем сообщается в предисловии. Отметим, что восстановленный материал не содержит двух инструментальных номеров, указанных в тексте либретто маски, – симфоний перед появлением на сцене Венеры с арией и перед арией Паллады. Вероятно, их функцию выполняли вступительные разделы названных номеров. В Приложении приведен композиционный план маски, построенный нами на основе названного издания (Таблица 1).

Миф о суде Париса, довольно распространенный в европейской музыкальной театральной культуре, начиная с «Золотого яблока» Антонио Чести, в английском искусстве воплощался нечасто. Помимо четырех конкурсных версий маски У. Конгрива 1701 года, из которых до наших дней не сохранилась только музыка Г. Фингера, и маски Т. А. Арна, среди англоязычных сочинений на данный сюжет можно отметить балладную оперу 1731 года «Суд Париса, или Триумф красоты» на анонимное либретто, а также одноименные пастораль Джузеппе Саммартини на либретто У. Конгрива (1740), бурлетту Франсуа-Ипполита Бартелемона на либретто Ральфа Шомберга (1768) и комическую оперу Джона Вулрича на либретто Патрика Барлоу (1991). Все указанные произведения (помимо либретто У. Конгрива) объединяет развлекательная «несерьезность», в чем наблюдается определенный стереотипный взгляд на раскрытие сюжета о Парисе в английском театре: «Активно осваивающийся поздним средневековьем в куртуазном ключе сюжет, архетипичный по отношению к популярным “судам любви”, органично вошел в галантную культуру XVII–XVIII вв., живо реагировавшую на пикантные возможности представленной в мифе ситуации» [3, с. 18]. Подразумевается та ситуация, когда Парис, ослепленный красотой богинь, просит дать возможность оценить их не всех вместе, а по очереди и без одеяний. Но поскольку в либретто У. Конгрива нет ремарок об обнажении богинь по просьбе Париса (хотя сама просьба Парисом озвучена), то мы можем только догадываться, как именно этот момент был отражен в постановке[2]. В либретто же «Суда Париса» У. Конгрива исследователи отмечают политическую подоплеку [4, p. 19]: это подтверждается особым интересом принца Уэльского к данному произведению (что стало поводом к созданию сочинения Дж. Саммартини) и, возможно, способствовало успешному приему маски Т. А. Арна, хотя ничего не говорит об отношении самого Т. А. Арна к данной теме.

Мифологический сюжет оказался удачно распределен в соответствии с нормативными композиционно-драматургическими этапами маски (аллегорический пролог – антимаска профессиональных актеров – смена декораций – маска представителей знати – общие увеселения (revels) благородных зрителей и актеров – эпилог [6, с. 58]), а именно с функциями разделов антимаски (сцены с участием персонажей низкого происхождения) и маски (сцены благородных

[1] Arne T. A. The Judgment of Paris: Orchestral Score. London: Stainer and Bell Ltd., 1978. 108 p. (Musica Britannica: A National Collection of Music. Vol. 42.)

[2] Более вероятно, что сцена была завуалирована, поскольку во введении к изданию Й. Спинк говорит об арновском «Суде Париса» как о серьезном сочинении [2, p. XIV].

персонажей). Поскольку стиль высказывания богов и простого смертного в данном случае одинаково высокий, то к антимаске можно отнести номера с участием Париса и Меркурия как посланника богов, а номера богинь – к собственно маске.

Маска Т. А. Арна в музыкальном отношении оказалась более близкой итальянской вокальной традиции, нежели английской (как пишет Й. Спинк, «с такой темой и таким либретто это было почти неизбежно» [2, p. XVI]), что подтверждается наличием речитативов secco и accompagnato в либретто и полным отсутствием разговорных эпизодов, казалось бы, неотъемлемых от самого жанра маски [6, p. 1].

Как отмечено в предисловии Й. Спинка к вышеупомянутому современному изданию партитуры, многие номера (речитативы и хоры) были реконструированы редактором данного издания по записям Т. А. Арна или по материалу соседних номеров, поэтому нет точной уверенности в том, что в оригинале они звучали именно так. Здесь необходимо отметить, что обычной практикой нотной печати XVIII века было купирование хоровых номеров и речитативов в изданиях масок. Соответственно, музыкальное решение Т. А. Арна наилучшим образом воплощается в ариях, аккомпанированных речитативах, дуэте и трио, а также в увертюре французского типа (отметим, что если рассматривать увертюру с далее звучащими подряд Менуэтом и Жигой, то образуется «франко-итальянская» модель с чередованием темпов «медленно–быстро–медленно–быстро» и развернутым фугированным вторым разделом) [7].

Автономным инструментальным номером в «Суде Париса» является только увертюра. Отсутствие в пьесе танцев, характерных для жанра маски, можно объяснить тем, что У. Конгрив изначально писал либретто для оперы, подобной итальянской, где танцы не были необходимым компонентом. Соответственно, в либретто не планировались сцены, в которые можно было бы включить танцы, не нарушив логику развертывания сюжета.

Речитативы accompagnato в «Суде Париса» даны не всем персонажам маски: Меркурий и Юнона изъясняются речитативами secco, не предшествующими напрямую ариям этих персонажей. Речитативы Париса «I yield, I yield, O take the Prize» и Венеры «Stay, lovely Youth» в партитуре лишь обозначены accompagnato, но не являются таковыми. Поэтому только два речитатива: «O Ravishing Delight» (Парис) и «Awake, awake, thy Spirits raise» (Паллада) – представляют собой действительно accompagnato с развернутой партией оркестра и выразительной мелодической линией, изложенные индивидуально в зависимости от характера высказывания. Так, речитатив Париса начинается с раздела secco, предваряющего собственно accompagnato, в то время как речитатив Паллады, звучащий перед ее арией, сразу начинается с активных пассажей и пульсирующих триолей в оркестре, а также мелодических скачков, призывающих к пробуждению (Пример 1).

В речитативе Париса (Пример 2) показана смена аффектов в четырех контрастных разделах: раздел secco, в котором появляются короткие скрипичные пассажи (словно медленное проникновение идеи в сознание); второй раздел, где пульсация струнных становится фоновой (осознание слов Меркурия, зарождающееся волнение), и два быстрых раздела (от мысли, что ему предстоит быть судьей, оценивающим красоту богинь, Париса охватывает волна разных чувств), прерываемые кратким замедлением. Особенно показательно, что в обоих быстрых разделах на слове «радость» (*joy*) вокальная мелодия «расцвечивается» объемными колоратурными пассажами, причем в первом случае колоратура приходится на репетиции струнных (прерывистое от возбуждения дыхание), а во втором – «кружащиеся» мотивы в оркестре, воплощающие повтор мысли и уверенность.

Далее обратимся к ариозным сольным номерам. Максимальное количество арий (три и две соответственно) в этой маске отводится победительнице состязания Венере и судье Парису как ключевым персонажам. У остальных, помимо речитативов и ансамблей, имеется по одному сольному номеру.

Арии Венеры, написанные Т. А. Арном для его супруги, певицы Сесилии Арн[3], абсолютно разнохарактерные, в то же время приблизительно равны по уровню сложности. Первая ария «Gentle Swain! Hither turn thee» – медленная и гипнотическая: Венера еще ничего не предлагает, но старается убедить Париса, что она – та самая, кому предназначена победа. Это впечатление создается благодаря изобилующей украшениями и распевами крайне прихотливой мелодии, которая переплетается с мелодией солирующей виолончели (Пример 3). Вторая ария «One only Joy mankind can know» предварена развернутым речитативом, в котором Венера приводит причины, почему ни судьба правителя, ни слава воина не могут стать для Париса источником настоящего счастья. В самой же арии повторя-

[3] Первоначально идея маски возникла у Т. А. Арна на представлении в Кливдене его маски «Альфред» совместно с пасторалью «Суд Париса» Дж. Саммартини: Т. А. Арн решил, что роль Венеры его жена исполнила бы лучше.

ется мысль: «Только одну радость человечество может знать, и любовь одна может ее даровать». Любопытно, что указанные слова звучат сначала в C-dur, а второй раз в a-moll (ария написана в двухчастной форме), то есть в тональностях чистых, отражающих невинность, благочестие, словом, совершенно не предполагающих корыстной цели персонажа – склонить чашу весов в свою пользу. Мелодика арии проста и прозрачна (в отличие от предыдущей арии), что также подчеркивает абсолютную «незаинтересованность» Венеры и объективность ее высказывания. Особенно обращает на себя внимание распев на «alone» (Пример 4).

Третья ария Венеры «Nature fram'd thee sure for Loving», явно танцевального характера, по словам Й. Спинка, представляет собой песню-менуэт, воплощающую английскую традицию [2, p. XVI]. Кружащаяся, словно в танце, мелодия украшена большим количеством форшлагов; куплетная форма тоже придает ощущение «движения по кругу». Это последняя ария, в которой Венера, наконец, предлагает Парису любовь прекрасной Елены в обмен на его признание богини любви и красоты лучшей. Вокальная линия практически дублируется в партии первой скрипки, а в первой части куплета звучат только голос и две скрипки (Пример 5).

Парисом исполняются две арии: «Distracted I turn» и «Forbear, O Goddess of Desire», – которые по жанровому наклонению совпадают с ариями Венеры. Первая создана явно в итальянской традиции: четырехчастная, со вступлением и заключением, большим количеством украшений и мелодическими распевами. Здесь Парис смущен и сбит с толку, не представляя, как можно сделать выбор среди равно прекрасных богинь: внутри происходит смена метра с двухдольного на трехдольный, а пульсация меняется с дуольной на триольную и обратно (Пример 6).

Вторая ария (как гласит ремарка non giga ma moderato), возможно, является ответом танцевальному характеру арии Венеры «Nature fram'd thee sure for Loving», за которой она следует. «Кружащиеся» фигуры восьмых также напоминают музыку последней арии Венеры, только не на 3/4, а на 6/8 и в более динамичном темпе (Пример 7).

У остальных персонажей, несмотря на меньшее по сравнению с Венерой и Парисом количество сольных выходов, арии не менее выразительные и требующие исполнительского мастерства. Например, ария Меркурия «Fear not, Mortal» – первый сольный номер маски, задающий стилистический тон всему произведению. Это масштабная виртуозная итальянская ария da capo, полная колоратурных пассажей и возможностей для введения вокальных каденций, больше декоративная, чем раскрывающая характер персонажа.

В сольных номерах Юноны и Паллады выявляются их индивидуальные черты. Арии богинь, обращающихся к Парису с предложением награды, контрастируют между собой и по характеру полностью соответствуют предложенным дарам. Ария Юноны «Let Ambition fire thy Mind» – спокойная и размеренная, в темпе гавота, двухчастная (с репризами обеих частей), с модуляцией в доминанту, а затем возвратом в основную тональность – идеальный образ уверенности и стабильности положения будущего правителя Азии, которое сулит Парису богиня. С ее мелодической линией тесно переплетается партия скрипок, что сближает арию Юноны с ариями Венеры (хотя мелодии Венеры более витиеваты и «расцвечены» мелизмами).

В противоположность ей, ария Паллады «The glorious Voice of War», пообещавшей пастуху славу воина-победителя, пронизана острыми пунктирными ритмами и призывными интонациями, которые заключены в отрывистые вокальные фразы, перемежающиеся имитацией трубных сигналов в оркестре. К тому же если оркестровка арий Юноны и Венеры более камерная, ограничивающаяся ансамблем струнных и облигатными инструментами (скрипки, виолончель), то ария Паллады сопровождается оркестром tutti с включением литавр и труб – атрибутов военной тематики в музыке. D-dur логично дополняет привычный слуху комплекс выразительных средств, передающих воинственный настрой.

Ансамблевых номеров в «Суде Париса» немного, но они не уступают ариям по качеству музыкального материала. И дуэт, и трио обрамлены оркестровым вступлением и заключением, причем мужской ансамбль сопровождают гобои и фагот, а женский – флейты. В дуэте мелодические линии Париса и Меркурия то соединяются в параллельных терциях и секстах, то разворачиваются самостоятельно, являя собой при этом ансамбль согласия. Партии Париса и Меркурия насыщены разнообразием ритмических фигур и украшений, когда пунктир, триоли и синкопы, «расцвеченные» мордентами, трелями и форшлагами, перемежаются с ровным движением восьмых и четвертей; в сравнении с ними мелодика Венеры, Юноны и Паллады гораздо сдержаннее.

Трио, по сути, тоже представляет собой ансамбль согласия, хотя и несколько иного плана, чем в дуэте. Три богини являются соперни-

цами, но их объединяет мысль, которую они (каждая о себе) стараются донести до Париса: «Я – та самая» (*I am she*). Нельзя сказать, что партии богинь индивидуализированы: они интонируют одни и те же мелодические обороты, повторяют их друг за другом, словно эхо. Обычно это происходит попарно (Юнона повторяет за Венерой, Венера за Палладой и т. д.), кроме тех моментов, когда они поочередно скандируют призыв «ко мне» и сливаются в хоральной фактуре на призыве «повернись» (*turn to me*) (Пример 8).

Таким образом, несмотря на обозначенную самим композитором принадлежность «Суда Париса» к жанру маски, данное произведение по своему строению и музыкальному изложению все же значительно ближе опере, что, на наш взгляд, в некоторой степени может быть обусловлено сюжетом, содержанием и стилистикой либретто.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Holman P., Gilman T.* Arne, Thomas Augustine // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. S. Sadie. London, 2001. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

2. *Spink I.* Introduction // Arne T. A. The Judgment of Paris: Orchestral Score. London: Stainer and Bell Ltd., 1978. Pp. XIII–XVII. (Musica Britannica: A National Collection of Music. Vol. 42.)

3. *Саськова Т. В.* «Суд Париса»: пасторальные аспекты сюжета и их образно-смысловое воплощение в литературно-театральных опытах второй половины XVIII века // Пастораль: бегство от действительности или приближение к ней? Сб. научн. тр. М.: ГКА им. Маймонида, 2018. С. 18–29.

4. *Winkler A. E.* «O ravishing delight»: the politics of pleasure in «The Judgement of Paris» // Cambridge Opera Journal. 2003. Vol. 15. No. 1. Pp. 15–31.

5. *Перевалова А. В.* Традиции жанра маски в английском музыкально-драматическом театре второй половины XVII века (на материале произведений по пьесам Уильяма Шекспира): дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Новосибирск, 2013. 263 с.

6. *Timms C., Wood B.* Introduction // Music in the London Theatre from Purcell to Handel. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. Pp. 1–4.

7. *Климчук А. С.* Жанровые наклонения увертюр Томаса Арна // Искусство глазами молодых: материалы VIII Международной (XII Всероссийской) научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых. Красноярск: КГИИ, 2016. С. 51–54.

REFERENCES

1. *Holman P., Gilman T.* Arne, Thomas Augustine. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. S. Sadie. London, 2001. 1 CD-ROM.

2. *Spink I.* Introduction. In: Arne T. A. The Judgment of Paris: Orchestral Score. London: Stainer and Bell Ltd., 1978. Pp. XIII–XVII. (Musica Britannica: A National Collection of Music. Vol. 42.)

3. *Sas'kova T.* «Sud Parisa»: pastoral'nye aspekty syuzheta i ikh obrazno-smyslovoe voploshchenie v literaturno-teatral'nykh opytakh vtoroy poloviny XVIII veka ["The Judgment of Paris": pastoral aspects of the subject and their figurative and semantic embodiment in literary and theatrical experiments of the second half of the 18th century]. In: Pastoral': begstvo ot deistvitel'nosti ili priblizhenie k nei? [Pastoral: Escape or Approach to Reality?]: collected research works. Moscow: Maimonides State Classic Academy, 2018. Pp. 18–29.

4. *Winkler A. E.* «O ravishing delight»: the politics of pleasure in «The Judgement of Paris». In: Cambridge Opera Journal. 2003. Vol. 15. No. 1. Pp. 15–31.

5. *Perevalova A.* Traditsii zhanra maski v angliyskom muzykal'no-dramaticheskom teatre vtoroi poloviny XVII veka (na materiale proizvedeniy po p'esam Uil'yama Shekspira) [Traditions of the mask genre in the English musical and drama theatre of the second half of the 17th century (based on works by William Shakespeare)]: Ph. D. Thesis. Novosibirsk, 2013. 263 p.

6. *Timms C., Wood B.* Introduction. In: Music in the London Theatre from Purcell to Handel. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. Pp. 1–4.

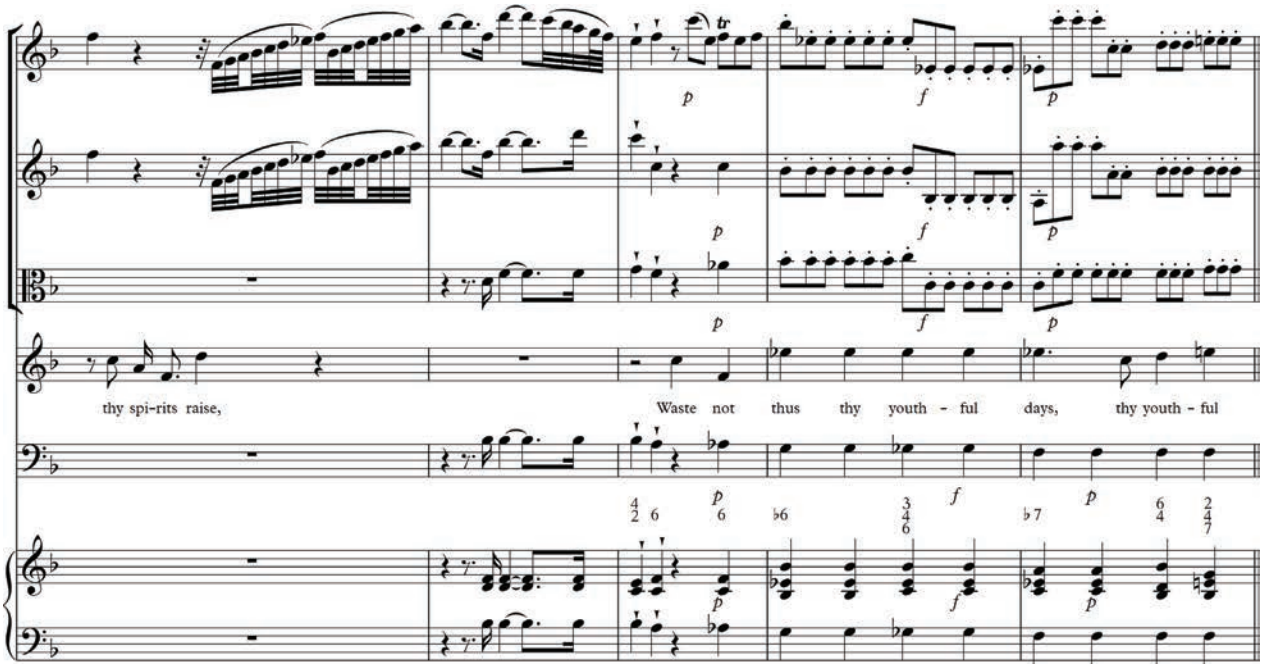
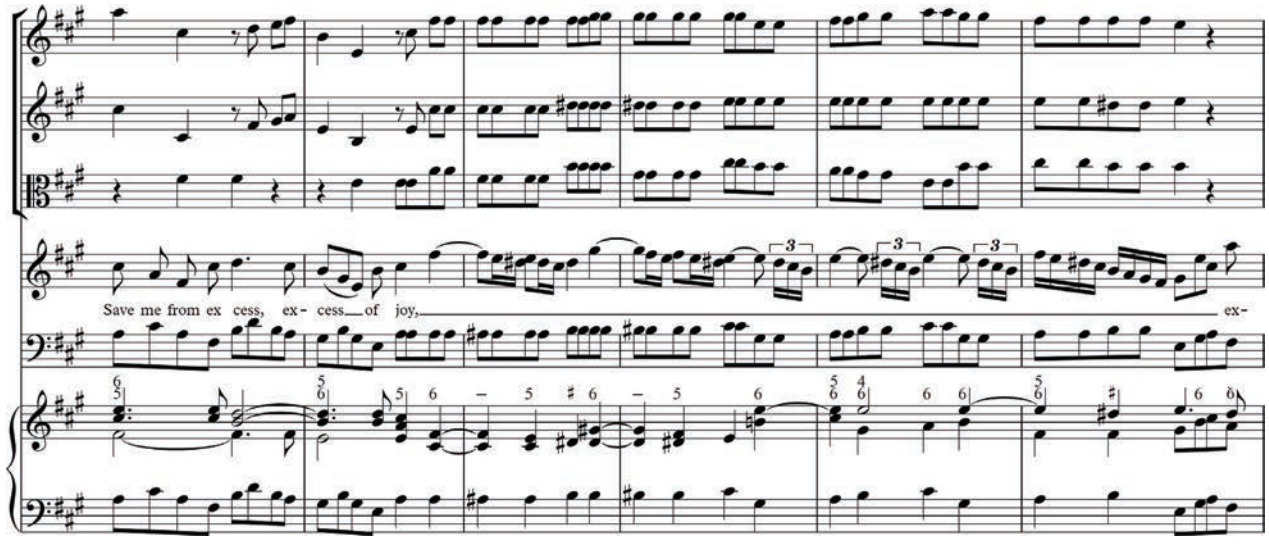
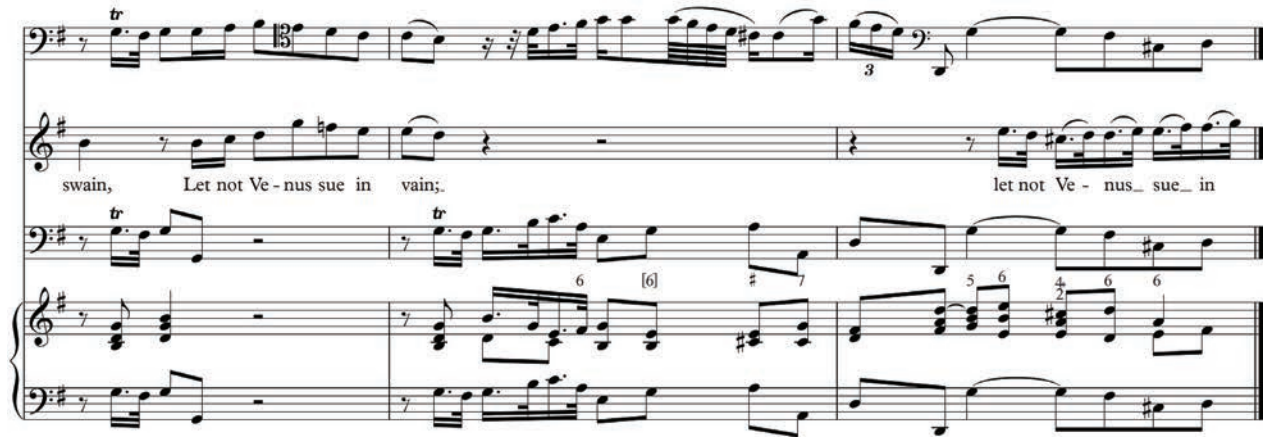
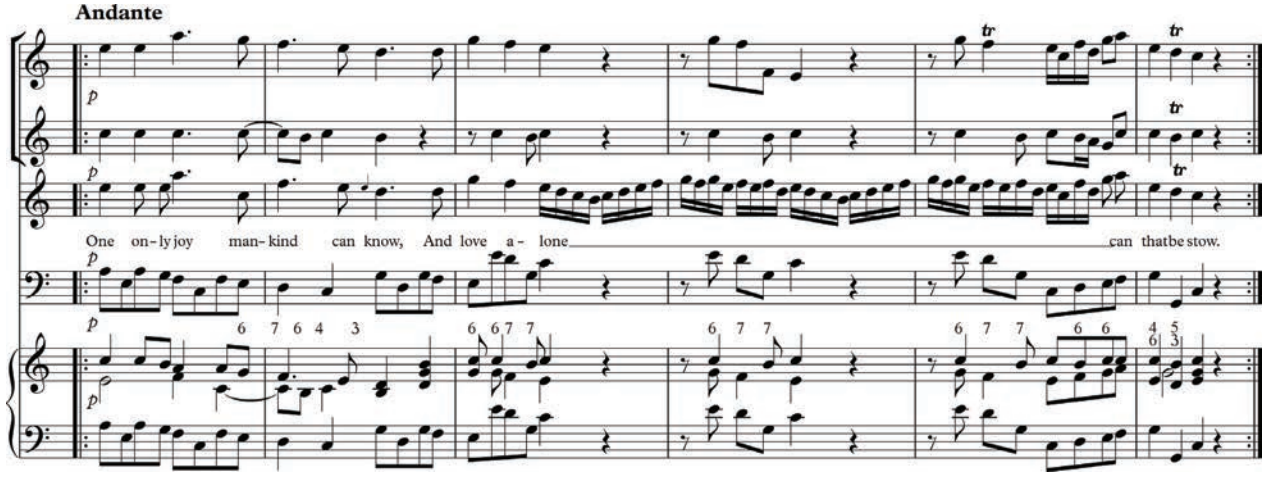
7. *Klimchuk A.* Zhanrovye nakloneniya uvertyur Tomasa Arna [Genre types of overtures by Thomas Arne]. In: Iskusstvo glazami molodykh [Art through the eyes of the young people]: materials of the 8th International (the 12th All-Russian) research conference of students, postgraduate students and young scholars. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State Institute of Arts, 2016. Pp. 51–54.

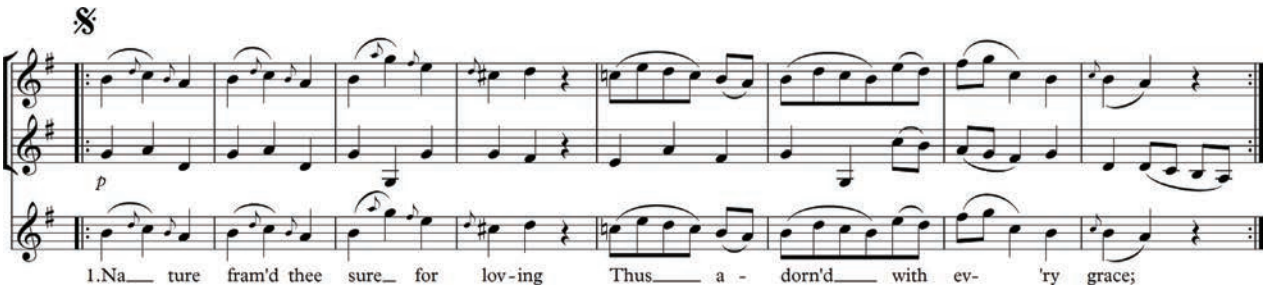
ПРИЛОЖЕНИЕ

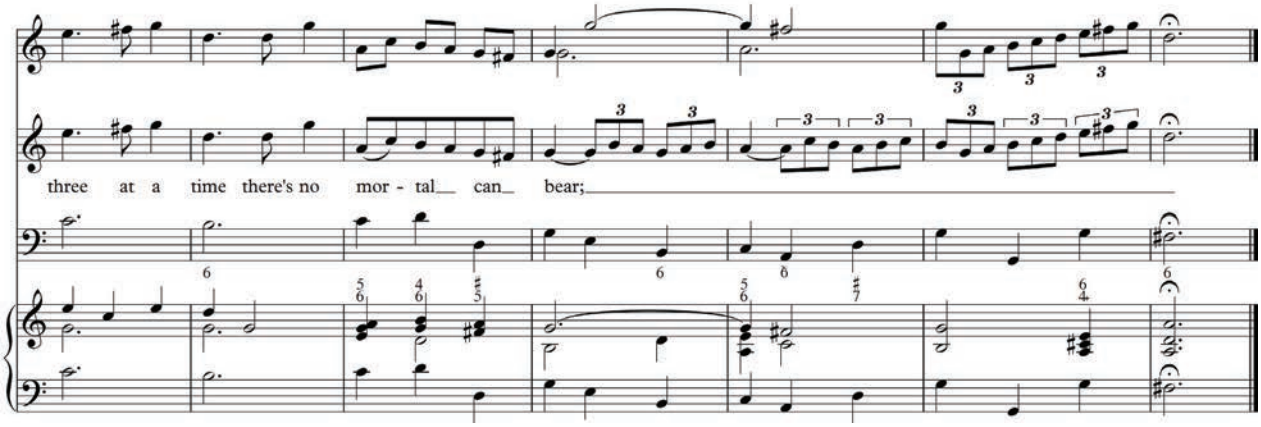
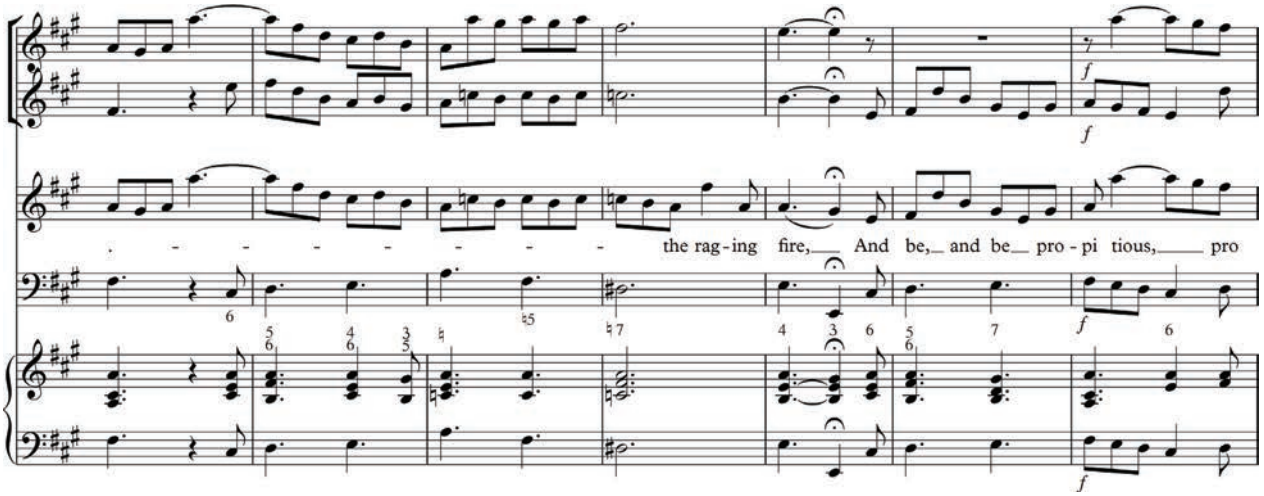
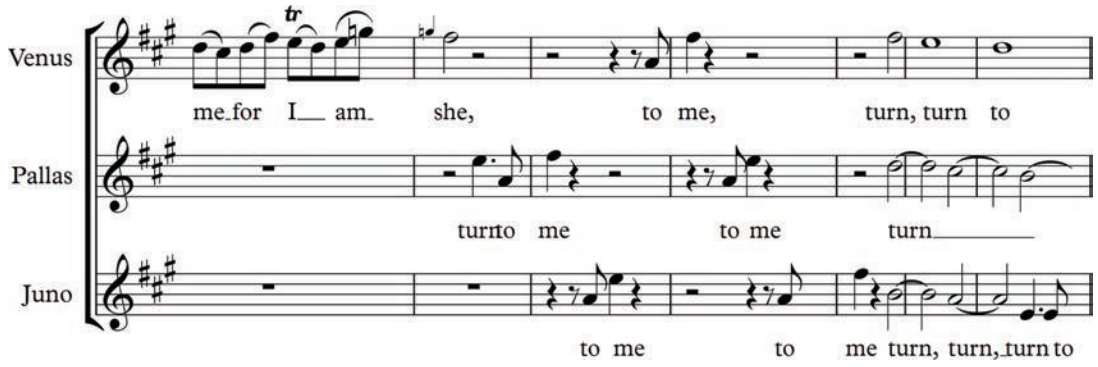
Таблица 1

Композиционный план маски «Суд Париса»

№ п/п	Композиционная единица	Текстовый инципит	Персонажи
1	Увертюра		
2	Речитатив	«From high Olympus»	Меркурий Парис
3	Аккомпанированный речитатив	«O Ravishing Delight»	Парис
4	Ария	«Fear not, Mortal»	Меркурий
5	Дуэт	«Happy I of Human Race»	Парис Меркурий
6	Речитатив	«Saturnia, Wife of Thundering Jove am I»	Юнона Паллада
7	Ария	«Gentle Swain! Hither turn thee»	Венера
8	Трио	«Hither turn thee, gentle Swain»	Венера Юнона Паллада
9	Ария	«Distracted I turn»	Парис
10	Ария	«Let Ambition fire thy Mind»	Юнона
11	Хор	«Let Ambition fire thy Mind»	
12	Аккомпанированный речитатив	«Awake, awake, thy Spirits raise»	Паллада
13	Ария	«The glorious Voice of War»	Паллада
14	Хор	«O how glorious 'tis to see»	
15	Аккомпанированный речитатив	«Stay, lovely Youth»	Венера
16	Ария	«One only Joy mankind can know»	Венера
17	Хор	«One only Joy mankind can know»	
18	Ария	«Nature fram'd thee sure for Loving»	Венера
19	Аккомпанированный речитатив	«I yield, I yield, O take the Prize»	Парис
20	Ария	«Forbear, O Goddess of Desire»	Парис
21	Большой хор	«Hither all ye Graces»	
22	Большой хор	«Sing and spread the joyful news»	

Пример 1
Арн Т. А. «Суд Париса»
Речитатив Паллады «Awake, awake,
thy Spirits raise», тт. 7–11

Пример 2
Арн Т. А. «Суд Париса»
Речитатив Париса «O Ravishing Delight»,
тт. 20–25

Пример 3
Арн Т. А. «Суд Париса»
Ария Венеры «Gentle Swain! Hither turn thee», тт. 9–11

Пример 4
Арн Т. А. «Суд Париса»
Ария Венеры «One only Joy mankind can know», тт. 1–6

Пример 5
Арн Т. А. «Суд Париса»
Ария Венеры «Nature fram'd thee sure for Loving», тт. 9–16



Пример 6
Арн Т. А. «Суд Париса»
Ария Париса «Distracted I turn», тт. 54–60

Пример 7
Арн Т. А. «Суд Париса»
Ария Париса «Forbear, O Goddess of Desire»,
тт. 31–39

Пример 8
Арн Т. А. «Суд Париса»
Трио Венеры, Паллады и Юноны
«Hither turn thee, gentle Swain», тт. 89–95

Панкина Елена Валериевна
доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки
Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки
Россия, 630099, Новосибирск
2mikep@mail.ru
ORCID: 0000-0003-4527-055X

Elena V. Pankina
Dr. Sci. (Art), Associate Professor at the Department of Music History
M. Glinka Novosibirsk State Conservatory
Russia, 630099, Novosibirsk
2mikep@mail.ru
ORCID: 0000-0003-4527-055X

Привалова Анастасия Сергеевна
специалист по работе с электронными ресурсами
Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки
Россия, 630099, Новосибирск
nasik1993@mail.ru
ORCID: 0000-0002-3275-5665

Anastasiya S. Privalova
Electronic resources specialist
M. Glinka Novosibirsk State Conservatory
Russia, 630099, Novosibirsk
nasik1993@mail.ru
ORCID: 0000-0002-3275-5665

УДК 782 DOI: 10.52469/20764766_2021_03_53

О. В. КУШНИР
Государственный музыкально-педагогический институт им. М. М. Ипполитова-Иванова

ОПЕРНЫЙ СПЕКТАКЛЬ КАК ПРОЕКТ: «КОНТРАКТ ДЛЯ ПУЛЬЧИНЕЛЛЫ С ОРКЕСТРОМ, ИЛИ ПОСТОРОННИМ ВХОД РАЗРЕШЕН»

В начале XXI века на мировых оперных подмостках появляются созданные режиссерами оперы-пастиччо. «Контракт для Пульчинеллы с оркестром, или Посторонним вход разрешен» – очередной проект Михаила Кислярова в данном жанре. Особенности режиссерской организации «Контракта для Пульчинеллы…» как единого спектакля являются предметом изучения в публикуемой статье. Вторичное произведение скомпоновано режиссером из фрагментов музыки опер Дж. Б. Перголези «Учитель музыки», «Ливьетта и Тракколо», а также балета И. Стравинского «Пульчинелла». Судя по характеру использования заимствованных музыкальных текстов, в данном проекте целенаправленно претворены традиции жанра пастиччо. В либретто «Контракта для Пульчинеллы…», написанном на русском языке, сохранено содержание заимствованных первоисточников, что свидетельствует об оригинальной режиссерской трактовке, не свойственной упомянутым жанровым традициям.

Опера состоит из двух актов, содержащих пятьдесят четыре фрагмента. В ходе их компоновки нарушается заданная первоисточниками последовательность номеров с характерным местоположением завязок, кульминаций и развязок. Предлагаемый М. Кисляровым порядок номеров приводит в действие принцип нелинейного повествования. Практически одновременное изложение двух различных сюжетов демонстрирует наличие в «Контракте для Пульчинеллы…» особенностей параллельной драматургии. Техника сопряжений музыкальных фрагментов сходна с приемами, присущими монтажным композициям. Благодаря разнообразным аркам и умело выстроенному драматургическому развитию организация данного проекта как целого выглядит органичной, во многом корреспондируя с концепцией интертекстуальности, которая утвердилась в эстетике постмодернизма и охватывает разнообразные виды и жанры искусства.

Ключевые слова: опера-пастиччо, компиляция, М. Кисляров, нелинейное повествование, монтажная драматургия, оперный режиссерский проект.

Для цитирования: Кушнир О. В. Оперный спектакль как проект: «Контракт для Пульчинеллы с оркестром, или Посторонним вход разрешен» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 3. С. 53–62.
DOI: 10.52469/20764766_2021_03_53

O. KUSHNIR
M. Ippolitov-Ivanov State Musical and Pedagogical Institute

OPERA PERFORMANCE AS A PROJECT: “CONTRACT FOR PULCINELLA WITH ORCHESTRA, OR ENTRY FOR UNAUTHORISED PERSONS IS ALLOWED”

At the beginning of the 21st century, pasticcio operas created by theatre directors appear on the world opera stages. “The Contract for Pulcinella with Orchestra, or Entry for Unauthorized Persons is Allowed” is the ordinary project by Mikhail Kislyarov in this genre. The features of the organization of the “Contract” into a single performance became the object of study in the article. The secondary work was put together by the director from fragments of music from Pergolesi’s operas “The Music Tea-

cher", "Livietta and Traccolo" and Stravinsky's ballet "Pulcinella". By the nature of the borrowed musical text, this project reflects the traditions of the pasticcio genre. The libretto of the "Contract", written in Russian, preserves the content of borrowed primary sources, what is not typical for pasticcio tradition and demonstrates an original director's interpretation of the genre.

The opera consists of two acts and fifty-four fragments. The composer violates an original order of numbers of the primary sources, with their characteristic dramaturgy development. New order, proposed by M. Kislyarov, activates the principle of non-linear narration. Almost simultaneous presentation of two different plots in the "Contract" demonstrates the features of parallel narrative. The method of musical fragments connecting is similar to the montage technique. Due to the arches and skillfully constructed dramaturgy, the composition of the opera is organic. It corresponds with the concept of inter-textuality, fully established in postmodernism and covering various art forms.

Key words: opera pasticcio, compilation, M. Kislyarov, non-linear narration, montage dramaturgy, director's opera project.

For citation: Kushnir O. Opera performance as a project: "Contract for Pulcinella with Orchestra, or Entry for Unauthorized Persons is Allowed" // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 3. Pp. 53–62.
DOI: 10.52469/20764766_2021_03_53

Оперный спектакль «Контракт для Пульчинеллы с оркестром, или Посторонним вход разрешен» – проект режиссера Михаила Кислярова, который выступил автором идеи и постановщиком упомянутого театрального действа, созданного в содружестве с дирижером Владимиром Агронским и художником Аллой Шелимовой. В основу проекта были положены фрагменты трех музыкальных произведений, принадлежащих разным эпохам: опер «Учитель музыки», «Ливьетта и Тракколо» Джованни Батиста Перголези, а также балета с пением «Пульчинелла» Игоря Стравинского. М. Кисляров скомпоновал указанные фрагменты в целостный спектакль, близкий по жанру к опере-буффа и исполняемый без антракта (продолжительность – один час сорок пять минут).

Названный театральный проект был приурочен к 300-летию со дня рождения Дж. Б. Перголези: премьера «Контракта...» состоялась в 2010 году в Камерном музыкальном театре им. Б. А. Покровского[1]. Важно отметить, что этот театр оказался единственным в России, откликнувшимся на столь значимую дату[2].

«Контракт для Пульчинеллы с оркестром...» был назван оперой-пастиччо (в переводе с итальянского pasticcio – «паштет»). В театральных кругах этот спектакль именовали также капустником, что явно проистекало из его содержания. «Смеяться во время постановки строго разрешается», – такая ремарка фигурировала после названия данного представления (см. об этом: [1]).

Идея рассматриваемого пастиччо была связана с историческими прообразами: становление подобных арт-объектов относится к рубежу XVII–XVIII вв., когда в Италии стали появляться сходные вторичные оперные сочинения, производные от первоисточника. В основе подобных комбинированных опусов лежат различные сочинения одного или нескольких композиторов [2, с. 263]. Перерабатывали или цитировали свои произведения Г. Ф. Гендель (опера «Орест»), К. В. Глюк (опера «Аршак»); заимствовал оперную музыку знаменитых композиторов, создавая новые оперы, Л. Нидермейер (опера «Роберт Брус», основанная на музыке Дж. Россини; см. подробнее: [3, с. 34]).

Термин «пастиччо» активно применяется и в современной музыкальной практике: к примеру, пьесы одного композитора, оркестрованные и собранные в сюиту другим автором, также называются пастиччо (вспомним о «Моцартиане» П. Чайковского, «Паганиниане» и «Скарлаттиане» А. Казеллы, «Чимарозиане» Дж. Ф. Малипьеро[3]). Французская версия итальянского

[1] С 2018 года названная сценическая площадка функционирует в составе Большого театра под названием «Камерная сцена им. Б. А. Покровского».

[2] В настоящее время постановка «Контракта для Пульчинеллы с оркестром...» в репертуаре «Камерной сцены им. Б. А. Покровского» отсутствует.

[3] Обзор музыкальных сочинений, опираю-

«пастиччо» – термин «пастиш» (pastiche), который предполагает более широкую трактовку: во-первых, это авторские произведения, имитирующие музыкальный стиль одной или нескольких эпох, а также индивидуальные стили композиторов (то, что в музыкознании нередко обозначают термином А. Шнитке «полистилистика»); во-вторых, – обращение к произведениям разных авторов в рамках одного богослужебного ритуала (к примеру, месса-пастиш; сходный термин можно применять и по отношению к регентскому подбору музыки, сопровождающей в Православной церкви чин Литургии или Всенощного бдения).

Смысл, вкладываемый в термины «пастиччо» и «пастиш», вполне применим к балету с пением «Пульчинелла» И. Стравинского. В состав «Контракта...» названный балет, вероятно, был включен потому, что основой для него явилась музыка Дж. Б. Перголези. Как известно, инициатором создания «Пульчинеллы» стал С. Дягилев. Соответствующий замысел исходил от ведущего хореографа антрепризы «Русский балет» Л. Мясина, заинтересовавшегося Пульчинеллой – традиционным персонажем итальянской комедии дель арте[4]. В качестве музыки для подобного балета, согласно мнению хореографа, должны были фигурировать сочинения первой половины XVIII века. Вместе антрепренер и хореограф отобрали около десятка фрагментов из сочинений Дж. Б. Перголези (вокальных и инструментальных). С предложением сочинить или составить балет, опираясь на указанные фрагменты, было решено обратиться к И. Стравинскому[5]. Композитор отмечал, что при знакомстве с данной музыкой у него возникло некое ощущение духовного родства [4, с. 191–192]. Исходя из этого, оригинальные тексты-«первоисточники» были основательно переработаны: И. Стравинский сохранил лишь музыкальные темы и элементы фактуры, наполнив их оригинальной ритмической пульсацией и гармониями в духе «неоклассики».

Оперу-пастиччо «Контракт для Пульчинеллы с оркестром, или Посторонним вход разрешен» отличает весьма оригинальная идея: целью режиссера было воссоздать творческую репетиционную атмосферу музыкального театра. Спектакль начинается сразу, как только зритель входит в здание театра, что называется, «с вешалки». Перед посетителем уже в фойе развертываются различные сцены, с которыми связана повседневная театральная жизнь оперной труппы: репетиционная работа исполнителей, гримирование, работа с декорациями и так далее.

Пружиной развития действия, которая побуждает зрителя следить за происходящим, является чередование событий двух сюжетных линий. Первая (основная) линия – перипетии, связанные с устройством новой певицы на работу в театр; вторая (побочная) – эпизоды, исполняемые персонажами Ливьеттой и Тракколо, своеобразная репетиция разнохарактерных фрагментов готовящегося к постановке спектакля, которые выносятся на «суд» режиссера. Драматургически выделены следующие пары персонажей: Лауретта / Ламберто (начинающая певица и Маэстро, затем влюбленная пара; для них «третьим лишним» оказывается директор театра Коладжанни); репетиционная атмосфера воссоздается влюбленной парой Ливьетта / Тракколо (девушка и вор, впоследствии – невеста и жених) и рабочей группой Маэстро / его Ассистентка; отдельную пару также образуют соперничающие друг с другом певицы Дорина и Лауретта.

Главные персонажи

Заимствованные из оперы Дж. Б. Перголези «Учитель музыки»:

1. Маэстро Ламберто, гений – тенор.
2. Дорина, фаворитка Маэстро – сопрано.
3. Ассистентка Маэстро – только говорит.
4. Лауретта (певица, мечтающая стать примадонной) – сопрано.
5. Коладжанни, импресарио (злой гений, директор театра) – баритон.

Почерпнутые из оперы Дж. Б. Перголези «Ливьетта и Тракколо»:

6. Ливьетта, сестра крестьянина, которого грабил Тракколо, – сопрано.
7. Тракколо, вор – бас.
8. Клавесинистка – без вокальной партии.

