

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. А. И. ГЕРЦЕНА
ИНСТИТУТ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ХОРЕОГРАФИИ

КУРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

АССОЦИАЦИЯ КУЛЬТУРЫ «МАКСИМ ГОРЬКИЙ» ИТАЛИЯ–СССР (НЕАПОЛЬ)

***МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ***

Научная монография

Курск – 2020

ББК 85.313(2)6
УДК 78.072.2
М 897

Рецензенты: д-р искусств., д-р филос. н., канд. филол. н., проф. **П. С. Волкова**;
д-р искусств., проф. **О. И. Луконина**

Научные редакторы и составители: д-р искусств., проф. **Л. П. Казанцева**;
д-р искусств., проф. **Г. П. Овсянкина**

Автор проекта: д-р искусств., канд. пед. н., доцент **Е. Н. Яковлева**

Над научной монографией работали следующие авторы:

Г. В. Абдуллина (Гл. I, § 5); **А. Б. Афанасьева** (Гл. III, § 2, 5); **И. В. Белоносова** (Гл. II, § 4); **Е. В. Гребенюк** (Гл. III, § 6); **И. Ф. Двужильная** (Гл. I, § 7); **Л. П. Казанцева** (Гл. I, § 1, 4; Гл. 2, § 3); **Д. А. Кирьянова** (Гл. I, § 6); **И. М. Некрасова** (Гл. I, § 3); **Г. П. Овсянкина** (Вместо предисловия; Гл. I, § 2; Гл. II, § 1; Гл. III, § 4); **В. П. Олейникова** (Гл. III, § 1); **С. А. Подшивалова** (Гл. IV, § 3); **Н. А. Попова** (Гл. IV, § 1); **Т. П. Самсонова** (Гл. II, § 2); **Р. И. Серафинович** (Гл. IV, § 2); **С. В. Синцова** (Гл. II, § 5); **П. Ш. Шамхалова** (Гл. I, § 4); **Е. Н. Яковлева** (Гл. III, § 3)

М 897 Музыкальная культура современной России : науч. моногр. / науч. ред. и сост. : Л. П. Казанцева, Г. П. Овсянкина. — Курск: Изд-во Планета+, 2020. — 240 с.

ISBN 978-5-6044854-4-6

Научная монография основана на материалах докладов, прочитанных на трех Международных научных конференциях «Музыкальная культура современной России». Конференции проходили в Неаполе (Итальянская республика) в 2017, 2018 и 2019 гг. на базе Ассоциации культуры «Максим Горький» (Associazione culturale «Massimo Gorki» qia Italia–URSS) при поддержке Президента Ассоциации культуры, сенатора Луиджи Марино и члена Ассоциации культуры Адрианы Трапани. Издание адресовано преподавателям и студентам высших и средних специальных учебных заведений, музыковедам-исследователям и любителям музыки.

ISBN 978-5-6044854-4-6

ББК 85.313(2)6

© Коллектив авторов, 2020
© Л. П. Казанцева, Г. П. Овсянкина, Е. Н. Яковлева, 2020

MINISTRY OF SCIENCE AND HIGHER EDUCATION OF THE RUSSIAN FEDERATION

HERZEN STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY OF RUSSIA
INSTITUTE OF MUSIC, THEATER AND CHOREOGRAPHY

KURSK STATE UNIVERSITY

ASSOCIATION OF CULTURE “MAXIM GORKY” ITALY–USSR (NAPLES)

**MUSICAL CULTURE
OF MODERN RUSSIA**

Scientific monograph

Kursk – 2020

Peer-reviewers: Prof. **P. S. Volkova**, Dr. Habil. in Arts; Dr. Habil. in Philosophy;
Dr. in Philological Prof., **O. I. Lukonina**, Dr. Habil. in Arts

Scholarly editors and compilers: Prof. **L. P. Kazantseva**, Dr. Habil. in Arts;
Prof. **G. P. Ovsyankina**, Dr. Habil. in Arts

Author of the project: Associate Prof. **E. N. Iakovleva**, Dr. Habil. in Arts,
Dr. in Pedagogical

Board of authors:

G. V. Abdullina (Ch. 1, § 5); **A. B. Afanasyeva** (Ch. 3, § 2, 5); **I. V. Belonosova** (Ch. 1, § 4); **E. V. Grebenyuk** (Ch. 3, § 6); **I. F. Dvuzhlnaya** (Ch. 1, § 7); **E. N. Iakovleva** (Ch. 3, § 3); **L. P. Kazantseva** (Ch. 1, § 1, 4; Ch. 2, § 3); **D. A. Kiryanova** (Ch. 1, § 6); **I. M. Nekrasova** (Ch. 1, § 3); (Ch. 3, § 6); **G. P. Ovsyankina** (Instead of the preface; Ch. 1, § 2, Ch. 2, § 1; Ch. 3, § 4); **V. P. Oleynikova** (Ch. 3, § 1); **S. A. Podshivalova** (Ch. 4, § 3); **N. A. Popova** (Ch. 4, § 1); **T. P. Samsonova** (Ch. 2, § 2); **R. I. Serafinovich** (Ch. 4, § 2); **S. V. Sintsova** (Ch. 2, § 5); **P. Sh. Shamkhalova** (Ch. 1, § 4)

Musical culture of modern Russia : a scientific monograph / Scholarly edited and compiled by L. P. Kazantseva and G. P. Ovsyankina. — Kursk : Planet + Press, 2020. — 240 p.

The scientific monograph is based on the materials of reports read at three International Scientific Conferences “Musical culture of modern Russia”. The conferences were held in Naples (Italian Republic) in 2017, 2018 and 2019 on the basis of the Association of Culture “Maxim Gorky” (Associazione culturale “Massimo Gorki” qia Italia–Urss) with the support of the President of the Cultural Association, Senator Luigi Marino and Adriana Trapani, a member of the Cultural Association. The publication is intended for music scholars, teachers and students as well as for the general audience of music lovers.

© Group of authors, 2020

© E. N. Iakovleva, L. P. Kazantseva, G. P. Ovsyankina, 2020

MINISTERO DELLA SCIENZA E DELL'ISTRUZIONE SUPERIORE
LA FEDERAZIONE RUSSA

HERZEN STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY OF RUSSIA
ISTITUTO DI MUSICA, TEATRO E COREOGRAFIA

UNIFICANZA DI STATO DI KOURSK

ASSOCIAZIONE CULTURALE “MASSIMO GORKI” QIA ITALIA–URSS (NAPOLI)

CULTURA MUSICALE
DELLA RUSSIA MODERNA

Monografia scientifica

Kursk – 2020

Revisori : Prof. **P. S. Volkova**, Dr. Habil. in Arte, Dr. Habil. Filosofia,
Dr. in letteratura;
Prof. **O. I. Lukonina**, Dr. Habil. in Arte,

Editori e redattori scientifici : Prof. **L. P. Kazantseva**, Dr. Habil. in Arte;
Prof. **G. P. Ovsyankina**, Dr. Habil. in Arte

Autore del Progetto : Associate Prof. **E. N. Iakovleva**, Dr. Habil. in Arte,
Dr. in Pedagogical

La monografia scientifica è stata lavorata dai seguenti autori :

G. V. Abdullina (Cap. 1, § 5); **A. B. Afanasyeva** (Cap. 3, § 2, 5); **I. V. Belonosova** (Cap. 1, § 4); **E. V. Grebenyuk** (Cap. 3, § 6); **I. F. Dvuzhilnaya** (Cap. 1, § 7); **E. N. Iakovleva** (Cap. 3, § 3); **L. P. Kazantseva** (Cap. 1, § 1, 4; Cap. 2, § 3); **D. A. Kiryanova** (Cap. 1, § 6); **I. M. Nekrasova** (Cap. 1, § 3); (Cap. 3, § 6); **G. P. Ovsyankina** (Al posto della prefazione; Cap. 1, § 2, Cap. 2, § 1; Cap. 3, § 4); **V. P. Oleynikova** (Cap. 3, § 4); **S. A. Podshivalova** (Cap. 4, § 1); **N. A. Popova** (Cap. 4, § 1); **T. P. Samsonova** (Cap. 2, § 2); **R. I. Serafinovich** (Cap. 4, § 2); **S. V. Sintsova** (Cap. 2, § 5); **P. Sh. Shamkhalova** (Cap. 1, § 4)

Cultura Musicale della Russia moderna: monogr. scientif. / editor. scientif. e redattore : L. P. Kazantseva, G. P. Ovsyankina. — Kursk : Edit. Planete +, 2020. – 240 pag.

La monografia scientifica si basa sui rapporti letti dalle tre Conferenze scientifiche internazionali “La cultura musicale della Russia moderna”. Le Conferenze si sono svolte a Napoli (Repubblica Italiana) nel 2017, 2018 e 2019, grazie all'Associazione Culturale “Massimo Gorki”, con il sostegno del Presidente dell'Associazione Culturale, il Senatore Luigi Marino, e del membro dell'Associazione Culturale Adriana Trapani. L'edizione è rivolta a docenti e studenti di scuole superiori e medie specializzate, a ricercatori musicali e amanti della musica.

© Team di autori, 2020
© E. N. Iakovleva, L. P. Kazantseva, G. P. Ovsyankina, 2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

Вместо предисловия	13
Глава I. Россия и зарубежье: сопряжения культур	
§ 1. Русская тема в творчестве неаполитанских композиторов	15
§ 2. «Божественная комедия» Данте в симфониях С. М. Слонимского и Б. И. Тищенко – новое музыкальное прочтение	36
§ 3. Диалектика звука. К проблеме поэтики современной музыки	40
§ 4. Русская тема в творчестве Дж. Тавенера	44
§ 5. Стилиевые метаморфозы чаканы и сарабанды	56
§ 6. Драматургия образа Артура в опере «Овод» Антонио Спадавеккиа	65
§ 7. Мечислав Вайнберг в Минске	68
Глава II. Творчество современных российских композиторов	
§ 1. Фортепианная Прелюдия в российской музыке середины XX века на примере творчества Г. И. Уствольской, Б. А. Чайковского, О. А. Евлахова, Д. А. Толстого, Г. Г. Окунева	76
§ 2. Современный композитор Георгий Фиртич и его последнее музыкально-театральное произведение «Белый. Петербург»	89
§ 3. Вокально-симфоническое творчество Алексея Ларина: дорога честная	94
§ 4. Сонеты Давида Кривицкого: к проблеме формирования макроцикла	105
§ 5. Поэтические и музыкальные особенности вокального макроцикла Владимира Угрюмова на стихи Виктора Сергина	115
Глава III. Концертная жизнь и музыкальная педагогика в современной России	
§ 1. Итальянская оперная школа и ее влияние на развитие отечественной певческой культуры	120
§ 2. Народная песня на концертной сцене: петербургский аспект	129
§ 3. Творческие проекты Русского камерного оркестра КГУ как база для приобщения студентов к просветительской деятельности	137
§ 4. Роль фортепианных миниатюр П. И. Чайковского в современной русской культуре	144
§ 5. Диалог культур и принцип диалогизации в методике музыкального образования	149

§ 6. Технологический и оценочный компоненты профессиональной подготовки педагога-музыканта	154
--	-----

Глава IV. Молодые ученые о музыкальной жизни России и Италии

§ 1. Петербургский сюжет в биографии Отторино Респиги	161
§ 2. Особенности исполнительской интерпретации Второго струнного квартета М. М. Вайнберга Данель-квartetом	172
§ 3. Видимое / невидимое в «Младе» Н. А. Римского-Корсакова: о постановке Большого театра в 1989 году	180
Список литературы	195
Summary	206
Сведения об авторах	235