Артисты хора: античная статуя-атлант, человек без головы и его палач, девушка-кентавр, а также персонажи, названные в программке к спектаклю «Ансамблем единомышленников» и ассоциирующиеся с эпохой XVI – начала XVII веков (человек с широким белым объемным воротником-раф, девушка в причудливо высоком розовом парике, карлик в

щихся на традиции пастиччо, представлен в работе А. Шибинской [3, с. 34–35].

[4] Танцовщик приобрел подлинную маску актера, исполнявшего эту роль в XVIII веке. Репетируя перед зеркалом, Л. Мясин отработал позы и жесты Пульчинеллы, а позднее захотел воплотить их на сцене.

[5] С. Дягилев предложил И. Стравинскому фрагменты из опер Дж. Б. Перголези «Влюбленный монах» и «Фламинио», кантату № 4, гавот с двумя вариациями и Sinfonia для виолончели и контрабаса, «несколько частей из трио-сонат для двух скрипок и цифрованного баса <…>, Аллегро из Сонаты № 7 для клавесина» (см. об этом: [4, с. 203]).

цилиндре, католический священник в черной одежде и черной шляпе с невероятно длинными полями); персонажи, как бы пришедшие из других спектаклей. Реальные монтировщики, осветители, гримеры, костюмеры, бутафоры.

«Информационная плотность» музыки пастиччо весьма высока. М. Кисляров купирует повторы в заимствуемых номерах и часть инструментальных вступлений. Количественный фактор цитируемого материала формирует монтажный ритм оперной композиции и оказывает влияние на драматургию спектакля [5, с. 13]. На частоту монтажного ритма воздействует продолжительность заимствованных фрагментов: чем они короче, тем выше динамика разделов композиции. Чередование фрагментов различных источников способствует образованию своего рода номерной структуры, которая, впрочем, лишена формальной законченности. Действие пастиччо разделяется на два акта номерного строения: в первом акте – №№ 1–33, во втором – №№ 34–54. Их перечень, последовательность и источники заимствованных фрагментов представлены в схеме, помещенной в конце статьи[6]. Единство оперы достигается благодаря повторяемым фрагментам, которые сосредоточиваются на словах, эмоциях, действиях персонажей и своеобразными красными нитями проходят через все пастиччо:

1) хор «Нега блаженства», заимствованный из оперы Дж. Б. Перголези «Учитель танцев» и прославляющий любовь, намекая тем самым на переживания Ламберто (Маэстро);

2) терзания Ламберто, порождаемые неубедительными пением и игрой актеров;

3) действия и переживания Ливьетты и Тракколо в связи с непрерывно разворачивающимся сюжетом одноименной оперы;

4) мечты Лауретты стать звездой театра;

5) воздыхания Коладжанни, директора театра, неравнодушного к Лауретте;

6) любовные переживания Лауретты и Ламберто;

7) шествия театральной труппы – персонажей, названных в программке к спектаклю «Ансамблем единомышленников».

События оперы развертываются следующим образом.

Первый акт начинается сценой репетиции: сокрушенный маэстро Ламберто недоволен работой труппы и исполнением хора «Нега блаженства» (фрагмент из «Учителя музыки»). Дирижер готов научить «своих талантов» всем премудростям вокального исполнительства. Репетиционная работа продолжается с участием солистов – на сцене фрагмент из оперы «Ливьетта и Тракколо». Появляется Лауретта, новая певица, мечтающая о сцене, обожании публики и славе. Коладжанни, директор (импресарио) театра, впечатлен внешними данными Лауретты и предпринимает попытки устроить ее в театр. Ламберто, возмущенный поведением наглого плута Коладжанни, выступает против принятия новой певицы в труппу.

Действие возвращается к репетиционному процессу: перед публикой вновь плохо поет хор, который сменяют оттачивающие свое мастерство Ливьетта и Тракколо: они разыгрывают ссору (буффонные раскаяния вора звучат комично). Данному эпизоду контрастирует ряд сцен с Лауреттой (она уподобляет себя гибнущему в бурном море судну) и опечаленным Маэстро – он повествует о тоскующей в тиши одинокой овечке. Похоже, что персонажи влюблены друг в друга, но пытаются скрыть это. Директор театра вновь напоминает Лауретте о своих чувствах, хотя он выглядит явно лишним в сложившемся любовном треугольнике. Лауретта решает слукавить и воспользоваться поддержкой Коладжанни, чтобы устроиться на работу. Если Лауретта будет работать в театре, то Дорина (прежняя прима) его покинет. Тракколо на сцене: мужчина быстро сменяет актерские амплуа, представая в ролях то Звездочета, то Астролога и предсказывая грядущую бурю, страшный гром.

Второй акт следует без перерыва. Хор снова репетирует первоначальный фрагмент; на протяжении оперы техника его исполнения значительно улучшается. Маэстро, в свою очередь, по-прежнему недо-

[6] В схеме обозначены все заимствуемые номера оперы. Римскими цифрами отмечены только повторяемые фрагменты. Одна цифра соответствует одному заимствуемому номеру, при повторении которого первоначально указанная цифра сохраняется за ним. В зависимости от характера повторного появления присутствует или возобновляемое воспроизведение начатого ранее эпизода, которое создает эффект параллельного действия, или рефрен (тематическая арка) уже звучавшего материала. В «Контракте…» одиннадцать повторяемых фрагментов, тогда как двадцать пять заимствованных номеров не имеют повторения. Мы полагаем, что режиссер обращается к повторам фрагментов с целью придать вторичному произведению смысловую целостность и композиционное единство. В. Комиссинский называет сходные повторы в произведениях Р. Щедрина «навязчивой репризностью» (цит. по: [5, с. 15]). К примеру, в опере два рефрена (арки), пять раз звучит хор «Нега блаженства» (в схеме – цифра III, серая заливка и курсив), четыре раза – инструментальный фрагмент № 8 из балета «Пульчинелла» (цифра I, черная заливка и белый цвет шрифта). Номера и страницы, указанные в столбце 4, приведены согласно клавирам первоисточников: 1) Pergolesi G. B. Il maestro di musica: Commedia musicale in 2 atti. Roma, 1956. 72 p.; 2) Pergolesi G. B. Livietta e Traccolo: Intermezzi melodrammatici. Milano, 1920. 88 p.; 3) Stravinsky I. Pulcinella: D'après Giambattista Pergolesi. London, 1920. 86 p.

волен качеством исполнения – отсутствуют эмоциональная самоотдача, динамика развития. Появляется Коладжанни, он настаивает на принятии Лауретты в труппу, отмечая, что «сочный вид» певиц ценится публикой больше, чем исполнительские умения. Ламберто противится напору директора. Солисты Ливьетта и Тракколо репетируют очередной фрагмент: главная героиня разыгрывает плохое самочувствие и на пороге смерти просит прощения у Тракколо, который появляется с атрибутами, характерными для шекспировского Гамлета. В ходе контрастного «интермеццо» Лауретта выражает свою печаль: даже будучи принятой в театр, она вряд ли почувствует себя по-настоящему счастливой, ведь Маэстро ее не любит. И вновь переключение действия: комедийная похоронная процессия прощается с Ливьеттой. По окончании эпизода «ожившая» Ливьетта и Тракколо продолжают успешно репетировать следующие фрагменты оперы. Лауретта и Ламберто признаются друг другу во взаимных чувствах. Дальнейшее пение хора на сцене – это финал оперы-пастиччо, который вызывает ассоциации с древнегреческой трагедией, поскольку в тексте комментируются действия Лауретты. Хор оправдывает юный талант и возможные интриги в связи с желанием стать знаменитой певицей, при этом упоминаются сценический бумажный снег и своеобразный театральный реквизит, в том числе картонный меч, что может «голову отсечь». Завершает действие «Ансамбль единомышленников» Ламберто – оригинальные персонажи разных эпох и спектаклей.

Пастиччо «Контракт для Пульчинеллы с оркестром...» начинается с небольшого оркестрового вступления. Последующие номера распределены по принципу контрастного чередования вокальных и инструментальных фрагментов. В спектакле эпизоды с Ливьеттой и Тракколо возникают и исчезают столь внезапно, что создается ощущение вторжения в действие, тогда как на сцене демонстрируется репетиционный показ готового материала перед Маэстро. Чередование разных сюжетов создает условия нелинейного повествования[7], удерживая внимание зрителей, вдумчиво отслеживающих цепь событий комедийного пастиччо. Термин «нелинейное повествование» широко используется в настоящее время; он наделяется неким спектром ясно очерченных свойств, которые освещаются в статье киноведа Н. Мошкова [7, с. 70–71]. Автор выявляет несколько приемов, благодаря которым в кинематографе возникает нелинейное повествование; среди них определяющим для «Контракта...» оказывается «параллельное развитие, казалось бы, независимых линий» [7, с. 70]. Параллельное развитие, безусловно, вызывает в памяти специфику параллельной драматургии, которая в данном пастиччо представлена весьма оригинально, так как соприкосновение двух сюжетов здесь не происходит в одновременности. Однако резкие переключения с одного действия на другое создают эффект параллельного сосуществования двух фабул, а прерываемое повествование зритель может домыслить, представив некое продолжение. «Пульчинелла» И. Стравинского не становится третьим пластом параллельной драматургии. События балета отчасти перекликаются с сюжетом оперы «Учитель музыки», и М. Кисляров органично вплетает их в повествовательный ряд либретто, поручая соответствующие номера персонажам оперы.

Выбранная режиссером последовательность номеров усиливает впечатление театральной кутерьмы, поскольку все заимствованные фрагменты контрастно накладываются друг на друга. Данный принцип сходен с киномонтажом, в котором особенности «склеивания» кадров не маскируются, а скорее подчеркиваются резким сопоставлением, создающим эффект видимой «отграниченности» этих кадров. В диссертации О. Синельниковой, посвященной инструментальным произведениям Р. Щедрина [5], приведены 14 признаков монтажной формы в музыке, характерные для инструментальных произведений указанного композитора. Назовем отмеченные исследователем характерные особенности, которые отражены в рассматриваемом проекте М. Кислярова и представлены в семи позициях (ровно половине!):

- «особое ощущение времени, возможность деформации его естественного хода, дробность, прерывистость, способность к сжатию и расширению границ;
- основа драматургии – “кадровая смена”, калейдоскопическое нанизывание разделов;
- произвольность масштабов эпизодов-кадров (неравномерность их протяженности: от одного такта до нескольких страниц нотного текста), формирующая монтажный ритм формы;
- <…> контраст чередуемых эпизодов-кадров: жанрово-тематический, темброво-динамический, фактурный, темповый;
- внезапность появления нового музыкального материала, намеренное подчеркивание “швов”, моментов “склейки кадров”,

[7] Нелинейное повествование характерно для произведений кино, литературы, театра, где нарушен хронологический порядок изложения событий и, соответственно, драматургическая логика их развития (завязка, развитие, кульминация и т. д.) [6].

отсутствие связок и переходов между ними;
- <…> эскизность репризных проведений тематизма;
- преобладание функций экспонирования новых тематических образований и почти полное отсутствие развития…» [5, с. 12–13].

Таким образом, принципы монтажного формообразования, исследуемые О. Синельниковой, широко представлены в оперном проекте М. Кислярова. Подчеркнем, что монтажный способ организации сочинения, монтажная драматургия свойственны многим произведениям XX–XXI вв. и отражают эстетические поиски современности. Вместе с тем пастиччо как жанру присуща монтажность структурной организации, возникшая задолго до появления кинематографа[8].

В целом, как отмечалось ранее, в данной опере чередуются инструментальные и вокальные эпизоды (ариозного и речитативного типа, дуэты, хор). Отсутствие плавных модуляций между номерами не смущает слух, так как большинство соотносимых тональностей находятся между собой в первой степени родства или связаны посредством мажоро-минорного родства (например, одноименные тональности)[9]. Встречаются и внезапные энгармонические модуляции, решенные в духе барочной гармонии с неупорядоченной частотой гармонических смен. К примеру, в речитативе Ливьетты при «извлечении» оригинального фрагмента две сопрягаемых части речитатива соединяются посредством энгармонической модуляции через секундаккорд малого мажорного септаккорда (где D_2 разрешается в новой тональности как VII_7^{-3}). Приведенный пример указывает на стремление автора пастиччо к достижению музыкального благозвучия[10].

Сценическое решение «Контракта для Пульчинеллы с оркестром...» исходит из концептуального замысла авторского либретто. Персонажи быстро перемещаются по сцене, перед зрителями стремительно проносится калейдоскопическая череда сюжетных отрывков, в соответствии с которыми происходят смены персонажей в различных костюмах, варьируется активность их действий, освещаемых в том или ином фрагменте. Так, в ряде эпизодов, заимствованных из оперы «Ливьетта и Тракколо», главные персонажи на протяжении оперы появляются то в костюмах крестьян XVII века, то в японских одеяниях, то в ковбойских нарядах, изображая погоню на лошадях, стрельбу и другие подобные сцены. При этом следует подчеркнуть, что смены сценических костюмов оправданы соответствующим текстом.

Среди персонажей оперы, как отмечалось выше, есть комментирующая действие спектакля Помощница режиссера: она распоряжается перемещениями монтировщиков, гримеров, выполняет роль суфлера (особенно в тех эпизодах, где слова не очень важны, например, вздыхая: «Ах!»), кричит «браво», перебивая удачное исполнение Ливьетты и Тракколо, вносит тело (бутафорскую куклу) якобы умершей Ливьетты и передает ее в руки Ламберто (Маэстро), а затем горюющего Тракколо (последний отбрасывает бутафорское тело в сторону под сопровождение внезапных «ахов» или смеха публики). Траурное шествие мнимых похорон Ливьетты также включено в сюжет и представлено на сцене в юмористическом ключе. Активная, яркая актерская игра является «фирменным знаком» большинства оперных постановок КМТ им. Б. А. Покровского. В данном спектакле своеобразная роль отведена даже Клавесинистке: она появляется на сцене в облегающем фигуру платье и с чрезмерно высоким пучком волос на голове. Исполнительница настолько эффектно выходит перед каждым речитативом, что зрители поневоле оценивают несомненные достоинства

[8] Наряду с пастиччо, в истории музыки возникали и другие жанры-формы, в которых отражен принцип монтажной организации (см. об этом: [5, с. 14]). В музыкальном искусстве композиции, опирающиеся на контрастные сопоставления, подразумевают многообразие тем (персонажей) и, таким образом, строятся вопреки законам монотематизма, а также особенностям лирической драматургии. Исторические прообразы монтажа в художественном сочинении связаны с определенными жанрами и внушительным количеством произведений, относящихся к различным видам искусства. Назовем лишь некоторые примеры. В литературе: некоторые принципы сложения эпического произведения вообще, а также «Илиада» Гомера, «Божественная комедия» Данте, где развертывается нелинейное повествование. В живописи: образцы иконографии (жития святых) или многообразные фрески в храмах, запечатлевающие различные сюжеты Ветхого и Нового Заветов; художественные полотна, воссоздающие калейдоскоп сюжетов, которые объединены конкретной программой, к примеру, картины И. Босха (триптихи «Сад земных наслаждений», «Страшный суд» и др.), полиптихи Яна ван Эйка, панорамные живописные полотна, посвященные величайшим военным сражениям, витражные композиции в католических соборах и др.

[9] Тональный план зафиксирован в крайней справа графе схемы, которая приводится в конце настоящей статьи.

[10] См. рукопись театрального клавира «Контракта...» (с. 46, т. 7).

ее фигуры. Аудитория, тесно соприкасающаяся с процессом работы артистов, расположена нетрадиционно – в конце зала, частично с левой стороны и немного на сцене, в то время как вход в зрительный зал используется также для выдвижения артистов труппы на сцену, подчеркивая тем самым условия, заданные в названии спектакля: «…Посторонним вход разрешен».

Опера-пастиччо в наше время – это в большинстве случаев режиссерский проект. К данному жанру существует интерес не только в России. Назовем лишь некоторые примеры: в 2006 г. на сцене КМТ им. Б. А. Покровского был поставлен спектакль «Век DSCH», основой которого явились инструментальные и вокальные произведения Д. Шостаковича; в 2012 г. на сцене Театра музыкальной комедии в Екатеринбурге состоялась премьера «Пастиччо для влюбленных» (в основе – опера «Ливьетта и Тракколо» Дж. Б. Перголези и опера «Мавра», балет с пением «Пульчинелла», балет «Петрушка» И. Стравинского); в «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк, 2011) появилось композиторское пастиччо «Зачарованный остров», где основой спектакля стали произведения Г. Ф. Генделя, А. Вивальди, Ж.-М. Леклера, и др.

Опера-пастиччо «Контракт…» является современным объектом культуры, созданным в русле актуальных тенденций искусства нашего времени, а именно: 1) нелинейного повествования; 2) параллельной драматургии; 3) монтажного сцепления заимствованных фрагментов; 4) использования элементов полистилистики, допускающей переосмысление начального материала, контрастного его содержанию.

В заключение отметим безусловный успех «Контракта для Пульчинеллы с оркестром...» у зрителей, прекрасные декорации, игру актеров, ансамбль исполнителей и явно удачную компиляцию музыки, выполненную М. Кисляровым. Данный арт-объект продолжает наметившуюся тенденцию к созданию театральных постановок на музыку, первоначально написанную как иное произведение, с собственной драматургией и музыкальной логикой. При этом, в отличие от пастиччо, здесь сохранен оригинальный текст источников – он только переведен на русский язык. В обозначенном ряду хочется отметить искания балетного жанра, относящиеся к началу XX века и увенчавшиеся позднее режиссерскими проектами Джона Кранко (Крэнко), Бориса Эйфмана и многих других. Вероятно, толчком к возрождению пастиччо явились и тематические программы, появляющиеся на многочисленных концертных площадках страны: в подобных случаях музыка также заимствуется из различных источников и объединяется сюжетно-драматическим смыслом. А. Шибинская полагает, что сходным образом осуществляется и тематическая группировка «музыкального материала на пластинках, позже – на дисках» [3, с. 35].

У оперы-пастиччо есть предшественники, среди которых – разнотекстовый средневековый мотет, кводлибет и т. д. (см. об этом: [5, с. 13]). Заимствование тематического материала в средневековой музыке было эстетически оправдано установкой на анонимное творчество. Но становление жанра пастиччо в эпоху барокко и возрождающийся интерес к нему в искусстве XX–XXI вв. связаны с исканиями другого рода. Интересны размышления Ю. Холопова о соотнесенности различных эпох с важнейшими характеристиками музыкальных форм: «Эпохам кризиса и упадка (к их числу Ю. Холопов относит XX век. – О. К.) типологически свойственны эклектика, пестрота и случайность» [8, с. 76]. Продолжая эти размышления, отметим, что техника заимствования материала во многом характерна для современного искусства – она корреспондирует с идеями постмодернизма. Вероятно, в «эпоху кризиса» возникает необходимость переосмысления музыкального наследия, включения его в новый временной контекст. Приведем высказывание О. Синельниковой: «Считая, что все слова уже сказаны, постмодернисты рассматривают текст цитат как комбинацию цитат, интертекст. При этом текст не отображает действительность, а творит много новых реальностей, часто независимых друг от друга» [9, с. 35]. Создание новых опер-пастиччо, весьма успешных, по-видимому, ожидает зрителя и в ближайшем будущем; их авторами в XXI веке могут выступать не только композиторы, но и режиссеры. Безусловно, задачи режиссера всегда отличны от тех, которые ставит перед собой композитор, однако данная проблема заслуживает специального рассмотрения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Опера-пастиччо «Контракт для Пульчинеллы с оркестром, или Посторонним вход разрешен»: Опера-комедия о жизни вокального театра за кулисами. URL: https://kudago.com/msk/event/opera-pastichcho-kontrakt-dlya-pulchinelly-s-orkes/ (дата обращения: 25.07.2021).

2. *Головенченко А. Ф.* Пастиччо // Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. С. 263.

3. *Шибинская А. А.* «Празднование нового мая» − эксперимент в традициях пастиччо // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 2. С. 34–39.

4. *Стравинский И. Ф.* Хроника моей жизни. М.: Композитор, 2005. 464 с.

5. *Синельникова О. В.* Монтаж как принцип музыкального мышления Родиона Щедрина (на примере инструментальных произведений композитора): автореф. дис. … канд. иск.: 17.00.02. М., 2004. 34 с.

6. Приемы: Нелинейное повествование. URL: http://www.cinemadslr.ru/2018/09/14/priemy-nelinejnoe-povestvovanie/#.YP9z2o4zbt8 (дата обращения: 25.07.2021).

7. *Мошков Н. А.* Феномен нелинейного повествования в экранных формах (кинематограф, компьютерная игра) // Проблемы подготовки режиссеров мультимедиа: материалы V Всероссийской науч.-практ. конф. СПб.: СПбГУП, 2013. С. 70–71.

8. *Холопов Ю. Н.* Введение в музыкальную форму. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2006. 432 с.

9. *Синельникова О. В.* Принцип монтажа в инструментальной музыке Родиона Щедрина: монография. Кемерово: КемГУКИ, 2007. 290 с.

REFERENCES

1. Opera-pastichcho «Kontrakt dlya Pul'chinelly s orkestrom, ili Postoronnim vkhod razreshen»: Opera-komediya o zhizni vokal'nogo teatra za kulisami [Opera pasticcio "Contract for Pulcinella with Orchestra, or Entry for Unauthorized Persons is Allowed": Opera-comedy about the life of the vocal theater behind the scenes]. URL: https://kudago.com/msk/event/opera-pastichcho-kontrakt-dlya-pulchinelly-s-orkes/ (date of application: 25.07.2021).

2. *Golovenchenko A.* Pastichcho [Pasticcio]. In: Slovar' literaturovedcheskikh terminov [Dictionary of Literary Terms]. Compiled by L. Timofeev, S. Turaev. Moscow: Prosveshchenie, 1974. P. 263.

3. *Shibinskaya A.* «Prazdnovanie novogo maia» − eksperiment v traditsiyakh pastichcho ["Celebration of the New May" – an experiment in the traditions of pasticcio]. In: Yuzhno-Rossiiskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2018. No. 2. Pp. 34–39.

4. *Stravinskiy I.* Khronika moey zhizni [Chronicle of My Life]. Moscow: Kompozitor, 2005. 464 p.

5. *Sinel'nikova O.* Montazh kak printsip muzykal'nogo myshleniya Rodiona Shchedrina (na primere instrumental'nykh proizvedeniy kompozitora) [Cutting as a Principle of Rodion Shchedrin's Musical Thinking (on the example of this composer's instrumental works)]: Abstract of Ph. D. Thesis. Moscow, 2004. 34 p.

6. Priemy: Nelineinoe povestvovanie [Techniques: Non-linear Narration.] URL: http://www.cinemadslr.ru/2018/09/14/priemy-nelinejnoe-povestvovanie/#.YP9z2o4zbt8 (date of application: 25.07.2021).

7. *Moshkov N.* Fenomen nelineynogo povestvovaniya v ekrannykh formakh (kinematograf, komp'yuternata igra) [The phenomenon of nonlinear storytelling in screen forms (cinematography, computer game)]. In: Problemy podgotovki rezhisserov mul'timedia [Problems of Training Multimedia Directors]: materials of the 5th research-practical conference. St. Petersburg: St. Petersburg State University of Trade Unions, 2013. Pp. 70–71.

8. *Kholopov Yu.* Vvedenie v muzykal'nuyu formu [Introduction to the Musical Form]. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2006. 432 p.

9. *Sinel'nikova O.* Printsip montazha v instrumental'noy muzyke Rodiona Shchedrina [The Principle of Cutting in Rodion Shchedrin's instrumental music]: monograph. Kemerovo: Kemerovo State University of Culture and Arts, 2007. 290 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ

№	Источник заимствования	Повтор №	Заимствованный фрагмент: ария/речитатив/ансамбль/хор/инструментальный эпизод	Тональности
1	Пульчинелла	**I**	№ 8 (С. 27) Allegro assai: инструментальный фрагмент	c-moll
2	Учитель музыки	**II**	№ 1 (С. 1): «Вот наказание!» (ария *Ламберто*)	B-dur
3	Учитель музыки	**III**	***№ 11 (С. 39): «Нега блаженства» (хор)***	C-dur
4	Учитель музыки		№ 8 (С. 28): «Мои таланты» (ария *Ламберто*)	G-dur
5	Учитель музыки	**III**	***№ 11 (С. 39): «Нега блаженства» (хор)***	C-dur
6	Пульчинелла	**IV**	№ 3 (С. 8) + № 4 (до т. 15 на С. 14): инструментальный фрагмент	C/A → E-dur
7	*Ливьетта*	**V**	№ 2 (С. 7, до т. 2 на С. 8): речитатив *Ливьетты*	d-moll
8	*Ливьетта*		№ 1 (С. 3): ария *Ливьетты*	B-dur
9	*Ливьетта*	**V**	№ 2 (С. 8): продолжение речитатива *Ливьетты*	a-moll
10	*Ливьетта*		№ 3 (С. 9–12): ария Тракколо	g-moll, C-dur
11	*Ливьетта*		№ 4 (С. 17а–18а, 21–24): речитатив *Ливьетты* и Тракколо	C-dur
12	*Ливьетта*		№ 5 (С. 26–30): ария *Ливьетты*	G-dur → C-dur
13	Учитель музыки		№ 3 (С. 6, без вступления): «Что за радость» (ария *Лауретты*)	A-dur
14	Пульчинелла	**IV**	№ 3 (С. 8, продолжительность 38 секунд): инструментальный фрагмент	C-dur → G-dur
15	Учитель музыки	**VI**	№ 4 (С. 11, без вступления): «Скажу вам» (ария Коладжанни)	D-dur
16	Учитель музыки	**VII**	№ 9 (С. 33): со слов «Пусть придет» (ария *Ламберто*)	B-dur
17	Учитель музыки	**III**	***№ 11 (С. 39): «Нега блаженства» (хор)***	C-dur
18	Пульчинелла		№ 4 (С. 12 – до т. 15 на С. 14): инструментальный фрагмент	A-dur
19	*Ливьетта*		№ 6 (С. 31) + № 7 (до С. 37, Fine): речитатив Тракколо	D-dur → F-dur
20	Пульчинелла	**I**	№ 8 (С. 27, пантомима): инструментальный фрагмент	c-moll
21	Учитель музыки	**III**	***№ 11 (С. 40, со 2 вольты до конца): «Нега блаженства» (хор)***	C-dur
22	Учитель музыки	**VIII**	№ 2 (С. 4): ария *Лауретты*	C-dur → G-dur
23	Пульчинелла	**IX**	№ 2 (С. 5, с т. 10, от начала пения): ария *Ламберто*	c-moll, C-dur
24	Учитель музыки	**VIII**	№ 2 (С. 4): ария *Лауретты*	C-dur
25	Пульчинелла	**I**	№ 8 (С. 36, с т. 8): инструментальный фрагмент	c-moll
25а	Пульчинелла		№ 9 (С. 37): ария Коладжанни	G-dur
26	*Ливьетта*		№ 8 (С. 39) + № 9: речитатив и дуэт *Ливьетты* и Тракколо	G-dur
27	Учитель музыки		№ 13 (С. 45, с т. 4): ария *Лауретты*	G-dur
28	Пульчинелла	**IX**	№ 2 (С. 5, фрагмент): ария *Ламберто*	c-moll
29	Учитель музыки	**X**	№ 5 (С. 14, без вступления, одно проведение): Коладжанни	G-dur
30	Пульчинелла		№ 14 (С. 64, с момента сопоставления с тональностью E-dur): инструментальный фрагмент	E-dur

31	Учитель музыки	**III**	***№ 11 (С. 39) Хор «Нега блаженства» (1 проведение, тт. 8–18)***	C-dur
32	Учитель музыки		№ 12 (С. 42): дуэт *Л*ауретты и *Д*орины	G-dur
33	*Л*ивьетта		№ 10 (С. 49, с т. 4): ария Тракколо	G-dur
34	Учитель музыки	**II**	№ 1 (С. 1): ария *Л*амберто	B-dur
35	Учитель музыки	**VII**	№ 9 (С. 33): ария *Л*амберто	B-dur
36	Учитель музыки	**VI**	№ 4 (С. 13): «Я вам скажу» (ария Коладжанни)	G-dur
37	*Л*ивьетта	**XI**	№ 12 (С. 63): «Милый, прости меня» (ария *Л*ивьетты)	g-moll
38	Пульчинелла		№ 14 (С. 66, заключительные 10 тактов) + № 12 (С. 58): инструментальный фрагмент	B-dur
39	Учитель музыки		№ 10: «Эхо» (ария *Л*ауретты)	A-dur
40	Учитель музыки	**X**	№ 5 (С. 16): продолжение арии Коладжанни	G-dur
41	*Л*ивьетта	**XI**	№ 12 (С. 65): «Ах» (ария *Л*ивьетты / речитатив Тракколо)	B-dur
42	*Л*ивьетта		№ 13 (С. 66): речитатив Тракколо и несколько ариозных построений	C/F/a/G/d
43	Пульчинелла	**IX**	№ 2 (С. 5, 5 тактов): инструментальный фрагмент	c-moll
44	Учитель музыки		№ 6Б (С. 67): «Я робкая девчушка» (ария *Л*ауретты)	B-dur
45	Пульчинелла	**IX**	№ 2 (С. 6, тт. 3–7)	Es-dur
46	Учитель музыки		№ 7 (С. 22): терцет Коладжанни, *Л*ауретты, *Л*амберто	B-dur
47	*Л*ивьетта		№ 14 (С. 75): речитатив *Л*ивьетты и Тракколо	D-dur
48	*Л*ивьетта		№ 15 (С. 81): дуэт (финал) *Л*ивьетты и Тракколо	A-dur
49	Учитель музыки		С. 51: дуэт *Л*амберто и *Л*ауретты	B-dur
50	Учитель музыки		С. 57: терцет Коладжанни, *Л*ауретты, *Л*амберто (финал)	G-dur
51	Пульчинелла	**I**	№ 8 (С. 27–36): инструментальный фрагмент	c-moll
52	Пульчинелла		№ 10 (С. 43–50): Хор «Сон и явь»	Es-dur
53	Пульчинелла		№ 17 (С. 76, с вступления баса): терцет Коладжанни, *Л*ауретты, *Л*амберто	F-dur
54	Пульчинелла		№ 18 (С. 80): инструментальный фрагмент	C-dur

Кушнир Ольга Владимировна
кандидат искусствоведения, доцент,
заведующая кафедрой теории музыки,
Государственный музыкально-педагогический институт
им. М. М. Ипполитова-Иванова
Россия, 109147, Москва
kushnir-99@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-0966-9977

Olga V. Kushnir
Ph. D. (Art), Associate Professor, Head of the Music Theory Department
M. Ippolitov-Ivanov State Musical and Pedagogical Institute
Russia, 109147, Moscow
kushnir-99@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-0966-9977

УДК 782 DOI: 10.52469/20764766_2021_03_63

Н. В. ДУДА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

«АМФИТРИОН, ИЛИ ДВА СОСИЯ» ДЖОНА ДРАЙДЕНА НА СЦЕНЕ СОВРЕМЕННОГО АНГЛИЙСКОГО ТЕАТРА

В статье поднимается вопрос интерпретации английских театральных пьес XVII века на сцене современного английского театра на примере комедии Джона Драйдена «Амфитрион, или Два Сосия». Автор статьи анализирует особенности режиссерской работы профессора Йоркского университета Майкла Корднера, чьи спектакли не являются историческими реконструкциями, объединяя в себе ультрасовременные средства театрального видео- и аудиодизайна. Результатом нового современного видения театральной пьесы XVII века становится превращение традиционного спектакля в самостоятельный продукт кино-театральной индустрии с профессиональным подходом к операторской и режиссерской работе, с правильным пониманием роли светового и музыкального оформления. Создавая тонкие аллюзии национального театра Реставрации на уровне художественного оформления, музыки и актерской игры, режиссер привносит в постановку интеллектуальный флер, столь необходимый современному образованному театралу. Музыка Генри Перселла, явившаяся украшением премьерного спектакля 1690 года, преподносится здесь в качестве реминисценции песенной лирики XVII века и выполняет важную драматургическую роль в спектакле. Отойдя от традиционных мелодий «под занавес» и полностью исключив оригинальную инструментальную музыку Перселла, режиссер отдает предпочтение сольным песням «Британского Орфея», представляя их зрителям как бы в матовом отражении старинного зеркала. Подобный эффект достигается благодаря исполнению песен без сопровождения, в моменты остановок действия, статичного положения персонажей на сцене, а также созданию атмосферы отстраненности, вневременности происходящего. Эти песни звучат подобно «голосу ангела», который наблюдает за событиями, не вмешиваясь в их ход. Автор статьи приходит к выводу, что преподнесенная в подобном качестве высокохудожественная барочная музыкальная лирика звучит органично и современно в театре XXI века, по-прежнему доставляя зрителю эстетическое удовольствие.

Ключевые слова: Джон Драйден, Генри Перселл, Майкл Корднер, эпоха Реставрации, английский театр XVII века.

Для цитирования: Дуда Н. В. «Амфитрион, или Два Сосия» Джона Драйдена на сцене современного английского театра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 3. С. 63–68. DOI: 10.52469/20764766_2021_03_63

N. DUDA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

"AMPHITRION, OR TWO SOSIAS" BY JOHN DRYDEN ON THE STAGE OF A MODERN ENGLISH THEATRE

The article raises the question of the interpretation of the 17th century English theatrical plays on the stage of modern English theatre on the example of John Dryden's comedy "Amphitryon, or Two Sosias". The author reveals a new approach of the English director Professor Michael Cordner, whose performances are not historical reenactments with wigs and daggers, but combine ultra-modern means of theatrical video and audio design. Creating subtle allusions with the Restoration Theatre, the director brings into the production the intellectual flëur that is so necessary for an educated theatre-lover. The music of Henry Purcell, which adorned the 1690 production, is presented here as a reminiscence of the 17th century solo song and plays an important dramatic role in the production. Moving away from the traditional "Curtain Tunes" and completely excluding Purcell`s original instrumental music, the

director prefers exclusively the solo songs of "British Orpheus", presenting them to the audience as if in a dull reflection of an ancient mirror. A similar effect is achieved by performing songs without accompaniment, at the moments of stopping the action, static characters on the stage and creating an atmosphere of detachment, timelessness of what is happening. They sound like the voice of an angel who follows events without interfering with their course. The author comes to the conclusion that the highly artistic Baroque musical lyrics, presented in such a quality sounds, is organic and modern in the theatre of the 21st century.

Key words: John Dryden, Henry Purcell, Michael Cordner, Restoration era, the 17th century English theatre.

For citation: Duda N. "Amphitrion, or Two Sosias" by John Dryden on the stage of a modern English theatre // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 3. Pp. 63–68.
DOI: 10.52469/20764766_2021_03_63

Спектакль «Амфитрион, или Два Сосия» по Джону Драйдену был показан в Йоркском университете 16 июня 2017 года. Постановка выглядела настолько многообещающей, что критики пророчили возрождение интереса к театру Драйдена в масштабах всей страны.

Режиссером и вдохновителем спектакля стал профессор Майкл Корднер, один из соучредителей факультета театра, кино, телевидения и интерактивных медиа Йоркского университета и первый руководитель университетского театра. Его основные исследовательские интересы лежат в области английской драмы 1580–1737 годов, а также театра Великобритании второй половины XX – начала XXI столетий. Исследователь уделяет пристальное внимание взаимодействию драматического текста и его сценического воплощения, историческому фону создания театральных пьес, традициям постановок, типам актеров и т. п. Работая с драматическими пьесами в качестве редактора, он глубоко вникает в природу текстов различных исторических периодов, не пытаясь наделять персонажей не свойственными им характеристиками. Кроме того, не ограничиваясь теоретическими изысканиями, М. Корднер опирается на результаты своих исследований в процессе режиссерской работы над пьесами XVII века в студенческом театре.

С 2010 года и до момента постановки «Амфитриона» Джона Драйдена (1690) Корднер выступил в качестве режиссера (или одного из режиссеров) четырех спектаклей по комическим шедеврам английского театра XVII века – «Безумный мир, господа!» Томаса Миддлтона (1604), «Голландская куртизанка» Джона Марстона (1604), «Оскорбленная жена» Джона Ванбру (1697) и «Гайд-парк» Джеймса Ширли (опубликована в 1637)[1].

Работа над упомянутыми пьесами привела М. Корднера к новому критико-ретроспективному пониманию текстов драматических произведений, созданных 400 лет назад. Характерно, что его постановки не имеют ничего общего с историческими реконструкциями. По словам режиссера, собственный опыт преподавания в 1990-х годах убедил его в том, что театральные подмостки университетского театра – это место «авантюры и эксперимента», соотносимых с научным историзмом и пребывающих в постоянном диалоге с миром современного театра [1]. Убежденность в том, что мир театра должен тесно взаимодействовать с миром кино и телевидения, привела М. Корднера к открытию нового подхода в области современной постановки исторических спектаклей. Пять видеозаписей перечисленных работ университетского театра (включая «Амфитриона») являются самостоятельными продуктами кино-театральной индустрии, с профессиональным подходом к операторской и режиссерской работе, с правильным пониманием роли светового и музыкального оформления.

Вышеупомянутые пьесы Миддлтона, Марстона, Ванбру, Ширли и Драйдена были чрезвычайно популярны в XVII веке, но с течением времени оказались достоянием театрального архива. В свое время не последнюю роль в этом сыграли протесты со стороны пуританских слоев общества, рупором которых на рубеже XVII–XVIII веков стал английский священнослужитель Джереми Кольер. В памфлете «Краткий очерк безнравственности и нечестивости английской

[1] Видеозаписи этих спектаклей представлены в свободном доступе на сайте *earlymoderntheatre.co.uk*.

сцены» (1698) Дж. Кольер «...обличал "распущенность" театра, его "кощунство", "безнравственность, поощряемую сценой", критикуя несколько пьес, которые, по его мнению, представляли типичные примеры того, что он разоблачал» [2].

Тем не менее, возрождение «опальных» пьес на сцене факультета театра, кино и телевидения Йоркского университета показало, что постановки отвечают запросам современной публики, а сами сюжеты захватывают и увлекают зрителей.

«Амфитрион» предстал на сцене «Black Box» в современной интерпретации, с использованием широкого спектра технических ресурсов. В совместном проекте с Майклом Корднером приняли участие доктор Мариана Лопес (звуковой дизайн), Пол Райан (визуальные эффекты), Роберто дель Пино (декорации), подготовив совершенно особенный спектакль, не похожий ни на один из созданных прежде на факультете ТКТВ. При этом М. Лопес призналась, что «Амфитрион» стал для нее одним из наиболее последовательных экспериментальных проектов, над которыми она когда-либо работала. По словам Роберто дель Пино, весь сценический комплекс был превращен в трехмерное пространство. Вдохновленный архитектором Ф. Л. Райтом и фильмом «Бегущий по лезвию», дель Пино объединил современные «футуристические» мотивы с классическими элементами древнегреческого театра [3], поскольку в основе сюжета комедии лежит античный миф об Алкмене и Амфитрионе.

«Амфитрион» Драйдена (1690) в постановке М. Корднера перестает быть просто комедией. Вместе с комическим, спектакль вбирает в себя элементы пасторального и трагического. Здесь боги регулярно появляются среди людей, показывая смертным их «улучшенные» версии, нередко используя последние в своих корыстных целях и отрицая суверенную природу человеческой личности. По сути, «Амфитрион» побуждает его персонажей и зрителей пересмотреть концепцию истины, постоянно ставя под сомнение привычные системы ее доказательства и обнажая недостатки этих систем. Обманутая переодетым Юпитером, Алкмена невольно делает рогоносцем своего мужа Амфитриона, а затем ярко переживает как горечь его отвержения, так и психологическое насилие, вызванное повторным ухаживанием Юпитера в образе ее мужа. Параллельно в комическом «малом сюжете» Меркурий принимает облик слуги Сосия, разрушая его самоощущение. В итоге Сосий начинает сомневаться: «если я есть я (как я), он не может быть мной».

Несмотря на усиление драматической составляющей в спектакле М. Корднера, современный зритель не устает потешаться над забавными «подменами» Амфитриона и Сосия их двойниками Лжеамфитрионом и Лжесосием. Объяснить, почему зрителей уже более двух тысячелетий (со времен известной комедии Плавта) будоражит эта сторона сюжета, непросто. Анализ указанных сцен и эпизодов с точки зрения «когнитивного» прочтения текста предлагает современный исследователь Лиза Заншайн[2].

«Эти замены, – пишет Л. Заншайн, – дразнят и "упражняют" нашу развитую когнитивную способность к эссенциализации людей. Плавт, Мольер и Драйден услужливо предлагают нашему вниманию различные личные качества, которые, кажется, способны ухватить "сущность" человека, а затем приглашают аудиторию посмеяться над наивностью любого из персонажей, которые поддаются такому редукционистскому прочтению их характеров. Однако смех этот горек, он порой едва скрывает некоторое беспокойство, и вот почему. С одной стороны, зрителям, как свидетелям злоключений Сосия, дают понять, что внешность *совершенно* не является идентификатором личности; имя *совершенно* не является идентификатором личности; воспоминания *не совсем* являются идентификатором личности; происхождение *не совсем* определяет идентичность; действия человека также *не совсем* определяют идентичность, – хотя в различных культурно-исторических условиях каждое из этих "не-определений" будет оцениваться по-разному по отношению друг к другу.

С другой стороны, именно потому, что "сущность", которую мы приписываем отдельным людям, нельзя ухватить – поскольку размышление о наличии сущности является результатом действия когнитивной системы, а не отражением фактического положения дел, – любую неудачную попытку ухватить "ядро" личности будет всегда сопровождать некоторое беспокойство» [4, p. 113].

Постановка 2017 года представила зрителю новое видение спектакля. Сохраняя грубоватый, зачастую «на грани фола», юмор Драйдена, Корднер усиливает драматическую сторону сюжета, связанную с внутренним состоянием Алкмены и ее взаимоотношениями с мужем. Особенно показателен в этом плане финал пьесы. Если в XVII столетии зрители весело аплодировали Амфитриону, который призывал легко отнестись к ситуации измены и поаплодировать

[2] Лиза Заншайн (Liza Zunshine) – Ph.D., профессор Калифорнийского университета. Круг ее научных интересов связан с английской литературой эпохи Реставрации и XVIII века.

Юпитеру, то в XXI веке зритель сочувственно переживает драму любящей семейной пары, оказавшейся в нелепом положении из-за мимолетных желаний бездушного бога-распутника.

«Амфитрион» Корднера не является исторической реконструкцией спектакля, однако в нем присутствуют явные аллюзии с историческим прошлым. Пространство для разворачивающегося действия напоминает сцену Реставрации, фактически лишенную художественного оформления; при этом взгляд зрителя обращен к арке в задней части сцены с традиционным балконом. По обычаю английского театра актеры, участвующие в сценах вне дома, выходят через зрительный зал, непосредственно взаимодействуя со зрителем. В отсутствие нарисованных пейзажей главной декорацией становится детально продуманное освещение. С помощью последнего на сцене создаются определенные световые эффекты, знаменующие появление богов. Их выход сопровождается раскатами грома в полной темноте, таинственным дымом и «космическими» вихрями. Ослепительная вспышка света при появлении Юпитера в конце спектакля заставляет зрителей в буквальном смысле «закрыть глаза» на совершенные им проступки и признать его всемогущество.

Музыкальным оформлением спектакля занимался молодой, но уже известный сегодня в театральных кругах Великобритании композитор Один Ёрн Хильмарссон. К моменту постановки «Амфитриона» Хильмарссон имел опыт работы со спектаклями факультета «Безумный мир, господа!» Миддлтона и «Голландская куртизанка» Марстона. В комедии Драйдена–Корднера музыка звучит лишь в начале и в конце каждого из двух актов – еще одна аллюзия с театром Реставрации, с его мелодиями под занавес. Однако это не мелодии в привычном понимании этого слова, а «музыка сфер». Фантастические звучания, создающие атмосферу некой таинственности и загадочности, связаны со зримым или незримым присутствием ирреальных божественных существ.

Теплый, проникновенный лиризм присущ двум песням Генри Перселла. Исполняемые без сопровождения «певицей-духом» Хеленой Дафферн в мечтательных интермедиях, они завораживают публику. Песню «Селия, с которой я когда-то был счастлив» (“Celia, that I once was blest”) в спектакле 1690 года исполнял Зевс. Пытаясь умилостивить Алкмену, он пел под ее балконом серенаду в сопровождении музыкантов-инструменталистов.

В спектакле 2017 года названная песня исполняется в той же сцене под балконом. Однако мелодия песни будто произрастает из предваряющих ее тихих, таинственно звучащих «гармоний вселенной», о которых рассуждает Меркурий. Песня звучит несколько печально и отстраненно, как далекое воспоминание об утраченной любви, как отражение в растрескавшемся старинном зеркале, становясь лирической кульминацией всей пьесы.

Вторая песня была заимствована Хильмарссоном из «маски» Нептуна семи-оперы «Буря» (V акт). В спектакле Корднера песня сопровождает заключительную сцену примирения Алкмены и Амфитриона. Это момент катарсиса, когда противостояние героев завершено, и по щекам исстрадавшейся Алкмены текут слезы счастья.

Выбор Хильмарссона оказался идеальным. Даже у самого Перселла трудно найти песню, музыкальный материал которой так органично вписывался бы в канву сюжета «Амфитриона». В оригинале мелодию этой очаровательной арии da caro сопровождают струнные и гобой obligato, призванные запечатлеть картину идиллического морского пейзажа, покоя и умиротворенности. Фанфарная интонация начала (как будто Нептун извлекает звуки из морской раковины) растворяется в мерном покачивании нисходящих триолей. Амфитрита поет о безмятежных днях, которые наступили с окончанием войн, о том, что морской путь открыт и можно плыть, куда захочешь, о резвящихся тритонах, которых овевает ласковый нежный ветерок. Перселл пользуется излюбленными приемами word-painting, включая в мелодию мягкие ниспадающие фиоритуры на слове kind (добрый). Вся ария фактически строится на повторении одной строфы, мелодия которой плавно передается от голоса к инструменту. Выразительные средства направлены на воссоздание атмосферы «...своеобразной медитации, медленного и постепенного успокоения, погружения в недра души… к апогею гармонии и покоя» (цит. по: [5, с. 45]).