CONTENTS

Instead of the preface	13
Chapter I. Russia and foreign: couplings of crops	
§ 1. The russian theme in works of the neapolitan composers	15
§ 2. Dante 's “Divine Comedy” in S. M. Slonimsky 's Symphonies and B. I. Tishchenko – a new musical reading	36
§ 3. Dialectics of sound. On the problem of poetics in modern music	40
§ 4. Russian theme in the works of John Tavener	44
§ 5. Instrumental Passacaglia at the turn of XX–XXI centuries	56
§ 6. Dramaturgy of Arthur’s image in the opera “Gadfly” by Antonio Spadavecchia	65
§ 7. Mechislav Weinberg in Minsk	68
Chapter II. Creativity of modern russian composers	
§ 1. Piano prelude in Russian music of the mid-20th century on the example of the creativity of G. I. Ustvolskaya, B. A. Tchaikov- sky, O. A. Evlakhov, D. A. Tolstoy, G. G. Okunev	76
§ 2. Contemporary composer Georgy Firtić and his latest music-theatrical work “Bely. Petersburg”	89
§ 3. Vocal and symphonic creativity of Alexey Larin: honest road	94
§ 4. David Krivitsky's sonnets: on the problem of macro cycle Formation	105
§ 5. Poetic and musical characteristics of vocal macrocycle by Vladimir Ugryumov with lyrics by Victor Sergin	115
Chapter III. Concert life and music pedagogy in modern Russia	
§ 1. Italian opera school and its influence on the development of domestic singer culture	120
§ 2. The national song on the concert stage: St. Petersburg’s aspect	129
§ 3. Creative projects of the Russian chamber orchestra of KSU as a base for students ' involvement in educational activities	137
§ 4. Role of piano miniatures by P. I. Tchaikovsky in modern russian culture	144
§ 5. Dialogue of cultures and dialogization's principle in the technique of music education	149
§ 6. Technological and estimated components of vocational training of the teacher-musician	154

Chapter IV. Young scientists about musical life Russia and Italy

§ 1.	Petersburg plot in the biography of Ottorino Respighi	161
§ 2.	Particular qualities of the M. Weinberg's Second string quartet interpretation by Danel-quartet	172
§ 3.	Visible / invisible in the "Mlada" by N. A. Rimsky-Korsakov: about the production of the Bolshoi Theater in 1989	180
List of Bibliographies		195
Summary		206
Information about authors		235

IL CONTENUTO

Al posto della prefazione	13
--	----

Capitolo I. Russia e affari esteri: abbinamento delle culture

§ 1. Tema russa nelle opere di compositori napoletano	15
§ 2. La Divina Commedia di Dante nelle sinfonie di S. M. Slonimsky e B. I. Tishchenko nuova lettura musicale	36
§ 3. Dialettica del suono. Al problema della poetica della musica moderna	40
§ 4. Tema russo nelle opere di John Tavener	44
§ 5. Metamorfosi di stile di chaconne e saraband	56
§ 6. Drammaturgia dell'immagine di Arthur nell'opera "Tafano" di Antonio Spadavecchia	65
§ 7. Mechislav Weinberg a Minsk	68

Capitolo II. La creatività dei compositori russi moderni

§ 1. Preludio al pianoforte nella musica russa della metà del XX secolo sull'esempio del lavoro di G. I. Ystvol'skaya, B. A. Tchaikovsky, O. A. Evlakhov, G. G. Okunev, D. A. Tolstoj	76
§ 2. Il compositore moderno George Firtich e la sua ultima opera teatrale «Bely. Pietroburgo»	89
§ 3. Creatività vocal-simfonica di Alexei Larin: honest road	94
§ 4. I sonetti di David Krivitskiy sul problema della formazione del macrociclo	105
§ 5. Caratteristiche poetiche e musicali del macrociclo vocale di Vladimir Ugryumov basato sulle poesie di Victor Sergin	115

Capitolo III. Pedagogia della vita del concerto e della musica nella Russia moderna

§ 1. Scuola d'opera italiana e la sua influenza sullo sviluppo ella cultura del cantante domestico	120
§ 2. La canzone nazionale nello stadio di concerto: aspetto di San Pietroburgo	129
§ 3. Progetti creativi dell'Orchestra da camera russa del KSU come base per l'acquisizione di studenti per l'educazione	137
§ 4. Il ruolo delle miniature per pianoforte di P. I. Tchaikovsky nella moderna cultura russa	144
§ 5. Dialogo di culture e il principio di dialogization nella tecnica d'istruzione di musica	149

§ 6. Componenti tecnologici e preventivi di formazione professionale dell'insegnante-musicista	154
--	-----