Песня «Безмятежные дни» (“Halcyon days”) из «Бури» звучит как эпилог спектакля: Зевс объявляет, что Алкмена невиновна, и с громом исчезает за ширмой прозрачного экрана. Персонажи, шокированные происшедшим, остаются на сцене в полной тишине и практически в полной темноте, которую нарушает лишь мистическая голубая подсветка прозрачных экранов, имитирующих стены дома главных героев. Алкмена и Амфитрион неподвижно застывают друг перед другом, но голос духа-певца побуждает их к примирению, и они со слезами на глазах берутся за руки.

Спектакль завершается на высокой ноте победы человеческих ценностей – любви, прощения, взаимопонимания, иными словами, совсем не в духе эстетики комедии Реставрации. Тем не менее, предпосылки для подобной интерпретации у Драйдена, конечно, есть. Именно потому в развязке пьесы в постановке Корднера нет ничего фальшивого, надуманного или неорганичного оригиналу.

Создавая совершенно нового Драйдена, режиссер не преследует цели насильственно перенести действие в другую эпоху, обрядить героев в не характерные для них костюмы, внести какие-либо яркие, притягивающие внимание, но чужеродные элементы на потребу публике. Этот спектакль вне времени, он повествует о вечном. Все элементы постановки – актеры, декорации, костюмы, свет, музыка – пребывают в абсолютной синергии. Световые и звуковые эффекты, будто пришедшие из фильмов fantasy, органично сочетаются с музыкальным оформлением пьесы, будь то «космические» созвучия вселенной или сольная светская песня XVII века. В отличие от постановки 1690 года, обильно уснащенной танцами и песнями Перселла, спектакль 2017 года минимизирует звучание музыки. Песни Перселла подаются здесь в качестве изысканного блюда, становятся квинтэссенцией лирико-драматической линии пьесы, одновременно вызывая у слушателей тонкие аллюзии национального театра эпохи Реставрации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Professor Michael Cordner: The Profile. URL: https://www.york.ac.uk/tfti/staff/academic/cordner/ (дата обращения: 15.03.2020).

2. *Живелегов А. К.* Театр и драма периода Реставрации: Комедия времен Реставрации. URL: http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/dzhivelegov-teatr-restavracii/komediya.htm (дата обращения: 15.03.2020).

3. TFTV colleagues collaborate on media convergence theatre project. URL: https://www.york.ac.uk/tfti/news-events/news/2017/amphitryonsummershow/ (дата обращения: 15.03.2020).

4. *Zunshine L.* Essentialism and Comedy: A Cognitive Reading of the Motif of Mislaid Identity in Dryden's *Amphitryon* (1690) // Performance and Cognition: Theatre Studies and the Cognitive Turn. Ed. by B. McConachie, F. E. Hart. New York: Routledge, 2006. Pp. 97–121.

5. *Перевалова А. В.* Трактовка «морской маски» в двух «Бурях» на либретто Томаса Шедуэлла: Пелэм Хамфри и Генри Перселл // Вестник музыкальной науки. 2015. № 1. С. 36–47.

REFERENCES

1. Professor Michael Cordner: The Profile. URL: https://www.york.ac.uk/tfti/staff/academic/cordner/ (date of application: 15.03.2020).

2. *Dzhivelegov A.* Teatr i drama perioda Restavratsii: Komediya vremen Restavratsii [Theatre and Drama of the Restoration Era: A Restoration Comedy]. URL: http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/dzhivelegov-teatr-restavracii/komediya.htm (date of application: 15.03.2020).

3. TFTV colleagues collaborate on media convergence theatre project. URL: https://www.york.ac.uk/tfti/news-events/news/2017/amphitryonsummershow/ (date of application: 15.03.2020).

4. *Zunshine L.* Essentialism and Comedy: A Cognitive Reading of the Motif of Mislaid Identity in Dryden's *Amphitryon* (1690). In: Performance and Cognition: Theatre Studies and the Cognitive Turn. Ed. by B. McConachie, F. E. Hart. New York: Routledge, 2006. Pp. 97–121.

5. *Perevalova A.* Traktovka «morskoy maski» v dvukh «Buryakh» na libretto Tomasa Sheduella: Pelem Hamfri i Genri Persell [The interpretation of "marine masque" in two plays "The Tempest" on Thomas Shadwell's libretto: Pelham Humphrey and Henry Purcell]. In: Vestnik muzykal'noy nauki [Bulletin of Musical Science]. 2015. No. 1. Pp. 36–47.

Дуда Наталья Викторовна
кандидат искусствоведения, доцент
кафедры социально-гуманитарных дисциплин
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
hp1659@mail.ru
ORCID: 0000-0002-8576-7774

Natalia V. Duda
Ph. D. (Art), Associate Professor
at the Department of Social and Humanitarian Disciplines
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
hp1659@mail.ru
ORCID: 0000-0002-8576-7774

УДК 782.8 DOI: 10.52469/20764766_2021_03_69

О. А. ПУТЕЧЕВА
Кубанский медицинский институт (Краснодар)

ЗВУКОВАЯ СИТУАЦИЯ И САУНД-СОБЫТИЕ В ПОСТДРАМАТИЧЕСКОМ СПЕКТАКЛЕ

В данной работе исследуются особенности подхода к средствам музыкально-звукового дизайна в постдраматическом театре современных отечественных режиссеров А. Могучего и К. Серебренникова. Автор статьи стремится выявить креативные возможностей различных моделей создания звукового образа. Новаторское отношение к звуковой линии позволяет рассматривать ее как конструктивный фактор: звуковая материя становится механизмом, способствующим развитию действия в спектакле, и проводником эмоциональной динамики. При этом аудиосимволика наделяется функциями смысловых кодов произведения.

Музыкальная часть спектакля, выстраиваемая со скрупулезной тщательностью и изобретательностью, предопределяет ход ситуативности в драматургической «гармонии» или «дисгармонии», создает предпосылки для развития, обозначает поворотные события, открывает философские глубинные уровни сложного полифонического единства произведения. Характер звучащей среды выступает в качестве вектора, направляющего режиссерское мышление. Специфика современного звукового дизайна – в динамике работы как на микроуровне, инициирующем подвижность и действенность звуковых точек, так и на макроуровне, сохраняющем устойчивые звуковые связи вопреки разнообразным трансформациям и текучести.

Аудиоресурсы в названных спектаклях используются многогранно и широко, формируя срежиссированные звуковые комбинации. Исследователем выделены три модели функционирования звукового дизайна в постдраматическом театре: спектакль с закадровым событийным рядом, где звуковая среда выступает в качестве фона; спектакль одного центрального события с участием звукового элемента; спектакль сложного полифонического взаимодействия внешней и внутренней событийности, сопровождаемый музыкой соответствующих стилей и жанров.

На примере данных спектаклей освещаются разносторонние возможности музыкально-звукового ряда в формировании ситуационных параметров, его деятельного участия в событийности, что позволяет сделать вывод об усилении смыслового и экспрессивного значения звуковой среды в сложном перформативном единстве.

Ключевые слова: ситуация, событие, музыкально-звуковой дизайн, постдраматический театр, А. Могучий, К. Серебренников.

Для цитирования: Путечева О. А. Звуковая ситуация и саунд-событие в постдраматическом спектакле // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 3. С. 69–75.
DOI: 10.52469/20764766_2021_03_69

O. PUTECHEVA
Kuban medical institute (Krasnodar)

SOUND SITUATION AND SOUND-EVENT IN POSTDRAMATIC PERFORMANCE

The paper examines specific approaches to sound design in the post-dramatic theatre of modern Russian directors A. Moguchy and K. Serebrennikov. The goal is to identify the creative possibilities of different models of sound image creation. Innovative approach to the sound line allows consider it as a constructive factor: sound space becomes a mechanism that encourages development of the action in the performance and a transmitter of the emotional dynamics. At the same time audio

symbols assume the functions of semantic codes of the performance. The author referred to such method of analysis as comparison, as well as used hermeneutical approach to understanding visual and audio symbols.

Created with scrupulous thoroughness and ingenuity, the musical part determines the course of situativeness in the dramatic "harmony" or "disharmony", creates premise for development, indicates turning points and uncovers the deep philosophical levels of the complex polyphonic unity of the work. The nature of the sounding environment acts as a vector that guides thinking process. The specificity of modern sound design is in the dynamics of work both at the micro level, stimulating the mobility and effectiveness of sound points, and at the macro level, conducting stable sound connections through transformations and fluidity.

Audio resources in performances are used widely and in a variety of ways, creating directed sound combinations. There are three models of sound design functioning in a post-dramatic performance: a performance with an off-screen event sequence, where the sound environment acts as a background; a performance of one central event with the participation of a sound element; and a performance of a complex polyphonic interaction of external and internal events, accompanied by music of the corresponding styles and genres.

On the example of these performances, the author shows the versatile possibilities of musical and sound design in the formation of the situative parameters, its active participation in the performance events, which allow us to conclude that the semantic and expressive meanings of the sound environment are enhanced in a complex performative unity.

Key words: situation, event, sound design, post-dramatic theater, A. Moguchy, K. Serebrennikov.

For citation: Putecheva O. Sound situation and sound-event in postdramatic performance // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 3. Pp. 69–75.
DOI: 10.52469/20764766_2021_03_69

Современный драматический спектакль, рассматриваемый с точки зрения перформативности, предстает как диалектическое становление событийности, определяемой ситуациями пространственно-временного континуума с его словесными, жестовыми, звуковыми элементами, выстраивающими композицию. Учитывая, что слово в постдраматическом спектакле порой не играет ведущей роли, звуковой образ приобретает все большую значимость. Становясь одним из концептуальных факторов, звук подчиняется особенностям акционистского плана, что изменяет понимание звука вообще, его состава, равно как и жизни звуковой материи в общей партитуре спектакля. Чем разнообразнее возникающие сочетания содержательных компонентов драматической и музыкальной линий, тем больший интерес и внимание вызывает происходящее на сцене. В спектакле музыка звучит не постоянно, но в виде отрывков, связанных с определенными моментами. Это значит, что она соотносится с драматической ситуацией и становится одним из участников драматического действия, создавая звуковой контекст.

Звуковой ряд способствует развитию и концентрации элементов, приводящих к точке-событию как поворотному моменту в становлении произведения, выступает содержательным вектором и основой трактовки произведения. Действительно, звуковая область формируется путем непростых решений: утрирования, снижения, травестирования, пародирования, провокации, звуковых вызовов и др. Мнимое расхождение, нестыковка звуковых и визуальных импульсов порождает резонирование образных уровней, предоставляет зрителю возможность смысловой игры, равнозначной сценическому действию. Музыкальное событие понимается не как ясно очерченный факт, но как полифонически насыщенное явление, имеющее в своем составе звуковой параметр, стягивающее в одну точку пересекающиеся линии развития, способные обеспечить перелом или резкое изменение в характере событийности.

Как заметил Хайнер Геббельс, «для того, чтобы создать другое искусство, нужны другие структуры» [1]. Новый фактор, способствующий более глубокому пониманию музыкальных возможностей в драматическом театре, – механизм

соотношения ситуаций и событийности, где музыка осознается как важный конструкт.

Ситуация, одним из условий которой является особым образом сформированный звук, выступает внешним фактором во взаимодействиях героев, на основе чего складывается событие, а именно, тот шаг, который способствует продвижению в драматическом становлении. Само событие – это результат интеракции действующих лиц, важность которого зачастую также отмечается музыкально.

Характеризуя ситуацию как исходное положение, Ж. Делез и Ф. Гваттари выделили несколько важных ее составляющих: «ситуативное состояние», «родовые функции», «событийный ландшафт» [2, с. 193], придающие ситуации определенность, вводящие в ситуацию, задающие потенциал и предопределяющие возможность или невозможность перехода в событие. Звук способен создавать «ситуативные состояния», «событийные ландшафты», по которым можно безошибочно определить характер будущего действия.

Важная функция звукового дизайна в современном спектакле – кодировка ситуации в виде звучащей среды, формирование слуховых представлений и участие в разрешении ситуации в качестве смыслового акцента события. Звуковой образ наделяется функцией подготовки перевода в иное состояние.

Основные музыкально-звуковые ресурсы – это устойчивые интонационные обороты, гармонические формулы, ритмические фигуры, сигналы, жанровые модели, тембровые знаки, отдельные оркестрово-инструментальные средства. Специфика звука – в его постоянных трансформациях и привлечении всего материала к активной действенности, он выполняет многообразные функции, задавая параметры эмоциональной атмосферы, темп действия, состояния. «Деятельность (agency), если мы собираемся использовать этот термин, всегда принадлежит микроуровню, а структура сцепляет ее, выводя на макроуровень» [3, с. 30]. Событие формируется последовательностью ряда ситуаций, возможностью «...выстраивать эстетическую дистанцию и посредством этого завершать открытое событие» [4, с. 53].

Создавая семантические поля, некие смысловые тяготения, к которым устремляется действие, музыка и звуковая часть спектакля позволяют динамизировать значимые ситуации, приводящие в итоге к событиям. Согласно определению Ю. Лотмана, «событие – переход через семантический рубеж» [5, с. 228], оно уникально, неповторимо, формируется средствами звука и воплощается в необратимые для индивида последствия.

Звуковыми ресурсами задается катастрофическая атмосфера в спектакле А. Могучего «Circo Ambulante» («Передвижной цирк», 2011), поставленном на сцене Театра Наций (звуковой дизайн DJ Pestel). «Событийное пространство спектаклей режиссера наполнено иносказательными сюжетами, воплощенными в визуальных и музыкальных образах, актерскими диалогами, не ограничивающимися внутренними сюжетами, но отсылающими зрителей к широкому полю ассоциаций» [6, с. 263].

Все действие погружено в звучащее гиперпространство магического свойства, которое почти безостановочно сопровождает действие. Характер спектакля скорее напоминает суггестивное ритуальное действо с его образной и звуковой застылостью. Ряд ситуаций строится по анфиладному принципу, родственному цирковым аттракционам, что усиливается визуальными акцентами и звучащей средой.

Первое закадровое событие, о котором идет речь, – разрушение мясокомбината (о чем только сообщается). Можно обозначить данное явление как событийность скрытого, отчужденного характера, главная роль принадлежит состояниям, замкнутым средой, звуковой атмосферой и предвещающим апокалиптическое будущее.

Подобно тому как цирковое представление строится на чередовании номеров и сцен, так и данный спектакль строится на ситуациях механистичной звуковой среды, воссоздающей шумы и звуки лязгающих, скрежещущих разрушительных сил; на отрешенной звуковой среде органа, погружающей в небытие, с тревожным тремолирующим тембром низких струнных в состоянии нескончаемого гула и завораживающей восточной мелодии циркового заклинателя змей на фоне остинато низких струнных и тубы.

Характер спектакля во многом определяется звуковой атмосферой, в которой на протяжении спектакля нет кардинальных изменений.

Спектакль «Каин» по мистерии Дж. Г. Байрона, поставленный Кириллом Серебренниковым в «7 студии» (2011), необычен с точки зрения как хореографии Константина Мишина, так и звукового решения Александра Маноцкова. Перед режиссером стояла сложнейшая задача – передать средствами акробатической пластики и динамичных этюдов сложную философско-этическую проблематику. Данный спектакль явился попыткой обновления мистериального жанра, программирующего установку на сакральность происходящего. Архетип мистерии, трансформированный современной трактовкой, сохра-

няется в синтезе театра виртуозной пластики, спектакля звуков, представленных оркестром шумовых инструментов, поэтического театра с одновременным сосуществованием слова, произносимого чтецами, и текста, проецируемого на экран. К этому необходимо добавить световую игру, создающую различные пространственные решения.

Начало спектакля, согласно фабуле мистерии Дж. Г. Байрона, – экспозиция образа Каина, мучительно ищущего ответы на философские вопросы: «Кто я?», «Зачем я?». Музыкальное решение необычно – нет инструментов симфонического оркестра, используются шумовые и ударные инструменты, создающие атмосферу зарождающихся звуков как выражения первоначальных чувств. Звуковой материал спектакля – своеобразная симфония немузыкальных, шумовых вибраций, погруженных в спектр металлических холодных звуков, теплых волн шорохов (сыплющегося песка, трущихся камешков), скрипов, завываний. При этом обнаруживается противопоставление мерно повторяемых пульсирующих ударов и бешено проносящихся сложных ритмических последовательностей.

Завязкой служит встреча Каина и Люцифера, в которой трагически звучит мысль Каина о том, что «безумием Адама мы лишены бессмертия» [7, с. 335].

С возникновением образа Люцифера звуковая среда обретает жесткость, нечеловеческое начало предстает в виде ударов, стуков, гула, шумов. Характерно противостояние «нечеловеческих» звуков и более теплых, «человеческих» – в виде вибрирующей струны, свиста плетей, произнесения отдельных фраз закрытым ртом, отголосков скрипки и флейты.

С точки зрения событийности обнаруживаются две линии развития: внутренняя, сопутствующая изменениям в душе Каина, и внешняя – моменты его взаимодействий с другими действующими лицами: Каин – Ада (у Байрона), Каин – Люцифер, Каин – Адам, Каин – Авель.

Внутренняя трансформация мировоззрения Каина выстраивается отдельными точками-цитатами из байроновской поэмы на экране. Но внешнее развитие ситуационных взаимодействий героев дается наиболее активно, ярко и зримо в пластике и звуковом дизайне, что приводит к трагическому событию-кульминации и развязке трагедии. Кульминация спектакля – своеобразная тишина оцепенения, т. к. впервые на землю ступила смерть. Этот момент отмечен сменой колорита звучания: слышатся горестно стонущие человеческие голоса, передающие страдание глиссандирующими нисходящими попевками женских песнопений, которые оплакивают Авеля.

Шоковое состояние – это движение от непонимания случившегося к раскаянию, что вызывает просветление в душе Каина и внутреннюю трансформацию. Самым важным событием становится духовное перерождение, отмеченное в музыкальном плане своеобразным регистром человеческих голосов. Трансформация событийности от жестокости звериного начала к человечности происходит под воздействием звукового материала, утверждающего духовное просветление и устремленность к добру.

В спектакле «Кафка» по пьесе Валерия Печейкина на сцене театра «Гоголь-центра» (2016) Кирилл Серебренников заостряет вопросы экзистенциальной сущности человека, вопросы бытия в мире и осмысления проживаемого пути. Способствуя решению сложных задач, музыкальный руководитель Андрей Поляков и композитор Дмитрий Гарин находят оригинальные звуковые комбинации. Основой спектакля становится поиск того, что есть суть человека вообще и данного героя в частности, который через калейдоскоп ситуаций, связанных с выбором пути, ряд важнейших открытий приходит к событию, главному в его жизни.

Данная постановка – игра, в которой бесконечно напластовывающиеся, сталкивающиеся ситуации приводят к формированию событий двух уровней – значимых для главного героя, однако не воспринимаемых как события его окружением, и событий, важных с точки зрения остальных персонажей и не воспринимаемых таковыми самим Кафкой. Полифоническая природа развития выявляется путем взаимодействий, повторений, отзвуков разнообразных ситуаций.

Кафка воспринимает житейские ситуации как абсурд на фоне собственных размышлений. Пренебрегая бытовым, поверхностным, герой пытается постичь глубинный смысл явлений. Значимыми для него могут быть даже мимолетные ощущения и неотчетливые впечатления: гул в телефонной трубке, обрывки фраз, чистый лист бумаги способны дать импульс движению мысли и обозначить ситуацию прорыва к сверхреальности, что становится событием. Кафка живет в другом измерении – пространстве своей души, откликаясь на внешние воздействия, но стремясь к постижению соответствующих скрытых механизмов. Событием становится творчество – книги, дающиеся герою огромным трудом («много раз в эту ночь я нес на спине собственную тяжесть», – слова из спектакля).

Парадоксально то, из чего складывается творчество и возникают произведения: повторяющиеся звуки гудящей струны, скрытые значения слов (в переводе «Кафка» означает «галка»), стук печатной машинки, чья-то услышанная шутка, трансформирующаяся в притчу, символически воспринимаемые выстрелы в тире, высвеченное настольной лампой лицо...

Музыкальным эпиграфом спектакля становится «Ода к радости» из Девятой симфонии Л. Бетховена. Здесь обнаруживается магистральная проблема всей постановки: возможно ли единение людей, если они не только разные, но живут в разных мирах и вряд ли способны понять друг друга? Этот вопрос звучит двусмысленно, подчас иронически, но всё же требует решения. Отзвуком романтического восприятия мира становится цитата из баллады Ф. Шуберта «Лесной царь», которая выпевается актером в сопровождении профессионального пианиста, играющего на сцене, и звучит действенно, энергично, решительно. Эти две темы становятся лейтмотивами, многократно появляющимися на протяжении спектакля, связывающими единой мыслью отдельные эпизоды.

Так, высокой внутренней событийности, связанной с творчеством, созданием высокохудожественных произведений, соответствуют классические музыкальные образцы, представленные музыкой Л. Бетховена и Ф. Шуберта. Внешняя ситуативность с легким налетом эротики передается при помощи жанров популярной музыки: фрагментов спиричуэлс, мюзиклов, опереточных канканов и эстрадной танцевальной музыки. Спиричуэлс, духовные негритянские песнопения, пребывающие в контексте легких жанров, изначально не воспринимаются трагически. Но затем, появляясь в качестве заключительного мотива, указанный жанр достигает высот подлинного искусства и становится своеобразным музыкальным обобщением спектакля. Жанры, генетически связанные с Новым Светом, как и музыкальные фразы на английском языке, вызывают ассоциации с первым романом Кафки под названием «Америка».

Появляющийся музыкальный образ из «Лесного царя» Шуберта (с темой мертвого ребенка) не случаен в данном спектакле. Это некая звуковая реминисценция катастрофического события, которое произошло в душе Кафки и было вызвано не оправдавшимися надеждами отца на продолжение его коммерческого дела сыном и наследником. Душевный мир героя сворачивается до насекомого, от которого хотят избавиться, согласно фабуле повести «Превращение».

В итоге трансформации событийности музыка Л. Бетховена и Ф. Шуберта обретает провокационный статус, а легким развлекательным жанрам, в частности спиричуэлс, придается возвышенный, глубокий характер благодаря прочувствованному исполнению дуэта актрис. Обнаруживаемая двойственность перекликается с темой абсурда – речь идет о возможности «взаимного отражения» смысла и бессмыслицы, воспринимаемых сквозь призму парадоксальной событийности.

Подводя итоги рассмотрению звуковых планов постдраматического спектакля, можно сделать вывод о новом диапазоне возможностей звуковой материи, инициирующей развитие сценической ситуации и формирующей саунд-событие. Обнаруживаются три модели развития, понимаемые как выходы за пределы очерченных ранее стереотипов. Модель А. Могучего представляет интерес тем, что никакие действия персонажей не позволяют вырваться за пределы сложившейся ситуации, настоящих событий не происходит. Музыка только подчеркивает статичность, застылость, вневременность бытия.

В «Каине» К. Серебренникова развитие устремлено к главному событию, ситуации «прорастают» одна в другую и логично разрешаются в кульминации благодаря достигнутому новому уровню взаимоотношений действующих лиц. Переход в новую позицию закрепляется благодаря звуковому оформлению: возникает мелодичная музыкальная тема, звучание обретает регистр человеческих голосов, что знаменует прорыв к гуманистической просветленности.

Провокативное использование музыкального материала в «Кафке» приводит к парадоксальной логике событийности. Множественность ситуаций, сталкивающихся друг с другом, рождает множественность событий. Режиссер не только сгущает план событийности, но и подчеркивает его необычность, когда переход за грань смыслового пространства вызывает не расширение поля действия, а редукцию по отношению к миру внешнему, уход вглубь собственного мира, ускользание от действительности. «Свертывание» внешнего действия подчеркивается бессловесностью роли главного героя. Говорят другие персонажи, по-своему многозначительна музыкальная ткань, зачастую открывающая зрителю скрытые смыслы происходящего.

Осмысливая проявления звукового дизайна в современных постановках видных отечественных режиссеров, можно констатировать следующее. Усиление перформативности в разработке театральных форм затрагивает внутреннее устройство последних и соотношение важнейших

элементов «материи» конкретного спектакля. Отсюда произрастают снижение значимости вербального начала и усиление роли звукового дизайна, а также выразительных музыкальных средств.

Привлечение внимания к исследованию механизма создания многообразных ситуаций и событий звуковыми средствами постдраматического спектакля позволяет наметить новые возможности для изучения указанного театрального феномена, выявить перспективы более глубокого понимания его содержательных уровней.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бирюкова Е. С.* «Я отказываюсь показывать очевидное»: Хайнер Геббельс готовится к своей первой постановке в России // Colta.ru: Академическая музыка. 2014. 14 ноября. URL: https://www.colta.ru/articles/music_classic/5353-ya-otkazyvayus-pokazyvat-ochevidnoe (дата обращения: 21.02.2021).

2. *Делез Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? М.: Институт экспериментальной социологии, 1998. 288 с.

3. *Коллинз Р.* Программа теории ритуала интеракции // Журнал социологии и социальной антропологии. 2004. Т. 7. № 1. С. 27–39. URL: https://www.studmed.ru/zhurnal-sociologii-i-socialnoy-antropologii-2004-tom-7-01_f7a31628250.html (дата обращения: 21.02.2021).

4. *Спасская М. А.* Акт(е/о)р в визуальном театре // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 1. С. 46–55. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/akt-e-o-r-v-vizualnom-teatre (дата обращения: 21.02.2021).

5. *Лотман Ю. М.* Об искусстве. СПб.: Искусство, 2005. 704 с.

6. *Чепурова О. А.* Андрей Могучий: от больших идей к Большому Драматическому театру: Краткая история становления метода // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 1. С. 257–269. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/andrey-moguchiy-ot-bolshih-idey-k-bolshomu-dramaticheskomu-teatru-kratkaya-istoriya-stanovleniya-metoda (дата обращения: 21.02.2021).

7. *Байрон Дж. Г.* Каин // Байрон Дж. Г. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Правда, 1991. Т. 4. С. 330–411.

REFERENCES

1. *Biryukova E.* «Ya otkazyvayus' pokazyvat' ochevidnoe»: Khainer Gyobbel's gotovitsya k svoey pervoy postanovke v Rossii ["I Refuse to Show the Obvious": Heiner Goebbels Prepares for His First Production in Russia]. In: Colta.ru: Akademicheskaya muzyka [Academic Music]. 2014. November 14. URL: https://www. colta.ru/articles/music_classic/5353-ya-otkazyvayus-pokazyvat-ochevidnoe (date of application: 21.02.2021).

2. *Delyoz Zh., Gvattari F.* Chto takoe filosofiya? [What is Philosophy?]. Moscow: Institute of Experimental Sociology, 1998. 288 p.

3. *Kollinz R.* Programma teorii rituala interaktsii [Program of the Theory of Ritual Interaction]. In: Zhurnal sotsiologii i sotsial'noy antropologii [Journal of Sociology and Social Anthropology]. 2004. Vol. 7. No. 1. Pp. 27–39. URL: https://www.studmed.ru/zhurnal-sociologii-i-socialnoy-antropologii-2004-tom-7-01_f7a31628250.html (date of application: 21.02.2021).

4. *Spasskaya M.* Akt(yo/o)r v vizual'nom teatre [Act(e/o)r in Visual Theatre]. In: Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka [Theatre. Painting. Movie. Music]. 2019. No. 1. Pp. 46–55. URL:https://cyberleninka.ru/article/n/akt-e-o-r-v-vizualnom-teatre (date of application: 21.02.2021).

5. *Lotman Yu.* Ob iskusstve [About Arts]. St. Petersburg: Iskusstvo, 2005. 704 p.

6. *Chepurova O.* Andrey Moguchiy: ot bol'shikh idey k Bol'shomu Dramaticheskomu teatru: Kratkaya istoriya stanovleniya metoda [Andrey Moguchy: From Big Ideas to the Big Drama The-

atre: A Brief History of the Method Formation]. In: Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy [Bulletin of A. Vaganova Academy of Russian Ballet]. 2019. No. 1. Pp. 257–269. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/andrey-moguchiy-ot-bolshih-idey-k-bolshomu-dramaticheskomu-teatru-kratkaya-istoriya-stanovleniya-metoda (date of application: 21.02.2021).

7. *Bayron Dzh. G.* Kain [Kain]. In: Bayron G. G. Sobranie sochineniy [Collected Works]: in 4 vol. Moscow: Pravda, 1991. Vol. 4. Pp. 330–411.

Путечева Ольга Анатольевна
кандидат искусствоведения, доцент
кафедры общественных наук и организации здравоохранения
Кубанский медицинский институт
Россия, 350015, Краснодар
putecheva.olga@mail.ru
ORCID: 0000-0003-2812-8981

Olga A. Putecheva
Ph. D. (Art), Associate Professor at the Department of Social Sciences
and Health Protection Organization
Kuban Medical Institute
Russia, 350015, Krasnodar
putecheva.olga@mail.ru
ORCID: 0000-0003-2812-8981

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICOLOGY

УДК 78.071.1

DOI: 10.52469/20764766_2021_03_76

Н. Г. ГАНУЛ

Белорусский Союз композиторов (Минск)

К ПРОБЛЕМЕ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА КОМПОЗИТОРА С. КОРТЕСА: ИСТОКИ, ПУТИ ЭВОЛЮЦИИ

Статья посвящена творческому методу и особенностям индивидуального стиля одного из лидеров современной композиторской школы Беларуси – Сергея Кортеса (1935–2016). В центре исследовательского внимания – пути становления и эволюции музыкальной поэтики видного белорусского мастера. Анализ историко-культурного контекста, сопутствовавшего становлению и творческому расцвету С. Кортеса, позволяет выявить новые смысловые оттенки его музыкальных текстов. В статье рассматриваются показательные аспекты творческого метода С. Кортеса на примере его вокальных и инструментальных произведений, музыки к драматическим спектаклям и киномузыки (1950-е – первая половина 1970-х годов). Особое внимание уделено театральности мышления, которая выступает генетической основой творческого метода композитора и главной чертой его «авторского портрета». В статье осмысливается процесс кристаллизации театрального начала в сочинениях С. Кортеса, выявляется система «персональных» архетипов и художественных этносимволов (темы памяти, Поэта-проповедника, Совести, праведности и др.) как важнейшая составляющая его музыкальной поэтики. Присущее С. Кортесу ярко выраженное тяготение к наследию белорусских драматургов (А. Дударев, Р. Бородулин, Я. Колас, В. Короткевич, К. Крапива, Я. Купала, М. Танк, И. Шамякин и др.) – основе целого ряда произведений различных жанров (оратория, вокальные циклы, романсы, прикладная музыка), а также претворение в указанных опусах соответствующей этносимволики повлекли за собой цитирование народно-песенных мелодий, привлечение отдельных элементов фольклорной системы, отражение значимых особенностей национального менталитета. Вышеуказанные факторы способствовали формированию облика С. Кортеса как национального композитора. В целом, избранный комплексный подход к феномену композиторского стиля, а также понимание творческого метода композитора как личностной категории позволяют многогранно осветить различные пласты и сферы авторского «присутствия» в музыкальном произведении.

Ключевые слова: Сергей Кортес, композиторский стиль, творческий метод, музыкальная поэтика, театральность мышления, художественная этносимволика.

Для цитирования: Ганул Н. Г. К проблеме творческого метода композитора С. Кортеса: истоки, пути эволюции // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 3. С. 76–82.
DOI: 10.52469/20764766_2021_03_76

N. GANUL
Belarusian Union of Composers (Minsk)

TOWARDS THE PROBLEM OF COMPOSER S. CORTES' CREATIVE METHOD: THE ORIGINS AND WAYS OF EVOLUTION

The article is devoted to the creative method and peculiarities of the individual style of Sergei Cortes (1935–2016), one of the leaders of the modern Belarusian school of composition. The focus of research is the ways of formation and evolution of the prominent Belarusian master's musical poetics. The analysis of the historical and cultural context to be accompanied S. Cortes' creative formation and prime allows find new semantic shades of his musical texts. The significant aspects of his creative method are considered in the article on examples of vocal and instrumental works, and music for dramatic performances and movies (the 1950s – first half of the 1970s). A special attention is directed to theatricality of thinking which constitutes the genetic basis of S. Cortes' creative method and the main feature of his composer's identity. The article deals with the process of theatrical basis crystallization in the works by S. Cortes, reveals the system of "personal" archetypes and artistic ethno-symbols (the themes of memory, the Poet-preacher, Conscience, righteousness, etc.) as the most important constituent of composer's musical poetics. His own distinctive feature is inclination to the legacy of Belarusian playwrights (A. Dudarev, R. Borodulin, J. Kolas, V. Korotkevich, K. Krapiva, J. Kupala, M. Tank, I. Shamyakin, etc.) as foundation of the quite a number of works in different genres (oratorio, vocal cycles, romances, genres of applied music). Furthermore, he included national ethno-symbolic in this works, such as citation of folk song melodies, use of individual elements of the folklore system, and the reflection of national mentality. All this contributed to the formation of the image of S. Cortes as the national composer. In general, the chosen complex approach to the phenomenon of composer's style, as well as understanding of his creative method as a personal category, allows versatile elucidation the various layers and spheres of the author's "presence" in the musical work.

Key words: Sergei Cortes, composer's style, creative method, musical poetics, theatricality of thinking, artistic ethno-symbolism.

For citation: Ganul N. Towards the problem of composer S. Cortes' creative method: the origins and ways of evolution // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 3. Pp. 76–82.
DOI: 10.52469/20764766_2021_03_76

Одним из важнейших ракурсов анализа *творческого процесса* композитора является осмысление данного понятия как историко-стилевой категории, т. е. рассмотрение избранного объекта сквозь призму окружающих его явлений и восстановление так называемого «активного фона» (Б. Мейлах). Концепция *бытия* автора в художественном времени-пространстве коррелирует с понятием индивидуального авторского стиля и проявляется в диалектическом взаимоотношении различных ипостасей «образа автора» и его творения.

Тесное соприкосновение со всеми составляющими культуры – ее духовными, этическими принципами и эстетическими установками – по-своему отразилось в творческом процессе белорусского композитора Сергея Кортеса (1935–2016). Избранный нами *комплексный* подход к феномену композиторского стиля, а также понимание творческого метода композитора как личностной категории позволяет многогранно осветить различные пласты и сферы *авторского «присутствия»* в создаваемом им произведении, определить основные этапы становления творческого метода С. Кортеса в окружающих его фоносфере и «большом историческом времени» (М. Бахтин; см. об этом: [1]).

Театральность мышления – один из важных признаков, составляющих генетическую основу творческого метода, и главная черта «авторского портрета» С. Кортеса. Эта излюбленная идея «века стилевого синтеза» определила фун-

даментальный базис творчества и жанровую эволюцию композитора – от ранних вокальных опусов и программно-инструментальных пьес с их образной конкретностью, через жанры прикладной музыки (1960–1970-е гг.), – к созданию крупных театрально-сценических произведений (конец 1970-х и 1990-е гг.). Подчеркнем, что к оперному жанру С. Кортес приходит через два десятилетия после начала активной творческой деятельности. В указанный период (конец 1970-х) наблюдается кристаллизация музыкального тезауруса, композиционно-драматургических принципов С. Кортеса, что позволяет размышлять над особенностями его творческого метода. Под «творческим методом», вслед за А. Соколовым, понимается диалектическое единство индивидуальных творческих принципов композитора («метод как отражение художественного мышления») и их реализация в конкретных сочинениях («метод как способ самоорганизации») [2, с. 43].

Одной из фундаментальных особенностей творчества С. Кортеса является универсализм, обусловленный целостным индивидуальным восприятием мировой культуры во всей ее многогранности. Свободное владение несколькими языками (испанским, русским, белорусским, английским), обширные знания в области «испаноязычной» и славянской культур предопределили явно выраженную экстравертность художественного стиля и, шире, гибкое и органичное взаимодействие разновекторных музыкальных культур в творчестве данного композитора. Общеевропейская направленность мышления С. Кортеса, инспирируемая «петербургским геном», позволяет провести широкие аналогии с так называемой петровской линией в русской культуре, с характерной для нее амальгамой славянского и западного. В качестве истоков стиля С. Кортеса, помимо тяготения к творчеству Д. Шостаковича, необходимо назвать романтическую эмоциональность и психологичность, «экспрессионистскую» театральность А. Берга, малеровский концептуализм, прокофьевскую скерцозность, рационализм и «всемирную открытость» И. Стравинского. Еще в годы учебы молодой композитор испытал сильное увлечение творчеством А. Онеггера, а также театральными сочинениями К. Орфа (см. об этом: [1]).

В творческом становлении С. Кортеса особую роль сыграла духовная атмосфера, окружавшая его с детства. В семье культивировался русский язык, чтились национальные традиции и религиозные обряды. Примечательно, что через 40 лет после репатриации семьи Кортесов–Шостаковских из Аргентины (1953) на вопрос, что является для него Родиной, композитор ответил: «Если исходить из семантического значения слова родина, то есть места рождения, это Чили. Детство и юношеские воспоминания связаны с Аргентиной и, главное, с латиноамериканской культурой. Но всю творческую жизнь я прожил в Беларуси. Это – моя духовная родина. Я всегда хотел быть гражданином без границ. Никогда не мог понять, почему они должны быть препятствием творческому человеку, ведь искусство – всеобще» (цит. по: [3, с. 38]).

Ядро творчества С. Кортеса составляет *театральная музыка* во всем многообразии ее жанровых разветвлений. Симптоматично высказывание самого композитора: «Я – человек театральный!». Результатом тридцатилетнего периода работы в качестве музыкального редактора трех драматических театров и киностудии явилось создание музыки более чем к 60 сценическим постановкам, а также документальным и художественным теле-, кино- и мультипликационным фильмам (около 20 работ)[1]. Инициирующую роль в этом процессе сыграло творческое сотрудничество с ведущими белорусскими режиссерами театра (Б. Эриным, Б. Луценко, В. Раевским) и кино (И. Добролюбовым, В. Рубинчиком, В. Ефремовым, В. Туровым, В. Четвериковым, М. Пташуком), многолетнее общение с поэтом Р. Бородулиным, литературным критиком Г. Колосом, театральным художником А. Соловьевым, участие в вечерах известного в конце 1960-х и в 1970-х годах минского «Клуба творческой молодежи».

Приоритетным жанром в творчестве С. Кортеса является опера. Важно отметить, что все сочинения данного жанра были созданы в творческом содружестве с либреттистом В. Халипом и обрели сценическое воплощение в ряде европейских стран[2]. Указанные произведения орга-

[1] С 1961 года С. Кортес был заведующим музыкальной частью и дирижером Белорусского республиканского театра юного зрителя, с 1965 – заведовал музыкальной частью Государственного русского драматического театра, с 1966 – Национального театра им. Я. Купалы. С 1972 года занимал должность музыкального редактора, а в 1981–1988 годах – главного музыкального редактора киностудии «Беларусьфильм».

[2] Так, написанная в 1977 г. опера «Джордано Бруно» удостоилась III премии на Всесоюзном конкурсе оперного искусства в Москве. «Матушка Кураж» по Б. Брехту была поставлена театрами Кишинева, Каунаса, Якутска и оперной студией Белорусской консерватории. Создание оперы «Визит Дамы» по Ф. Дюрренматту (1995), поставленной на сцене Национального театра оперы РБ, было

нично вписываются в широкий международный контекст; наряду с этим, они характеризуются оригинальностью авторских концепций, по-своему преломивших культурно-философские устремления последней трети XX века.

Знаковыми в судьбе автора стали 1960-е годы – время определения композитором собственной гражданской позиции, стремительного профессионального роста, становления творческого метода, поиска индивидуального стиля и *своей* интонации. В музыкальной поэтике С. Кортеса это период «встречного движения», суть которого, по мысли Г. Григорьевой, заключается в «...использовании "на равных" в синтетических формах признаков классической и современной систем мышления» [4, с. 20].

В контексте общеевропейских тенденций симптоматично обращение С. Кортеса в 1960-е годы к жанрам, связанным со словом, и овладение широким кругом технических средств при сохранении преемственных связей с традицией: баллады «Бредет человек» (стихи Р. Яковского) и «Охота на людей» (стихи Ж. Ленуара), вокальный цикл «Человеческий знак» на слова А. Вертинского для баритона и фортепиано, монолог «Уходят матери» (стихи Е. Евтушенко) и др. Среди инструментальных сочинений указанного десятилетия, представляющих композитора как яркого драматурга, отметим Концерт для фортепиано с оркестром «Капричос» (1969), связанный с графическими образами испанского художника Ф. Гойи, и Сюиту для фортепиано «Контрасты в четырех настроениях» (1970). Здесь наблюдается концентрация одного из важнейших принципов творческого метода С. Кортеса. Игровой элемент как определяющий закон жизни и бытия, игра как способ постижения жизни, включая ее качественные характеристики: порядок, гармоничность, праздничность и, шире, ритуальность и карнавальность, – становятся важнейшими стилевыми константами. Ряд самонаблюдений композитора позволяет отнести его к *«объективному»* типу художника, с доминантой игровой логики и стремлением сочетать в своем творчестве традицию, индивидуальность и современность: «Сначала – Что, а затем – Как. Нельзя писать такт за тактом, следует ясно представлять идею, а исходя из нее – целостный фрагмент раздела или части». И далее: «Изобретательность, свобода, интеллект и культура (в широком смысле этого понятия) – вот качества, необходимые для композитора»[3]. Игровая логика, присущая в равной степени инструментальной музыке и стилю С. Кортеса в целом, реализуется посредством преобладающих внемузыкальных интенций и «зримых» идей, декларируемой или скрытой программности и яркой образности, воплощаемых в тематизме и системе выразительных средств, доминирующего принципа монтажа, что определяет знаковую черту стиля композитора – концертность.

Подчеркнем еще одну черту творческого метода композитора, связанную с преобладанием *параллельной работы* одновременно над несколькими сочинениями, нередко в разных жанровых плоскостях. Отсюда проистекают элементы автоцитирования (чаще всего отдельных тем-мотивов, связанных с яркой характеристикой определенного типажа), способствующие формированию смысловых арок в творчестве и появлению сочинений-«корреспондентов» с характерной близостью образных сфер, их музыкального воплощения и драматургического решения.

В творческом процессе композитора обнаруживается стремление к образной конкретности, характеризующее *театральность мышления* С. Кортеса: «Рождение темы – долгий процесс: от поиска идеи до нахождения интонации. Меня может "зажечь" прочитанная книга, просмотренный фильм или увиденная картина, прослушанная музыка. Главное – сохранить то эмоциональное состояние, которое дало импульс». Одной из важных примет творческого метода С. Кортеса является тщательное обдумывание и «огранка» музыкальной темы-образа: «Прежде чем сочинять новое произведение, я должен представить свои образы, как говорится, живьем».

Еще одной значимой особенностью творческого метода композитора является процесс вызревания идеи *«генеральной интонации»* (В. Холопова) как тематической основы сочинения – процесс, который позволяет многогранно осветить и объединить все составляющие главной идеи-мысли. Чаще всего это подразумевает формирование единого интонационно-тематического ядра и дальнейшие его модификации, вплоть до коренного переосмысления. В творчестве С. Кортеса выстраивается и характерная жанровая система с дифференциацией трех образно-тематических сфер: *лирические* образы с оттенком философских раздумий (главные

отмечено присуждением почетного звания «Человек года – 1996» в номинации «Музыкальное искусство». Премьера камерной комической оперы «Юбилей» состоялась в Швейцарии (2000), оперная дилогия по водевилям А. Чехова («Юбилей» и «Медведь») была поставлена Камерным музыкальным театром им. Б. А. Покровского (Москва, 2009).

[3] Здесь и далее цитируются фрагменты из личной беседы автора статьи с композитором, состоявшейся в феврале 2005 года.

темы-кантилены фильмов «Возьму твою боль» и «Черный замок Ольшанский», вокальные циклы «Закон сохранения материи» и «Прощание», романс «К женщине»); *экспрессивно-драматические* образы (плачи-молитвы из спектакля «Разоренное гнездо», женский вокализ из пьесы «Колокола Витебска»); *скерцозная* лексика, берущая свое начало в театральной поэтике Б. Брехта (марш-зонг из пьесы «Что тот солдат, что этот», бытовые жанры в музыке к спектаклям «Клоп», «Трактирщица», «Голый король» и др.).

В многочисленных произведениях, принадлежащих к области прикладной музыки, постепенно кристаллизуются и драматургические особенности театральной поэтики С. Кортеса: соотношения эпического и драматического начал, приемы обобщения драматической ситуации и монтажа, драматургия пластов (с характерным соотнесением Прошлого, Настоящего и Вечного), введение партии декламатора, тембровая персонификация героев и образная символика, связанная с отдельными инструментами (символ колокольного звона, соло флейты как символ веры и любви).

В жанрах прикладной музыки закладывается идейный фундамент притчевого театра С. Кортеса. В спектакле «Колокола Витебска» (по пьесе В. Короткевича, реж. В. Мазынский, 1974) музыкальный ряд – один из главных компонентов интерпретации философской притчи об историческом прошлом, главными героями которой становятся «многострадальные» витебские колокола. Различные оттенки колокольного звона формируют сложную смысловую партитуру спектакля: звучание колоколов символически возносится над временем и пространством, как живая душа, глас Божий, отзвук вечности, родовой памяти… Здесь и колокольный набат, призывающий к действию «варварскими выкриками» медной группы и хроматическими «стенаниями» струнных инструментов, и плач колоколов (пение закрытым ртом на фоне выдержанных аккордов и глухих ударов литавр), и молитва-покаяние (женский вокализ).