Capitolo IV. Giovani scienziati sulla vita musicale Russia e Italia

§ 1. La storia di Pietroburgo nella biografia di Ottorino Respighi	161
§ 2. Qualità particolari dell'interpretazione del quartetto di Seconda stringa di M. Weinberg del Danel-quartet	172
§ 3. Visibile / invisibile nel "Mlada" di N. A. Rimsky-Korsakov: sulla produzione del Teatro Bolshoi nel 1989	180

Elenco della letteratura	195
---------------------------------------	-----

Summary	206
----------------------	-----

Informazioni sugli autori	235
--	-----

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Тема, которая поднимается на страницах монографии, практически неисчерпаема. Музыкальная жизнь России разнообразна и содержит множество аспектов. Поэтому в одном издании невозможно раскрыть даже ее добрую половину. Редакторы-составители остановились на основных направлениях, давших названия первым трем главам: «Россия и зарубежье: сопряжения культур», «Творчество современных российских композиторов», «Концертная жизнь и музыкальная педагогика в современной России».

Основу монографии составили материалы докладов, прочитанных на трех международных конференциях «Музыкальная культура современной России» в Неаполе в 2017, 2018 и 2019 гг. Конференции проводились при содействии Ассоциации культуры «Максим Горький», возглавляемой видным общественным и политическим деятелем, экс-сенатором от региона Кампания Луиджи Марино. Ассоциация была сформирована в 1947 году и за эти годы обрела огромный опыт в организации культурных и научных мероприятий разного рода. Связью с Италией и в первую очередь с великой неаполитанской культурой обусловлен акцент на взаимодействии русской и итальянской культур во многих параграфах: «Русская тема в творчестве неаполитанских композиторов» (Гл. I, § 1), «“Божественная комедия” Данте в симфониях С. М. Слонимского и Б. И. Тищенко – новое музыкальное прочтение» (Гл. I, § 2), «Стилевые метаморфозы чаканы и сарабанды» (Гл. I, § 5), «Итальянская оперная школа и ее влияние на развитие отечественной певческой культуры» (Гл. III, § 1), «Петербургский сюжет в биографии Отторино Респиги» (Гл. IV, § 1).

Под понятием «современное» мы понимаем, в основном, события последней трети XX – начала XXI столетия. Столь широкое толкование современности по-разному отразилось в научных сюжетах. Например, материал, посвященный концертной жизни и педагогике, сосредоточен на событиях последних 20 лет – просветительских программах Русского камерного оркестра Курского государственного университета (Гл. III, § 3), повышении роли фортепианной миниатюры П. И. Чайковского в современной русской культуре (Гл. III, § 4), народной песне на петербургской сцене (Гл. III, § 2), особенностях исполнительской интерпретации Второго струнного квартета М. М. Вайнберга Данель-квartetом (Гл. IV, § 2), а также на новаторских педагогических подходах – принципе диалогизации в методике музыкального образования (Гл. III, § 5), технологическом и оценочном компонентах профессиональной подготовки педагога-музыканта (Гл. III, § 6). События 1989 года воскрешает характеристика уникальной постановки «Млады» Н. А. Римского-Корсакова в Большом театре (Гл. IV, § 3).

При исследовании композиторского творчества мы также в основном концентрировали внимание на произведениях, созданных в последние десятилетия: кантате «Дорога честная», «Слово похвальное», вокально-хоровой поэме «Белый ковчег» А. Л. Ларина (Гл. II, § 3), вокальном цикле «Песни священных струн» и музыкальном спектакле «Белый. Петербург» Г. И. Фиртича (Гл. II, § 2), сонетной циклиаде Д. И. Кривицкого (Гл. II, § 4), Симфонии № 10 «Круги Ада» С. М. Слонимского (Гл. I, § 2), цикле «Dante-симфоний» Б. И. Тищенко (Гл. I, § 2), вокальном макроцикле «Мир поэзии Виктора Сергина» В. Н. Угрюмова (Гл. II, § 5), опере «Мария Египетская», «Песнях для Афины», «Гимне зари», «Плаче за Иерусалим», опере «Смерть Ивана Ильича» Дж. Тавенера (Гл. I, § 4). Однако в монографии характеризуются и сочинения более ранних десятилетий, такие как опера «Овод» А. Э. Спадавекиа (Гл. I, § 6), фортепианные прелюдии Г. И. Уствольской, Б. А. Чайковского, О. А. Евлахова, Д. А. Толстого, Г. Г. Окунева (Гл. II, § 1). В параграфе, посвященном М. С. Вайнбергу, отражен студенческий период творчества композитора – 1939–1941 годов (Гл. I, § 7). Такая временная панорама позволила охватить современное творчество в более широком контексте.