Именно в музыке к драматическим спектаклям создается система обобщенных тем-символов, характерных для оперной поэтики С. Кортеса: праведности и непорочности (вокализ немой Катрин из «Матушки Кураж», Клерхен из «Визита Дамы», Ангела из музыки к драматическому спектаклю «Крылья»); Суда (в «Колоколах Витебска» – над жителями города и храмовыми колоколами, у которых вырвали языки; над ученым-философом Джордано Бруно; в «Разоренном гнезде» и «Визите Дамы» – над «маленьким» человеком»); смысла жизни и предназначения человека.

Важным этапом в осмыслении национального начала становится творчество С. Кортеса первой половины 1970-х гг., а своеобразной кульминацией – обращение к поэзии Янки Купалы. В 1971–1972 годах композитор создает поэму «Памяти поэта» для чтеца, двух солистов, двух хоров и симфонического оркестра. Символическое пространство родной земли, голос ее «песняра», воспетые белорусским поэтом, находят отражение в знаковых для музыкальной поэтики С. Кортеса образах-символах Поэта-проповедника, Дома и Памяти. Вот размышления самого автора о данном сочинении: «…помню то чувство радости и восторга, которое я испытал, когда стал серьезно работать над творчеством Янки Купалы в театре и кино. До сих пор для меня его стихи – песня, музыка души, памяти. Это величайший Певец земли белорусской <…>. В оратории "Памяти Поэта" я стремился подчеркнуть многообразие, самобытность и необычайную глубину купаловской поэзии. Каждая из частей оратории представляет собой новый характерный музыкальный образ, но все они, как мне кажется, объединены главной темой для каждого художника: "Зваць з путаў на свабоду, зваць з цемры да святла"[4]. Слова Купалы стали и моей исповедью, я постоянно думаю о нашем времени, проблемах настоящего и грядущего. В заключении оратории детский хор поет мотив белорусской народной песни "На Купале". Чистая, искренняя, глубоко национальная в своих истоках, она – словно голос светлой надежды для каждого, кто ищет и верит…».

Созвучной творческим поискам композитора оказывается и поэзия М. Танка. В 1984 году С. Кортес создает вокальный цикл «Закон сохранения материи» для баритона, тенора и фортепиано (оркестровый вариант цикла датирован 1985 г.). Сопряженность в границах художественного хронотопа личных, субъективных настроений и объективных диалектических законов бытия; картина мира, увиденная художником-поэтом, его ясная гражданская позиция, идеи пацифизма, обращенные к потомкам, философские размышления над вечными вопросами бытия – все это формирует единую образно-смысловую канву семичастного вокального цикла. Такая сложная, многоплановая концепция, инспирированная литературным первоисточником, является примером *концепционного вокального цикла* (В. Васина-Гроссман), в целом характерного для камерно-вокальной музыки

[4] «Звать из оков к свободе, звать из тьмы к свету» (перевод мой. – Н. Г.).

1970–1980-х годов. На первый план здесь вновь выдвигается сверхтема Памяти, уподобляемой своеобразному «сверхзакону» сохранения всего живого как необходимому условию существования человека. Этим определяется специфика драматургии цикла, выстраиваемой согласно концентрическому принципу.

Обращение к теме памяти как национальной идее, созвучность событий прошлого и настоящего вечным проблемам человечества прослеживается в творчестве С. Кортеса фактически с начала его композиторской деятельности. В избираемых сюжетах и образах представлены различные «нюансы» этой непреходящей темы, кристаллизующейся посредством различных жанров и достигающей кульминационного итога в опере, где Память вырастает до уровня сверхтемы, квинтэссенции замысла. Столь обширный эмоциональный диапазон темы Памяти в творчестве С. Кортеса во многом обусловлен контекстными явлениями и спецификой ее претворения в искусстве второй половины XX века: память как голос человеческого сообщества, как «летопись» эпохи, как необходимое условие жизни...

Доминирование белорусской литературы, драматургии и «национальной темы» в творчестве С. Кортеса 1960–1970-х годов предопределяет ключевую роль соответствующей фольклорной линии. Обращение к белорусскому фольклору как «художественному этносимволу» (В. Антоневич; см.: [5]) характеризуется преобладанием ряда традиционных направлений:

• цитирования определенных народно-песенных образцов – песен «Комары гудят», «Ой, пьяна я, пьяна» и «А я дома не имела» («Фантазия на белорусские темы» для симфонического оркестра), «Ой, рано на Ивана» и «Вей, ветерок» (музыка к спектаклю «Трибунал» по пьесе А. Макаенка), «На Купале» (оратория «Памяти поэта») и др.;

• преломления отдельных элементов фольклорной системы (Сюита для цимбал, музыка к спектаклям «Колокола Витебска» по пьесе В. Короткевича и «Разоренное гнездо», кинофильмам «За счастьем, за солнцем» по Я. Купале, «Симон-музыкант» по Я. Коласу и т. д.);

• создания индивидуальных авторских концепций на основе фольклорных элементов путем обновления образной системы и обогащения средств музыкальной выразительности; в качестве примеров «расширенной фольклорной линии» (В. Антоневич) могут быть названы оратория «Памяти поэта», «Музыка для струнных», Соната для фортепиано (рефрен III части), фортепианная сюита «Сказка», детское представление с музыкой, песнями, пантомимой и скороговоркой «Бай придумал» для хора мальчиков и оркестра (слова Р. Бородулина).

Избираемые и оригинально претворяемые фольклорные образы-символы словно погружают слушателя/зрителя в «правремя», способствуя глубокому раскрытию внутренней психологической линии в музыке к пьесам белорусских драматургов И. Шамякина, А. Макаенка, В. Короткевича, К. Крапивы, А. Дударева и др. Активным освоением С. Кортесом белорусской этнокультуры с конца 1950-х до начала 1970-х годов обусловливается использование характерных народных жанров и напевов, включая прямое цитирование. Однако в дальнейшем композитор выходит за рамки фольклорных тенденций, присущих белорусской музыке названного периода, аккумулирует «метанациональные» элементы, призванные объединить художественные закономерности родственных музыкальных культур, которые возникают на основе историко-этнической близости. Отсюда проистекает особая роль интеграции и ассимиляции этнических мотивов, наблюдаемая в творчестве С. Кортеса. Вместе с тем, чувство неизменной сопричастности белорусской культуре, отражение ментальных особенностей и самосознания данной этнической общности, активная общественная и творческая деятельность С. Кортеса, способствующая развитию и укреплению связей различных областей национального искусства, определяют особенности творческого метода и в целом своеобразие индивидуального облика композитора.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ганул Н. Г.* Музыкальный театр С. Кортеса: в пространстве оперных миров // Музыкальная академия. 2011. № 4. С. 167–171.

2. *Соколов А. С.* Введение в музыкальную композицию XX века: учеб. пособие. М.: ВЛАДОС, 2004. 236 с.

3. *Голод С. И.* Возвышенное и земное // Золотая Орхидея. 1995. № 3. С. 37–39.

4. *Григорьева Г. В.* Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века: исслед. М.: Сов. композитор, 1989. 208 с.

5. *Антоневич В. А.* Белорусская музыка XX века: Композиторское творчество и фольклор: учеб. пособие. Минск: БГАМ, 2003. 409 с.

REFERENCES

1. *Ganul N.* Muzykal'nyj teatr S. Kortesa: v prostranstve opernykh mirov [Musical Theatre Works by S. Kortes: In the Space of Opera Worlds]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2011. No. 4. Pp. 167–171.

2. *Sokolov A.* Vvedenie v muzykal'nuyu kompozitsiyu XX veka [Introduction in the Musical Composition of the 20th Century]: textbook. Moscow: VLADOS, 2004. 236 p.

3. *Golod S.* Vozvyshennoe i zemnoe [A Lofty and Earthly]. In: Zolotaya Orkhideya [Gold Orchid]. 1995. No. 3. Pp. 37–39.

4. *Grigor'eva G.* Stilevye problemy russkoy sovetskoy muzyki vtoroy poloviny XX veka [Style Problems of Russian Soviet Music in the Second Half of the 20th Century]: research work. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1989. 208 p.

5. *Antonevich V.* Belorusskaya muzyka XX veka: Kompozitorskoe tvorchestvo i fol'klor [Belarusian Music of the 20th Century: Composers' Creative Work and Folklore]: textbook. Minsk: Belarusian State Academy of Music, 2003. 409 p.

Ганул Наталия Григорьевна
кандидат искусствоведения, доцент
член правления Белорусского союза композиторов
220030, Беларусь, Минск
nataganul@mail.ru
ORCID: 0000-0002-4202-2107

Nataliya G. Ganul
Ph. D. (Art), Associate Professor,
Member on the Board of Belarusian Union of Composers
220030, Belarus, Minsk
nataganul@mail.ru
ORCID: 0000-0002-4202-2107

МУЗЫКА В ЗЕРКАЛЕ ФИЛОСОФИИ
MUSIC IN THE MIRROR OF PHILOSOPHY

УДК 78.01 DOI: 10.52469/20764766_2021_03_83

G. RYBINTSEVA
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

DIALECTICAL SPIRAL OF THE CIRCLE OF FIFTHS

The circle of fifths is one of the most significant concepts in classical music theory. Its theoretical and practical importance has been universally recognized. However, the worldview aspect of the circle of fifths has not been fully comprehended until now.

The circle of fifths is relevant only in conditions of equal temperament. The qualities of this system correspond to the image of a single homogeneous infinite space of the Universe, which has developed in the public consciousness of the Modern Period. It should be borne in mind that the equally tempered scale is an artificial one, created by the purposeful efforts of acoustics, theorists of music and composers who perfected the natural pitch spaces system by means of reason in full accordance with the ideas of the Age of Enlightenment. The result of their efforts was the creation of a new pitch system that meets the needs of music creators by artificially adjusting the natural scale.

The equal temperament provided the enharmonism of the same tones from different octaves and the possibility, by moving along the circle of fifths, to carry out modulations in distant tonalities with a return to the original key. In this regard, the circle of fifths can be interpreted as a formula for a spiral movement, that is, development that meets the principles of Hegelian dialectics. Applying the principles of dialectics to the interpretation of the historical process, Hegel became the author of a new understanding of the world, called "historicism". Using the circle of fifths as a scheme of tonal-harmonic development and creation of a musical form, Hegel's contemporaries – representatives of Classicism – created musical images the development of which is carried out in a spiral.

In this regard, musical works whose tonal-harmonic plan is based on the laws of the circle of fifths can be understood as a sound recreation of the dynamics of historical time.

Key words: circle of fifths, equally tempered scale, tonal-harmonic development, musical form, worldview, dialectics, historicism.

For citation: Rybintseva G. Dialectical spiral of the circle of fifths // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 3. Pp. 83–88.

DOI: 10.52469/20764766_2021_03_83

Г. В. РЫБИНЦЕВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ДИАЛЕКТИЧЕСКАЯ СПИРАЛЬ КВИНТОВОГО КРУГА

Квинтовый круг – одно из фундаментальных понятий классической теории музыки, теоретическая и практическая значимость которого считается общепризнанной. Тем не менее, мировоззренческий аспект квинтового круга до настоящего времени осознан недостаточно.

Квинтовый круг актуален только в условиях равномерно темперированного музыкального

строя, чьи качества отвечают образу единого однородного беспредельного пространства Вселенной – образу, который сложился в общественном сознании Нового времени. При этом следует учитывать, что равномерно темперированный строй – искусственное образование, созданное коллективными усилиями акустиков, теоретиков музыки и композиторов, которые стремились усовершенствовать натуральный звуковой строй в соответствии с идеями Просвещения. В результате путем корректировки натуральной шкалы была создана новая звуковая шкала, отвечающая потребностям музыкальной практики.

Равномерно темперированный строй утвердил энгармонизм одинаковых звуков из разных октав и возможность осуществлять модуляции в далекие тональности с возвращением в начальную, продвигаясь по квинтовому кругу. Исходя из этого, квинтовый круг можно трактовать как формулу движения по спирали, то есть развития, отвечающего принципам гегелевской диалектики. Применив данные принципы к интерпретации исторического процесса, Гегель заложил основы нового миропонимания, именуемого «историзмом». Используя квинтовый круг в качестве фактора тонально-гармонического развития и музыкального формообразования, современники Гегеля – представители классицизма – придали особую целенаправленность развитию музыкальных образов, осуществляемому по спирали.

Таким образом, музыкальные произведения, тонально-гармонический план которых имеет в основе закономерности квинтового круга, можно понимать как звуковое воссоздание динамики исторического времени.

Ключевые слова: квинтовый круг, равномерно темперированный строй, тонально-гармоническое развитие, музыкальная форма, мировоззрение, диалектика, историзм.

Для цитирования: Рыбинцева Г. В. Диалектическая спираль квинтового круга // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 3. С. 83–88.

DOI: 10.52469/20764766_2021_03_83

A schematic circular representation of all major or minor keys, called the circle of fifths, is one of the fundamental concepts of classical music theory. Its first image is found already in the 17th century in Nikolai Diletsky's treatise "The Musikiya Grammar". To tell the truth, the author does not yet call it a circle; he uses the terms "wheel" or "musical wheel", imparting to a circular scheme the function of means of tonal development of a composition. In the section "On Amplification, that is On Expanding the Composition" Diletsky wrote: "This is necessary when expanding the composition, about which he already had instructions. In the circle ("wheel") written here, you can see that any succession can go through twelve systems and return to the first one from where it began" [1, p. 395].

There is no doubt that nowadays the circle of fifths has, first of all, a didactic purpose: it is widely used as a scheme for memorizing the relationship of tonalities and their key signatures. Besides, in full accordance with Nikolai Diletsky's recommendations, the circle of fifths serves as a kind of guide for music creators, as it clearly demonstrates the possibilities of modulations both in close and rather distant tonalities. In this regard, both the creators of music and musicologists can hardly overestimate its practical purpose.

However, the circle of fifths also has another, no less important aspect, namely, the worldview one. The scheme which includes all major and minor keys existing within the framework of the tempered scale can be considered as a kind of formula for the understanding of the world that developed at the turn of the 18th and the 19th centuries. And since the circle of fifths is relevant only in conditions of equal temperament, in order to reveal its worldview status, it seems expedient to make a short excursus into the history of its formation.

The pitch space so familiar to modern times was the result of a long search and numerous experiments, in which some talented acoustics, theorists of music (M. Mersenne, J. Neidhardt, A. Werkmeister, J. Ph. Kirnberger) and outstanding composers (J. S. Bach, D. Scarlatti, F. Couperin) took part. The ultimate goal of acoustic experiments was to eliminate the Pythagorean comma which is the interval between the same notes of the different octaves, a kind of "gap", the difference resulting from the natural Pythagorean system which was formed on the basis of perfect fifths. For example, the note A which is seven octaves away from

the original one, will not sound in unison with the original pitch, it will differ from it by about a quartertone. The presence of the comma was the cause of the appearance of unpleasant consonances for the ear, and also greatly limited the possibilities of modulating in those tonalities which were far from the main key. Therefore, the formation of a new pitch space was intended to solve several problems at once: to eliminate the comma, to close the circle of fifths, to establish an enharmonic equality of pitches which did not exist in conditions of non-equal temperament.

The solution to the problem was dividing the comma into twelve equal parts and then reducing by each of these parts all the twelve fifths that make up the tuning, the total of which was seven octaves. Artificial changing the intervals in order to distribute (to "spread") them over the entire scale was called "temperament", that is the alignment of the scale: the octave was divided into twelve equal parts. Each of the octaves now includes six equal tones or twelve equal semitones.

The consequence of this alignment was the false sounding of all the intervals, with the exception of octaves, that remains a reason for criticism of the equally tempered scale to this day: "the tempered scale does not provide a single (except for an octave) perfect interval…" [2, p. 179]. However, this falsity turned out to be so insignificant that it was practically not sensed by the ear and did not prevent a person from enjoying musical consonances. The presence of this falsity was largely justified by the obvious advantages of the new scale: "a closed and enharmonic scale allows transposition of melody, consists of intervals that are quite acceptable for hearing both in melodic and in harmonic reproduction, has only twelve pitches in each octave and, therefore, requires a relatively simple structure of instruments" (cit. by: [2, p. 179]). Indeed, equal temperament has dominated the musical art for more than three hundred years, and attempts to challenge its priority position in the music of the European tradition have failed so far (see: [3; 4; 5]).

This "longevity" of the tempered scale is due, in our opinion, not only to musical-theoretical and musical-practical factors, but, as noted above, may also have a worldview justification. The appearance of the equally tempered scale and the formation of the circle of fifths can be presented as a kind of parallel to worldview innovations of the corresponding period, including the natural science discoveries of the 17th – 18th centuries, the ideas of the French enlighteners, as well as the world outlook of Georg Hegel based on the principles of dialectics, which were named "historicism".

The most significant in this regard is the fact that the equally tempered scale has not natural, but artificial origin. This is a scale, created by the mind and efforts of man, and therefore it can be considered the antipode of the Pythagorean natural scale, the basis of which was formed by objective mathematical laws. Artificially aligning the pitch space and thereby achieving enharmonism of the same notes of different pitches (referring to different octaves), a person transforms nature, deprives it of its "initial coarseness" and brings it to a state of perfection with the help of his intellect. Such activity fully meets the ideas of European enlighteners who dreamed of a rational transformation of the world, and also corresponds to the principles of the aesthetics of classicism, which required to imitate nature and imitate Antiquity. In this case, the imitation of nature consists in the use of acoustic experiments that take into account the structure of the overtone series and the characteristics of human auditory perception. As for the imitation of Antiquity, it was realized in the intrusion of man into the structure of the Pythagorean system, in the purposeful change of the range of intervals, in violation of the mathematical and acoustic perfection of consonances in order to create an ideal scale that meets the needs of creators and performers of musical works.

The formation of equally tempered scale not only eliminated the comma, but also solved the problems of closing the circle of fifths and established an enharmonic equality of altered tones, which did not exist in condition of non-equal temperament (for instance, *cis* and *des* sounded differently). Thus, the aforementioned innovations ensured the quality of potential infinity to the scale: the new system imparted the qualities of unity, homogeneity and infinity to the sound space; its boundaries were now set exclusively by the possibilities of human auditory perception. This means that the sound space in the condition of equal temperament was analogous to the image of the infinite homogeneous space of the Universe, which was formed in the public consciousness of the time under consideration thanks to the discoveries of N. Copernicus, G. Bruno, G. Galileo, and other outstanding thinkers and scientists.

As for the circle of fifths, it was an effective means of demonstrating all the advantages of the new tone scale. In particular, the circle became a clear evidence of the unity of all major and minor keys. The fact that the circle of fifths is built from any pitch of the equally tempered scale testifies to the universal interconnection and interdependence of all elements of the sound space, unfolding both along the melodic horizontal and harmonic vertical. This fully corresponds to one of the basic

principles of dialectical thinking that is gaining more and more authority – the principle of universal interconnection and interdependence. In this regard, it seems appropriate to consider the circle of fifths from the point of view of Georg Hegel's dialectical understanding of the world that was developing at the turn of the 18th and 19th centuries in order to show that the circular image of major and minor keys fully corresponds to the principles of Hegelian dialectics.

Despite the fact that the circle of fifths is depicted in the form of a corresponding geometrical figure, in reality the movement along the circle of fifths is not a closed circle but an open spiral going into infinity. Theoretically, "the sharp circle of fifths and the flat circle of fifths exist independently, to be formed a kind of spiral" [6, col. 765]. The reason for the movement along spiral of fifths is the opposition of the tonic (thesis) and the dominant of each of the tonalities that make up the circle. As a result, the dominant (antithesis), in turn, becomes the main stable tone (tonic) for the nearly related tonality (the first degree of relationship). The subsequent movement in fifths leads to the accumulation of quantitative changes (an increase in the number of altered pitches), the result of which (after 12 steps) is a return to the original key and the tone of the same quality but several (namely, seven) octaves higher or lower than the initial one. Such a result is possible only in conditions of an equally tempered scale, which ensures the phenomenon of enharmonism of altered tones. In this regard, the circle of fifths can be viewed as a sound illustration of Hegel's law of negation of negation, which indicates the spiral nature of all development. For example:

C – G – D – A – E – H – Fis (Ges) – Cis (Des) – As – Es – B – F – C

But it is precisely in this way (through the negation of the negation), according to Hegel, that the historical process unfolds both at the level of human history and on the scale of the Universe. This image of historical time moving in a spiral created by the genius of Hegel was in opposition to the previous concepts – the natural concept of time-cycle and the mechanistic concept of time-line. The Hegelian spiral transformed the closed natural cycle into an ascending spiral, and also overcame the senselessness of the mechanistic movement in a straight line directed to infinity, imparting the history the quality of purposefulness and conformity to law and providing an opportunity to determine its main stages, that is to reveal the structure of the historical process. Drawing parallels with these above-mentioned worldview innovations, it can be argued that the tempered scale system opened the way for the reconstruction of the process of developing in a spiral in the tones, and the circle of fifths became a kind of guide to this reconstruction.

It should be borne in mind that the equal temperament is a system artificially constructed by man and it differs significantly from the natural (Pythagorean) tuning. Accordingly, the musical processes expanding in its conditions can be interpreted as a recreating not the natural cycle and not mechanical movement-transference but as the dynamics of history developing in accordance with the laws of dialectics created by humans that is, creating the image of historical time.

Being the focus of the advantages of the equally tempered scale, the circle of fifths has become a kind of tool for modulating the key of any degree of relationship and, consequently, for making a tonal-harmonic plan for musical compositions. The ability to modulate into distant tonalities has opened the way to the creation of sufficiently long musical works filled with dynamics and expression, which demonstrates the closest relationship between their harmonic plan and musical form: "Any form, including the largest one in all its integrity is only a reproduction "in enlargement" of the general tonal-harmonic "first idea" [7, p. 327].

In this context it is significant that it was the musical theory of classicism in which the term "modulation" acquired its modern meaning. The doctrine of modulation as a process of simulation (Modulatio) occupied a very important place in the theory of music of the Classical era, since it furnished the clues to the secrets of constructing large and small musical forms", writes L. Kirillina [8, p. 47]. If earlier the term modulation was understood as a means of "expanding" a mode according to its intrinsic laws, then in the period under review this term began to mean precisely a change in tonality, a transition from one key to another. It is really necessary to explain modulation as a means of creating form and the form itself as a result of modulation. After all, this is how (in "circles") the harmonic "formation of the form takes place, its progress from one level to another, and the "multi-departmental" posing of the question of modulation – as simultaneously a phenomenon of harmony and form – is in fact the only possible one (both for modulation and form)" [7, p. 326]. This functional potential of the circle of fifths, as noted above, was already pointed out by N. Diletsky, whose early insight is all the more surprising since the process of the equally tempered scale and the major-minor scale system in theory and practice was completed later – at the turn of the 18th and 19th centuries.

Indicating the direction of the developmental process, which inevitably returns to the main tonality, the circle of fifths imparts to the musical

form the features of the dialectical spiral both at the figurative-thematic and the tonal-harmonic level. This is especially true for works that have the structure of a sonata allegro, where the whole set of dialectical principles is presented. "With the growth of the form, the original harmonic idea spreads to all new levels in an intensified form, but the general principle of the primacy of the tonic over all the others operates everywhere, regardless of the scope of what is happening – both at the level of the initial harmonic construction with its succession of chords and at the level of the whole of any large dimension with its succession of tonalities" [7, p. 326].

Already the Viennese classics (in contrast to the masters of the musical baroque) used deviations from the original tonality to rather distant ones, the focus of which, as a rule, became the form of the sonata-allegro. If the first subject in the exposition only "outlines" the main key (acts as a thesis), then the second subject sounds here in one of the keys of the first degree of relationship (it is an antithesis). The development section demonstrates the wide possibilities for modulations that appeared with the equal temperament, which are increasingly mowing the musical process away from the initial thesis. As for the reprise, it fulfills the function of synthesis: a return to the original key and its confirmation by sounding both (the first and the second) subjects in this key. Thus, by means of music, the Hegelian assertion is realized: "Something is only what it is in its relation to another, but by the negation of the negation this something incorporates the other into itself…" [9, p. 177].

Directing the tonal-harmonic development of the works of musical Classicism, the circle of fifths inevitably returns the tone process to its original tonality, as if "twisting" its musical form into a dialectical spiral. This allows us to consider the samples of the sonata-allegro form as a tone embodiment of the spiral movement and, in particular, the dynamics of social history. As for other, simpler, musical forms (for example, the three-movement form or the rondo), they also have the ability to recreate the image of a spiral in the event that, following the scheme under consideration, they are filled with intense tonal-harmonic development acquiring the features of sonata form (Allegro).

The ideal tone embodiment of the dialectical spiral could be a musical process that successively modulates in the nearest key and thus covers all keys of the circle of fifths with a return to the original one. N. Diletsky already pointed out the existence of such a possibility: "In above circles I saw that one construction can pass through all letters, starting from a simple – to flat and sharp ones" [1, p. 396]. However it is not possible to name a specific example of such a composition. Indeed, it is quite difficult to imagine a composition whose tonal-harmonic plan would embrace absolutely all the tonalities of the circle of fifths, that is, it would carry out a full turn of the spiral. The phenomenon of enharmonism allows to avoid the need to cover all the tonalities of the circle, and it allows us to shorten the path significantly "reducing the diameter" of the turn of the dialectical spiral. Due to the enharmonic equality of tones and harmonic functions in conditions of equal temperament, it is possible to quickly return to the original tonality from any distant key, and this opportunity is actively used by the creators of musical compositions.

Summing up, it should be stated that the circle of fifths (or the fifths spiral) can be viewed as a musical theoretical model demonstrating the validity of Hegel's dialectical principles. The theoretical embodiment of these principles was the dialectical understanding of history proposed by Hegel. In artistic form they were recreated in the works of his contemporary art of musical classicism.

REFERENCES

1. *Diletskiy N.* Idea grammatiki musikiyskoy [The Idea of the Musikiya Grammar]. Publ. by V. Protopopov. Moscow: Muzyka, 1979. 639 p. (Pamyatniki russkogo muzykal'nogo iskusstva [Monuments of the Russian Musical Art]. Issue 7).

2. *Aldoshina I., Pritts R.* Muzykal'naya akustika [Musical Acoustics]: textbook. St. Petersburg: Kompozitor, 2006. 720 p.

3. *Kuznetsov I., Nikol'tsev I.* Mikrotonovye sistemy v otechestvennoy i zarubezhnoy muzyke [Microtonic Systems in Russian and Foreign Music]. In: Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya [Art of Music: Theory and History]. 2011. No. 1–2. Pp. 4–70.

4. *Lindley M., Turner-Smith R.* Mathematical Models of Musical Scales: A New Approach. Bonn: Verlag für Systematische Musikwissenschaft, 1993. 308 p.

5. *Chernobrivets P.* Zvukovysotnye otnosheniya i osobennosti sistemoobrazovaniya v usloviyakh dvadtsatitonovoy ravnomernoy temperatsii [Sound-pitch Relations and Features of System Formation in the Conditions of Twenty-tone Equal

Temperament]. In: Zhurnal Obshchestva teorii muzyki [Journal of Music Theory Society]. 2014. No. 4. Pp. 21–37.

6. *Vakhromeev V*. Kvintovyj krug [Circle of Fifths]. In: Muzykal'naya entsiklopediya [Musical Encyclopedia]: in 6 vol. Editor-in-chief Yu. Keldysh. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1974. Vol. 2. Col. 765.

7. *Kholopov Yu., Kirillina L. i dr*. Muzykal'no-teoreticheskie sistemy [Musical Theoretical Systems]: textbook. Moscow: Kompozitor, 2006. 632 p.

8. *Kirillina L.* Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka [Classical Style in Music of the 18th – early 19th Century]: research work: in 3 parts. Moscow: Kompozitor, 2007. Part 2: Musical Language and the Principles of Musical Composition. 224 p.

9. *Gegel' G. V. F.* Nauka logiki [Doctrine of Logic]: in 3 vol. Moscow: Mysl', 1970. Vol. 1: Objective Logic. 501 p.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дилецкий Н. П.* Идеа грамматики мусикийской / публ. В. В. Протопопова. М.: Музыка, 1979. 639 с. (Памятники русского музыкального искусства: Вып. 7).

2. *Алдошина И. А., Приттс Р.* Музыкальная акустика: учеб. пособие. СПб.: Композитор, 2006. 720 с.

3. *Кузнецов И. К., Никольцев И. Д.* Микротоновые системы в отечественной и зарубежной музыке // Искусство музыки: теория и история. 2011. № 1–2. С. 4–70.

4. *Lindley M., Turner-Smith R.* Mathematical Models of Musical Scales: A New Approach. Bonn: Verlag für Systematische Musikwissenschaft, 1993. 308 p.

5. *Чернобривец П. А.* Звуковысотные отношения и особенности системообразования в условиях двадцатитоновой равномерной темперации // Журнал Общества теории музыки. 2014. № 4. С. 21–37.

6. *Вахромеев В. А.* Квинтовый круг // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1974. Т. 2. Стб. 765.

7. *Холопов Ю. Н., Кириллина Л. В. и др.* Музыкально-теоретические системы: учеб. пособие. М.: Композитор, 2006. 632 с.

8. *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: исследование: в 3 ч. М.: Композитор, 2007. Ч. 2: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. 224 с.

9. *Гегель Г. В. Ф.* Наука логики: в 3 ч. М.: Мысль, 1970. Ч. 1: Объективная логика. 501 с.

Galina V. Rybintseva
Ph. D. (Philosophy), Associate Professor, Vice-rector for Academic Affairs,
Head of the Department of Social and Humanitarian Disciplines
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
gvrib@mail.ru
ORCID: 0000-0002-5289-4654

Рыбинцева Галина Валериановна
кандидат философских наук, доцент, проректор по учебной работе,
заведующая кафедрой социально-гуманитарных дисциплин
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
gvrib@mail.ru
ORCID: 0000-0002-5289-4654

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
PERFORMING ART

УДК 785.7 DOI: 10.52469/20764766_2021_03_89

Н. И. БРАЖНИКОВА
Российская академия музыки им. Гнесиных

ФОРТЕПИАННЫЙ КВИНТЕТ В ТВОРЧЕСТВЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ КОНЦА XVIII – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

Автором статьи рассматривается начальный этап становления жанра фортепианного квинтета в отечественной музыкальной культуре, сравнительно мало освещенный в научной литературе. В центре внимания – сочинения Д. Бортнянского, А. Алябьева и опус Дж. Фильда, практически не известный специалистам и впервые характеризуемый исследователем. Анализ первых художественно ценных образцов фортепианного квинтета в русской музыке конца XVIII – первой трети XIX века предваряется кратким экскурсом в предысторию данного жанра. Трактовка фортепианного квинтета рассматривается в аспекте выявления черт жанровой специфики, принципов драматургии и ансамблевого мышления, доминирующих в произведениях Д. Бортнянского, Дж. Фильда и А. Алябьева, а также с точки зрения оригинальности стилевых и композиционных решений. Анализ художественного своеобразия указанных квинтетов осуществляется с учетом наблюдений ряда отечественных исследователей (в частности, Н. Симоновой, Т. Воскресенской, Л. Царегородцевой). В квинтете Д. Бортнянского автором статьи выявлена более сложная, чем принято считать, драматургическая идея цикла. Углубление его содержания достигается за счет драматизации образов лирико-жанровой сферы, привнесения черт конфликтности, элементов сквозного развития, предвосхищающих симфонизацию жанра. Одночастные опусы Дж. Фильда и А. Алябьева трактованы в аспекте претворения лирико-романтической концепции. В квинтете Дж. Фильда подчеркиваются особое единство содержания и стиля произведения, а также роль ноктюрновости как основы музыкальной драматургии; в квинтете А. Алябьева – значимость лирико-элегической образности и романсовых черт (среди принципов ансамблевого мышления выделены элементы концертирования и диалогичности).

Ключевые слова: фортепианный квинтет, Д. Бортнянский, Дж. Фильд, А. Алябьев, принципы ансамблевого мышления, диалогичность.

Для цитирования: Бражникова Н. И. Фортепианный квинтет в творчестве отечественных композиторов конца XVIII – первой трети XIX века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 3. С. 89–96.

DOI: 10.52469/20764766_2021_03_89

N. BRAZHNIKOVA
Gnesins Russian Academy of Music

PIANO QUINTET IN THE WORK BY RUSSIAN COMPOSERS AT THE CLOSE OF 18th – THE FIRST THIRD OF 19th CENTURIES

The present article is devoted to the consideration of the initial stage of the formation of the piano quintet genre in the Russian musical culture, which is relatively little studied in the scientific literature. The author focuses on the works by D. Bortnyansky, A. Alyabiev and J. Field's opus, which is practically unknown to research specialists and is being introduced into scientific circulation for

the first time. The analysis of the works that became the first truly valuable examples of this genre in Russian music at the close of 18th – the first third of 19th centuries, precedes a brief excursion into its background. The interpretation of the genre of the piano quintet is considered by the author in the aspect of identifying the features of genre specificity, the principles of dramaturgy and ensemble setting that have developed in the works by Bortnyansky, Field and Alyabiev, as well as from the point of view of the originality of stylistic and compositional solutions. The analysis of the artistic peculiarity of these quintets is carried out taking into account the views of a number of researchers of chamber and instrumental genres with the participation of piano (in particular, N. Simonova, T. Voskresenskaya, L. Tsaregorodtseva). In Bortnyansky's quintet the author reveals a more involved dramatic idea of the cycle than is commonly believed. The deepening of its content was achieved by dramatizing the images of the lyrical and genre sphere, introducing the features of the conflict beginning, elements of end-to-end development as the forerunner of the principles of symphonization of the genre. The one-part opuses by Field and Alyabiev are interpreted as the implementation of a lyrical-romantic concept. The quintet by Field emphasizes the special unity of the content and style of the work, as well as the role of nocturne features as the basis of his musical dramaturgy; in the Alyabiev's quintet, there is the significance of lyrical-elegiac imagery and a romance features. Among the principles of ensemble thinking, the elements of concerting and dialogic manner are highlighted.

Key words: piano quintet, D. Bortnyansky, J. Field, A. Alyabiev, principles of ensemble thinking, dialogic manner.

For citation: Brazhnikova N. Piano quintet in the work by Russian composers at the close of 18th – the first third of 19th centuries // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 3. Pp. 89–96.
DOI: 10.52469/20764766_2021_03_89

Жанр фортепианного квинтета как один из ведущих в камерно-инструментальной сфере довольно широко представлен в отечественной музыкальной культуре, главным образом, в творчестве композиторов XIX–XX веков. Среди соответствующих опусов встречаются как сочинения выдающихся мастеров жанра (в частности, С. И. Танеева, Н. К. Метнера, Д. Д. Шостаковича, А. Г. Шнитке), так и произведения музыкантов «второго ряда» (к примеру, Г. Л. Катуара, К. Ю. Давыдова), отмеченные вполне самобытной и яркой его трактовкой.

Но, как показало изучение имеющейся специальной литературы, данный жанровый феномен сравнительно мало освещен исследователями. На наш взгляд, серьезного углубления, применения современных музыковедческих подходов и привлечения новых данных требует целый ряд аспектов, включая характеристику сочинений-репрезентантов, их жанрово-стилевых особенностей, векторов эволюции. Вызывают интерес и отдельные моменты в истории жанра, прошедшего непростой путь становления, устремленного к поискам самобытной трактовки сложившихся канонов, гармоничного баланса между традиционными и новаторскими жанровыми решениями.

В свете сказанного в настоящей публикации будет рассмотрен начальный этап развития фортепианного квинтета в отечественной музыке, связанный с именами Д. С. Бортнянского и А. А. Алябьева. К анализу также привлекается фактически неизвестный в музыкознании, впервые подвергаемый аналитическому освещению опус «российского ирландца» Дж. Фильда – одного из крупных представителей русской музыкальной культуры первых десятилетий XIX века.

История появления и распространения фортепианного квинтета в России описывается в исследовании Л. Н. Раабена «Инструментальный ансамбль в русской музыке», посвященном, как пишет автор, изучению «судьбы жанра, его исторической роли в разные периоды развития русской музыкальной культуры» [1, с. 5]. Л. Н. Раабеном и другими авторами, в частности О. Е. Левашевой [2] и Л. М. Бутиром [3], достаточно полно охарактеризован историко-культурный фон времени, уклад русской жизни второй половины XVIII – начала XIX века, когда в России происходило становление камерно-инструментального ансамблевого искусства, классических жанров струнно-смычкового и фортепианного

ансамбля [1, с. 7]. В этой связи отмечена роль традиций любительского музицирования, салонной культуры; подчеркнут большой интерес отечественной (главным образом, дворянской) музыкальной общественности к камерному ансамблевому исполнительству. Указана также роль зарубежных влияний – итальянской скрипичной школы, французской и австро-немецкой камерно-инструментальной музыки [2, с. 217]. В специальной литературе зафиксированы имена композиторов, сочинявших первые в России камерно-инструментальные опусы, в частности, А. Ф. Тица, М. Ю. Виельгорского, М. П. Шулепникова, И. Ф. Ласковского[1]. Среди них встречаются и авторы квинтетов: помимо Д. С. Бортнянского, к примеру, упоминаются Ф. К. Гебель [1, с. 27], Д. И. Шпревич[2] [там же, с. 35].

Точкой отсчета в отечественной истории жанра стал фортепианный квинтет Д. С. Бортнянского (1787), единственный из дошедших до нас ранних образцов[3]. Необычный с точки зрения классических нормативов инструментальный состав – скрипка, виола да гамба, виолончель, арфа и фортепиано – обусловило предназначение опуса. Бортнянский, в то время служивший при «малом» императорском дворе, сочинил квинтет «для определенных лиц – участников музыкальных вечеров в Павловске» [4, с. 175][4]. В этой связи показательно мнение О. Е. Левашевой о том, что именно в творчестве Бортнянского «...сформировался особый тип... ансамбля с участием фортепиано, причем клавишному инструменту принадлежит здесь ведущая, доминирующая роль» [2, с. 215].

Рассматриваемый фортепианный квинтет C-dur представляет собой трехчастный цикл с контрастным распределением частей: Allegro moderato (сонатная форма без разработки) – Larghetto (сложная трехчастная форма) – Allegro (рондо). Изучение партитуры квинтета позволяет скорректировать некоторые оценки, сложившиеся в музыкознании[5], а также выделить ряд моментов, важных для последующей истории жанра.

Прежде всего, отметим, что, наряду с фортепиано, в качестве солирующих инструментов в квинтете нередко используются скрипка, виола да гамба и виолончель[6]. В этой связи необходимо подчеркнуть, что относительная тематическая развитость их партий отражает такую характерную черту квинтета, как «…более или менее равноправное партнерство входящих в него инструментов» [5] [7]. При этом партия скрипки в «смычковом трио» выделяется наибольшей детализацией тематизма, обилием выразительных мелодий и изящно орнаментированных фигураций, а также широким диапазоном звучания[8].

Наблюдения над принципами ансамблевого мышления в данном опусе Бортнянского позволяют заметить, что в них нашла отражение своего рода «оркестральная» трактовка партитуры с элементами концертности. В этой связи надлежит указать на «умеренно-виртуозный» стиль партий квинтета (в том числе фортепианной) и периодическое использование композитором противопоставлений solo – tutti.

Особенно примечательно, что в музыкальной драматургии квинтета присутствуют черты драматизации доминирующей лирико-жанровой сферы; это привносит в содержание цикла конфликтное начало. Его носителем является хроматизированный тематический элемент, «вторгающийся» в заключительный раздел динамизированой репризы: восходящая секвенция изложена плотными октавными унисонами в исполнении фортепиано, скрипки, виолы и виолончели. Динамизация репризы также проявляется в необычном для классической эпохи ладотональном изменении побочной партии: она изложена в тональности VI ступени (a-moll). В соотнесении с хроматизированным мотивом секвенции лирико-элегическая тема побочной формирует традиционную антитезу, образное толкование которой свойственно для класси-

[1] Произведения упоминаются без указания исполнительских составов.

[2] Фамилия композитора иногда пишется как Шпревиц.

[3] Ю. В. Келдыш отмечает, что композитором ранее был написан еще один, ныне утраченный квинтет с участием клавесина [4, с. 174].

[4] Арфы, клавишные инструменты и скрипки в конце XVIII века были достаточно широко распространены в сфере дворянского любительского музицирования; но аристократичная виола да гамба – «явный анахронизм, уступка исполнителю, входившему в кружок» [1, с. 28].

[5] Характеризуя камерно-инструментальные сочинения Бортнянского, исследователи отмечают «высокую технику ансамблевого письма» [4, с. 175], ведущую роль фортепиано, а также влияние моцартовского стиля.

[6] При этом арфа выполняет в основном дублирующую либо аккомпанирующую функцию [4, с. 175].

[7] Л. М. Царегородцева указывает на данную особенность, анализируя различия между малым и большим составами камерных ансамблей.

[8] Частое «пребывание» скрипки в высоком регистре создает эффект «парения»; особенно выразительно указанный эффект применен во II части квинтета, где именно скрипка является основным солирующим голосом во всех разделах трехчастной формы.

цистской драматургии (герой – враждебное ему начало). Линию антитезы, объединяющей драматургию цикла, продолжают эпизод c-moll в средней части Larghetto, хроматизированный нисходящий мотив в рефрене финала (от V ступени к I) с ярко выраженной остродраматической семантикой и эпизоды указанной части (g-moll, c-moll с присущим им сумрачно-патетическим колоритом звучания).

В этой связи позволим себе не согласиться с мнением авторитетного исследователя русской музыки А. С. Рабиновича о «праздничной серенадности», господствующей в камерных ансамблях Бортнянского [6, с. 118]. Данный опус, на наш взгляд, представляет собой исключение. Отмеченное же выше единство драматургии цикла позволяет усматривать в квинтете претворение характерных принципов сквозного развития как предтечу симфонизации жанра, которая будет реализована в творчестве композиторов конца XIX и XX веков. Именно эта важнейшая черта свидетельствует о зрелости композиторского стиля Бортнянского и большой художественной значимости «Квинтета № 1» в русской музыке.

Следующий этап в истории жанра приходится на первую треть XIX века, когда появляются фортепианные квинтеты А. А. Алябьева и Дж. Фильда. Оба сочинения, представляющие собой одночастные композиции в форме сонатного allegro, предназначены для «классического» квинтетного состава – фортепиано и смычкового квартета. Помимо «усеченной» структуры, названные сочинения сближает лирическая направленность, связанная с романтическими устремлениями обоих композиторов и обусловливающая известную общность в трактовке инструментального письма и стиля.

Редко упоминаемый в специальной литературе фортепианный квинтет As-dur Дж. Фильда был создан предположительно во второй половине 1810-х годов – в период большой творческой активности музыканта, признанного еще при жизни одним из основоположников русской пианистической школы. В квинтете нашли отражение приоритетные черты индивидуального стиля композитора, чье творчество пребывает у истоков романтического фортепианного концерта и инструментального ноктюрна. При этом именно ноктюрн как ведущий жанр в наследии Фильда определил своеобразие музыкальной драматургии рассматриваемого квинтета, стержнем которой является ноктюрновость.

Лирическая атмосфера с преобладанием светлой созерцательности господствует во всех разделах композиции. Развитие отмечено единством, гармоничностью, богатством состояний внутри единой образно-эмоциональной «тональности». Течению музыкальной мысли здесь присуще не свойственное классическим образцам жанра «замедленное» развертывание, чему способствуют темп Andante con espressione и размеренная пульсация главной темы-рефрена (квинтет написан в форме рондо-сонаты; см. Пример 1).

Просветленный лирико-созерцательный образ главной темы песенного склада (As-dur), изложенной струнными инструментами, развивается («допевается») во втором проведении – в партии солирующего фортепиано, где она вскоре приобретает ярко выраженные черты ноктюрновости (романсовый характер мелодии, характерная фактура аккомпанемента, хроматизированные фигурации, изысканная мелизматика, «раскрепощение» ритма; см. Пример 2).

Указанные черты по преимуществу определяют и своеобразную выразительность побочной партии (Es-dur). На протяжении данного раздела в целом прослеживается бо́льшая индивидуализация лирического высказывания («парящая» тема, активность триольной пульсации в контрапунктически сопрягаемых партиях солирующего фортепиано и первой скрипки; см. Пример 3).

Характеризуя драматургию и стиль фортепианного квинтета Фильда, следует отметить, что погружение в сферу просветленных чувств и созерцательных настроений порождает, с одной стороны, удивительное единство образного мира произведения, близкого шубертовскому «симфонизму состояний», а с другой, – необычные для музыкального классицизма принципы ансамблевого мышления. При безусловном главенстве партии фортепиано как стержня и опоры драматургии, данный опус являет собой образец довольно необычного взаимодействия инструментов. Учитывая, что исследователем Н. В. Симоновой в качестве одной из ведущих жанровых черт квинтета упоминается «…противоборство двух сбалансированных разнородных по тембру комплексов» [7], следует отметить в сочинении Фильда не противопоставление, но взаимодополняющее сопоставление звучностей струнного квартета и солирующего фортепиано. Думается, что подобное решение призвано усилить красочность тембровой атмосферы, в которой сочетаются как «чистые», так и «смешанные» краски[9].

Фортепианный квинтет Es-dur А. А. Алябьева, датируемый 1830 годом, исследователи не причисляют к лучшим его сочинениям [1, с. 100; 8, с. 36]. Тем не менее, в контексте разви-

[9] Подразумевается контрапункт партий струнного квартета и фортепиано.

тия жанра указанный одночастный опус (сонатное Allegro с «зеркальной» репризой и кодой) представляется интересным, весьма оригинальным образцом, принадлежащим высокоталантливому композитору.

Своеобразие алябьевского квинтета, на наш взгляд, заключено в определяющей роли лирико-элегических настроений (второй элемент главной партии – f-moll; разработка – g-moll), порой оттеняемых скорбно-патетической экспрессией (побочная тема в репризе – es-moll, зона кульминации). В тематизме преобладает романсовое начало, обусловленное обращением композитора-лирика к «интонационному словарю эпохи» своего времени. При этом в сочинении Алябьева представлена и характерная для пианизма его времени бравурная виртуозность: активные моторные фигурации, «жестковатые» пунктирные ритмоформулы, излагаемые в унисонной и аккордовой фактуре (в партиях как струнных, так и фортепиано). Это, по нашему мнению, не позволяет композитору достичь подлинного единства стиля в указанном опусе.

Алябьевскому квинтету присуще большое разнообразие принципов ансамблевого взаимодействия инструментов. Особую значимость среди них приобретает диалогичность, которая, по мнению исследователя Т. В. Воскресенской, является «...системообразующим фактором подвижных правил музыкального языка в культуре камерно-инструментального жанра» [9, с. 10]. Наряду с опорной ролью фортепиано, следует упомянуть дифференциацию партии первой скрипки, в ключевых разделах формы (реприза, кода) интонирующей основные темы произведения.

Резюмируя изложенное выше, следует подчеркнуть большую историческую и художественную значимость фортепианных квинтетов Д. С. Бортнянского, Дж. Фильда и А. А. Алябьева, явившихся первыми образцами жанра в отечественной музыке. Представленные в них различные подходы к трактовке соответствующего инструментального состава, принципы драматургии и ансамблевого мышления, стилевые и композиционные решения, вобравшие опыт зарубежных и русских предшественников и современников, послужили неким «фундаментом» квинтетного жанра и продуктивной основой для его дальнейшего развития, ознаменованного выдающимися достижениями в творчестве целого ряда отечественных композиторов XIX–XX столетий.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Раабен Л. Н.* Инструментальный ансамбль в русской музыке. М.: Музгиз, 1961. 476 с.

2. *Левашева О. Е.* Камерная инструментальная музыка // История русской музыки: в 10 т. / под ред. Ю. В. Келдыша. М.: Музыка, 1985. Т. 3: XVIII век. Ч. 2. С. 194–225.

3. *Бутир Л. М.* Камерная инструментальная музыка // История русской музыки: в 10 т. / под ред. Ю. В. Келдыша. М.: Музыка, 1986. Т. 4: 1800–1825. С. 236–250.

4. *Келдыш Ю. В. Д.* С. Бортнянский // История русской музыки: в 10 т. / под ред. Ю. В. Келдыша. М.: Музыка, 1985. Т. 3: XVIII век. Ч. 2. С. 161–193.

5. *Царегородцева Л. М.* Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано: автореф. дис. … канд. иск.: 17.00.02. Ростов н/Д, 2005. 23 с. URL: http://rusneb.ru›catalog/000200_000018…NLR_bibl_964890/ (дата обращения: 06.03.2021).

6. *Рабинович А. С.* Русская опера до Глинки. М.: Музгиз, 1948. 268 с.

7. *Симонова Н. В.* Фортепианный квинтет: вопросы становления жанра: дис. … канд. иск.: 17.00.02. Киев, 1990. 242 с. URL: http:// https://www.dissercat.com/content/fortepiannyi-kvintet-voprosy-stanovleniya-zhanra (дата обращения: 21.02.2020).

8. *Левашев Е. М.* А. А. Алябьев // История русской музыки: в 10 т. / под ред. Ю. В. Келдыша. М.: Музыка, 1988. Т. 5: 1826–1850. С. 29–96.

9. *Воскресенская Т. В.* Эволюция русского камерно-инструментального жанра с участием фортепиано (Проблемы. Истоки. Стадия формирования): автореф. дис. … канд. иск.: 17.00.02. СПб., 1992. 24 с. URL: http:// dslib.net›muz…russkogo-kamerno…zhanra-s-uchastiem… (дата обращения: 17.07.2021).

REFERENCES

1. *Raaben L.* Instrumental'nyj ansambl' v russkoy muzyke [Instrumental Ensemble in Russian Music]. Moscow: Muzgiz, 1961. 476 p.

2. *Levasheva O.* Kamernaya instrumental'naya muzyka [Chamber Instrumental music]. In: Istoriya russkoy muzyki [History of Russian Music]: in 10 vol. Ed. by Yu. Keldysh. Moscow: Muzyka, 1985. Vol. 3: The 18th Century. Part 2. Pp. 194–225.

3. *Butir L.* Kamernaya instrumental'naya muzyka [Chamber Instrumental Music]. In: Istoriya russkoy muzyki [History of Russian Music]: in 10 vol. Ed. by Yu. Keldysh. Moscow: Muzyka, 1986. Vol. 4: 1800–1825. Pp. 236–250.

4. *Keldysh Yu.* D. S. Bortnyanskiy [D. Bortnyansky]. In: Istoriya russkoy muzyki [History of Russian Music]: in 10 vol. Ed. by Yu. Keldysh. Moscow: Muzyka, 1985. Vol. 3: The 18th Century. Part 2. Pp. 161–193.

5. *Tsaregorodtseva L.* Evolyutsiya zhanra bol'shogo kamerno-instrumental'nogo ansamblya s uchastiem fortepiano [The Evolution of the Genre of a Large Chamber-Instrumental ensemble with the Participation of Piano]: Abstract of Ph. D. Thesis. Rostov-on-Don, 2005. 23 p. URL: https://viewer.rusneb.ru/ru/000200_000018_RU_NLR_bibl_964890?page=1&rotate=0&theme=white (date of application: 06.03.2021).

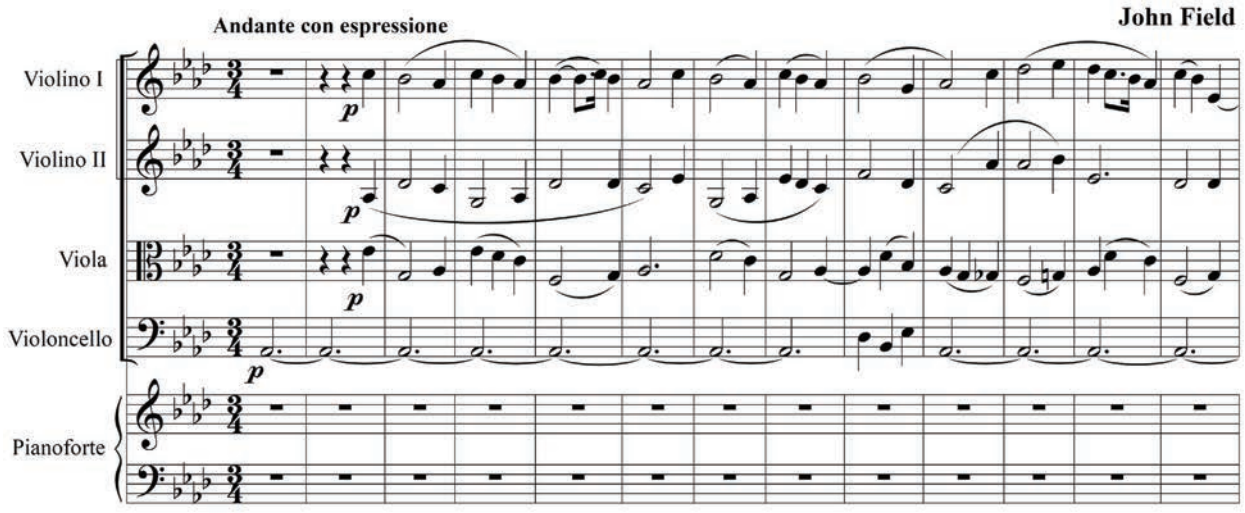
6. *Rabinovich A.* Russkaya opera do Glinki [Russian Opera in the Period Foregoing M. Glinka]. Moscow: Muzgiz, 1948. 268 p.

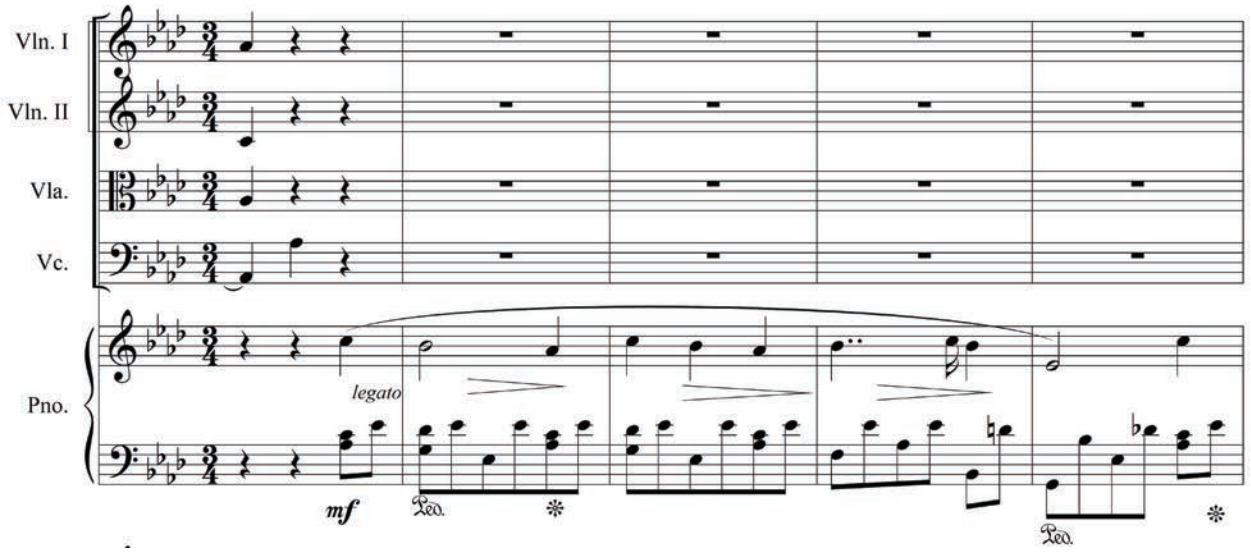
7. *Simonova N.* Fortepiannyj kvintet: voprosy stanovleniya zhanra [Piano Quintet: The Questions of Formation of the Genre]: Ph. D. Thesis. Kiev, 1990. 242 p. URL: http:// https://www.dissercat.com/content/fortepiannyi-kvintet-voprosy-stanovleniya-zhanra (date of application: 21.02.2020).

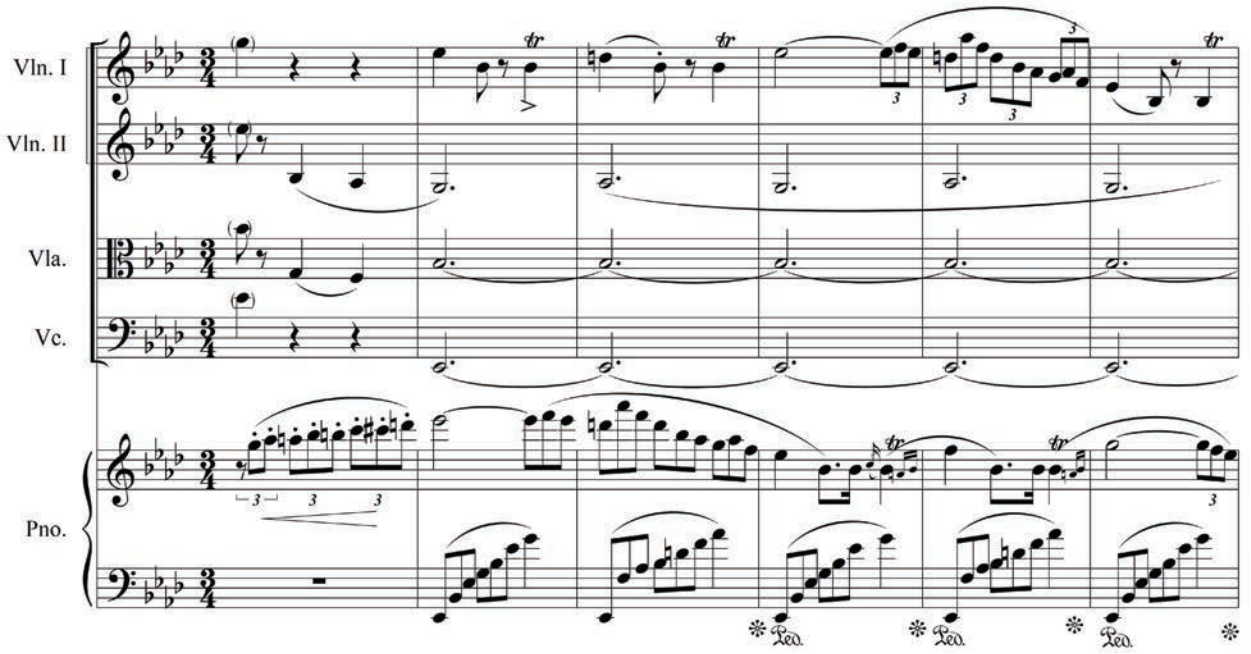
8. *Levashev E.* A. A. Alyab'ev [A. Alyabiev]. In: Istoriya russkoy muzyki [History of Russian Music]: in 10 vol. Ed. by Yu. Keldysh. Moscow: Muzyka, 1988. Vol. 5: 1826–1850. Pp. 29–96.

9. *Voskresenskaya T.* Evolyutsiya russkogo kamerno-instrumental'nogo zhanra s uchastiem fortepiano (Problemy. Istoki. Stadiya formirovaniya) [The Evolution of the Russian Chamber Instrumental Genre with the Participation of Piano (Problems. Origins. The Stage of Formation)]: Abstract of Ph. D. Thesis. St. Petersburg, 1992. 24 p. URL: http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/jevoljucija-russkogo-kamerno-instrumentalnogo-zhanra-s-uchastiem-fortepiano.html (date of application: 17.07.2021).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1
Дж. Фильд. Фортепианный квинтет. Главная тема

Пример 2
Дж. Фильд. Фортепианный квинтет. Главная тема
(2-е проведение)



Пример 3
Дж. Фильд. Фортепианный квинтет. Побочная тема

Бражникова Наталья Ивановна
профессор кафедры камерного ансамбля и квартета
Российская академия музыки им. Гнесиных
Россия, 121069, Москва
nib-art@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-2349-0925

Natalya I. Brazhnikova
Professor at the Department of Chamber Ensemble and Quartet
Gnesins Russian Academy of Music
Russia, 121069, Moscow
nib-art@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-2349-0925

УДК 783.2 DOI: 10.52469/20764766_2021_03_97

П. С. АНТОНОВ

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского

«СИМВОЛ ВЕРЫ» А. ГРЕЧАНИНОВА И ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДОРЕВОЛЮЦИОННЫМИ ХОРОВЫМИ КОЛЛЕКТИВАМИ

Статья посвящена песнопению «Верую» из «Литургии Иоанна Златоуста» № 2 А. Т. Гречанинова. Автором статьи оцениваются персональный вклад композитора в русскую церковную музыку начала XX века и его реформаторские устремления, связанные с этой сферой. Раскрываются значение Символа веры в православном богослужении и специфика различных подходов к его звуковому воплощению, представленных в русской литургической традиции. В частности, освещается полемика конца XIX столетия относительно пения и чтения данного текста. Далее представлена характеристика «Верую» А. Т. Гречанинова, опирающегося на синтез церковного речитатива и хорового пения. Как отмечает исследователь, именно в данном синтезе заключается своеобразие авторской идеи, предопределившей исключительную популярность указанного песнопения в предреволюционную эпоху. Автором статьи выполнен сравнительный анализ интерпретаций указанного песнопения, принадлежащих трем дореволюционным коллективам: хору А. А. Архангельского (Петербург), хору И. И. Юхова и Чудовскому хору под управлением Я. В. Никольского (Москва). Несмотря на техническое несовершенство звукозаписывающей техники той эпохи, названные архивные грамзаписи привлекают внимание современных специалистов как образцы исполнительских прочтений упомянутого песнопения, осуществленных признанными мастерами церковно-певческого искусства и рассматриваемых в плане соответствия авторскому замыслу, а также допустимых контекстов исполнения – богослужебного и концертного.

Предложенному сравнительно-аналитическому описанию сопутствовало изучение максимально возможного количества сохранившихся записей духовной музыки, осуществленных упомянутыми коллективами. Материалом для исследования важнейших проблем, связанных с исполнением «Верую» А. Т. Гречанинова, послужили переиздания грамзаписей 1908–1914 годов, выполненных компаниями «Граммофон», «Зонофон» и «Фаворит Рекорд».

Ключевые слова: А. Т. Гречанинов, Литургия, Символ веры, церковное пение, грамзаписи дореволюционного периода, авторская духовная музыка, исполнительская интерпретация.

Для цитирования: Антонов П. С. «Символ веры» А. Гречанинова и его интерпретации дореволюционными хоровыми коллективами // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 3. С. 97–103.

DOI: 10.52469/20764766_2021_03_97

P. ANTONOV

P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory

«THE SYMBOL OF FAITH» BY A. GRECHANINOV AND ITS INTERPRETATIONS BY CHOIRS OF PRE-REVOLUTIONARY RUSSIA

The article is devoted to the chant by A. Grechaninov "I Believe" from the "Liturgy of John Chrysostom" No. 2. The purpose of the study is to determine the original author's idea that made the composition one of the most popular and performed in the pre-revolutionary era. The article examines the role of the composer in the Russian church music of the early 20th century and his position as a reformer in this area. The next section describes the meaning of the Symbol of Faith in Orthodox worship and the specificities of different approaches to its sound manifestation in the Russian liturgical tra-

dition. Furthermore, the author highlights the polemic of the late 19th century regarding the singing and reading of this text. Next the article presents a musical analysis of the A. Grechaninov's composition, which is based on a synthesis of church recitative and choral singing.

In conclusion, a comparison of the interpretations of the chant by three pre-revolutionary collectives – the choir of A. Arkhangelsky (St. Petersburg), the choir of I. Yukhov and the Chudovsky choir under the direction of Ya. Nikolsky (Moscow) – is presented. Despite the technical imperfection of the recording equipment of that era, these archival recordings are of particular interest to modern performers as examples of the interpretation of the same composition by the masters of Church art. This section raises the questions of compliance with the author's idea and possible contexts of performance – liturgical and concert.

While working on the article, the author studied all the available preserved recordings of sacred music of the named collectives. The reissued recordings of 1908–1914, made by the companies "Gramophon", "Zonophon" and "Favorit Record" were chosen as a material for the performing analysis of A. Grechaninov's work.

Key words: A. Grechaninov, Liturgy, Symbol of Faith, church singing, pre-revolutionary recordings, author's sacred music, performing interpretation.

For citation: Antonov P. «The Symbol of Faith» by A. Grechaninov and its interpretations by the choirs of pre-revolutionary Russia // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 3. Pp. 97–103.
DOI: 10.52469/20764766_2021_03_97

Как известно, А. Т. Гречанинов был одним из первых композиторов, откликнувшихся на призыв директора московского Синодального училища С. В. Смоленского создавать новые духовно-музыкальные сочинения. Свои взгляды и творческие достижения А. Т. Гречанинов периодически комментировал, выступая в печати. Так, его статья «Несколько слов о "духе" церковных песнопений» вызвала появление целого ряда публикаций, посвященных вопросам церковного пения[1]. Впоследствии композитор писал: «Не порицать, а, напротив, быть благодарными должны ревнители Православия тем новым слагателям церковных песнопений, которые свои взоры обратили на старину и творчество которых своим возвратом к седой старине внесло свежую струю в довольно-таки затхлую атмосферу нашего церковно-религиозного искусства» [1, с. 71].

Духовные опусы А. Т. Гречанинова обрели популярность и снискали ему авторитет в области церковной музыки. В этом была большая заслуга руководителя Синодального хора В. С. Орлова, прекрасными исполнениями определившего судьбу первых произведений композитора на канонические тексты. В 1910-х гг. литургические циклы и отдельные сочинения А. Т. Гречанинова стали известны по всей России [2]. При этом церковное пение в указанный период не было для него преимущественной сферой деятельности, и допустимые границы православного церковно-певческого канона он рассматривал шире многих современников. В частности, композитор принадлежал к числу активных сторонников введения органа в богослужение, а его третья, «Демественная» Литургия была написана для хора с органом и оркестром[2].

Несмотря на реформаторские взгляды, А. Т. Гречанинов был признанным автором, чьи духовные сочинения успешно издавались и исполнялись. Подтверждением авторитета композитора стал факт его участия в консультативной работе подотдела «О церковном пении и чтении» на Поместном Соборе РПЦ в 1917–1918 гг. На заседании 8 декабря 1917 г. А. Т. Гречанинова, поднявшего вопрос о допустимости инструментального сопровождения хора на службе, поддержали А. Д. Кастальский и Д. В. Аллеманов. В результате голосования инициатива была отвергнута, однако перевес составил всего несколько голосов.

Испытав увлечения различными музыкальными направлениями, в конце жизни композитор вернулся в своем литургическом творчестве

[1] Полемика велась на страницах газеты «Московские ведомости» в 1900 г. Оппонентами А. Т. Гречанинова стали А. П. Григоров, Г. Г. Урусов и священник Митрофан Афонский, в поддержку композитора выступил С. В. Смоленский.

[2] Соч. 79: 1-я редакция – 1917 г., 2-я редакция – 1926 г.

к стилистической строгости и простоте. Еще в 1890-х годах С. В. Смоленский пророчески предсказал соответствующую эволюцию А. Т. Гречанинова в данной сфере. В заметках директора Синодального училища есть следующие строки: «Гречанинов, также хорошо чувствующий русский напев, начал мудрить и злоупотреблять красками. Придет время – опростится и, Бог даст, запоет хорошо. Пока же "младая кровь играет"» [3, с. 96].

В начале XX века одним из самых популярных духовных песнопений А. Т. Гречанинова стало «Верую» из «Литургии Иоанна Златоуста» № 2, ор. 29. На премьере цикла, которая состоялась в 1903 г. с хором Л. Васильева[3] в зале московского Благородного собрания, это песнопение, вопреки существовавшим правилам не аплодировать на концертах духовной музыки, вызвало бурные аплодисменты. После исполнения Литургии в Петербурге, согласно Высочайшему пожеланию, Придворная капелла должна была петь «Верую» А. Т. Гречанинова еженедельно на воскресном богослужении, а композитору была назначена пожизненная пенсия [4]. В 1924 г. Литургия № 2 исполнялась в Москве хором под управлением И. И. Юхова на праздновании 60-летия композитора.

Обратимся к тексту песнопения. Символ веры, утвержденный на I и II Вселенских соборах (325 и 381 гг.), существенно отличается от большинства богослужебных текстов. Будучи вероучительным догматическим текстом, он не содержит хвалебных и молитвенных обращений, свойственных псалмам и гимнографии. Иначе говоря, его функция – законоположительная. В восточной христианской практике, начиная с VI в., этот текст за богослужением традиционно не пелся, а читался одним из присутствующих.

На Руси пение Символа веры было впервые зафиксировано в эпоху Стоглавого собора (1551 г.), который узаконил местную псковскую традицию, прежде считавшуюся еретической. По мнению И. Гарднера, есть все основания полагать, что обычай этот возник не без влияния Запада. С северными европейскими странами у Пскова были тесные торговые и культурные сношения, а на Западе Credo являлось неотъемлемой частью ординария мессы [5, с. 399–400]. В отдельных рукописях начала XVII в. встречается «Верую» знаменного распева, что, однако, не позволяет определить степень распространения такой певческой традиции.

Повсеместное пение Символа веры на Литургии утвердилось в России лишь в конце XIX в. Священник Константин Пархоменко пишет по этому поводу: «В 1880-е годы о том, петь или читать Символ веры, много спорили, поэтому церковная власть дала разъяснение. В официальном журнале Русской Православной Церкви ("Церковный вестник", 1892, № 22) было разъяснено, что Символ веры следует все же петь» [6]. При этом предполагалось именно хоровое пение. В одном из авторитетных пособий по литургике [7] говорилось: «За словами диакона: "двери, двери" лик (т. е. хор. – П. А.) поет или читает выразительно и громко Символ Веры» (глава «О Литургии верных»). Обычай петь «Верую» присутствующими в храме распространился позднее, по всей вероятности, в предреволюционные военные годы.

А. Т. Гречанинов создал универсальный способ исполнения важнейшего текста Литургии, который мог примирить сторонников его чтения и пения. Удачно найденная композитором форма впоследствии стала примером для подражания других авторов. Похожую структуру использовал в песнопении «Верую» А. А. Архангельский. Позднее сам А. Т. Гречанинов повторил ее в своей «Деместенной литургии». Новизна заключалась не только в средствах музыкальной выразительности, но и в распределении «ролей». Композитор написал произведение для канонарха (именно так правильно будет называть сольную партию альта) с хором. Для хора с одним или несколькими солистами существовало немало авторской музыки, и во всех подобных произведениях акцентировались вокальные данные того, кто исполняет соло. У А. Т. Гречанинова же основная функция канонарха не певческая, а декламационная – возглашение Символа веры.

В сольной партии всего несколько звуков. Бо́льшая часть текста читается на тонике и соседних ступенях – II и VII. Автор сочинения стремился воссоздать интонации церковного чтения, о чем написал в комментарии к этому номеру: «Альт должен читать просто, без какого-либо дрожания в голосе, и отнюдь не отчеканивать каждый слог. Чтение это должно напоминать чтение Евангелия священником»[4]. На словах «видимым же всем и невидимым», «имже вся быша», «глаголавшаго пророки» встречаются каденции, часто используемые в конце возгласов священнослужителей (I – VII – VI – I в мажоре). Они знакомы на слух любому, кто бывает на богослужении (Пример 1).

[3] Частный хор Л. С. Васильева считался одним из лучших в Москве. Кроме церковной деятельности, коллектив привлекался К. С. Станиславским для театральных постановок. Детская группа хора участвовала в спектаклях Большого театра.

[4] См.: Гречанинов А. Т. Литургия св. Иоанна Златоустого № 2, ор. 29. М.: Живоносный источник, 2002. С. 34.

А. Т. Гречанинов использует традиционное деление текста на двенадцать предложений (членов), каждое из которых служит материалом для определенного колористического решения. Драматургия выстраивается не только тонально, но и путем сгущения фактурной плотности аккордов. Здесь композитор не чужд изобразительности. Слова «и страдавша, и погребенна» наиболее весомы по фактуре: замедляется речитатив соло, появляется хоровое восьмиголосие, особо контрастное после предшествовавшего унисона, происходит единственное отклонение в минор (E-dur – h-moll).

Хор аккомпанирует солисту, повторяя слово «верую», которое в конце соответственно тексту соло сменяется словами «исповедую» и «чаю». Аккорды хора как бы нанизываются на основной звук канонарха. Они образуют гармоническую последовательность, где тон речитатива входит в состав каждого созвучия. А. Т. Гречанинов искусно решает задачу гармонизации этого выдержанного звука.

В первом разделе, согласно высоте речитации, аккордовая последовательность хора строится вокруг тоники (Пример 2).

Далее солист поднимается на тон вверх, и аккорды, следуя за ним, группируются вокруг II ступени. В данном случае тоникой становится Си мажор, а затем одноименный минор (Пример 3).

Таким образом, за исключением небольшого фрагмента, где соло опирается на вводный тон, в произведении можно выделить две основные группы аккордов, имеющих в составе соответственно I и II ступени основной тональности.

Важно то, что в музыке А. Т. Гречанинова гармоническая составляющая не уводит внимания от текста. Красота музыки лишь эмоционально дополняет некоторые фрагменты, в которых повествуется о страданиях и смерти Спасителя. Сочетание соло и хора можно сравнить с раскрашенным графическим рисунком, который и без цвета имеет самостоятельную ценность.

Сохранились три архивные записи этого песнопения: хора И. И. Юхова («Граммофон», 1910–1914), хора А. А. Архангельского («Фаворит Рекорд», 1909) и Чудовского хора п/у Я. В. Никольского («Зонофон», 1908)[5]. Поскольку не все оригиналы грамзаписей в настоящее время доступны, речь пойдет о сопоставлении позднейших переизданий на современных носителях.

Заслуживает внимания тот факт, что лишь в исполнении хора А. А. Архангельского песнопение начинается в тональности, предписываемой автором, – E-dur. Чудовский хор поет «Верую» на тон выше (Fis-dur). На записи хора И. И. Юхова звучит тональность на полтора тона ниже (Des-dur). В настоящее время затруднительно достоверно определить, действительно ли пели настолько низко или это следствие некорректной перезаписи на цифровые носители. Анализ других записей коллектива, выполненных той же компанией в названный период, показывает, что отклонения от авторской тональности, как правило, не превышали полутона. Если допустить, что изданная на CD-диске запись соответствует оригиналу, можно сделать вывод: столь существенное изменение было обусловлено определенными художественными задачами.

Очевидно, что в каждом случае тональности были выбраны исходя из оптимального звучания сольных голосов. На записях хоров И. И. Юхова и А. А. Архангельского роль канонарха исполняют женщины, поскольку женское меццо-сопрано более строго звучит в нижнем – грудном регистре (это доказывается исполнением Л. И. Юховой-Сатеевой, сестры дирижера). В такой тесситуре не столь заметны трепетность и чувственность женского голоса. Иначе говоря, чем он ниже, тем «церковнее» звучит. Для того же, чтобы детский голос звонко проявился на фоне хора, нужен более высокий тон. Именно это мы слышим на пластинке Чудовского хора с мальчиком-альтом в качестве канонарха.

Кроме того, в исполнении хора А. А. Архангельского и Чудовского хора в середине произведения происходит постепенное завышение интонации у сольных голосов. Вслед за ними меняется строй хора. Нестабильность строя можно объяснить небольшим форсированием звука солистов, которые, по-видимому, старались не потеряться на фоне хоровой массы[6].

Темп произведения определяется скоростью чтения. На записи хора А. А. Архангельского солистка скорее пропевает, нежели читает текст, делая дополнительные акценты внутри певческой строки. Такое исполнение ближе к мело-

[5] Частные коллективы А. А. Архангельского (Петербург) и И. И. Юхова (Москва), благодаря многогранному таланту руководителей и обширному репертуару, считались наиболее востребованными в начале XX в. Они также были лидерами в области хоровой грамзаписи. Чудовский хор традиционно являлся хором московских митрополитов. Состоял он из мальчиков и мужчин, певчие в него набирались преимущественно из лиц духовного звания. В некоторых источниках в качестве руководителя хора ошибочно указывается однофамилец регента известный хоровой деятель А. В. Никольский, однако его биографиями это не подтверждается.

[6] Сочетание солиста и коллектива на одной записи представляло в то время серьезную проблему из-за несовершенства звукозаписывающей техники.

декламации[7], соответственно, каждая строка речитатива и произведение в целом оказываются несколько длиннее. Соло в хоре И. И. Юхова менее распевно, остановки в каденциях непродолжительны. Акценты выполняются не столько солисткой, сколько хором при переходе на новый аккорд. Данный вариант представляется наиболее естественным по темпу.

Возглашение солиста-альта Чудовского хора особенно свободно в ритмическом отношении. Сильно контрастируют очень быстрое, почти торопливое чтение (порой даже с «проглатыванием» некоторых слогов) и намеренно растянутые остановки в концах фраз. Для мальчика столь продолжительное песнопение – более сложная задача, чем для взрослого голоса, так как каждое предложение, завершаемое сменой аккорда в хоре, предполагалось читать на одном дыхании. Однако очевидно, что у него было преимущество, которым вряд ли обладали женщины, – опыт богослужебного чтения. На записи солистки могли только имитировать это чтение. Соответствующий опыт также необходим для точной реализации авторского замысла, указанного в комментарии к песнопению.

[7] Здесь очевидно следование авторской ремарке в нотном тексте: «Небольшие ударения, как бы подчеркивания в декламации, делаются в тех местах, где поставлены акценты. Эти еле уловимые акценты должны совпадать с аккордами в хоре».

Тональность и хронометраж

Хор И. Юхова	Des-dur	2.57
Хор А. Архангельского	E-dur – F-dur	3.14
Чудовский хор	Fis-dur – G-dur	2.48

А. Т. Гречанинов справедливо полагал, что церковное чтение невозможно зафиксировать точными длительностями. Даже на выдержанном звуке оно предполагает некоторую ритмическую свободу, без которой теряется живое слово. Таким образом, в партитуре указан скорее эскиз, хотя и достаточно подробный, который должен быть воплощен регентом в соответствии с исполнением конкретного солиста.

Все три записи по-своему следуют авторским указаниям. Другой вопрос, каким именно представлял богослужебное чтение композитор – более строгим или более выразительным в музыкальном отношении. В исполнении московских коллективов – Чудовского хора и хора И. И. Юхова – мы слышим, прежде всего, именно церковное чтение, которое представляется отображением богослужебной практики. По сравнению с ними, запись хора А. А. Архангельского справедливо может быть названа концертным вариантом, что, впрочем, не исключает возможности такой интерпретации и в контексте службы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гречанинов А. Т.* Моя жизнь. Нью-Йорк: Новый журнал, 1954. 153 с.

2. *Рахманова М. П.* Гречанинов Александр Тихонович // Православная энциклопедия. Т. 12. URL: https://www.pravenc.ru/text/166463.html (дата обращения: 20.05.2021).

3. *Смоленский С. В.* Синодальный хор и училище церковного пения (июль 1889 – май 1901) // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 1. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 42–150.

4. *Сигейкина Е. Б.* Имя в истории русской музыки: А. Т. Гречанинов. «Воспоминания. Публикации. Переписка» // Музыкальное обозрение. 2019. № 3. URL: https://muzobozrenie.ru/imya-v-istorii-russkoj-muzy-ki-a-t-grechaninov-vospominaniya-publikatsii-perepiska/ (дата обращения: 25.05.2021).

5. *Гарднер И. А.* Богослужебное пение Русской Православной Церкви: в 2 т. М.: Православный Свято-Тихоновский богословский институт, 2004. Т. 1. 592 с.

6. *Пархоменко К., свящ.* Десять интересных фактов о Символе веры. Часть 1. URL: https://azbyka.ru/forum/xfa-blog-entry/desjat-interesnyx-faktov-o-simvole-very-chast-1.1238/0_(дата обращения: 20.05.2021).

7. *Гавриил (Голосов), еп.* Руководство по литургике, или Наука о православном богослужении (1886). URL: https://azbyka.ru/otechnik/Gavriil_Golosov/rukovodstvo-po-liturgike-ili-nauka-o-pravoslavnom-bogosluzhenii-primenitelno-k-programme-izdannoj-uchebnym-komitetom-dlja-uchenikov-duhovnyh-seminarij/ (дата обращения: 25.05.2021).

REFERENCES

1. *Grechaninov A.* Moya zhizn' [My Life]. New York: Novyj zhurnal, 1954. 153 p.

2. *Rakhmanova M.* Grechaninov Aleksandr Tikhonovich [Alexander Grechaninov]. In: Pravoslavnaya entsiklopediya [Orthodox Encyclopedia]. Vol. 12. URL: https://www.pravenc.ru/text/166463.html (date of application: 20.05.2021).

3. *Smolenskiy S.* Sinodal'nyj khor i uchilishche tserkovnogo peniya (iyul' 1889 – may 1901) [Synodal Choir and School of Church Singing (July 1889 – May 1901]. In: Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh [Russian Sacred Music in Documents and Materials]. Vol. 1. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury, 1998. Pp. 42–150.

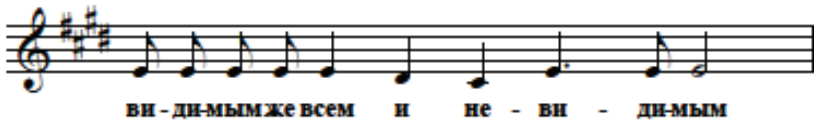
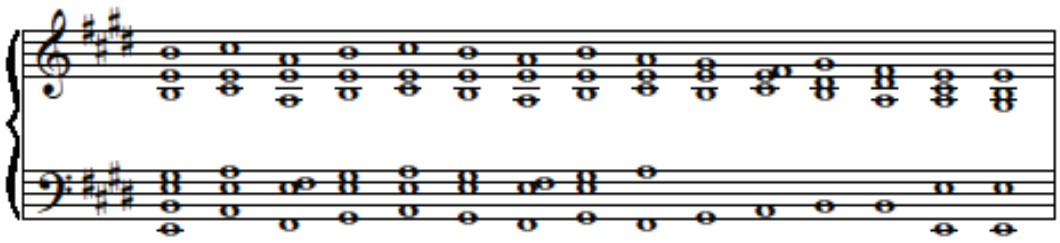
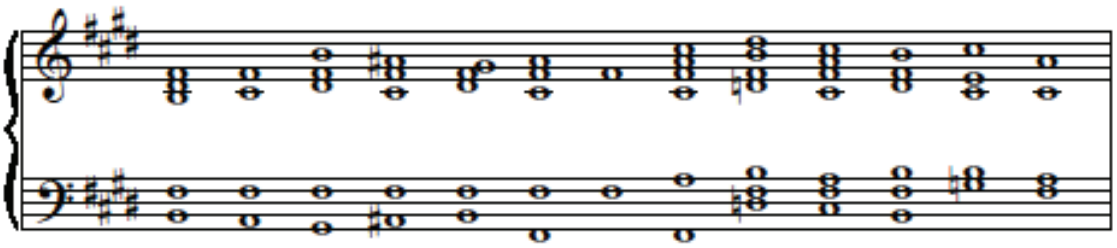
4. *Sigeykina E.* Imya v istorii russkoy muzyki: A. T. Grechaninov. «Vospominaniya. Publikatsii. Perepiska» [A Name in the History of Russian Music: A. Grechaninov. "Memories. Publications. Correspondence"]. In: Muzykal'noe obozrenie [Musical Review]. 2019. No. 3. URL: https://muzobozrenie.ru/imya-v-istorii-russkoj-muzyki-a-t-grechaninov-vospominaniya-publikatsii-perepiska/ (date of application: 25.05.2021).

5. *Gardner I.* Bogosluzhebnoe penie Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi [Liturgical Singing of the Russian Orthodox Church]: in 2 vol. Moscow: St. Tikhon Orthodox Theological Institute, 2004. Vol. 1. 592 p.

6. *Parkhomenko K., svyashchennik.* Desyat' interesnykh faktov o Simvole very. Chast' 1 [Ten Interesting Facts on the Symbol of Faith. Part 1]. URL: https://azbyka.ru/forum/xfa-blog-entry/desjat-interesnyx-faktov-o-simvole-very-chast-1.1238/ (date of application: 20.05.2021).

7. *Gavriil (Golosov), episkop.* Rukovodstvo po liturgike, ili Nauka o pravoslavnom bogosluzhenii (1886) [A Guide to Liturgics, or The Doctrine of Orthodox Worship (1886)]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Gavriil_Golosov/rukovodstvo-po-liturgike-ili-nauka-o-pravoslavnom-bogosluzhenii-primenitelno-k-programme-izdannoj-uchebnym-komitetom-dlja-uchenikov-duhovnyh-seminarij/ (date of application: 25.05.2021).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Пример 2

Пример 3

Антонов Павел Сергеевич
преподаватель кафедры хорового дирижирования
Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского
Россия, 125009, Москва
p.s.antonov@gmail.com
ORCID: 0000-0003-1810-9410

Pavel S. Antonov
Lecturer at the Department of Choral Conducting
P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory
Russia, 125009, Moscow
p.s.antonov@gmail.com
ORCID: 0000-0003-1810-9410

УДК 78.071.2 DOI: 10.52469/20764766_2021_03_104

Z. BRINZILA-COSLET

Academy of Music, Theatre and Fine Arts (Chisinau, Moldova)

SERGHEI LUNCHEVICHI – VIRTUOSO AND SYMBOL OF VIOLIN ART IN MOLDOVA OF THE TWENTIETH CENTURY

This article begins with an introduction, which outlines the significant impact of the legendary S. Lunchevichi on the musical culture of Moldova and the entire Soviet Union in the second half of the 20th century. It is no coincidence that the main musical temple of the Republic of Moldova, the National Philharmonic, bears his name. S. Lunchevichi's multifaceted creative activity is closely connected with the Philharmonic: he was an academic violinist and soloist of the Symphony Orchestra – and also a lautar-violinist, chief conductor and artistic director of the folk orchestra *Fluieraș*, renowned in the former USSR and abroad. His universal talent also included other incarnations: Lunchevichi was a composer and a Soviet cinema star. His portrayal of the violin virtuoso Toma Alistar from the 1971 cult film *Lautarii* (directed by Emil Loteanu) contributed to winning prestigious awards at international film festivals in Spain and Italy (1972). The central section of the article emphasizes the development of S. Lunchevichi's performing art as an academic violinist. It examines the stages of his musical education and the role of his violin teachers. The article is based on the memoirs of the violin professor Iosif Dailis and his colleagues Constantin Rusnac, Gleb Ciaicovschi-Mereșanu, Isolda Milyutina. The conclusion summarizes the phenomena that shaped the original, unique academic performing style of the violinist S. Lunchevichi.

Key words: Serghei Lunchevichi, violin art of Moldova, performing style, national musical culture.

For citation: Brinzila-Coslet Z. Serghei Lunchevichi – virtuoso and symbol of violin art in Moldova of the twentieth century // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 3. Pp. 104–109.
DOI: 10.52469/20764766_2021_03_104

З. БРЫНЗИЛЭ-КОШЛЕЦ

Академия музыки, театра и изобразительных искусств (Кишинев, Молдова)

СЕРГЕЙ ЛУНКЕВИЧ – ВИРТУОЗ И СИМВОЛ СКРИПИЧНОГО ИСКУССТВА В МОЛДОВЕ XX ВЕКА

Данная статья открывается вступлением, в котором обозначено непреходящее значение легендарной фигуры С. Лункевича для музыкальной культуры Молдовы и всего СССР во второй половине XX века. Его имя не случайно носит главный музыкальный храм Республики Молдова – Национальная филармония, с которой была тесно связана многосторонняя творческая деятельность С. Лункевича – академического скрипача, солиста Республиканского симфонического оркестра, скрипача-лэутара, главного дирижера и художественного руководителя прославленного оркестра народной музыки «Флуераш». Универсальный талант этой выдающейся личности ярко раскрывался и в других ипостасях – композитора, популярнейшего актера советского кинематографа. В частности, исполнение С. Лункевичем роли скрипача-виртуоза Тома Алистара из культовой киноленты «Лэутары» (1971, режиссер Э. Лотяну) способствовало международному успеху фильма, удостоенного наград на престижных международных кинофестивалях в Испании и Италии (1972). В центральном разделе статьи освещается становление исполнительского искусства С. Лункевича как скрипача академической традиции. Здесь рассматриваются этапы академического музыкального образования С. Лункевича и роль его скрипичных педагогов, процесс освоения и диапазон классического репертуара, индивидуальные черты исполнительского стиля музыканта, влияние социально-культурной атмосферы советского

периода. Автором статьи освещается не публиковавшаяся ранее информация биографического характера о сталинских репрессиях в отношении семьи выдающегося музыканта. Наряду с этим, используются материалы воспоминаний о С. Лункевиче его известных современников и коллег: И. Дайлиса, К. Руснака, Г. Чайковского-Мерешану, И. Милютиной и др. В заключении статьи констатируется многообразие стилевых и историко-культурных тенденций, сформировавших оригинальный, неповторимый исполнительский стиль скрипача С. Лункевича.

Ключевые слова: Сергей Лункевич, скрипичное искусство Молдовы, исполнительский стиль, национальная музыкальная культура.

Для цитирования: Брынзилэ-Кошлец З. Сергей Лункевич – виртуоз и символ скрипичного искусства в Молдове XX века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 3. С. 104–109. DOI: 10.52469/20764766_2021_03_104

There are specific criteria for validation and homologation of performance in each field of activity. Creative personality belongs to the person of vocation who is focused on innovation, finding in work his/her ideal wholeness. This is also the case of the master Serghei Lunchevichi (29.04.1934, Chisinau – 15.08.1995, Chisinau), a full exponent of the Moldovan musical culture, whose name is currently borne by the National Philharmonic. He falls into the category of personalities who had huge influences, and created a school, generated attitudes, echoes, replicas, even if he had a limited field of action during the period in which he lived. Being a performing artist with a special spiritual conformation, he manifested himself in several fields of musical art and creativity: violinist with an incomparable interpretive profile, exceptional conductor and musical director of the folk music orchestra *Fluieraş*, film actor, being highly appreciated for his unforgettable performance of the role of the old fiddler Toma Alistar from the artistic film *Lăutarii (Fiddlers)* directed by Emil Loteanu.

The master left us too early, leaving a name that will not be forgotten, a gap that we do not know which of the many imitators of his style of interpretation will fill and, especially, to what extent. The records that reproduce the songs performed by Serghei Lunchevichi will transmit to the next generations the perfect art of a creator of genre and interpretive originality.

For the special merits in the propagation of the musical art, Serghei Lunchevichi was awarded high titles of People's Artist of the MSSR (1966), State Prize of the MSSR (1967), People's Artist of the USSR (1976), and in 1993 he was decorated with the highest distinction of the country – the Order of the Republic.

As the performance art of the violinist Serghei Lunchevichi is an exceptionally unique case in which the academic performance style was harmoniously combined with the fiddle performance style, this article is focused on highlighting the specific features of the master's academic violin style.

The chronology of the creative biography of S. Lunchevichi is an evidence of the fact that at the beginning he asserted himself as an imposing academic music soloist. As a proof, we will offer several opinions of his contemporaries: "S. Lunchevichi, as a violinist, left no one indifferent. Those who heard him at least once became admirers of his performing talent. His violin produced a sound of fierce emotional power, rich in subtle nuances: a sound that convincingly inspires and expresses musical thinking, mood and atmosphere... The violin has been his only great love", – Constantin Rusnak writes[1] [1].

He began studying music when he was five, being brought by his father to the private music school of Veaceslav Bulychov – Russian choir conductor, composer, schoolmaster and publicist who worked in Chisinau. At the same time, he also studied at the School of Applications, which was located closer to the house where he lived. The first teacher to put the violin in his hands was Naum Vilic. As regards his path of musician-violinist, S. Lunchevichi tells in the article *The violin has united centuries* that: "Many things have happened in my life otherwise than

[1] Constantin Rusnak (born in 1948) – University Professor, winner of the State Prize (1976), Master of Art (1984), holder of the Labour Glory Order (1998), Secretary General of the National Commission of the Republic of Moldova for UNESCO (1993), Chairman of the Delphic National Council (2000), First Vice-Minister of Culture (1975–1984), Rector of the G. Musicescu State Conservatory (1984–1999).

like in the life of everyone else. For example, I did not begin studying the violin from the age of six or seven. I was enrolled at the Music Boarding School in Chisinau in 1946. For the first time I took the violin in my hands, or rather, Naum Isacovici Vilic put the violin in my hands when I was twelve! My colleagues were ahead of me at a distance of six years in terms of basic knowledge of violin handling, the most difficult and important thing" [2, p. 49].

The events referred to above took place in 1951. Thus, under the guidance of N. Vilic, S. Lunchevichi studied during five years and graduated from nine grades. During this time he achieved remarkable results as confirmed by the following fact: in April 1951 he was delegated by the Central Committee of the Union of the Leninist Komsomol of Moldova, Culture Department, to go to Moscow to participate in the selection of young performers who would have the right to participate in the Berlin International Democratic Youth Festival. However, in July 1951, the young Serghei Lunchevichi had to leave the Republic of Moldova due to the tragic family circumstances, as his father Al. G. Lunchevichi, being unjustly accused of counter-revolutionary activity, was arrested and deported for ten years to the village of Krasnogorka in the Djambul region of Kazakhstan.

The family followed him in solidarity. Unfortunately, there was no music school in Krasnogorka, but the great love and desire to study, which were rooted by his first teacher, determined the young Sergei Lunchevichi to study indepedently the violin, therefore during a year he learned all the three parts of the Concerto for Violin and Orchestra by D. Kabalevski. The family returned to Chisinau in 1952 after the master graduated from the tenth grade of Krasnogorka secondary school. He fulfilled his big dream – he was enrolled at the Chisinau Conservatory after passing successfully the admission examinations.

During his student years (1952–1957) the master studied the violin at the eminent teacher 'endowed with grace from God' Iosif Dailis[2]. As Serghei Lunchevichi himself noted, I. Dailis was for him a teacher, mentor, advisor, friend and last but not least, a wise educator, under whose guidance he managed to reach the highest peaks in the beauty and accuracy of sound reproduction, which is the essential goal for a violinist.

S. Lunchevichi himself spoke about the secrets of I. Dailis' teaching mastery with great piety and especially in his memoirs: "I passed the admission exams at the Chisinau Conservatory and was enrolled at Iosif Dailis's violin class. An experienced teacher, a wise mentor, an attentive psychologist and a great musician – I. L. Dailis for the first time was dealing with an indeterminate, relentless, unpredictable explosive material, as I was. He started by proposing me that I listen carefully to the way I played. Apparently he gave me a simple task: to learn *Study No. 42* by Kreutzer. Undoubtedly there are other 'methods' to correct intonation. But what Iosif Lvovici proposed me, brought wonderful results and they were imprinted in my memory for all my subsequent activity of violinist" [2, p. 50].

I. Dailis had his own vision and model for choosing the program for each examination, considering decisive the action to base the violin repertoire of S. Lunchevichi on the works of classical composers, as evidenced by the fact that he entrusted to the violinist, who at that time was a second year student, the difficult mission of performing the first part of the Violin Concerto by L. Beethoven. The mission was successfully fulfilled also due to the fact that he had the great privilege of being accompaned by "the impeccable, kind, true goddess of musical thinking, sensitive partner, renowned pianist Ghita Strahilevici" [2, p. 51].

From the memories of I. Dailis about his student: "Serghei became nice to me from the first day. I was sure that I had in front of me an exceptional talent, an absolute hearing, an impeccable rhythm, an enviable memory. He especially liked folk music, which he performed with great sensitivity. As regards the creations of classical and contemporary composers, he had a predilection for creations in which the folk element prevailed. His favorite composers were *inter alia* St. Neaga, A. Haciaturian, A. Maciavariani" (quoted on: [4, p. 9]). The romantic vocation of S. Lunchevichi found a fertile ground in the violin works of romantic composers, penetrated by a pronounced lyricism, full of strong folk motifs, benefiting from a colourful musical language, which required from the performer a style of great refinement.

Here is an interesting fact that I. Dailis recalls in the monograph signed by the researcher Gleb

[2] Iosif Dailis (06.10.1893 – 07.12.1984) in 1902–1913 studied at the Private Music School in Chisinau of V. P. Gutor in the violin class of Vasiliy Salin and at the Music School of the Chisinau branch of the Russian Music Society, in the violin class of Joseph Finkel. In 1913–1917 he studied at the Geneva Conservatory under the guidance of C. Thomson, in 1913–1914 he passed the internship at the Brussels Conservatory under the direction of G. Hermann. From 1920 to 1940 he was first violinist and soloist of the orchestra of the Union of Cultural Societies of the Royal Philharmonic in Bucharest. In 1940 he returned to Chisinau and was appointed professor and head of the Department of String Instruments of the State Conservatory. In the post-war years and until the end of the 1980s he was the most famous violin teacher in Moldova, who educated dozens of famous musicians. More information is in the book of memoirs of I. Dailis himself [3].

Ciaicovschi-Meresanu[3]: "During the IVth year, Serghei was invited to pass the admission exams at the P. Tchaikovsky Conservatory in Moscow, and he prepared for the admission commission the Violin Concerto by A. Maciavariani, which he performed in front of the illustrious violinist L. Kogan who highly appreciated the performance mastery of the young violinist. The management of the Moscow Conservatory proposed to Serghei to continue his studies at this prestigious musical institution. I don't remember why this proposal was not fulfilled" [4, p. 9]. In our opinion, this proposal could not be fulfilled because Serghei Lunchevichi was considered the son of an enemy of the people.

During his studies at the G. Musicescu Conservatory, S. Lunchevichi participated in several large-scale artistic events, including: The First Republican Youth Festival in the MSSR (1957) and the Moscow Union Festival (1957), and in the last two years of studies he performed as a member of the group of first violins of the symphony orchestra of the State Philharmonic. For S. Lunchevichi, not only the Conservatory meant a real oasis of artistic building, as he had the opportunity to listen to the illustrious Soviet performers who repeatedly performed in Chisinau: G. Barinova, I. Bezrodny, E. Ghilels, L. Kogan, D. Oistrach, S. Richter, M. Rostropovich, M. Vaiman etc. Attendance of all symphonic concerts by the entire course with 'discounted' tickets was initiated and encouraged by the eminent I. Dailis. Serghei Lunchevichi ends his stories about his teacher I. Dailis, emphasizing: "And the brightest guide in this life was Iosif Dailis. Iosif Dailis – student of Salin, Vasilii Salin – student of H. Wieniawski. Me – the student of I. Dailis, so it turns out that by violin I am the great-grandson of H. Wieniawski. The violin has united centuries" [2, pp. 50–51]. Thus, the traditions of the academic school of violin performance served as a foundation for creating the brilliant perforemance style of S. Lunchevichi with which he charmed the listeners throughout his life, envolving as a violinist soloist, first conductor and artistic director of the famous folk music orchestra *Fluieras*, where he was distributed by the Ministry of Culture of Moldova.

Analyzing the few videos on the Youtube platform in which S. Lunchevichi appears as a concert violinist, we can say with certainty that he had his own technical model in which both hands worked accurately and safely, without making any particular effort. S. Lunchevichi's opinion about the mastery of the violin aimed at cultivating the sound emission that is subordinated to the handling of the bow, more than vibrato because he compared the feature of the bow with the breath – a native gift that can be learned. The master considered that a beautiful sound should penetrate not only the cantilena episodes, but also any technical passage, and a violinist performer should develop his inner hearing, that intrinsic element that allows anticipating the musical sentence from the solo part in its sound sequence, in order to produce a memorable performance in front of the public.

Both hands of S. Lunchevichi were of exceptional suppleness, overflowing with flexibility, an inner strength of the fingers and the entire violin apparatus, which ensure an exact and safe functionality, an indispensable exponential quality for a high class violinist.

His stage posture was a combination of a slight external exhibition with an unbridled inner temperament. According to the memories of his contemporaries, he had a huge intellectual force: he worked and reworked his repertoire seeking always to enrich it, listening and re-listening to his own records with an unrestricted self-critical sense. I. Dailis characterized him as an extraordinary musician, who is harmonious in every aspect, and what strikes in his performance is the simplicity and perfection that go hand in hand with full mastery of the instrument.

S. Lunchevichi's right arm was of a classical perfection, producing a variety of joints by using it for strength and the wrist for elasticity in both cantilenas and technical passages with accelerated arch features. He was the first violinist from the Republic of Moldova to use the special bow grip, discovered by the Polish violinist H. Wieniawski, in which the emphasis is made on the function of the index finger and its ability to balance the weight of the bow, thinking that this technique ensures the transmission of a heavier weight on the string, while the excessive pressure of the bow shall be controlled.

As mentioned earlier, the basic characteristics of S. Lunchevichi – a violinist highly appreciated by music critics and notorious musicians of those times, are virtuosity, temperament and velvety sound of the violin.

[3] Gleb Ciaicovschi-Mereșanu (01.05.1919 – 20.06.1999) – Art Director of the State Philharmonic in Chisinau (1957–1967); head of the Folklore Department at the G. Musicescu Institute of Arts (1968–1976); member of the Union of Composers of the Republic of Moldova (1968). In 1973–1984 he is a consultant in the field of folklore and head of the Folklore Section of the Union of Composers of Moldova. He passed the internship at the Choral Singing and Vocal Department at the Gnesins State Musical-Pedagogical Institute (1986). In 1994–1998 he holds the position of head of the Folklore Department at the G. Musicescu Music Academy. He is the author of the monograph "Serghei Lunchevichi" (1982).

Reiterating the above, we consider that the main direction in which the master was guided remains the respect for classical values. In times when concert virtuosity is increasingly applauded, when technical agility has become synonymous with interpretive art, the master's musical education has been maintained in the sphere of the most valuable classical traditions without slipping into the sphere of technical bravery. It can be said that S. Lunchevichi owed to his teachers the sobriety of his artistic taste, the noble spirit and the balance of his violin art.

Another feature of the performance art of S. Lunchevichi, mentioned by most of those who listened to him, was his legendary transfiguration during the performance of a musical piece, his deeply emotional involvement, which resulted in the essential change of appearance, expression, form and character.

S. Lunchevichi's partner in the chamber ensemble, Isolda Milyutina[4] recalls: "Serghei was always extremely close to the world musical classics... Various composers caught his attention, especially he was captivated by the expressive play of certain stylistic features that bore the imprint of the authors – whether it was the rich colours of Haciaturian music or the impressionistic delights of Debussy's music... With what dedication, devoting himself uninterestedly to the musical element, he plaid Saint-Saens, Brahms, Prokofiev... And the beautiful Sonata by Franck on which we worked hardly, all this remained in my memory for many years..." [5].

Here is an excerpt from the laudatory description by the writer Gheorghe Ciocoi of the master's performance: "The violin of Serghei Lunchevichi plays. It plays loudly and deeply. Higher than the oak leaf. Deeper than the root of the spring" (quoted on: [4, p. 23]).

In conclusion, we reiterate the moments that contributed to the formation of the academic violinist S. Lunchevichi:

Native talent of genius with grace from God.

The social environment – a delimiting factor from his childhood that cultivated the love for folklore.

Constant tendency towards self-improvement.

The teachers who contributed to the identification, development and foundation of S. Lunchevichi's brilliant performance style and served the traditions of the violin academic school are N. Vilic and I. Dailis.

Those who listened to him were deeply impressed by the intensity with which he managed to penetrate the emotional-figurative structure of academic music of different styles that he approached: Baroque (Bach), Classicism (Beethoven), Romanticism (Brahms, Saint-Saens, Franck, Tchaikovsky, Rachmaninov), Impressionism (Debussy, Ravel), works by the 20th century composers (Prokofiev, Haciaturian, Enescu, Machavariani), local composers (St. and Gh. Neaga, C. Porumbescu etc.).

[4] Isolda Milyutina (born in 1932) – musicologist; he studied at the Chisinau Conservatory piano and musicology. Ph. D. of Arts (1973); Head of the Composition and Musicology Department (1973–1978) at the G. Musicescu Conservatory in Chisinau; Emeritus Master of Art of the Republic of Moldova (1992); author of numerous works of musicology.

REFERENCES

1. *Rusnak C.* Vospominaniya o velikom artiste [Reminiscences on the Great Artist]. In: Posledniy lautar Moldovy (k 80-letiyu so dnya rozhdeniya Sergeya Lunkevicha) [The Last Lautar of Moldova (Towards the 80th Anniversary of S. Lunchevichi's Birth)]. URL: http://dem-2011.livejurnal.com/159469.html (date of application: 10.03.2021).

2. *Lunkevich S.* Skripka soedinila stoletiya [The Violin Has United Centuries]. In: Dailis I. Zhizn' i muzyka (stranitsy vospominaniy) [Life and Music (Pages of Memoires)]. Kishinev: GAUM, 1992. Pp. 49–52.

3. *Dailis I.* Zhizn' i muzyka (stranitsy vospominaniy) [Life and Music (Pages of Memoires)]. Kishinev: GAUM, 1992. 64 p.

4. *Ciaicovschi-Mereşanu G.* Serghei Lunchevichi. Kishinev: Literatura artistica, 1982. 96 p.

5. *Milyutina I.* Neskol'ko slov o proshlom… [A Few Words on the Past…]. URL: http://dem-2011.livejurnal.com/159469.html (date of application: 10.03.2021).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Руснак К.* Воспоминания о великом артисте // Последний лэутар Молдовы (к 80-летию со дня рождения Сергея Лункевича). URL: http://dem-2011.livejurnal.com/159469.html (дата обращения: 10.03.2021).

2. *Лункевич С.* Скрипка соединила столетия // Дайлис И. Жизнь и музыка (страницы воспоминаний). Кишинев: ГАУМ, 1992. С. 49–52.

3. *Дайлис И.* Жизнь и музыка (страницы воспоминаний). Кишинев: ГАУМ, 1992. 64 с.

4. *Ciaicovschi-Mereșanu G.* Serghei Lunchevichi. Chisinau: Literatura artistică, 1982. 96 p.

5. *Милютина И.* Несколько слов о прошлом… URL: http://dem-2011.livejurnal.com/159469.html (дата обращения: 10.03.2021).

Zinaida Brinzila Coslet
Dean of the Music Arts Faculty
Academy of Music, Theatre and Fine Arts
Moldova, MD-2009, Chisinau
zinaida.brinzila@gmail.com
ORCID: 0000-0003-0505-182X

Зинаида Брынзилэ-Кошлец
декан факультета музыкального искусства
Академия музыки, театра и изобразительных искусств
Молдова, MD-2009, Кишинев
zinaida.brinzila@gmail.com
ORCID: 0000-0003-0505-182X

УДК 78.071.1 DOI: 10.52469/20764766_2021_03_110

Е. И. ПОНОМАРЕВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

«ЗИМНИЙ ПУТЬ» Ф. ШУБЕРТА В ИСПОЛНЕНИИ П. ШРАЙЕРА И С. РИХТЕРА: К ИСТОКАМ И ПРЕДПОСЫЛКАМ НОВАТОРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

В статье освещаются малоизвестные страницы творческой деятельности С. Рихтера-концертмейстера, относящиеся к середине 1980-х годов. Исследователь обращается к выступлениям нашего выдающегося соотечественника с Петером Шрайером (1935–2019) – прославленным немецким оперным певцом, одним из лучших интерпретаторов Lieder в XX столетии. Рассматриваются наиболее значимые мотивы, предопределившие возможность и необходимость формирования камерного дуэта П. Шрайер – С. Рихтер. Выбранная программа соответствующих концертов (вокальный цикл «Зимний путь» Ф. Шуберта) характеризуется исследователем в двух аспектах, исходя из композиторских указаний и оригинального интерпретаторского замысла, принадлежащего С. Рихтеру. Автором статьи описываются концертные исполнения шубертовского цикла в Дрездене, Москве и Праге, выявляются наиболее вероятные причины, обусловившие недостаточную освещенность указанных исполнений в отечественных музыкально-критических публикациях «перестроечной» эпохи. Помимо этого, обозначаются художественно-концептуальные истоки новаторского прочтения «Зимнего пути», предложенного дуэтом П. Шрайер – С. Рихтер и вызывающего непосредственные ассоциации с музыкальным экспрессионизмом. В частности, упоминаются аналогичные репертуарные «акценты», свойственные рихтеровским сольным и камерно-ансамблевым программам 1970–1980-х годов; констатируется видимое тяготение пианиста к «драматизации» исполнительских прочтений романтической лирики. Исследователем проводятся образно-смысловые параллели с интерпретацией «Зимнего пути», выдвинутой в книге «По следам песен Шуберта» Д. Фишера-Дискау – многолетнего творческого партнера С. Рихтера в сфере камерного вокального исполнительства. Автором статьи подчеркивается единство концептуального подхода к истолкованию Lieder, реализуемого на протяжении концертных выступлений С. Рихтера с Д. Фишером-Дискау и П. Шрайером и обретающего убедительное «итоговое» воплощение в трактовке шубертовского цикла.

Ключевые слова: С. Рихтер, концертмейстерское искусство, исполнительская интерпретация, П. Шрайер, вокальный цикл «Зимний путь» Ф. Шуберта, австро-немецкая Lied XIX века, Д. Фишер-Дискау.

Для цитирования: Пономарева Е. И. «Зимний путь» Ф. Шуберта в исполнении П. Шрайера и С. Рихтера: к истокам и предпосылкам новаторской интерпретации // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 3. С. 110–117.
DOI: 10.52469/20764766_2021_3_110

E. PONOMAREVA
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

"THE WINTRY COURSE" BY F. SCHUBERT PERFORMED BY P. SCHREIER AND S. RICHTER: TOWARDS THE SOURCES AND PREMISES OF THE INNOVATORY INTERPRETATION

The article deals with the little known page of S. Richter's creative activity as accompanist out of the 1980s. The researcher applies to concert performances of S. Richter with Peter Schreier (1935–2019), a famous German opera singer, one of the best interpreters *Lieder* in the 20th century. The most significant motifs to predetermine the possibility and necessity of formation the chamber duo P. Schreier – S. Richter are examined. The chosen program of the appropriate concerts (namely vocal cycle "The Wintry Course" by F. Schubert) is defined by the researcher in two aspects: proceeding from

composer's directions and the original interpreting concept belongs to S. Richter. The author of the article describes the concert performances of Schubert's cycle in Dresden, Moscow and Prague. The most probable reasons to predestine the scanty elucidation these performances by the musical critique of "perestroika" period in our country are exposed. Besides that some artistic-conceptual sources of innovatory "The Wintry Course" perusal to be proposed by the duo P. Schreier – S. Richter and provoked the ingenious associations with musical expressionism are emphasized. In particular the analogous repertoire "accents" peculiar to S. Richter's solo and chamber instrumental programs of the 1970–1980s are mentioned. His obvious inclination to "dramatizing" of romantic lyricism performance interpretation is established. The researcher draws the parallel to "The Wintry Course" interpretation suggested in the book "Following in the Tracks of Songs by Schubert" by D. Fischer-Dieskau, the artistic partner of S. Richter in the sphere of chamber vocal performing art during many years. The author of the article stresses on the unity of conceptual approach to interpreting *Lieder* to be realized for a period of S. Richter's concert performances with D. Fischer-Dieskau and P. Schreier. This approach finds the convincing "summarized" realization in the interpreting perusal of Schubert's vocal cycle.

Key words: S. Richter, art of accompanying, performing interpretation, P. Schreier, vocal cycle "The Wintry Course" by F. Schubert, Austrian and German *Lied* of the 19th century, D. Fischer-Dieskau.

For citation: Ponomareva E. "The Wintry Course" by F. Schubert performed by P. Schreier and S. Richter: towards the sources and premises of the innovatory interpretation // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 3. Pp. 110–117.
DOI: 10.52469/20764766_2021_3_110

Не будет преувеличением утверждать, что совместные выступления С. Рихтера с немецким певцом П. Шрайером занимают, по сути, второстепенное место в исследовательской и музыкально-критической литературе о творчестве великого пианиста как концертмейстера. Изучение важнейших аспектов указанного сотрудничества порождает многочисленные вопросы, начиная с выбора концертной программы, особенностей ее исполнительской интерпретации и заканчивая «движущими мотивами», изначально способствовавшими формированию дуэта П. Шрайер – С. Рихтер. Между тем, количество публикаций, связанных с упомянутой проблематикой (рецензий, аналитических статей, мемуарных очерков и т. д.), остается весьма ограниченным, что предопределяет необходимость предварительного анализа соответствующего историко-биографического контекста.

Согласно имеющимся данным, речь идет о трех концертных выступлениях с идентичной программой («Зимний путь» Ф. Шуберта), состоявшихся в 1985–1986 годах. И выбранный репертуар (романтическая Lied), и особенности его репрезентации (ограниченное количество исполнений, предваряемых интенсивной репетиционной работой; выбор сценических площадок, предоставленных крупными музыкальными фестивалями; осуществление параллельной аудиозаписи с перспективой дальнейшего выпуска грампластинки) непосредственно ассоциируются с многолетним творческим содружеством С. Рихтера и Д. Фишера-Дискау (1965–1982), которое без видимых причин оказалось «свернутым» и впоследствии уже не возродилось. Более того, выступления с П. Шрайером могут рассматриваться в аспекте преемственной связи с указанным содружеством. Наиболее вероятным мотивом, повлекшим за собой кардинальное обновление соответствующего «исполнительского тандема», следует признать ощутимые противоречия в сфере художественной интерпретации Lieder (см. об этом: [1, с. 121–123]). Однако заслуживает внимания и другой «фактор противодействия», сопряженный с выбором конкретного сочинения – вокального цикла «Зимний путь».

Напомним, что во второй половине 1960-х годов Д. Фишером-Дискау и пианистом Дж. Муром был осуществлен крупномасштабный проект – запись на грампластинки всех шубертовских Lieder. Своеобразным «комментарием» к этому проекту явилась книга Д. Фишера-Дискау «По следам песен Шуберта: Становление. Сущность. Воздействие», опубликованная в 1971 году и охватывавшая весьма широкий диапазон проблем камерной вокальной «шубертианы» – от историко-биографических до интерпретаторских. В частности, автором было уделено особое внимание актуальным проблемам исполнения общепризнанных шедевров Ф. Шуберта – циклов «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь». Прежде всего, Д. Фишер-Дискау подчеркивал новаторский замысел этих сочинений как

«новелл в песнях», объединяемых сквозным развитием лирического сюжета и доминированием соответствующего «героя-протагониста». Следовательно, утверждал автор книги, обоим циклам присуще несомненное единство важнейших исполнительских принципов. Наряду с этим, отмечался тщательно продуманный характер ладотональной драматургии в качестве важнейшей составляющей авторских концептуальных замыслов «Прекрасной мельничихи» и «Зимнего пути»[1]. Указанные факторы, по мнению Д. Фишера-Дискау, предопределили целый ряд специфических ограничений для потенциальных интерпретаторов каждого из вышеназванных опусов.

В частности, было высказано категорическое неприятие «гендерных трансформаций», сопутствующих исполнению шубертовских вокальных циклов оперными или камерными певицами [3, с. 223]. Наряду с этим, и для вокалистов-мужчин устанавливалось довольно жесткое ограничение, связанное с допустимыми вариантами транспонирования. Резюме: «Лучше всего эти песни, разумеется, звучат в теноровой тесситуре, как они и были написаны» [там же, с. 209] – фактически содержало в себе «завуалированную самокритику», ведь Д. Фишер-Дискау, готовя упомянутое собрание «шубертовских» аудиозаписей, не смог обойтись без транспонирования. В начале 1980-х годов довольно обширные фрагменты книги «По следам песен Шуберта» были опубликованы издательством «Музыка» на русском языке, благодаря чему С. Рихтер (если по какой-то причине он не ознакомился ранее с немецким оригиналом), безусловно, принял к сведению исполнительскую концепцию своего многолетнего соратника по камерно-вокальному жанру[2]. Трудно сказать, насколько эта концепция разделялась самим С. Рихтером, который во второй половине 1940-х и в 1950-х годах неоднократно исполнял «Прекрасную мельничиху» и «Зимний путь», аккомпанируя Н. Дорлиак[3]. Между тем, изменившиеся обстоятельства в любом случае побуждали к целенаправленному поиску нового ансамблевого варианта для исполнения одного из вокальных циклов Ф. Шуберта.

Судя по рихтеровским дневниковым записям, решение обратиться с подобным предложением к П. Шрайеру выглядело естественным. По-видимому, творческая деятельность выдающегося немецкого тенора привлекала внимание С. Рихтера еще в 1960-е годы. На протяжении последующих десятилетий пианист с воодушевлением отзывался о П. Шрайере – оперном певце, исполнителе сольных партий в кантатно-ораториальных сочинениях XVIII–XIX веков, замечательном интерпретаторе Lieder Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона [4, с. 194, 197, 200, 210, 249, 300, 407]. При этом С. Рихтер подчеркивал, что важнейшей предпосылкой, заведомо благоприятствующей его успешному сотрудничеству с П. Шрайером в камерной вокальной сфере, является «избирательное сродство» подходов к диалогу музыки и слова: «Мне нравится, что Шрайер идет всецело от музыки, а слово у него подчинено ей. Это как раз обратно с Фишером-Дискау, который идет от слова. Мне лично это чуждо, и я начинаю терять свободу исполнения, когда его сопровождаю» [там же, с. 300][4]. Высоко оценивал С. Рихтер и художественные достижения П. Шрайера, связанные с воплощением «шубертовского стиля и чувства» [там же, с. 200]. Кроме того, вокальные циклы Ф. Шуберта неоднократно исполнялись певцом как с различными пианистами, так и в сопровождении гитары, что свидетельствовало о безусловной «открытости» применительно к различным интерпретаторским концепциям[5].

[1] Убедительным тому подтверждением являются, в частности, исследовательские наблюдения Ю. Хохлова, предпринявшего сравнительный анализ двух авторских редакций вокального цикла «Зимний путь» (см.: [2, с. 407–411]).

[2] Как известно, по инициативе редактора-составителя указанного сборника Я. Мильштейна, давнего почитателя С. Рихтера, этой публикации была предпослана вступительная статья Н. Дорлиак [3, с. 169–170].

[3] В статистических таблицах, подготовленных Б. Монсенжоном, к этому периоду относятся 4 и 7 выступлений с указанными циклами соответственно [4, с. 454].

[4] Цитируемое высказывание явственно перекликается с рассуждениями П. Шрайера о значимости аккомпанемента в камерном вокальном исполнительстве: «Для меня пианист является буквально “создателем настроения”. Если от него не исходит необходимый импульс, мне недостает вдохновения. Уже одно фортепианное вступление располагает массой выразительных нюансов <…>. Оно предоставляет столько возможностей характеристики произведения своим темпом, ритмом, туше, что полностью предопределяет воздействие всей песни» [5, с. 97]. Много лет спустя П. Шрайер сходным образом высказался о С. Рихтере: «Своим вступлением он так воссоздавал внутреннее содержание песни, что я словно бы вынужденно и, вместе с тем, естественно находил правильные звуковые краски и верное настроение» [6, с. 239].

[5] По мнению П. Шрайера, «существует великое множество возможностей исполнять поразному одну и ту же Lied, сохраняя при этом ее стиль. <…> При помощи акцентирования слова или подчеркивания фортепианной фразы достигается совершенно новое воздействие – при том, что песне

Немаловажным достоинством П. Шрайера в глазах его будущего сценического партнера служило отношение к сфере грамзаписи: обоими участниками данного ансамбля неоднократно декларировалось приоритетное значение живого, естественного музицирования в концертной обстановке, по возможности «незаметно» фиксируемого аудиозаписывающей техникой, и др.[6]

По-видимому, к регулярным совместным репетициям вновь образованный дуэт приступил осенью 1984 или зимой 1985 года, пользуясь удачным совпадением гастрольных «маршрутов». Серединой октября датировались концерты П. Шрайера в Москве, включая его успешное выступление в Большом зале Московской консерватории, на котором присутствовал С. Рихтер [4, с. 300]. В январе и первой половине февраля наш соотечественник гастролировал в Германии [7, с. 330], чему сопутствовали преимущественно «домашние» спектакли и концерты П. Шрайера. Сценический «дебют» П. Шрайера и С. Рихтера состоялся 15 февраля 1985 года на родине певца – в Дрездене. Это выступление приурочивалось к открытию восстановленного исторического здания Дрезденской оперы, что повлекло за собой естественный выбор исполняемой программы: радостным чувствам, переполнявшим жителей города, неизбежно сопутствовали трагические воспоминания, столь родственные художественно-ассоциативной атмосфере «Зимнего пути» Ф. Шуберта[7]. Творческие итоги указанного «дебюта», по-видимому, были неоднозначно восприняты обоими исполнителями. Так, П. Шрайер много лет спустя упомянул концерт в Дрездене, рассуждая о наиболее крупных творческих достижениях своей персональной «шубертианы» [8, S. 66]. С. Рихтер, по-видимому, более критично оценил данное выступление, о чем свидетельствует одна из позднейших дневниковых записей (см.: [4, с. 326–327]). Советская музыкальная пресса, скорее всего, «упустила из виду» и названный концерт, и дрезденские торжества в целом, исходя из политической неоднозначности событий 40-летней давности, привлекших внимание широкой аудитории.

Следующее исполнение «Зимнего пути» состоялось в Москве десять месяцев спустя (10 декабря 1985 года). Этот концерт был включен в программу традиционного рихтеровского фестиваля «Декабрьские вечера», получившего («вослед» юбилейным датам Ф. Шопена и Р. Шумана, с прибавленным Ф. Шубертом) общее тематическое заглавие «Мир романтизма». Учитывая большой культурный резонанс «Декабрьских вечеров» и желая отметить 70-летие С. Рихтера, предшествовавшее фестивалю, отечественная фирма «Мелодия» осуществила записи нескольких концертных программ, среди которых фигурировал и шубертовский вокальный цикл [7, с. 260]. Проявленная оперативность была вознаграждена в полной мере: для многих слушателей упомянутое исполнение явилось одним из ярчайших художественных событий «поздней» советской эпохи в сфере камерного вокального исполнительства.

В частности, авторитетный фортепианный педагог Л. Наумов, весьма подробно характеризуя собственное восприятие творческого облика С. Рихтера как художественного руководителя и непременного участника «Декабрьских вечеров», указывал: «Наверное, самые сильные мои воспоминания остались именно в связи с его камерными программами. Например, его кон-

в целом не наносится ни малейшего ущерба. Главное – это убедительность интерпретации <…>. Поэтому трактовки, совершенно различные по манере, производят глубокое впечатление». Руководствуясь подобными соображениями и зная о существовании нескольких песен для голоса и гитары, сочиненных Ф. Шубертом, певец выступил с инициативой аналогичного «экспериментального» переложения цикла «Прекрасная мельничиха». На фестивале в Зальцбурге (1978) данная «версия», подготовленная гитаристом К. Рагосником, с большим успехом прозвучала в исполнении П. Шрайера и автора переложения [5, с. 98–99].

[6] В процессе студийной записи, отмечал П. Шрайер, «стремясь к идеальной точности, забываешь о главной цели – непосредственном обращении к слушателю. <…> Пластинка, не обладающая таким непосредственным воздействием, остается для меня чем-то вроде стерильных звуковых консервов. <…> Поэтому я значительно лучше чувствую себя, когда пою в концерте перед публикой, а запись и съемка идут попутно» [5, с. 155–156, 161].

[7] В данном случае подразумеваются широко известные события Второй мировой войны. Зимой 1945 года здание Дрезденской оперы, воздвигнутое на рубеже 1870–1880-х гг., было фактически превращено в руины после авиаударов англо-американской авиации. Бомбардировки продолжались в течение трех дней (13–15 февраля) и привели к многочисленным жертвам среди мирного населения, а также катастрофическим разрушениям. Среди потрясенных свидетелей происходящего оказался и 9-летний Петер Шрайер, проживавший с матерью и братом неподалеку от Дрездена и благодаря этому оставшийся в живых [5, с. 58–59]. Последующая реконструкция упомянутого здания продолжалась несколько десятилетий. Торжественное открытие Дрезденской оперы состоялось 13 февраля 1985 года, в день 40-летия описываемых событий. Кроме оперных постановок, демонстрировавшихся на исторической сцене театра, в Дрездене тогда же проходили концерты мемориального характера и различные траурные акции.

церт с Петером Шрайером, когда исполнялся "Зимний путь"» [9, с. 398]. Приводимые строки Л. Наумова датируются 2004 (!) годом; нетрудно себе представить, какое впечатление должен был произвести упомянутый концерт на столичных знатоков и ценителей шубертовского камерного вокального творчества, присутствовавших в зале... Кстати, и сам С. Рихтер, прослушав соответствующую аудиозапись и, несколько позже, телевизионную передачу о фестивале (с демонстрацией нескольких фрагментов «Зимнего пути»), отметил на страницах дневника: «Концерт Шрайера в Музее им. Пушкина был гораздо удачнее дрезденского, и в показанной передаче это ясно слышно» [4, с. 326].

Реакция музыкальной критики в данном случае оказалась явно замедленной и несколько маловразумительной. Лишь осенью 1986 года в рецензиях и аналитических статьях, посвященных московским Liederabend'ам П. Шрайера (апрель), появились краткие упоминания о предшествующем концерте: «...На фестивале "Декабрьские вечера" Петер Шрайер в ансамбле со Святославом Рихтером захватил аудиторию вдохновенной трактовкой "Зимнего пути" Шуберта <…>» [10, с. 2]. Отмечалось также, что «...подобной остроты драматизма в шубертовской музыке, с какой ее представили тогда, в декабре, Шрайер и Рихтер, никогда, кажется, не доводилось слышать раньше» [11, с. 80]. Иными словами, рецензентов смутила ярко выраженная оригинальность исполнительского прочтения, «диссонирующая» распространенным трактовкам цикла. Вероятно, столичные критики в связи с этим намеревались получить некое разъяснение или толкование от самих участников дуэта, которые, однако, не изъявили желания комментировать собственную интерпретацию[8].

Тем временем «Зимний путь» был исполнен П. Шрайером и С. Рихтером в ходе 41-го Международного музыкального фестиваля «Пражская весна» (16 мая 1986 года). Предельно обобщенный тематический «вектор» фестиваля: «С музыкой – к миру, дружбе и взаимопониманию между народами» – позволял организаторам акцентировать значимый «подтекст» шубертовского цикла, связанный с преодолением одиночества и «неистребимого страдания» [12, с. 59]. Выступлению в Праге сопутствовал триумфальный успех, о чем было позднее сообщено и нашим соотечественникам: «...Незабываемым событием для пражан стали два концерта (сольный и в ансамбле с Петером Шрайером) их давнего любимца Святослава Рихтера...» [13, с. 22]. При этом, разумеется, вообще не затрагивались интерпретаторские проблемы, едва ли привлекавшие внимание широкого читателя на фоне запечатленного «калейдоскопа» музыкальных событий. Не отмечалось и другое (о чем, быть может, не догадывался в ту пору никто): выступление в Праге явилось последним исполнением «Зимнего пути», волей судьбы подытожившим концертно-сценическую деятельность камерного вокального дуэта П. Шрайер – С. Рихтер[9].

Три года спустя, когда окончание упомянутого сотрудничества уже воспринималось как бесспорный факт, проблема соответствующей интерпретации шубертовского цикла была затронута музыковедом В. Юзефовичем – автором вступительной статьи к советскому изданию мемуарно-публицистической книги П. Шрайера «Моя позиция». По мнению В. Юзефовича, художественная концепция шубертовского цикла, явленная слушателям Дрездена, Москвы и Праги, была порождена «...волшебным сплавом... творческого сотрудничества Петера Шрайера со Святославом Рихтером. Действительно, бесчисленное количество раз пел Шрайер "Зимний путь" Шуберта, пел с разными партнерами-пианистами. При незначительных изменениях трактовки, общий абрис ее сохранялся неизменным. Казалось, он нерукотворен для певца. И вот – выступления с Рихтером. Никогда прежде не доводилось слышать, чтобы Шуберт звучал с таким трагизмом, с такой пронзительной нотой безысходности, которые могут быть в прочтении романтика ведомы разве что артистам, прошедшим искус экспрессионизма. Поистине, в таком Шуберте угадывался Альбан Берг!» [14, с. 31–32]. Столь удивительная «метаморфоза» исполнительской интерпретации, констатировал В. Юзефович, не вызывает удивления, поскольку П. Шрайер «...не сделался пленником каких бы то ни было априорных музыкальных прочтений, суждений о музыке и ее толковании. Имея всегда четкое представление о стиле, личности композитора, характере конкретного сочинения,

[8] Об этом свидетельствуют более ранние обзорные статьи, приуроченные к пятилетию «Декабрьских вечеров». Авторы данных публикаций с видимым сожалением отмечали, что С. Рихтер отказывается комментировать свои фестивальные выступления и в целом избегает общения с журналистами, ссылаясь на свою большую занятость. Да и П. Шрайер, более склонный поддерживать регулярные контакты с музыкальной прессой, отнюдь не тяготел к публичному обсуждению своих интерпретаторских замыслов (см., в частности: [11, с. 79–80]).

[9] В дальнейшем сотрудничество этих прославленных артистов кардинальным образом трансформировалось: П. Шрайер как дирижер-аккомпаниатор сопровождал выступления С. Рихтера-солиста (см.: [4, с. 389–390; 7, с. 332]).

Шрайер вместе с тем постоянно открыт творческим воздействиям со стороны, готов принять иную, не свою концепцию – если, конечно, она убедительна по замыслу и талантлива по художественному воплощению. <…> Надо ли говорить, что непременное условие возникновения подобной универсальности – духовное богатство самого творца?! Петер Шрайер обладает этим богатством в изобилии» [там же].

Признавая обоснованность подобных рассуждений, следует заметить, что в данном случае подлинно всеобъемлющим представляется «универсализм» концептуального исполнительского замысла, реализуемого С. Рихтером. Истоки упомянутой концепции едва ли могут быть локализованы с надлежащей определенностью. Во-первых, следует заметить, что параллели с экспрессионизмом выглядят более чем обоснованными, если обратиться к рихтеровскому сольному и камерно-ансамблевому репертуару 1970-х – начала 1990-х годов (помимо А. Берга, здесь необходимо упомянуть А. Шёнберга, Б. Бриттена, «позднего» Д. Шостаковича и др.). Во-вторых, обозначенный период характеризуется ярко выраженной «драматизацией» романтической лирики, интерпретируемой С. Рихтером. Исходя из этого, следует признать весьма показательными «обновленные» прочтения ряда шубертовских фортепианных сонат и пьес, а также камерно-инструментальных опусов[10]. Романтическое в соответствующих интерпретациях С. Рихтера зачастую ассоциируется с «воспоминаниями о будущем» – предвидениями бесчисленных трагедий XX века, и «Зимний путь» середины 1980-х весьма убедительно подтверждает сказанное.

В равной степени заслуживает внимания значимая параллель между упомянутыми выше «экспрессионистскими» тенденциями и развернутым исполнительским толкованием данного цикла, которое принадлежит Д. Фишеру-Дискау. На страницах книги «По следам песен Шуберта» неоднократно возникают родственные мотивы: «...изображение душевных состояний и пейзажа по проникновенности и демонизму превосходит всю живопись того времени <…>» (о песне «Ворон»); «...проявления почти истерической чувствительности, временами граничащей с патологией <…>, парализующе действуют на слушателя» (о «Шарманщике» и «Путевом столбе»); «влюбленного преследуют видения. Его борьба с собственными чувствами длительна и отчаянна. Шестнадцать песен звучат в миноре, агонии нет конца, пока не наступает безумие. <…> Переходы от одного душевного состояния к другому лишены сентиментальности; совершенно неожиданно оказываешься потрясенным каждой новой вспышкой отчаяния», и т. д. [3, с. 219–221]. Резюме Д. Фишера-Дискау: «Не следует робеть, если эти песни – при условии правильной их интерпретации, без уступок австрийскому шарму или слезливости – вызовут леденящее чувство, а в случае необходимости нужно быть готовым и к упрекам» [там же, с. 222] – опять-таки явственно перекликается с рихтеровским прочтением «Зимнего пути»[11].

Быть может, именно упомянутым сходством обусловливается впечатление художественной целостности обширнейшего «круга песен» («Liederkreis»), воплощенного в интерпретациях С. Рихтера и Д. Фишера-Дискау, С. Рихтера и П. Шрайера. Шубертовский цикл в равной степени воспринимается как трагическая кульминация и завершение указанного масштабного проекта, своего рода «прощание» с жанром Lied. Вероятно, современный исследователь может уловить в отмеченном «прощании» некую спонтанность, даже алогичность...[12] Сам С. Рихтер относился к «внезапным» окончаниям подобных исполнительских проектов скорее философски, что подтверждается последней записью в его дневниках (1995, об исполнении скрипичных сонат П. Хиндемита в дуэте с О. Каганом): «Больше мы этой музыки не играли. Почему? Потому что были другие концерты и программы, а затем один из нас покинул этот мир» [4, с. 425].

[10] Другой показательный пример – романсы и песни Э. Грига, в которых, согласно дневниковым записям С. Рихтера конца 1980-х годов, «...доминируют... гордость и холодный нордический жар. Странно, что большинство людей воспринимает Грига как слащаво-сентиментального композитора <…>, по-моему, он скорее суров, как северная природа и сущность» [4, с. 330–331].

[11] Как отмечает Л. Наумов, после исполнения «Зимнего пути» в Пушкинском музее С. Рихтер «...признавался друзьям, что с Дитрихом Фишером-Дискау ему было хоть и труднее, но интереснее» [9, с. 398]. В данном случае «заинтересованность», вероятно, обусловливалась еще и тем, что грамзапись шубертовского цикла, осуществленная Д. Фишером-Дискау и Дж. Муром, отнюдь не вызывала у слушателей «экспрессионистских» параллелей и ассоциаций.

[12] Из воспоминаний Э. Шварцкопф и Д. Фишера-Дискау явствует, что в 1980–1990-е годы С. Рихтером задумывались очередные проекты Liederabend'ов («Итальянская книга песен» Г. Вольфа, «Жизнь Марии» П. Хиндемита), к сожалению, оставшиеся нереализованными (см.: [6, с. 325, 237]).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Пономарева Е. И*. С. Рихтер в ансамбле с *Д*. Фишером-Дискау: уникальное «единство противоположностей» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 2. С. 118–125.

2. *Хохлов Ю. Н*. «Зимний путь» Франца Шуберта: [исслед.] М.: Музыка, 1967. 463 с.

3. *Фишер-Дискау Д*. По следам песен Шуберта (фрагменты) // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 9 / сост. Я. И. Мильштейн. М.: Музыка, 1981. С. 169–234.

4. *Монсенжон Б*. Рихтер: Диалоги. Дневники. М.: Классика-XXI, 2002. 480 с.

5. *Шрайер П*. Моя позиция: [Воспоминания и размышления.] М.: Радуга, 1990. 256 с.

6. Вспоминая Святослава Рихтера: С. Рихтер глазами коллег, друзей и почитателей / сост. Н. В. Алексенко и др. М.: Константа, 2000. 384 с.

7. *Могильницкий В. А*. Святослав Рихтер. Екатеринбург: Урал LTD, 2000. 348 с.

8. *Schreier P*. Im Ruckspiegel: Erinnerungen und Gesichten. Wien: Edition Steinbauer, 2005. 240 S.

9. *Наумов Л Н*. Зимняя сказка [о фестивале «Декабрьские вечера»] // *Л*ев Наумов: сборник статей и воспоминаний / сост. Н. *Л*. Кудряшова и др. М.: Дека-ВС, 2007. С. 396–400.

10. *Алексеев В. Н*. Мудрость и человечность [о гастролях П. Шрайера в Москве] // Музыкальная жизнь. 1986. № 17. С. 2.

11. *Юзефович В. А*. В зените славы и мастерства (К гастролям Петера Шрайера) // Советская музыка. 1986. № 10. С. 77–81.

12. *Вульфиус П. А*. Франц Шуберт: Очерки жизни и творчества. *Л*.: Музыка, 1983. 448 с.

13. *Григорьев Л. Г., Платек Я. М*. Вступая в пятое десятилетие [о CXI Международном музыкальном фестивале «Пражская весна»] // Музыкальная жизнь. 1986. № 16. С. 22.

14. *Юзефович В. А*. Щедрость таланта [о П. Шрайере] // Шрайер П. Моя позиция: [Воспоминания и размышления.] М.: Радуга, 1990. С. 23–33.

REFERENCES

1. *Ponomareva E.* S. Richter v ansamble s D. Fisherom-Diskau: unikal'noe «edinstvo protivopolozhnostey» [S. Richter in the Ensemble with D. Fischer-Dieskau: The Inimitable "Unity of Opposites"]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2021. No. 2. Pp. 118–125.

2. *Khokhlov Yu.* «Zimniy put'» Frantsa Shuberta ["The Wintry Course" by Franz Schubert]: research work. Moscow: Muzyka, 1967. 463 p.

3. *Fisher-Diskau D*. Po sledam pesen Shuberta (fragmenty) [Following in the Tracks of Songs by Schubert (fragments)]. In: Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnykh stran [Performing Art of the Foreign Countries]. Issue 9. Compiled by Ya. Mil'shteyn. Moscow: Muzyka, 1981. Pp. 169–234.

4. *Monsenzhon B*. Rikhter: Dialogi. Dnevniki [Svyatoslav Richter: Dialogues. Journals]. Moscow: Klassika-XXI, 2002. 480 p.

5. *Shrayer P*. Moya pozitsiya (Vospominaniya i razmyshleniya) [My Position (Reflections and Reminiscences)]. Moscow: Raduga, 1990. 256 p.

6. Vspominaya Svyatoslava Rikhtera: S. Rikhter glazami kolleg, druzey i pochitateley [Remembering Svyatoslav Richter: The Latter in Eyes of His Colleagues, Friends and Admirers]. Compiled by N. Aleksenko and oth. Moscow: Constanta, 2000. 384 p.

7. *Mogil'nitskiy V.* Svyatoslav Rikhter [Svyatoslav Richter]. Ekaterinburg: Ural LTD, 2000. 348 p.

8. *Schreier P*. Im Ruckspiegel: Erinnerungen und Gesichten. Wien: Edition Steinbauer, 2005. 240 S.

9. *Naumov L*. Zimnyaya skazka (o festivale «Dekabr'skie vechera») [The Wintry Tale (on the Festival "December Evenings")]. In: Lev Naumov: Sbornik statey i vospominaniy [Lev Naumov: Collected Articles and Memoirs]. Compiled by N. Kudryashova and oth. Moscow: Deka-VS, 2007. Pp. 396–400.

10. *Alekseev V.* Mudrost' i chelovechnost' (o gastrolyakh P. Shrayera v Moskve) [The Wisdom and Humanity (on Peter Schreier's Tour in Moscow)]. In: Muzykal'naya zhizn' [Musical Life]. 1986. No. 17. P. 2.

11. *Yuzefovich V.* V zenite slavy i masterstva (K gastrolyam Petera Shrayera) [At the Height of the Fame and Mastery (On the Tour of Peter Schreier)]. In: Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1986. No. 10. Pp. 77–81.

12. *Vul'fius P.* Frants Shubert: Ocherki zhizni i tvorchestva [Franz Schubert: Essays of the Life and Work]. Leningrad: Muzyka, 1983. 448 p.

13. *Grigor'ev L., Platek Ya*. Vstupaya v pyatoe desyatiletie (o CXI Mezhdunarodnom muzykal'nom festivale «Prazhskaya vesna») [Entering into the Fifth Century (on the 41st International musical festival "The Prague Spring")]. In: Muzykal'naya zhizn' [Musical Life]. 1986. No. 16. P. 22.

14. *Yuzefovich V*. Shchedrost' talanta (o P. Shrayere) [A Generosity of the Talent (on P. Schreier)]. In: Shrayer P. Moya pozitsiya (Vospominaniya i razmyshleniya) [My Position (Reflections and Reminiscences)]. Moscow: Raduga, 1990. Pp. 23–33.

Пономарева Елена Ивановна
доцент кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
ponomareva20878@mail.ru
ORCID: 0000-0001-5779-4524

Elena I. Ponomareva
Associate Professor at the Chamber Ensemble
and Accompaniment Training Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
ponomareva20878@mail.ru
ORCID: 0000-0001-5779-4524

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

УДК 794(47) DOI: 10.52469/20764766_2021_03_118

А. В. ШАДРИНА
Южный научный центр Российской Академии наук

ОСОБЕННОСТИ ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ ЮГА РОССИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX в. НА ПРИМЕРЕ НОТНОГО АРХИВА ЦЕРКВИ ВСЕХ СВЯТЫХ г. ТАГАНРОГА

В статье представлен аналитический обзор нотного архива церкви Всех святых (г. Таганрог), формировавшегося на протяжении 1940–1990-х годов. Отмечено, что в настоящее время храм является обладателем весьма значительного собрания литургических песнопений. В указанном архиве содержатся многочисленные хоровые произведения, опубликованные на рубеже XIX–XX веков, в том числе издания сочинений А. Веделя и П. Турчанинова. Несомненный интерес представляет собрание рукописных партитур церковных композиторов Дона и Юга России, песнопениям которых отдавалось предпочтение регентами хора церкви Всех святых. В частности, обнаружены сочинения, принадлежащие регентам Ф. Войленко (Таганрог) и А. Ершову (Новочеркасск), известному музыкальному деятелю Юга России Г. Давидовскому, а также М. Скрипникову и Я. Шевцову, чьи произведения являются сегодня неотъемлемой частью богослужебного репертуара церковных хоров Ростовской области, Ставропольского и Краснодарского краев. Данная находка позволяет обозначить ряд характерных особенностей церковно-певческой культуры Юга России, связанных с интенсивным взаимодействием русской и малороссийской культур. Значимым представляется наблюдение о репертуарном воздействии нотного собрания Ростовского кафедрального собора Рождества Пресвятой Богородицы на формирование архива церкви Всех святых в Таганроге. Отчасти благодаря тому, что один из регентов упомянутой церкви возглавил Архиерейский хор Ростовского кафедрального собора, в нотном собрании таганрогского храма появилось большое количество рукописных партитур из архива собора, скопированных регентами церкви Всех святых. В целом, нотный архив таганрогского храма представляет собой ценный памятник церковно-певческой культуры Юга России второй половины минувшего века.

Ключевые слова: нотный архив церкви Всех святых г. Таганрога, церковные композиторы Дона, Ф. Войленко, А. Ершов, Г. Давидовский, М. Скрипников, церковно-певческая культура Юга России второй половины XX столетия.

Для цитирования: Шадрина А. В. Особенности церковно-певческой культуры Юга России второй половины XX в. на примере нотного архива церкви Всех святых г. Таганрога // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 3. С. 118–124.
DOI: 10.52469/20764766_2021_03_118

A. SHADRINA

The Southern Scientific Centre of the Russian Academy of Sciences

THE FEATURES OF THE SOUTHERN RUSSIAN CHURCH SINGING CULTURE IN THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY ON THE EXAMPLE OF THE ALL SAINTS CHURCH IN TAGANROG

The analytical review of the music archives of All Saints church in Taganrog is represented in the article. The named archives developed for a period of the 1940–1990s, and to date All Saints church is a possessor of the considerable collection of liturgical chants. The numerous choral works to be published on the boundary of the 19–20th centuries (included the editions of works by A. Vedel and P. Turchaninov) are containing in the mentioned archives. The collection of manuscript scores by church composers of the Don region and the Southern Russia (whose chants were preferred by the precentors of the All Saints church) is of unquestionable interest. In particular the works by the precentors F. Voylenko (Taganrog) and A. Ershov (Novocherkassk), and the well-known music culture worker G. Davidovskiy, as well as M. Skripnikov and Ya. Shevtsov (their chants are the integral part of the contemporary liturgical repertoire of church choirs in the Rostov region, Krasnodar and Stavropol territories), are revealed. This find allows emphasize some typical features of the Southern Russian church singing culture to be connected with intensive reciprocity between Russian and Little Russian cultures. The author of the article establishes the repertoire influence the music collection of the Cathedral of the Nativity of the Blessed Virgin in Rostov-on-Don conformably to developing music archive of the All Saints church in Taganrog. The number of manuscript scores from the music collection of the Cathedral to be copied by precentors of the All Saints church appeared in the music archive of this temple since one of these precentors was at the head of the Bishops choir in the Cathedral. As a whole the music archive of the All Saints church in Taganrog represents the valuable monument of the Southern Russian church singing culture in the second half of the 20th century.

Key words: music archive of the All Saints church in Taganrog, church composers of the Don region, F. Voylenko, A. Ershov, G. Davidovskiy, M. Skripnikov, the Southern Russian church singing culture in the second half of the 20th century.

For citation: Shadrina A. The features of the Southern Russian church singing culture in the second half of the twentieth century on the example of the All Saints church in Taganrog // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 3. Pp. 118–124.
DOI: 10.52469/20764766_2021_03_118

В музыкальной культуре России значимая роль принадлежит церковно-певческому искусству, чьи представители – регенты церковных хоров, певчие и композиторы – не только внесли ощутимый вклад в становление хоровых коллективов и соответствующую область исполнительства конца XIX – начала XX вв., но и содействовали формированию обширного корпуса литургических песнопений, предназначавшихся для исполнения во время богослужений.

Церковно-певческая культура Москвы и Санкт-Петербурга сегодня освещена в достаточной степени, чего нельзя сказать о регионах. Особый интерес в данном отношении представляет Ростовская область, с характерной для нее синкретичностью церковно-певческого наследия (подразумеваются многообразные взаимодействия русских и малороссийских традиций, обусловленные историческим процессом формирования указанного региона). Поскольку изучение церковно-певческой культуры Юга России сейчас пребывает в начальной стадии, обращение к нотным архивам храмов, сохранившимся до настоящего времени, следует признать актуальным.

В довольно скромной библиографии, относящейся к упомянутой проблеме, ныне пред-

ставлены два направления: с одной стороны, – исследования, посвященные певческой культуре Юга России; с другой, – изыскания, связанные с нотными архивами храмов Ростовской области. Первой монографической работой, освещающей проблемы донского церковно-певческого искусства Дона XVIII – начала XX вв., явилось диссертационное исследование А. В. Вальченко (2004; см.: [1]), позднее опубликованное в переработанном и дополненном виде [2]. В 2017 году У. В. Сорокиной была защищена диссертация, посвященная церковно-певческой культуре Ростова-на-Дону [3]. В рамках апробации результатов диссертационного исследования упомянутым автором были опубликованы статьи «Судьба композитора (о творчестве М. Ю. Скрипникова)» [4] и «Церковно-певческая культура Ростова-на-Дону в начале XX столетия» [5]. Аналитический обзор нотных архивов, которыми располагают ныне храмы Ростовской области, представлен сегодня в единственной работе – нашей статье «Нотный архив кафедрального собора Рождества Пресвятой Богородицы Ростова-на-Дону: история формирования и особенности структуры» [6]. Безусловным достоинством перечисленных работ является выявление значительного числа имен отечественных музыкантов, посвятивших свою жизнь церковно-певческому искусству Ростовской области, и хоровых коллективов, сыгравших важную роль в его становлении и развитии.

Публикуемая статья подытоживает исследовательские наблюдения, сопутствующие изучению нотного архива церкви Всех святых г. Таганрога[1]. В качестве источников, позволивших определить основные этапы формирования вышеуказанного нотного архива, фигурируют документы Государственного архива Ростовской области – 2 тома регистрационного дела Всехсвятской кладбищенской церкви г. Таганрога за 1945–1988 гг. (см.: [7; 8]).

Нотный архив храма Всех святых г. Таганрога представляет собой собрание хоровых партитур и комплектов партий к ним, предназначенных для исполнения во время уставных богослужений годичного круга. Данный комплекс подразделяется на печатные сборники конца XIX – начала XX вв., отдельные опубликованные партитуры того же периода, а также собрание рукописей, переданных церкви Всех святых г. Таганрога из других храмов Юга России.

[1] В настоящее время по инициативе настоятеля данного храма свящ. И. Ковалева соответствующее нотное собрание готовится к передаче в Архив Ростовской-на-Дону епархии как фондовое включение в составе нотного архива кафедрального собора Рождества Пресвятой Богородицы Ростова-на-Дону.

Состав вышеупомянутого нотного архива во многом объясняется историей певческого коллектива, трудившегося в данной церкви на протяжении 1945–1988 гг. Как и другие храмы Ростовской области, церковь Всех святых г. Таганрога была открыта для совершения богослужений в период оккупации Таганрога (1941–1943 гг.). В 1944 году, после изменения (с 1943 г.) политики Советского государства в отношении религиозных организаций и учреждения Совета по делам Русской Православной Церкви, началась регистрация соответствующих храмов. Община церкви Всех святых г. Таганрога была зарегистрирована 21 апреля 1945 г. [7, *л.* 11]. Скорее всего, именно с этого времени в храме началось формирование певческого коллектива и нотной библиотеки. Поскольку в данной церкви, находившейся на территории кладбища, служило 3 священника, богослужения не ограничивались воскресными всенощными бдениями, литургиями и службами двунадесятых праздников. Вплоть до конца 1980-х годов в богослужениях принимали участие 2 хора: правый (большой, обычно состоявший из 14–19 человек) и левый (малый, в котором числилось 3–5 человек).

Учитывая требования к документации, ежегодно предоставляемой уполномоченному Совета по делам религий (до 1965 г. – Совета по делам Русской православной церкви) по Ростовской области, пофамильные списки состава певческих коллективов подавались с 1961 г. С этого времени состав хора менялся следующим образом:

1961 г.: регент – Левченко Кузьма Феодулович, женская группа хора – 9 чел., мужская группа хора – 4 чел. [8, *л.* 3];

1962 г.: регент – Лисенко Стефан Иванович, женская группа хора – 10 чел., мужская группа хора – 4 чел. [8, *л.* 21];

1970 г.: регент – Ирюпин Григорий Миронович, женская группа хора – 13 чел., мужская группа хора – 6 чел. [8, *л.* 181];

1977 г.: регент – Медведева Зинаида Яковлевна, женская группа хора – 12 чел., мужская группа хора – 5 чел. [8, *л.* 189];

1981 г.: регент – Яковенко Мария Николаевна, женская группа хора – 10 чел., мужская группа хора – 4 чел. [8, *л.* 229];

1982 г.: регент – Яковенко Мария Николаевна, женская группа хора – 10 чел., мужская группа хора – 4 чел. [8, *л.* 239];

1983 г.: регент – Скрыник Владимир Анатольевич, женская группа хора – 9 чел., мужская группа хора – 6 чел. [8, *л.* 247];

1985 г.: регент – Скрыник Владимир Анатольевич, женская группа хора – 12 чел., мужская группа хора – 8 чел. [8, *л.* 281];

1986 г.: регент – Скрыник Владимир Анатольевич, женская группа хора – 12 чел., мужская группа хора – 10 чел. [8, *л*. 294];

1987 г.: регент – Скрыник Владимир Анатольевич, женская группа хора – 13 чел., мужская группа хора – 10 чел. [8, *л*. 350].

Как видим, несмотря на периодическую смену регентов, данный коллектив отличался стабильностью, с тенденцией к расширению состава за счет привлечения дополнительных певчих-мужчин.

Стабильный состав певчих позволял исполнять за службой хоровые песнопения, требующие основательной профессиональной подготовки. В соответствии с возможностями коллектива формировалась и нотная библиотека. Представляет интерес обширная коллекция печатных изданий, фигурирующих в нотном архиве церкви Всех святых г. Таганрога. Упомянем, в частности, следующие сборники: «Избранные духовно-музыкальные сочинения А. Л. Веделя (1767–1808) (К столетию со дня смерти композитора)» под ред. В. Г. Петрушевского. Вып. 1 (Киев, 1911; в состав данного издания вошли: № 1. Ныне отпущаеши (партитура утрачена); № 2. Иже херувимы (фрагмент); № 3. Милость мира; № 4. Достойно есть; № 5. Отче наш; № 6. Да исполнятся уста наша); «Полное собрание духовно-музыкальных сочинений прот. П. Турчанинова» под ред. А. Кастальского; «Полное собрание духовно-музыкальных сочинений Дм. Бортнянского» под ред. П. Чайковского; «Пение на панихиде, извлеченное из обихода нотного церковного пения, при Высочайшем дворе употребляемого, для четырехголосного смешанного хора в упрощенном переложении» (СПб., б. г.); «Воскресные службы осьми гласов, положены для хора, гармониума или фортепиано С. Зайцевым» (М., 1898); собрание песнопений того же С. Зайцева (На Рождество Христово, Богоявление и Благовещение, С нами Бог, На реках Вавилонских); «Мелодии знаменного, киевского, греческого и болгарского распевов в систематизации и обработке Ю. Извекова».

Помимо вышеперечисленных циклов и сборников, в нотном архиве содержатся партитуры отдельных сочинений, опубликованных в начале XX века (А. Архангельский, М. Багрецов, К. Базарнов, Н. Белов, П. Воротников, В. Гиренко, П. Григорьев, П. Иванов, И. Лавровский, Г. Маренич, К. Маркевич, Ф. Мясников и др.).

Значительный интерес представляет собрание рукописных партитур церковных композиторов Дона и Юга России, чьей музыке отдавалось безусловное предпочтение регентами хора церкви Всех святых. Поскольку сегодня литургическая музыка этих композиторов не изучена в полной мере, приведем названия соответствующих партитур, которые сохранились в нотном собрании таганрогского храма.

Наибольшее число песнопений принадлежит выдающемуся церковному композитору Федору Феофановичу Войленко, который на протяжении 1920-х годов состоял в должности регента Никольской церкви г. Таганрога. Будучи сподвижником епископа Иосифа (Чернова) и противодействуя обновленческому расколу в Таганроге, Ф. Ф. Войленко был дважды арестован [9, *л*. 178–178 об.]. В 1930 г. он поступил в Ленинградскую консерваторию, но в период каникул неизменно возвращался в Таганрог [там же, *л*. 178 об.]. Как завершился жизненный путь Ф. Ф. Войленко, до сих пор остается неизвестным. Творческое наследие композитора к настоящему времени также не изучено. В нотном архиве церкви Всех святых г. Таганрога хранятся следующие партитуры Ф. Ф. Войленко: Хвалите имя Господне (c-moll), Тропари по непорочных, Великое славословие (B-dur), Благослови, душе моя, Господа (на литургии), Трисвятое, Милость мира (G-dur), Милость мира (E-dur), Ектения на литии, Сугубая ектения.

Свидетельством того, что память о новочеркасском регенте и церковном композиторе А. Т. Ершове (он был расстрелян в 1938 г. [10, *л*. 33–33 об.]), сохранялась в последующий период, является партитура его песнопения Хвалите имя Господне, исполнявшегося хором церкви Всех святых.

Значимая роль в репертуаре церковных хоров принадлежит литургическим сочинениям Г. Давидовского. В 1908 г. Григорий Митрофанович Давидовский организовал в Ростове-на-Дону хоровую капеллу, отличавшуюся высоким исполнительским мастерством. Помимо хормейстерской деятельности, он сочинил около 80 хоровых произведений и обработок [11, с. 32]. В 1912 году Г. Давидовский возглавил трехлетние регентские классы при музыкальном училище Ростовского отделения Императорского Русского музыкального общества [12, с. 174]. После организации Донской советской консерватории (1918–1927 гг.) [13, *л*. 9, 21] он преподавал в этом учебном заведении, готовя профессиональных вокалистов [14, с. 99–100]. Литургическая музыка Г. Давидовского и сегодня является неотъемлемой частью богослужебного репертуара многих храмов крупных городов Ростовской области. В нотном архиве церкви Всех святых г. Таганрога сохранились партитуры Г. Давидовского: Отче наш (solo soprano), Ныне отпущаеши (solo tenor), Милость мира (c-moll), Сугубая ектения, – кото-

рые исполнялись довольно часто, о чем можно судить по степени их сохранности.

Важной составляющей нотного архива являются партитуры М. Скрипникова: Блажен муж (e-moll), Малое славословие, Хвалите имя Господне (solo baritone), От юности моея, Благослови, душе моя, Господа (на литургии), Отца и Сына, Душе моя, Великая ектения. Заслуживают особого упоминания также партитуры Я. Шевцова: Богородице Дево, радуйся (solo soprano и tenor), Величит душа моя Господа, Великое славословие (d-moll), Во царствии Твоем, Трисвятое, Верую (D-dur), Отца и Сына, Сугубая ектения (по-гречески), Стихира на Благовещение.

Как и все нотные библиотеки храмов, открытых в послевоенный период, собрание церкви Всех святых формировалось, помимо прочего, благодаря поступлениям хоровых партитур из закрывающихся церквей. Скорее всего, именно так в таганрогском храме оказались рукописные ноты, снабженные печатью: «г. Кисловодск. Пантелеймоновская церковь».

Автографы, обнаруженные на рукописных нотах, позволили идентифицировать некоторых представителей церковно-певческого искусства Ростовской области. Так, например, И. Пруссинский, чья музыка нередко исполнялась в храмах Ростова-на-Дону, был церковным композитором послевоенного периода, лично знакомым с регентами Ростовской области. Михаил Трофимович Волгин, чьим именем надписан ряд партитур (в частности, представленных сегодня в нотном архиве ростовского кафедрального собора Рождества Пресвятой Богородицы), идентифицирован как регент Крестовоздвиженской церкви г. Таганрога.

Изучение нотного архива церкви Всех святых г. Таганрога позволило выявить его тесную связь с нотным архивом Ростовского собора Рождества Пресвятой Богородицы. Об этом свидетельствуют, к примеру, обнаружившиеся 6 партитур из коллекции рижского регента И. Г. Шершунова, приобретенной митрополитом Вениамином (Федченковым) для Ростовского кафедрального собора Рождества Пресвятой Богородицы [6, с. 90–91]. Каким образом эти партитуры оказались в Таганроге, еще предстоит выяснить, поскольку на соответствующих экземплярах (в отличие от нот соборного архива) фигурирует только личная печать И. Г. Шершунова – при отсутствии печати митрополита Вениамина (Федченкова),

О тесной связи с коллекцией ростовского собора свидетельствуют и рукописные копии сочинений таких церковных композиторов, как Ишин, Ейбоженко, Копченков, И. Ф. Коваленко (в конце 1940–1950-х гг. он состоял в должности регента Архиерейского хора Ростовского кафедрального собора Рождества Пресвятой Богородицы). Скорее всего, названные партитуры были скопированы регентами хора храма Всех святых с разрешения К. Ф. Левченко, который после Таганрога возглавил Архиерейский хор Ростовского кафедрального собора.

Помимо вышеперечисленных партитур, в нотном архиве церкви Всех святых г. Таганрога представлены и другие, причем весьма многочисленные, нотные рукописи, вызывающие исследовательский интерес и принадлежащие к числу памятников церковно-певческой культуры Юга России.

Итак, аналитический обзор нотного архива церкви Всех святых г. Таганрога позволяет сделать следующие выводы. Во-первых, нотное собрание данного храма относится к немногим архивным комплексам Юга России, сохранившимся до настоящего времени. Во-вторых, указанный архив наглядно свидетельствует о том, что церковно-певческая культура храма Всех святых отличалась достаточно высоким исполнительским уровнем. В-третьих, регентами хора отдавалось предпочтение литургическим сочинениям периода немецкого влияния (первая половина XIX в.), тогда как песнопения русских церковных композиторов «нового направления» в богослужебной практике использовались в редчайших случаях (их перечень исчерпывается тремя партитурами П. Г. Чеснокова и «Символом веры» А. Т. Гречанинова). В-четвертых, нотный архив отразил почтительное отношение к музыке региональных композиторов, которая являлась неотъемлемой частью богослужебного репертуара, исполняемого хором храма Всех святых г. Таганрога.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вальченко А. В.* Хоровое пение в музыкальной культуре Дона (XVIII – начало XX века): дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Ростов н/Д, 2004. 249 с.
2. *Вальченко А. В.* Хоровое искусство на Дону (XVIII – начало XX века): моногр. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2014. 300 с.
3. *Сорокина У. В.* Церковно-певческая культура провинциального города в XX столетии (на примере г. Ростова-на-Дону): дис. ... канд. иск.: в 2 т. Ростов н/Д, 2017. Т. 1. 97 с.
4. *Сорокина У. В.* Судьба композитора (о творчестве М. Ю. Скрипникова) // Musicus: Вестник СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. 2014. № 4. С. 28–34.
5. *Сорокина У. В.* Церковно-певческая культура Ростова-на-Дону в начале XX столетия // Культура и искусство Юга России. 2016. № 3. С. 5–10.
6. *Шадрина А. В.* Нотный архив кафедрального собора Рождества Пресвятой Богородицы Ростова-на-Дону: история формирования и особенности структуры // Культура и искусство Юга России. 2017. № 2. С. 89–95.
7. ГАРО. Ф. Р-4173. Оп. 6. *Д.* 77. Регистрационное дело Всехсвятской кладбищенской церкви г. Таганрога. Т. 1. 327 *л.*
8. ГАРО. Ф. Р-4173. Оп. 6. *Д.* 78. Регистрационное дело Всехсвятской кладбищенской церкви г. Таганрога. Т. 2. 427 *л.*
9. Архив Управления Федеральной службы безопасности Российской Федерации по Ростовской области (Архив УФСБ РФ по РО). *Д.* П-38243. Уголовно-следственное дело Чернова Иосифа Михайловича и др. 1936 г. 220 *л.*
10. Архив УФСБ РФ по РО. *Д.* П-40625. Уголовно-следственное дело Ершова Александра Тимофеевича. 1938 г. 33 *л.*
11. *Романовский Н. В.* Хоровой словарь. *Л.*: Музыка, 1972. 136 с.
12. [Без подписи]. Разные известия // Хоровое и регентское дело. 1912. № 9. С. 174–176.
13. ГАРО. Ф. 301. Оп. 9. *Д.* 450. Дело об утверждении устава консерваторий Ростовского-на-Дону отделения Музыкального общества. 1918 г. 26 *л.*
14. *Гировский Е. Ф.* Донская консерватория (Воспоминания) // Культура донского края: Страницы истории: сб. науч. тр. Ростов н/Д: Изд-во РГПИ, 1993. С. 98–112.

REFERENCES

1. *Val'chenko A.* Khorovoe penie v muzykal'noy kul'ture Dona (XVIII – nachalo XX veka) [Choral singing in the musical culture of the Don (the 18th – early 20th century)]: Ph. D. Thesis. Rostov-on-Don, 2004. 249 p.
2. *Val'chenko A.* Khorovoe iskusstvo na Donu (XVIII – nachalo XX veka) [Choral art on the Don (the 18th – early 20th century)]: research work. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2014. 300 p.
3. *Sorokina U.* Tserkovno-pevcheskaya kul'tura provintsial'nogo goroda v XX stoletii (na primere g. Rostova-na-Donu) [Church-singing culture of a provincial city in the 20th century (on the example of Rostov-on-Don)]: Ph. D. Thesis: in 2 vol. Rostov-on-Don, 2017. Vol. 1. 97 p.
4. *Sorokina U.* Sud'ba kompozitora (o tvorchestve M. Yu. Skripnikova) [The fate of the composer (about the creative work by M. Skripnikov)]. In: Musicus: Vestnik SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova [Musicus: Bulletin of N. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory]. 2014. No. 4. Pp. 28–34.
5. *Sorokina U.* Tserkovno-pevcheskaya kul'tura Rostova-na-Donu v nachale XX stoletiya [Church-singing culture of Rostov-on-Don at the beginning of the 20th century]. In: Kul'tura i iskusstvo Yuga Rossii [Culture and Art of the Southern Russia]. 2016. No. 3. Pp. 5–10.
6. *Shadrina A.* Notnyy arkhiv kafedral'nogo sobora Rozhdestva Presvyatoy Bogoroditsy Rostova-na-Donu: istoriya formirovaniya i osobennosti struktury [Music archive of the Cathedral of the Nativity of the Blessed Virgin in Rostov-on-Don: The history of formation and features of the structure]. In: Kul'tura i iskusstvo Yuga Rossii [Culture and Art of the Southern Russia]. 2017. No. 2. Pp. 89–95.
7. Gosudarstvennyy arkhiv Rostovskoy oblasti [State Archives of the Rostov Region]. F. R-4173. L. 6. D. 77. Registratsionnoe delo Vsekhsvyatskoy kladbishchenskoy tserkvi g. Taganroga [Registra-

tion list of the All Saints cemetery Church in Taganrog]. Vol. 1. 327 s.

8. Gosudarstvennyy arkhiv Rostovskoy oblasti [State Archives of the Rostov Region]. F. R-4173. L. 6. D. 78. Registratsionnoe delo Vsekhsvyatskoy kladbishchenskoy tserkvi g. Taganroga [Registration list of the All Saints cemetery Church in Taganrog]. Vol. 2. 427 s.

9. Arkhiv Upravleniya Federal'noy sluzhby bezopasnosti Rossiyskoy Federatsii po Rostovskoy oblasti [Archive of the Office of the Federal Security Service of the Russian Federation for the Rostov Region]. L. P-38243. Ugolovno-sledstvennoe delo Chernova Iosifa Mikhaylovicha. 1936 g. [Criminal investigation case of Iosif Chernov (1936)]. 220 s.

10. Arkhiv Upravleniya Federal'noy sluzhby bezopasnosti Rossiyskoy Federatsii po Rostovskoy oblasti [Archive of the Office of the Federal Security Service of the Russian Federation for the Rostov Region]. L. P-40625. Ugolovno-sledstvennoe delo Ershova Aleksandra Timofeevicha. 1938 g. [Criminal investigation case of Alexander Ershov (1938)]. 33 s.

11. *Romanovskiy N.* Khorovoy slovar' [Choral Dictionary]. Leningrad: Muzyka, 1972. 136 p.

12. *Bez podpisi* [Without author's name]. Raznye izvestiya [Different News]. In: Khorovoe i regentskoe delo [Choral and Precentor's Work]. 1912. No. 9. Pp. 174–176.

13. Gosudarstvennyy arkhiv Rostovskoy oblasti [State Archives of the Rostov Region]. F. 301. L. 9. D. 450. Delo ob utverzshdenii ustava konservatoriy Rostovskogo-na-Donu otdeleniya Muzykal'nogo obshchestva [List about Approval of Regulations of Rostov-on-Don branch of Musical Society]. 26 s.

14. *Girovskiy E.* Donskaya konservatoriya (Vospominaniya) [Don Conservatory (Memories)]. In: Kul'tura donskogo kraya: Stranitsy istorii [Culture of the Don Region: Pages of History]: collected research works. Rostov-on-Don: Rostov State Pedagogical Institute, 1993. Pp. 98–112.

Шадрина Алла Валерьевна
кандидат исторических наук, старший научный сотрудник
Южный научный центр Российской Академии наук
Россия, 344006, Ростов-на-Дону
bergson@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-1925-0216

Alla V. Shadrina
Ph. D. (History), Senior researcher
The Southern Scientific Centre of the Russian Academy of Sciences
Russia, 344006, Rostov-on-Don
bergson@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-1925-0216

УДК 782.8 DOI: 10.52469/20764766_2021_03_125

А. Я. СЕЛИЦКИЙ

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

«ОХОТНИКОВ НЕ УНИМАЮТ…»: «БАБИЙ БУНТ» НА ВЕШЕНСКОЙ СЦЕНЕ

(К 90-летию Ростовского театра музыкальной комедии)

Показ музыкального спектакля по ранним рассказам М. Шолохова, состоявшийся вскоре после премьеры на сцене Дворца культуры станицы Вешенской (май 1975), где жил и работал писатель, – событие значительное и для истории конкретного театра, и для судьбы наследия писателя, и для культурной жизни станицы. Ростовский театр музыкальной комедии (ныне – Ростовский музыкальный театр) никогда не показывал своих работ в родных местах автора литературного первоисточника. Среди многочисленных инсценировок и экранизаций произведений М. Шолохова «Бабий бунт» был и остается единственной музыкальной комедией; труппу профессиональных артистов общим числом около 100 человек (солисты, хор, балет, оркестр) вешенская сцена принимала, скорее всего, в первый и, на данный момент, единственный раз. В статье воссоздается история рождения указанного спектакля, который поныне входит в репертуар Ростовского музыкального театра. Кроме того, на основе печатных и устных свидетельств реконструируются фактическая сторона гастрольной поездки, предшествующие ей и последующие события, выясняется, в каком виде был представлен спектакль, описывается реакция аудитории и т. п.

Воспроизводится канва непростых переговоров с писателем, чье письменное разрешение на постановку было необходимо получить, характеризуется адресованное ему письмо от имени руководства театра с «резолюцией» автора «Донских рассказов». В статье уточняются даты ростовской премьеры и двух представлений спектакля в Вешенской, причины отсутствия на этих представлениях самого М. Шолохова, который находился в указанный период на излечении в Москве. Эскизно намеченный художественный и внехудожественный контекст этого события позволяет воспринять отдельный эпизод театральной жизни как примечательную страницу истории донской культуры.

Ключевые слова: Ростовский театр музыкальной комедии, «Бабий бунт», Е. Птичкин, оперетта, М. Шолохов, «Донские рассказы».

Для цитирования: Селицкий А. Я. «Охотников не унимают…»: «Бабий бунт» на вешенской сцене (К 90-летию Ростовского театра музыкальной комедии) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 3. С. 125–132.
DOI: 10.52469/20764766_2021_03_125

A. SELITSKY

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

"THOSE WHO WISH ARE NOT REFUSED...": "THE RIOT OF PEASANT WOMEN" ON THE VYOSHENSKAYA STAGE

(To the 90th anniversary of the Rostov Theatre of Musical Comedy)

The performance of musical comedy based on the M. Sholokhov's early short stories, that took place soon after the premiere on the stage of the Palace of Culture at the village of Vyoshenskaya (May 1975), where the writer lived and worked from the mid-1920s, is a significant event for the history of the theatre, for the fate of the writer's legacy, and for the cultural life of the village. The Rostov theatre never gave performances in the hometown of the author of the literary source; amongst the numerous adaptations for stage and screen versions of Sholokhov's works, "The Riot of Peasant Women" was and remains the only musical comedy; the troupe of professional artists with a total number of about 100 people (soloists, choir, ballet, orchestra members) were hosted by the Vyoshenskaya stage, most

likely for the first and so far for the last time. The article renews the creation story of the play, which is still included in the repertoire of the Rostov Musical Theatre. Furthermore, on the basis of printed and oral evidence, the author attempts to reconstruct the facts about the tour, establish what preceded and followed it, what form the performance took, what was the reaction of the audience, etc.

The difficult negotiations with the writer, whose written permission for the production was needed, and a letter addressed to him by the theater management with the "resolution" by the author of "Don Stories" are reconstituted and presented in the article. The dates of the Rostov premiere and two performances of the play in Vyoshenskaya, and the reasons for the absence of Sholokhov, who was on treatment in Moscow are specified. The sketchily presented context allows us to see this episode of theatrical life as an interesting page of the Don cultural history.

Key words: Rostov Theatre of Musical Comedy, "The Riot of Peasant Women", E. Ptichkin, operetta, M. Sholokhov, "Don Stories".

For citation: Selitsky A. "Those who wish are not refused...": "The Riot of Peasant Women" on the Vyoshenskaya stage (To the 90th anniversary of the Rostov Theatre of Musical Comedy) // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 3. Pp. 125–132.
DOI: 10.52469/20764766_2021_03_125

В истории Ростовского государственного театра музыкальной комедии немало ярких страниц; о нем гремела слава как об одном из лучших опереточных коллективов страны. Каждое лето труппа совершала гастрольные поездки по СССР, выступала в Москве, столицах союзных республик, в крупных областных центрах, курортных городах. Театр вызывал устойчивый интерес публики и высоко оценивался прессой. Видные советские композиторы доверяли ему первые исполнения своих сочинений (сейчас сказали бы – «мировые премьеры»). Не забыта история театра и после 1999 года, когда его правопреемником стал Ростовский государственный музыкальный театр, – здесь относятся к памяти предшественника с неподдельным уважением.

Но даже на подобном впечатляющем фоне не затерялось выступление труппы театра в 1975 году на подмостках районного Дворца культуры. Точнее, не должно затеряться, ибо место показа и представленное там произведение заслуживают внимания. Оба вошли в историю: первое – в историю мировой литературы, второе – в историю отечественного музыкального театра, – но вошли порознь. Речь идет об известной на весь мир донской станице Вешенской, где с середины 1920-х годов жил и работал Михаил Шолохов, и созданной в Ростове музыкальной комедии «Бабий бунт» по ранним рассказам писателя.

В ростовской артистической среде о том эпизоде и ныне бытуют предания, которые кажутся похожими на актерские байки – настолько много в них остается неясного, настолько неправдоподобными выглядят отдельные подробности, настолько разнятся воспоминания участников и очевидцев. Это и неудивительно: аберрации человеческой памяти порой обнаруживаются на гораздо меньших промежутках времени, а в этом случае минуло почти полвека. Опять-таки естественно, что маловероятные на первый взгляд факты в действительности оказываются правдой, и наоборот.

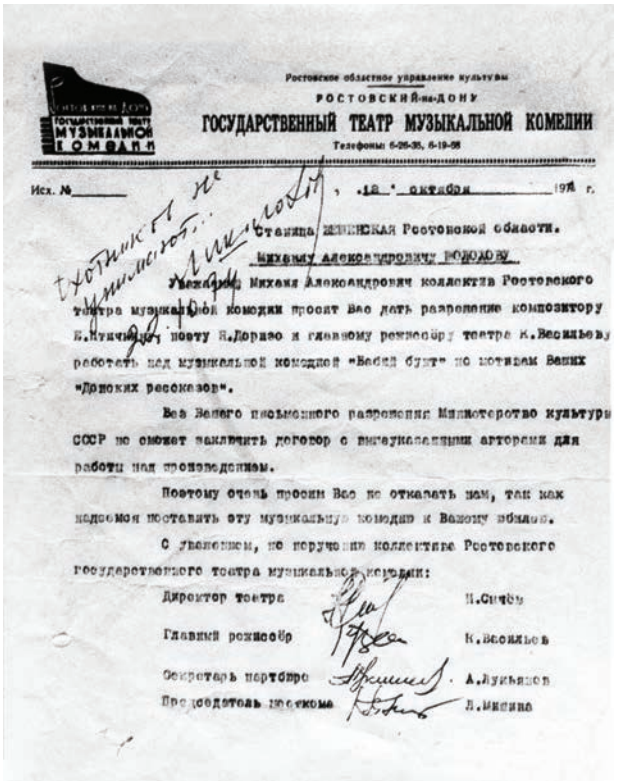
Настоящая статья не содержит анализа и оценки музыкально-литературного текста произведения или художественных достоинств его сценического воплощения. Предполагаемая цель – реконструировать само событие, установить, что ему предшествовало и что за ним последовало, в каком виде прошел спектакль для «целевой аудитории», какова была ее реакция и т. п. Пытаясь достичь этой цели, мы обратимся к различным свидетельствам. Во-первых, устным: Сергея Поспелова – в то время главного дирижера театра, Русланы Григорьян – помощника режиссера, Мелании Войнаровской – артистки. Во-вторых, письменным: книге об авторе музыки «Бабьего бунта» и материалам районной газеты[1]. Впрочем, последние также выглядят неполными и противоречивыми.

[1] Автор выражает сердечную благодарность Маргарите Александровне Благородовой, заведующей муниципальным архивом администрации Шолоховского района Ростовской области, за помощь в подборе материалов.

Вот что рассказывает композитор Евгений Птичкин: «Труппа театра музыкальной комедии Ростова-на-Дону обратилась к выдающемуся советскому писателю М. А. Шолохову с просьбой разрешить написать оперетту на его “Донские рассказы”. – “Добро… Охотников не останавливают”. Этот краткий отклик писателя вдохновил меня. И вот готова музыка – мы едем в Вешенскую к Михаилу Александровичу; оперетта играется во Дворце культуры станицы… Это был своеобразный и очень важный творческий контроль. Премьера состоялась в Ростове-на-Дону 2 мая 1975 года» [1, с. 65]. Казалось бы, можно ли не доверять одному из ключевых действующих лиц нашего сюжета?! Между тем, здесь одна неточность громоздится на другую: повествователь весьма приблизительно фиксирует в памяти свои и чужие высказывания, даты, последовательность событий, – даже по прошествии немногих лет. По-видимому, цитируемый рассказ не предварялся хотя бы поверхностным просмотром театральных программок и других документов.

Историкам хорошо известна недостоверность воспоминаний, порой – без всякого умысла со стороны их авторов. Да и журналисты, случается, неточно излагают услышанное от собеседника. Из приведенного фрагмента следует, что театр *вначале* представил новый спектакль жителям станицы и только *после этого* сыграл премьеру в Ростове. Легенда о якобы поставленном М. Шолоховым условии, согласно которому дальнейшую судьбу постановки должны решить его земляки (дескать, если в Вешенской оперетта пройдет с успехом, ее можно будет исполнять в театре), пересказывается даже на официальном сайте Министерства культуры России и портале «Музыкальные сезоны» [2; 3]. Легенда красивая, но все же лишенная фактических оснований. Зная реалии театральной жизни, в это трудно поверить: государственный театр включил постановку в свой план, затратил на нее отпущенные средства, три месяца репетировал, вопреки сохраняющемуся риску не получить одобрения станичников?!

Уточним датировку событий, обратившись к ростовским и вешенским газетам. Премьерные спектакли состоялись 3 и 10 мая, причем во второй из этих дней «Бабий бунт» шел днем и вечером [4]. Во Дворце культуры Вешенской постановку можно было увидеть в течение двух вечеров – 17 и 18 мая [5]. Вольно пересказал Е. Птичкин и ответ писателя, причем в беседе с вешенским корреспондентом изложил эту фразу иначе: «Что ж, охотникам поперек дороги не становятся» [6][2]. Между тем оригинал таков: «Охотников не унимают…», – что куда выразительнее любых «фантазий на тему» (адресованное М. Шолохову письмо руководителей Театра музыкальной комедии с «резолюцией» автора «Донских рассказов» экспонируется в музее Ростовского музыкального театра).



Ростовское областное управление культуры

РОСТОВСКИЙ-на-ДОНУ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМЕДИИ

Телефоны 6-26-35, 6-19-58

Исх. №_____ , «18» октября 197[illegible] г.

Станица ВЕШЕНСКАЯ Ростовской области.

Михаилу Александровичу ШОЛОХОВУ

Уважаемый Михаил Александрович коллектив Ростовского театра музыкальной комедии просит Вас дать разрешение композитору Е.Птичкину, поэту Н.Дорде и главному режиссёру театра К.Васильеву работать над музыкальной комедией "Бабий бунт" по мотивам Ваших "Донских рассказов".

Без Вашего письменного разрешения Министерство культуры СССР не сможет заключить договор с вышеназванными авторами для работы над произведением.

Поэтому очень просим Вас не откажать нам, так как надеемся поставить эту музыкальную комедию к Вашему юбилею.

С уважением, по поручению коллектива Ростовского государственного театра музыкальной комедии:

Директор театра [illegible] Н.Сичкарь

Главный режиссёр К.Васильев

Секретарь партбюро А.Лукьянов

Председатель месткома Л.Никина

Сопоставляя различные источники информации, можно воссоздать историю рождения спектакля и степень участия в этом процессе каждого из творцов «проекта». В середине 1970-х годов должность главного режиссера театра занимал ***Кирилл Васильев*** – фигура ныне почти забытая. В ту пору он был увлечен идеей решительного обновления репертуара путем создания новых оперетт и музыкальных комедий на

[2] Молодая журналистка, не имевшая опыта рецензирования театральных спектаклей, допустила простительные погрешности: доверилась ощущению, что в основе партитуры лежит «народная музыка, бережно обработанная композитором» (это заблуждение позднее тиражировалось на страницах различных газет), неверно указала имя балетмейстера, а режиссера и дирижера не упомянула вовсе. Автору настоящей статьи удалось пообщаться с Г. Жбанниковой, которая сохраняет прекрасную память и остроту мысли. В личной беседе Галина Дмитриевна привела некоторые подробности тогдашних событий. В частности, на премьере она сидела в зале рядом с Е. Птичкиным, из чего следует, что некоторые детали опубликованной затем рецензии были, скорее всего, подсказаны его репликами.

основе *большой литературы*. Стремление это, безусловно, вдохновлялось достижениями прославленного жанра «следующего поколения» – мюзикла, который в первой половине 1970-х также появился на ростовской сцене. В ряде случаев К. Васильев создавал необходимые либретто сам. Опереточный театр смело и решительно обратился к произведениям Н. В. Гоголя, Н. С. Лескова, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова. В русле подобных творческих новаций и формировался замысел «Бабьего бунта». Чутье художника побудило К. Васильева положить в основу очередной постановки «Донские рассказы» М. Шолохова, что должно было вызвать большой интерес у ростовчан и привлечь многочисленную аудиторию. Для этого нужно было получить официальное разрешение писателя.

Приведенному выше письму от имени руководства Театра музыкальной комедии – на фирменном бланке, с подписями, как было принято, директора, главного режиссера, секретаря партбюро и председателя месткома профсоюза – предшествовала личная встреча с писателем. Как утверждает Р. Григорьян, встреч состоялось даже две; «парламентерами» выступали К. Васильев, С. Поспелов и артист А. Плясов (последний, вероятно, отличался неотразимым обаянием и дипломатическими способностями). Переговоры протекали не просто: автор «Тихого Дона» с ревнивой взыскательностью относился к сценическим и экранным интерпретациям его творений, причем оперетту и вовсе не жаловал. По-видимому, либретто (или отдельные сцены), вкупе с аргументами ростовской делегации, все же убедили писателя, если на свет появилось официальное письмо, отправленное почтой 18 октября 1974 года. Четырьмя днями позднее, 22 октября, датируется лукаво-одобрительная «резолюция» М. Шолохова, в которой заметен определенный подтекст: «Что же с вами поделать, коль вы так сильно этого хотите...». К сожалению, ни в мемориальном комплексе музея-заповедника «Усадьба М. А. Шолохова» (в здании, где и происходили тогдашние разговоры «на повышенных тонах»), с его обширной коллекцией соответствующих документов и материалов, ни в современной Летописи жизни и творчества писателя [7] сегодня обнаружить какие-либо «отзвуки» вешенской премьеры «Бабьего бунта» и предварявших ее визитов ростовчан к писателю не представляется возможным[3].

Однако вернемся к создателям спектакля. В том же письме, адресованном М. Шолохову, предполагаемым автором поэтических текстов либретто именовался Николай Доризо, жизнь которого была связана с Ростовом: здесь он в канун Великой Отечественной войны окончил школу, а после войны – университет; его стихи и песни в 1970-е годы пользовались большой популярностью («Огней так много золотых на улицах Саратова», «Как на свете без любви прожить», «Почему ж ты мне не встретилась...»). По неясным пока причинам сотрудничество не состоялось, и к работе был привлечен ***Михаил Пляцковский*** – столь же известный поэт-песенник («Крыша дома твоего», «Не повторяется такое никогда», «Увезу тебя я в тундру», «Через две зимы», «Ягода-малина»), который сотрудничал с Е. Птичкиным до и после «Бабьего бунта».

Сергей Поспелов, окончивший в свое время Свердловскую консерваторию как скрипач и дирижер (он был учеником М. Павермана), располагал большим опытом работы в оперетте. Он впервые появился за пультом Ростовского театра музыкальной комедии в 1965 году, вскоре заняв пост главного дирижера. В числе профессиональных достижений С. Поспелова фигурировали десятки постановок классических и современных отечественных образцов этого «солнечного жанра».

Судя по всему, имя композитора было внесено в этот список последним. Речь идет о ***Евгении Птичкине***, чьим песням из кинофильмов тогда сопутствовал большой успех («Зачем вы, девочки, красивых любите», «Сладка ягода»). «Бабий бунт» стал первым опытом Е. Птичкина в музыкальном театре; далее последовали еще пять, в том числе «Сладка ягода» по В. Шукшину, также поставленная в Ростовском театре в содружестве с драматургом и режиссером К. Васильевым и затем исполнявшаяся на сценах опереточных театров других городов.

Для полноты картины упомянем здесь и художника-постановщика спектакля ***Василия Алексеенко***, работавшего в Ростовском театре музыкальной комедии, а затем в Ростовском государственном музыкальном театре на протяжении 55 лет. Чтобы в должной мере отобразить местный колорит, В. Алексеенко специально посещал Вешенскую. Хореографом, учитывая стилистику спектакля, был приглашен ***Григорий Гальперин***, в ту пору возглавлявший танцевальную группу Кубанского казачьего хора (Краснодар). И до, и после этого Г. Гальперин сотрудничал с различными народными коллективами страны, в итоге связав собственную судьбу с Ростовом.

[3] К примеру, сотрудники музея впервые узнали об освещаемых здесь событиях из уст автора данной статьи летом 2021 года.

В процессе подготовки будущего спектакля С. Поспелов не ограничивался ролью дирижера-постановщика, что официально нигде не фиксировалось. Процитируем один из газетных откликов на премьеру: «До встречи с постановкой казалось, что единственно возможный способ создания музыкального образа – это широкое использование фольклора донских казаков… Но композитор и дирижер убедительно доказали полную правомерность и несколько иного решения. Они органично сплавили современные ритмы, гармонии, инструментовку, характерные для нашего музыкального быта, с интонациями народных песен, частушек». Далее рецензентом был отмечен «мелодический дар автора» [8]. Взгляд может, не задерживаясь, бегло скользнуть по этим строкам. Однако медленное чтение позволяет обнаружить слегка замаскированное указание на то, что в создании ритмического, гармонического, тембрового облика партитуры *дирижер участвовал наравне с композитором* (хотя «мелодический дар» последнего не подвергается сомнению). Корреспондент газеты «Комсомолец» А. Хавчин, скрипач по образованию, несколькими годами ранее служивший в оркестре Театра музыкальной комедии, наверняка был информирован об этом и смог донести полученную информацию до читателя. Воистину, имеющий уши – да услышит[4].

Подтверждая наше толкование цитируемых газетных строк, С. Поспелов рассказывает, что он выступил инициатором приглашения Е. Птичкина в качестве одного из авторов спектакля. Композитор присылал в Ростов отдельные номера по мере их сочинения, ограничиваясь клавиром и даже более условной записью. При этом высылка нотного материала сопровождалась просьбами к дирижеру по поводу оркестровки, что и было сделано С. Поспеловым. Скорее всего, подлинное авторство партитуры было для театрального коллектива секретом Полишинеля. Процитируем еще одно высказывание, опять-таки требующее «медленного чтения». Накануне премьеры К. Васильев сообщил корреспонденту «Вечернего Ростова», что «Евгений Птичкин несколько раз приезжал в Ростов и вместе с главным дирижером театра Сергеем Поспеловым много потрудился над музыкальной основой спектакля» [9]. Не «сочинил партитуру», а «много потрудился», причем «вместе с дирижером»!

Сообщил С. Поспелов и весьма колоритную подробность поездки в Вешенскую: туда и обратно участники спектакля добирались на теплоходе. Там же, в каютах, ростовчане жили в дни репетиций и спектаклей. Никто не удивился бы, узнав, что Театр музыкальной комедии представил свою новую работу в «сокращенной» версии, адаптировав ее к условиям районного Дворца культуры: скажем, в сопровождении рояля, без хоровых сцен и т. п. Нет, спектакль был показан целиком в сопровождении оркестра.

Появись «Бабий бунт» несколькими годами раньше, паломничество в Вешенскую не состоялось бы – спектакль попросту негде было показывать. Однако в 1973 году открылся районный Дворец культуры, расположившийся на северной оконечности станицы вблизи соснового бора, примерно в километре от Дона и административного центра. В новом Дворце размещались спортзал, репетиционные помещения, комнаты для кружковой работы, краеведческий музей, художественная мастерская…

Мраморные ступени лестницы вели в зрительный зал на 600 мест, выстроенный амфитеатром [10]. Немного простой арифметики. Упоминание местной газеты о «до отказа заполненном зале» во время двух спектаклей означает, что «Бабий бунт» посмотрели более 1200 человек. При тогдашней численности населения Вешенской в 7000 жителей это составляет около 17%. Для сравнения: ныне в миллионном Ростове 17% горожан – около 170000; чтобы принять такое количество зрителей, в зале Ростовского музыкального театра на 1000 мест должно было бы состояться 170 аншлагов! Вот почему успех постановки у земляков М. Шолохова – хотя бы названный успех и не служил, как отмечалось выше, «предварительным условием» премьеры в Ростове, – следует признать весьма значительным.

Жаль, что столь яркий факт остался не замеченным и ростовской, и центральной прессой. Но вероятные упреки в адрес журналистов едва ли обоснованны: весной 1975 года, когда приближалось 70-летие нобелевского лауреата, га-

[4] В настоящее время партитура «Бабьего бунта» звучит в другой инструментовке, рассчитанной на «укрупненный» состав оркестра (с учетом большей вместительности зрительного зала).

зетные полосы были заполнены материалами, посвященными писателю, включая публикации о фильмах и спектаклях по его произведениям. В Ростове, помимо Театра музыкальной комедии, на юбилей откликнулись Театр драмы им. А. М. Горького («Тихий Дон»)[5] и Театр юного зрителя («Нахаленок»). Наиболее масштабным свершением указанного периода стала кинокартина «Они сражались за Родину» (в 1975-м широко отмечалось и 30-летие Великой Победы). Кстати, в этом случае порядок событий был именно таким, какой принято связывать с «Бабьим бунтом»: официальной премьере в московском кинотеатре «Октябрь» (12 мая) и выходу в широкий прокат (26 мая) предшествовал показ 17 апреля в том же вешенском Дворце культуры, когда по приглашению М. Шолохова станицу посетили съемочная группа во главе с Сергеем Бондарчуком, генеральный директор «Мосфильма», руководство области и района. Согласно имеющимся документальным источникам, писатель встречался и беседовал со всеми прибывшими гостями.

Какова же была его реакция на представленную месяцем позже «народную музыкальную комедию» и почему в единственном газетном отклике об этом умалчивается? Пролить свет на столь очевидную странность позволяет упомянутая выше Летопись жизни и творчества писателя (см.: [7]). Оказывается, М. Шолохова в ту пору не было в Вешенской. Несколькими днями ранее он выехал в Москву, чтобы принять участие в главном из множества юбилейных чествований – торжественном вечере 23 мая в Большом театре. Однако затем писателя срочно госпитализировали в Центральную кремлевскую больницу с диагнозом «микроинсульт» (уже второй по счету). Благодаря интенсивной терапии состояние больного несколько улучшилось, и он, находясь в больничной палате, смог посмотреть телевизионную трансляцию из Большого театра. Естественно, М. Шолохов не присутствовал и на торжественном вечере в Ростове, который состоялся в Театре им. А. М. Горького 24 мая (заметим, что финальной частью этого вечера явился показ «Бабьего бунта»).

Так начиналась биография спектакля – столь насыщенная и долгая, что в 1975 году это вряд ли кто-нибудь мог предположить. После майских представлений в Ростове и Вешенской коллектив Театра музыкальной комедии с большим успехом играл «Бабий бунт» в больших и малых городах на летних гастролях. Их своеобразной кульминацией стали два августовских вечера кряду в Москве, в Государственном центральном концертном зале «Россия». Спектаклем, открывшим новый театральный сезон, вскоре заинтересовались другие театры – музыкальные и драматические, в РСФСР и союзных республиках (в Тбилиси «Бабий бунт» исполнялся в переводе на грузинский язык), самодеятельные коллективы, учебные заведения. В течение ближайших лет «шолоховская» оперетта вошла в репертуар если не всех, то видимого большинства театров музыкальной комедии СССР, а также ряда социалистических стран. По некоторым данным, в год премьеры это название фигурировало в афишах трех театров, в 1976 – тринадцати, в 1980 – тридцати четырех [1, с. 85].

В 1979 году – почему-то «с опозданием» в несколько лет – спектакль был представлен на соискание Государственной премии РСФСР им. М. И. Глинки, однако награды не получил. Впрочем, на его долю выпала счастливая участь – обрести удивительное долголетие, каким вознаграждаются немногие театральные постановки. После открытия Ростовского музыкального театра «Бабий бунт» адаптировали к новой сцене, где он был поставлен 19 мая 2000 года (вновь к шолоховской юбилейной дате – 95-летию со дня рождения классика). В 2008 году ростовчане познакомились с очередной «обновленной» постановкой – детищем уже другой творческой группы[6]. Спектакль-долгожитель и ныне сохраняется в репертуаре, соседствуя с произведениями оперного и балетного жанров и по праву считаясь «визитной карточкой» Музыкального театра.

Два выездных представления «Бабьего бунта» в Вешенской – одна из наиболее ранних страниц жизни этого спектакля – должны быть навсегда вписаны в его почти полувековую историю. Значимость указанного события определяется, по меньшей мере, тремя обстоятельствами. Во-первых, Ростовскому театру музыкальной комедии, насколько известно, ни до, ни после этого не доводилось играть спектакль вблизи усадьбы всемирно знаменитого автора литературного первоисточника, на родине соответствующих персонажей, в зале, где присутствовали их живые прототипы. Во-вторых, историческая судьба шолоховского наследия уже в 1970-е годы характеризовалась множеством экранизаций и инсценировок (за последующие десятилетия их количество существенно возросло), однако му-

[5] Григория Мелихова в этом спектакле играл Аристарх Ливанов, который вскоре переехал в Москву и приобрел известность благодаря работам в кино. Сама же постановка была удостоена Государственной премии РСФСР им. К. С. Станиславского.

[6] Музыкальный руководитель и дирижер Алексей Шакуро, режиссер-постановщик Леонид Шатохин, художник-постановщик Степан Зограбян, художник по костюмам Наталья Земалиндинова.

зыкальная комедия среди них поныне остается единственной. В-третьих, летопись культурной жизни Вешенской запечатлела выступления местных музыкантов, агитбригад, казачьих хоров, самодеятельных коллективов, даже существовавшего одно время народного театра, но труппу профессиональных артистов общим числом около 100 человек (солисты, хор, балет, оркестр) здесь принимали, кажется, в первый и последний раз.

Воссоздать особую (бесспорно уникальную, хотя и не самую значительную) страницу истории донской культуры; осветить давно совершившиеся события, которые весьма рельефно характеризуют определенную эпоху; собрать и проанализировать факты, относящиеся к художественно-историческому контексту «частного случая»; восстановить его хронологию и наиболее существенные «последствия», – таковы были главные задачи настоящей статьи.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Долинская Е. Б.* Евгений Птичкин. М.: Сов. композитор, 1989. 302 с.

2. Оперетта «Бабий бунт». URL: https://culture.gov.ru/press/culture_life/operetta_babiy_bunt_20180827150429_5b83e8cd6831e/ (дата обращения: 28.07.2021).

3. Евгений Николаевич Птичкин. Оперетта «Бабий бунт». URL: https://musicseasons.org/evgenij-nikolaevich-ptichkin-operetta-babij-bunt/ (дата обращения: 29.07.2021).

4. [Объявления и анонсы] // Вечерний Ростов. 1975. № 100 (29 апреля).

5. Премьера «Бабьего бунта» [Интервью администратора Театра музыкальной комедии С. Л. Шера корреспонденту Г. Д. Жбанниковой] // Советский Дон. 1975. № 59 (15 мая).

6. *Жбанникова Г. Д.* «Бабий бунт»: Оперетта по ранним рассказам М. А. Шолохова // Советский Дон. 1975. № 64 (27 мая).

7. *Кузнецова Н. Т.* Михаил Шолохов: летопись жизни и творчества. URL: http://sholohov.lit-info.ru/sholohov/biografiya/kuznecova-sholohov/1975.htm (дата обращения: 05.06.2021).

8. *Хавчин А. В.* …И в любви признание // Комсомолец. 1975. № 90 (7 мая).

9. *Варивода Т. А.* Накануне премьеры // Вечерний Ростов. 1975. № 102 (1 мая).

10. *Ганжин П. Ф.* Праздник культуры в станице Вешенской // Советский Дон. 1973. № 37 (27 марта).

REFERENCES

1. *Dolinskaya E.* Evgeniy Ptichkin [Evgeniy Ptichkin]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1989. 302 p.

2. Operetta «Babiy bunt» [Operetta "The Riot of Peasant Women"]. URL: https://culture.gov.ru/press/culture_life/operetta_babiy_bunt_20180827150429_5b83e8cd6831e/ (date of application: 28.07.2021).

3. Evgeniy Nikolaevich Ptichkin. Operetta «Babiy bunt» [Evgeny Nikolaevich Ptichkin. Operetta "The Riot of Peasant Women"]. URL: https://musicseasons.org/evgenij-nikolaevich-ptichkin-operetta-babij-bunt/ (date of application: 29.07.2021).

4. Ob'yavleniya i anonsy [Advertisements and Notices]. In: Vecherniy Rostov [Evening Rostov]. 1975. No. 100 (April 29).

5. Prem'era «Bab'ego bunta» (Teatra muzykal'noy komedii S. Shera korrespondentu G. Zhbannikovoy) [The Premiere of "The Riot of Peasant Women" (Interv'yu administratora Teatra muzykal'noy komedii manager S. Sher to the reporter G. Zhbannikova)]. In: Sovetskiy Don [Soviet Don]. 1975. No. 59 (May 15).

6. *Zhbannikova G.* «Babiy bunt»: Operetta po rannim rasskazam M. Sholokhova ["The Riot of Peasant Women": Operetta on the Early Stories by M. Sholokhov]. In: Sovetskiy Don [Soviet Don]. 1975. No. 64 (May 27).

7. *Kuznetsova N.* Mikhail Sholokhov: letopis' zhizni i tvorchestva [Mikhail Sholokhov: Chronicle of His Life and Creative Work]. URL: http://sholohov.lit-info.ru/sholohov/biografiya/kuznecova-sholohov/1975.htm (date of application: 05.06.2021).

8. *Khavchin A*. …I v lyubvi priznanie […And The Declaration of Love]. In: Komsomolets [Komsomol Member]. 1975. No. 90 (May 7).

9. *Varivoda T*. Nakanune prem'ery [On the Eve of the Premiere]. In: Vecherniy Rostov [Evening Rostov]. 1975. No. 102 (May 1).

10. *Ganzhin P.* Prazdnik kul'tury v stanitse Vyoshenskoy [Cultural Festival in the stanitsa of Vyoshenskaya]. In: Sovetskiy Don [Soviet Don]. 1973. No. 37 (March 27).

Селицкий Александр Яковлевич
доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
aria11@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-7082-3780

Alexander Ya. Selitsky
Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of Music History
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
aria11@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-7082-3780

УДК 783.6 DOI: 10.52469/20764766_2021_03_133

О. А. ГОДУНОВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ПОЭМА «СТРАСТИ ПО АННЕ» В. ХОДОША: К ПРОБЛЕМЕ ДИАЛОГИЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ В ДУХОВНОЙ МУЗЫКЕ

Памяти В. Ходоша посвящается

В статье рассматривается проблема диалогических отношений, их видов и уровней в музыкальном искусстве XX–XXI веков на примере творчества современного ростовского композитора В. Ходоша. В поэме «Страсти по Анне», концентрирующей в себе основные черты индивидуального стиля художника, наглядно представлено органичное сочетание мирского и духовного начал, реализованное при помощи разноплановых диалогов. Одним из видов диалогического взаимодействия в рамках творческого процесса является самозаимствование, которое позволяет автору еще раз вслушаться в звучание используемого музыкального материала, находя в нем новые идеи и смыслы. Благодаря этому выявляются несколько уровней диалогических отношений, формирующихся в сочинении. Первый уровень и соответствующая пара диалогических отношений – автор и его творчество. Второй уровень и адекватная ему диалогическая пара – сопряженность различных христианских традиций: западноевропейской католической и русской православной. Третий уровень и соответствующая диалогическая пара – полилог между светской и духовной культурами, современной и библейской эпохами.

Рассмотрение многоуровневых диалогических отношений в «Страстях по Анне» дает возможность исследователю глубже понять замысел композитора. В статье анализируется драматургическая роль поэмы А. Ахматовой «Реквием» в соотнесении с ранее созданными произведениями В. Ходоша «Lacrymosa» и «Вечерняя музыка», выявлена совокупность черт, присущих жанровому архетипу «Страстей», присутствующих в данном сочинении.

Освещение теоретических аспектов изучаемой проблемы проиллюстрировано описанием истории сценических воплощений и сравнительным анализом исполнительских интерпретаций «Страстей по Анне» 2000–2010-х годов.

Ключевые слова: духовная музыка, «Страсти по Анне» В. Ходоша, диалогические отношения, самозаимствование, Requiem, Lacrymosa.

Для цитирования: Годунова О. А. Поэма «Страсти по Анне» В. Ходоша: к проблеме диалогических отношений в духовной музыке // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 3. С. 133–140.
DOI: 10.52469/20764766_2021_03_133

O. GODUNOVA
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

POEM “THE PASSION FOR ANNA” BY V. KHODOSH: ON THE PROBLEM OF DIALOGICAL RELATIONS IN SACRED MUSIC

Dedicated to the memory of V. Khodosh

The purpose of this article is to identify the specifics of the dialogue, dialogical relations, their types and levels in the art work on example of modern Rostov composer V. Khodosh’s heritage. In his poem “The Passion for Anna” which concentrates in itself the principal features of the artist’s individual style there is organic conjunction of the secular and sacred principles to be realized by means of the various dialogues is clearly represented.

One of the types of dialogic interactions within the creative process is self-borrowing which allows the author re-listen to the sound of music material to be used, discover new ideas and meanings. Owing to this, several levels of dialogical relations

to be formed in the work are exposed. The first level and the suitable couple of dialogical relations are the author and his creative work. The second level and the adequate couple of dialogue is conjugation between different Christian traditions namely the Western European Catholic and Russian Orthodox. The third level and the appropriate pair is poly-log between secular and sacred cultures, modern and biblical epochs.

The examination of poly-level dialogical relations in "The Passion for Anna" affords the researcher an opportunity of the more comprehension as applied to the composer's concept. The article deals with the dramatic role of the poem "Requiem" by A. Akhmatova in correlation with two previously written V. Khodosh's works "Lacrymosa" and "Evening music". The complex of permanent features inherent in the genre archetype of "Passions" and to be available in "The Passion for Anna" is analyzed by the researcher.

The elucidation of the theoretical aspects of the problem is illustrated by the description of the scenic realizations and comparative analysis of "The Passion for Anna" performing interpretations in the 2000–2010s.

Key words: sacred music, "The Passion for Anna" by V. Khodosh, dialogical relations, self-borrowing, Requiem, Lacrymosa.

For citation: Godunova O. Poem "The Passion for Anna" by V. Khodosh: On the problem of dialogical relations in sacred music // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 3. Pp. 133–140.
DOI: 10.52469/20764766_2021_03_133

Изучение проблем, связанных с диалогичностью мышления и диалогическими тенденциями в искусстве XX–XXI веков, пребывает в центре внимания современных гуманитарных наук. Однако освещение упомянутой проблематики в музыковедческих трудах характеризуется фрагментарностью, поэтому исследование проблем диалогических отношений в сфере духовной музыки представляется актуальным. Цель настоящей статьи заключается в выявлении специфики диалогических отношений, их видов и уровней в творчестве современного ростовского композитора В. Ходоша на примере сочинения «Страсти по Анне».

Как известно, духовная музыка занимает особое место в наследии В. Ходоша. Ее жанровый спектр достаточно широк, он охватывает произведения для разных составов исполнителей: симфонические, вокально-симфонические (поэмы, кантаты), хоровые циклы. Одним из крупнейших духовных сочинений в творчестве В. Ходоша является поэма «Страсти по Анне» для чтеца, хора и струнного оркестра (2002), концентрирующая в себе основные черты его индивидуального стиля: театральность, стройность композиции, тяготение к поиску новых жанровых решений, призванных отобразить философские раздумья художника, его приверженность вечным темам человеческого бытия.

Драматургической основой и концептуальным стержнем «Страстей» является «Реквием» А. Ахматовой, одно из исторически и художественно значимых сочинений русской литературы XX века. Уже в названии поэмы определен жанровый «вектор» сочинения: Requiem – заупокойная месса по усопшим, поминальная молитва. В высшей степени символичной представляется краткая ремарка А. Ахматовой: «"Реквием" – четырнадцать молитв» (цит. по: [1, с. 3]). Пронзительный трагизм и лирико-философская масштабность, присущие указанной поэме, многогранно преломились в нескольких сочинениях В. Ходоша. Своеобразной кульминацией и смысловым итогом «ахматовской линии» и стал характеризуемый «пассионный» опус.

Следует напомнить, что еще в 1988 году, впервые прочитав «Реквием», композитор создал поэму для струнного оркестра «Lacrymosa», проникнутую мотивами «трагического катарсиса» [2, с. 456]. Размышления о тяжелых испытаниях русского народа, о личных драмах людей, переживших страшные годы репрессий, о безвинных жертвах этих жутких лет явились непосредственным «импульсом» к формированию художественного замысла В. Ходоша. Готовя премьеру «Lacrymosa», известный ростовский скрипач и дирижер С. Куцовский отозвался о произведении как «рубежном» для автора, тонко воспринимающего человеческую боль, наделенного даром сочувствия и сопереживания[1].

[1] В разговоре с В. Ходошем, высоко оценив сочинение молодого композитора, С. Куцовский – художественный руководитель камерного оркестра «Ренессанс» Ростовской консерватории – добавил:

Размышления о бренности земного бытия и духовном предназначении человека, устремленного к преодолению «жизненной трагедии», нашли отражение в другом сочинении В. Ходоша – «Вечерней музыке» для смешанного хора и струнного оркестра (1992). Воплощением индивидуальной *диалогической концепции* обусловливается ярко выраженная оригинальность композиционного строения данного опуса: «Вокальная музыка» представляет собой пятичастный цикл, в котором первый, третий и пятый номера – песнопения a cappella на канонические тексты из православного богослужения Вечерни, второй и четвертый – инструментальные части, написанные для струнного оркестра. Жанровая уникальность названного цикла благоприятствует формированию диалогических отношений между различными сферами – духовной и светской. Упомянутый диалог реализуется посредством многообразных сопряжений хоровой и оркестровой звучности, слова и музыки, церковного канона и светской культуры, художественных образов «горнего» и «дольнего».

В указанных сочинениях, наряду с широтой композиторского мышления и нравственно-этическим максимализмом автора, весьма рельефно отразились его человеческие качества – общительность, открытость, позитивное отношение к окружающим людям и миру. Как отмечают исследователи, музыка В. Ходоша «…отличается удивительной контактностью, ориентированностью на аудиторию… от знатоков и специалистов до самых широких слушательских кругов» [2, с. 457]. Данная творческая установка находит воплощение в многообразных диалогических процессах, буквально пронизывающих творчество этого замечательного мастера.

Осмысливая роль диалогического подхода к изучению художественных явлений, современное музыкознание опирается на фундаментальные положения философии диалога, в которой ключевую роль приобретает понятие «другого» (см.: [3]). Авторское «Я» кристаллизуется и раскрывается именно во взаимодействии, в диалоге с «другим»: с Богом, самим собой, своим творчеством, историей и культурой определенной страны или нации, вновь создаваемым сочинением и его будущим слушателем. В процессе указанного взаимодействия диалоговых структур рождается музыкальное произведение, уникальность которого обусловливается трансляцией заложенных автором смыслов, идей и культурных кодов [4, с. 28]. Подобная многоуровневая диалогичность присуща и «Страстям по Анне» В. Ходоша, тяготеющим к органичной сопряженности мирского и духовно-религиозного начал.

В современном музыкальном творчестве актуализируется стремление авторов к использованию ранее созданного музыкального материала в новых композициях. Такого рода «общение» художника с собственными текстами благоприятствует реализации одного из видов диалогического взаимодействия в рамках творческого процесса – самозаимствования, которое является «...способом решения чисто прикладных задач (переработка собственного произведения на новом этапе творческого пути; апробация найденных звуковых форм в ином жанровом, драматургическом и семантическом контексте… и др.), а также служит проводником важной информации – в качестве семантического знака акцентирует, усиливает или разъясняет творческий замысел композитора» [5, с. 66]. Повторное «произнесение» позволяет автору еще раз вслушаться в звучание используемого музыкального материала, обнаруживая в нем новые смыслы, «инкрустируя» указанный материал в будущий контекст и тем самым расширяя и углубляя содержание позднейшего опуса.

Композиторский замысел рассматриваемого цикла характеризуется приоритетным значением индивидуально-личностных аспектов трагического. Стремясь запечатлеть трагедию матери, поэта, гражданина, композитор не сохраняет ахматовское название «Реквием», заменяя его «Страстями по Анне». Обоснованность такого решения подтверждается присутствием в данном произведении специфических черт, присущих жанру «Страстей». Как известно, Requiem – жанр богослужебной музыки, семантически связанный с евангельской трагедией. В тексте «Реквиема» А. Ахматовой также присутствуют ассоциации с «пассионным» сюжетом Евангелия. Кроме того, примечательной особенностью «Страстей по Анне» является форма репрезентации поэтического текста, который произносится чтецом-рассказчиком. Еще одна черта, присущая жанровому архетипу «Страстей», – это наличие вставок-интерполяций. В «Страстях по Анне» соответствующую роль выполняют хоровые эпизоды, заимствуемые из «Вечерней музыки», – «Господи, воззвах к Тебе», «Свете Тихий» и «Ныне отпущаеши».

Данное сочинение показательно с точки зрения функциональной роли самозаимствования как важного семантического фактора, воздействующего на смысловое поле вновь создаваемого произведения. Напомним, что в композицию поэмы были включены два сочиненных задолго

«Виталий, на твоих похоронах будет звучать “Lacrymosa”…». Так и случилось (из беседы с вдовой композитора Э. Ходош в апреле 2021 г.).

до начала работы над «Страстями» и любимых слушателями самостоятельных произведения, чья творческо-исполнительская жизнь сложилась весьма успешно. Музыкальный материал этих сочинений оказался как нельзя более уместным в новом тексте благодаря их «отягощенности» определенными культурно-историческими смыслами. Таким образом, в «Страстях по Анне» формируется первая пара диалогических отношений – автора с его предшествующим творчеством.

Помимо этого, вышеупомянутые музыкальные произведения («Lacrymosa» и «Вечерняя музыка»), отличающиеся индивидуальной жанровой, стилистической и образно-смысловой самобытностью, образуют вторую пару диалогических отношений – между различными христианскими традициями: западноевропейской католической и русской православной.

Lacrymosa (лат. слезная), будучи составной частью заупокойной мессы, наделена семантикой горестного оплакивания умерших. Именно поэтому композитор объединяет музыку созданной ранее поэмы для струнного оркестра с текстом «Реквиема» А. Ахматовой, погружая слушателя в эмоциональную атмосферу, обусловленную состоянием героини поэмы – одинокой матери, которая оплакивает утраченного сына. В то же время Lacrymosa как скорбный символ эпохи – плач о погибели множества безвинных людей, сгинувших в годы жесточайших политических репрессий, и более того, всечеловеческое оплакивание убиенных и замученных во множестве войн и внутренних конфликтов на территории многих стран и на протяжении различных исторических эпох. Музыка оркестровой поэмы «Lacrymosa» трагична, это поминальная молитва, плач. Пролог «Страстей», который включает в себя сугубую заупокойную ектению и следующее за ней песнопение православного чина литии по усопшим «Вечная память»[2], наполнен сходными чувствами и переживаниями.

Вечерня – вседневное вечернее богослужение Русской православной церкви. В хоровых номерах «Вечерней музыки» композитором были использованы отдельные тексты Вечерни – «Господи, воззвах», «Свете тихий» и «Ныне отпущаеши». Образуя своего рода микроцикл внутри упомянутых *диалогов*, эти песнопения формируют некую «драматургическую» линию, объединяющую отдельные части цикла посредством концептуальной идеи, скрепляют их подразумеваемым «сверхсюжетом»: воззвание – горячая молитва, обращенная к Спасителю, который явился к страждущему Тихим Светом, – и «отпущение с миром», когда молящийся узрит Его, достигнув высшей цели своего земного пути.

Проводя параллели между *диалогами* 1990-х и 2000-х годов, можно указать на смысловую трансформацию «Вечерней музыки» в новом контексте. Первое исполнение данного опуса (1998) отличалось преимущественно эмоциональной направленностью. Диаметрально противоположные звуковые пласты: архаичный «горний» (хоровые части) и современный «дольний» (оркестровые эпизоды) – вступали в экспрессивный диалог о бренности бытия, запечатлевая тем самым непосредственную реакцию внутренне противоречивого, дисгармоничного человека наших дней при соприкосновении с вечными (экзистенциальными) вопросами. Позднее, фигурируя в качестве большого раздела «Страстей по Анне», хоровые песнопения «Вечерней музыки» обрели новый смысловой контекст и дополнительную семантическую глубину. Песнопение «Господи, воззвах», звучащее после «Распятия», воспринимается теперь как поминальная молитва о невинно убиенных. «Свете Тихий» – хор ангелов, символизирующий небесную чистоту и святость, – в кульминационной зоне вызывает ассоциации с Воскресением. «Ныне отпущаеши» – смиренная молитва «не о себе одной, а обо всех…». Таким образом, соединение в «Страстях по Анне» трагической музыки «Lacrymosa» с текстами православных песнопений выглядит вполне органичным. Но если западноевропейская традиция присутствует в «Страстях» лишь опосредованно, о чем свидетельствуют жанровые именования (Requiem, Lacrymosa), то богослужебные элементы православного канона упорядочивают и «цементируют» композицию «пассионного» цикла, наполняя его высокими христианскими смыслами – веры, смирения, жертвенности и неугасимой любви.

Сопряженность лирической поэзии и богослужебных песнопений образует еще один пласт диалогических взаимодействий, характерный для рассматриваемого цикла, – светской культуры и культуры духовной. Современные литературоведы, изучающие поэзию А. Ахматовой, отмечают, что текст «Реквиема» буквально «пронизан» библейской образностью (см.: [1]). Так, мотивы Евангелия используются поэтом в процессе художественного осмысления личной драмы и трагизма окружающей действительности, а картины Апокалипсиса предстают зримым символом определенной исторической эпохи. Параллели с евангельским сюжетом, целена-

[2] В римско-католической церкви существует аналогичное песнопение для поминовения усопших – «Вечный покой» (лат. Requiem aeternam). От первого слова этого песнопения заупокойная месса получила название «реквием».

правленно выстраиваемые на протяжении поэмы, конкретизируются путем различных аналогий. Страдания матери, которую «разлучили с единственным сыном», в сознании поэтессы уподобляются скорбному «предстоянию» Богородицы у Креста на Голгофе. В главе «Распятие» явно ощущаемая аналогия с новозаветным текстом усиливается благодаря едва ли не цитатному воспроизведению слов Священного Писания:

Отцу сказал: «Почто меня оставил?»
А матери: «О, не рыдай Мене…» [6, с. 28].

Адресуя слова Сына непосредственно Матери (в Евангелии слова Иисуса обращены к сопровождавшим его женщинам), А. Ахматова переосмысляет евангельский текст, уделяя особое внимание образу Богородицы:

Магдалина билась и рыдала,
Ученик любимый каменел,
А туда, где молча Мать стояла,
Так никто взглянуть и не посмел [6, с. 28].

Главным символом Апокалипсиса в поэме является образ застывшей «огромной звезды», соотносимый автором с видениями «торжествующей смерти» и, шире, с картиной вселенской катастрофы. Еще одним символическим образом «конца света» выступает в «Реквиеме» остановившая течение своих «державных вод» Нева. Здесь недвусмысленно подразумевается библейский образ «реки Вавилонской», на берегу которой плакал порабощенный народ Израиля. Пронзительно и трагично звучит в «Реквиеме» главная тема Псалма 136 «На реках Вавилонских…» – тема пленения народа-«богоотступника» языческой властью [1].

Реализация столь масштабной концептуальной идеи в условиях крупного вокально-симфонического произведения требовала и соответствующего подхода к решению задачи. Объединение трех самостоятельных сочинений различных жанров в указанный цикл служит ярким примером композиторских поисков, связанных с актуальными тенденциями жанрообразования. Многосоставность, синтетичность концепции «Страстей по Анне» проявляется на нескольких уровнях. Первый уровень – полилог между различными культурами (светской и церковной), эпохами (современной и библейской). Второй уровень – взаимная сопряженность произведений, относящихся к разным видам художественного творчества (литературного и музыкального) или жанрам музыкального искусства (оркестровым и хоровым) как основа пассионной композиции. Третий уровень – диалоги личного характера («с самим собой» и своим творчеством предшествующих лет), сосредоточенные, прежде всего, во внутреннем мире автора «Страстей по Анне» и выступающие ключевым фактором многоуровневого творческого процесса.

Рассмотрим несколько примеров вышеуказанных диалогических отношений, что позволит более глубоко постигнуть замысел композитора и драматургию сочинения.

Открывает «Страсти», как уже упоминалось ранее, № 1 ПРОЛОГ, объединяющий заупокойную сугубую ектению (бас соло, смешанный хор) и песнопение «Вечная память», которые вводят слушателя в атмосферу православного богослужения (литии).

Весьма показательна логика художественных взаимодействий между самозаимствованным музыкальным материалом и поэтическим «первоисточником», доминирующая в основных разделах цикла – № 2 LACRYMOSA и № 3 ВЕЧЕРНЯЯ МУЗЫКА. Драматическое действие сосредоточено здесь в тексте А. Ахматовой, который «возглашается» чтецом наподобие пассионных речитативов Евангелиста. При этом в качестве оркестрового аккомпанемента фигурируют выдержанные диссонирующие аккорды (чередование последних коррелирует содержанию озвучиваемых фрагментов поэмы). В роли сопутствующих «комментариев» к упомянутым «монологам» выступают исполненная трагизма музыка «Lacrymosa» и еще более экспрессивные, напряженно-трагичные оркестровые разделы «диалогических» частей (как эмоциональное отражение невероятной боли, мучительных страданий героини литературного произведения). Кульминационная зона поэмы выстроена композитором в соответствии с авторским драматургическим замыслом, отличающимся от «Реквиема» А. Ахматовой. Глава «Распятие», перенесенная В. Ходошем в окончание LACRYMOSA (между седьмой – «Приговор» и восьмой – «К смерти» главами «Реквиема» А. Ахматовой), запечатлевает облик распятого Спасителя, оттеняемый тихим молитвенным звучанием песнопения «Господи, воззвах к Тебе». Православные песнопения Вечерни, написанные на ветхозаветные тексты, становятся неким обрамлением поэтического «монолога», формируя своеобразную «ауру Вечности» в художественном пространстве кульминационных глав «Реквиема».

Восьмая глава «К смерти»:

Ты все равно придешь – зачем же не теперь?
Я жду тебя – мне очень трудно.
Я потушила свет и отворила дверь
Тебе, такой простой и чудной… [6, с. 27] –

произносится на фоне первого оркестрового раздела[3] ВЕЧЕРНЕЙ МУЗЫКИ, погружая слу-

[3] Авторская ремарка – Funebre (итал. погребальный, траурный, мрачный).

шателя в гнетуще-безысходную «звуковую атмосферу» современной эпохи (хроматическая тональность, с обилием диссонирующих кластеров, интонаций стона, вздоха, символизирует «близость смерти»). Даже «просветленный» C-dur в «Свете Тихий», словно лучик надежды, посылаемый с небес и призванный даровать утешение всем изверившимся и страждущим, не может «преодолеть» ощущение трагизма. Исступленный разгул Апокалипсиса, возвещаемый в девятой главе поэмы («Уже безумие крылом души накрыло половину…»), с подлинно «зримой» наглядностью воссоздается на протяжении второго оркестрового эпизода ВЕЧЕРНЕЙ МУЗЫКИ, еще более экспрессивно-трагического по характеру звучания. Ощущение предельной эмоциональной напряженности создается здесь благодаря целому комплексу выразительных средств (ямбические секундовые интонации в стреттных вступлениях высоких струнных, ожесточенное «скандирование» восьмых и шестнадцатых нот, снабженных акцентами, максимальный уровень громкостной динамики – *fff*, и т. д.).

Завершается ВЕЧЕРНЯЯ МУЗЫКА смиренным молитвенным песнопением «Ныне отпущаеши», которое предшествует четвертому разделу – ЭПИЛОГУ. В указанном разделе вновь излагается тематический материал «Lacrymosa» и «Вечной памяти» из ПРОЛОГА сочинения.

Кратко осветив драматургические особенности цикла, можно, с одной стороны, отметить целостность масштабного авторского замысла, предопределяемую наличием концептуальной идеи, упорядоченностью архитектоники, а также формированием нескольких смысловых драматургических арок:

1. LACRYMOSA – ВЕЧЕРНЯЯ МУЗЫКА – LACRYMOSA
2. «Вечная память» – «Господи, воззвах к Тебе» – «Вечная память»
   ПРОЛОГ ВЕЧЕРНЯЯ МУЗЫКА ЭПИЛОГ

с другой, – жанровую «многоликость», обусловленную синтетической природой сочинения и подразумевающую обширный «спектр» художественных интерпретаций «Страстей по Анне» современными исполнителями.

Сценические «биографии» видимого большинства произведений В. Ходоша сложились вполне удачно. Почти все его опусы были исполнены еще при жизни автора; при этом особую популярность завоевали сочинения с участием хора. «Страсти по Анне» также обрели счастливую судьбу, что подтверждается неоднократными театрализованными постановками и концертными исполнениями. Премьера цикла была осуществлена студенческими коллективами Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова: симфоническим оркестром (художественный руководитель и дирижер – А. В. Гончаров) и смешанным хором под управлением Ю. И. Васильева, при участии солиста В. Марченко (бас) и чтеца – артистки Ростовской областной филармонии *Л. Лилиной*. Указанному исполнению, состоявшемуся на сцене Ростовской филармонии в рамках II Международного фестиваля современной музыки «Ростовские премьеры» (декабрь 2003 года), сопутствовал большой успех.

Позднее «Страсти по Анне» были представлены зарубежной аудитории Новосибирским камерным хором (художественный руководитель и дирижер – И. Юдин) совместно с оркестром Mendelssohn-Kammer-Philharmonie под управлением М. Хайна (Германия). Это исполнение примечательно тем, что оно было осуществлено в двух версиях: в оригинальной (на русском языке) и в авторизованной редакции для европейских зрителей (текст «Реквиема» А. Ахматовой – в немецком переводе). Композиционный план «Страстей по Анне» в указанной редакции выглядел следующим образом:

1. Пролог
2. Lacrymosa
3. Музыка Вечерни I
4. Einst kommst du doch (№ 8 «К смерти»)
5. Музыка Вечерни II
6. Schon spure ich (№ 9 «Уже безумие крылом…»)
7. Музыка Вечерни III
8. Эпилог

Еще одна оригинальная интерпретация этого сочинения была предложена астраханцами – режиссером-постановщиком А. Бутыриным и автором идеи чтецом С. Кичигиным. Премьера спектакля-концерта «Реквием», поставленного по одноименной поэме А. Ахматовой с музыкой В. Ходоша и В. Дашкевича, состоялась в октябре 2014 года на сцене Концертного зала им. М. Максаковой (Астраханская филармония). В качестве действующих лиц были заявлены: *Душа* – С. Кичигин; *Голоса* – Камерный хор филармонии и хор Астраханской консерватории (солист И. Мирабдалов, дирижер-хормейстер Т. Рекичинская), *Звуки* – Камерный оркестр филармонии (дирижер *Д.* Костылев).

Сравнивая постановку в Астрахани с оригинальной редакцией «Страстей по Анне» В. Ходоша, необходимо отметить, что в «театрализованной» версии едва ли не все авторские тексты подверглись художественной «адаптации». Во-первых, кардинальные изменения

претерпела музыка. Создателями спектакля фактически использовались только отдельные фрагменты композиторской партитуры, не прозвучавшей в целостном виде[4]. Наиболее существенные коррекции были предприняты в «Lacrymosa»: выбранные разделы компоновались в ином порядке, а некоторые – например, заключительный раздел в ЭПИЛОГЕ (Sereno, tranquillo) – купировались. Местоположение хоровых и оркестровых разделов «Вечерней музыки» также подверглось драматургически значимым «уточнениям». Так, песнопения «Господи, воззвах к Тебе» и «Свете Тихий» были помещены в начале спектакля[5], «Ныне отпущаеши» стало завершением десятой главы («Распятие»). Оркестровые разделы «Вечерней музыки» (с купюрами) пополнили ЭПИЛОГ, при этом заметно сокращенный второй оркестровый раздел был наделен функциями коды.

Во-вторых, в спектакле использовался ряд мелодических элементов, заимствованных из сольной партии «Реквиема» В. Дашкевича[6]. Опираясь на соответствующую интонационную основу, С. Кичигин исполнил нараспев несколько глав (в том числе «дополнительных») поэмы А. Ахматовой: первые пять строк «Посвящения», № 2 «Тихо льется тихий Дон», № 4 «Показать бы тебе, насмешнице» (в дуэте с соло скрипки из «Реквиема» В. Дашкевича), № 5 «Семнадцать месяцев кричу», № 7 «Приговор». Следует заметить, что подавляющее большинство указанных поэтических «монологов» исполнялось чтецом без оркестрового сопровождения. Используя подобные мелодекламационные приемы «камерного» плана, создатели намеревались сконцентрировать внимание слушателей на смысловых «подтекстах» поэзии А. Ахматовой.

Исходя из вышеперечисленного, мы вправе заключить, что астраханский спектакль-концерт явился, по сути, *новым, самостоятельным творческим проектом*, репрезентировавшим самостоятельную концептуальную идею, драматургию, художественно-выразительные средства и исполнительские приемы.

Таким образом, предпринятое рассмотрение диалогических процессов в творчестве В. Ходоша (на примере его сочинений «Lacrymosa», «Вечерняя музыка» и «Страсти по Анне») позволяет исследователю указать на приоритетную роль самозаимствования как одного из важнейших факторов диалогичности, активно воздействующего на различные уровни композиторского мышления. Использование В. Ходошем собственных опусов предшествующих лет сопровождается обновлением их «семантического поля», что благоприятствует обогащению вновь создаваемых произведений дополнительными эмоциональными мотивами и смыслами. Наряду с этим, самозаимствование закономерно способствует формированию полижанровых, синтетических концептуальных проектов, по сути своей предрасположенных к множественности соответствующих исполнительских интерпретаций.

[4] Все вносимые изменения были согласованы с В. Ходошем.

[5] «Господи, воззвах к Тебе» исполняется после «Посвящения», «Свете Тихий» – вслед за второй главой «Тихо льется тихий Дон».

6 «Реквием» В. Дашкевича на стихи А. Ахматовой – произведение для солистки, хора и оркестра (1988).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бурдина С. В.* Библейские образы и мотивы в поэме А. Ахматовой «Реквием» // Филологические науки. 2001. № 6. С. 3–12.

2. *Цукер А. М.* В. С. Ходош: Искусство быть собой // Ростовская консерватория в лицах: Очерки. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2012. Вып. 1. С. 451–527.

3. *Лифинцева Т. П.* Философия диалога Мартина Бубера. М.: Институт философии РАН, 1999. 133 с.

4. *Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 320 с.

5. *Романец М. С.* Самозаимствование в творчестве композиторов XX века: к постановке проблемы // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 65–71.

6. *Ахматова А. А.* Собрание сочинений: в 6 т. М.: Эллис Лак, 1998. Т. 3. 768 с.

REFERENCES

1. *Burdina S.* Bibleyskie obrazy i motivy v poeme A. Akhmatovoy «Rekviem» [Biblical Images and Motifs in A. Akhmatova's Poem «Requiem»]. In: Filologicheskie nauki [Philological Scholars]. 2001. No. 6. Pp. 3–12.

2. *Tsuker A.* V. S. Khodosh: Iskusstvo byt' soboy [V. Khodosh: The Art of Being Yourself]. In: Rostovskaya konservatoriya v litsakh [Rostov Conservatory in Persons]: Essays. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2012. Issue 1. Pp. 451–527.

3. *Lifintseva T.* Filosofiya dialoga Martina Bubera [Martin Buber's Philosophy of Dialogue]. Moscow: Philosophy Institute of Russian Academy of Sciences, 1999. 133 p.

4. *Nazaykinskiy E.* Logika muzykal'noy kompozitsii [Logic of Musical Composition]. Moscow: Muzyka, 1982. 320 p.

5. *Romanets M.* Samozaimstvovanie v tvorchestve kompozitorov XX veka: k postanovke problemy [Self-borrowing in the Creative Work of the 20th Century Composers: To the Formulation of the Problem]. In: Problemy muzykal'noy nauki [Problems of Musical Scholarship]. 2018. No. 3. Pp. 65–71.

6. *Akhmatova A.* Sobranie sochineniy [Collected works]: in 6 vol. Moscow: Ellis Lak, 1998. Vol. 3. 768 p.

Годунова Олеся Анатольевна
Заведующая учебной частью ССМШ (колледжа)
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
olesia.15@mail.ru
ORCID: 0000-0002-9588-4413

Olesya A. Godunova
Head of the Academic Department of Secondary Special Music School (College)
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
olesia.15@mail.ru
ORCID: 0000-0002-9588-4413