Авторы монографии – профессора, доценты высших учебных заведений и преподаватели музыкальных колледжей и училищ России и ближнего зарубежья, много лет изучавшие русскую музыку и ее связь с мировой культурой: Г. В. Абдуллина, А. Б. Афанасьева, Е. В. Гребенюк, Г. П. Овсянкина, Т. П. Самсонова, Е. Н. Яковлева (Санкт-Петербург), Л. П. Казанцева, И. М. Некрасова, П. Ш. Шамхалова (Астрахань), И. В. Белоносова (Красноярск), Д. А. Кирьянова (Калининград), В. П. Олейникова (Неаполь, Италия), С. В. Синцова (Петрозаводск), И. Ф. Двужильная (Гродно, Республика Беларусь). Столь масштабной географией обусловлен выбор композиторских персоналий, среди которых мастера Москвы, Санкт-Петербурга, Петрозаводска, британец Дж. Тавенер, испытавший сильное влияние православия и русской культуры. Еще более крупный региональный и временной охват демонстрируется при разработке проблемы звукового пространства (Гл. I, § 3). В историческом контексте, как важнейшее звено единого творческого процесса, музыка современной России – С. А. Губайдулиной, С. М. Слонимского, Ю. А. Фалика, Г. О. Корчмара и других мастеров освещена в связи с интерпретацией старинных западноевропейских жанров чаконны и сарабанды (Гл. I, § 5).

В Главе IV представлены публикации молодых музыковедов по тематике монографии. Это статьи победителей конкурса студенческих работ, проводимого авторским коллективом в марте 2020 года: С. А. Подшиваловой, Н. А. Поповой, Р. И. Серафинович.

Надеемся, что оригинальные материалы научной монографии будут востребованы научным и педагогическим сообществом России и Италии. Они станут дополнительным импульсом к разработке столь многогранной темы, какой является «Музыкальная культура современной России».

ГЛАВА I

РОССИЯ И ЗАРУБЕЖЬ: СОПРЯЖЕНИЯ КУЛЬТУР

§ 1. РУССКАЯ ТЕМА

В ТВОРЧЕСТВЕ НЕАПОЛИТАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Российско-итальянские культурно-музыкальные взаимосвязи давно изучаются российским музыковедением. Материалы о роли итальянских музыкантов – оперных трупп, инструменталистов, композиторов – в российской культуре XVIII века стали предметом серьезных научных исследований (назовем, например, книги А. А. Гозенпуда [1], Е. В. Смагиной [7] и Е. Ю. Шигаевой [9]) и давно вошли в учебники по истории русской музыки. Однако эта тема намного шире. Она включает в себя и значительно менее нам известные творческие контакты более позднего времени, и деятельность отдельно взятых личностей, и зеркальное отражение итальянской тематики в русской музыке и русского в итальянской музыке. Именно последнему – отображению в музыкальном произведении итальянского мастера русской истории, культуры (в частности, литературы и музыки – народной и профессиональной), природы, общественно важных для России событий, менталитета русского человека – посвящен данный материал.

В выбранном аспекте оказался привлекательным вопрос о том, какую роль в российско-итальянских контактах сыграл город *Неаполь*, чья история наполнена множеством ярких музыкальных событий. Первое, обзорное приближение к поставленному вопросу – а именно этим ограничена настоящая публикация – уже дает немало любопытной информации к размышлениям.

Прежде всего, обращают на себя внимание *биографические* обстоятельства жизни композиторов, так или иначе связанных с Неаполем, предшествующие или сопутствующие созданию опусов с русской тематикой. Известен целый ряд итальянских музыкантов, неслучайно писавших о России – они по жизни оказались с этой страной соединены довольно тесными узами. Безусловное первенство среди них принадлежит оперному композитору **Франческо Доменико Арайе** (Francesco Domenico Araja, 1709–ок. 1770).

Родившийся в Неаполе в семье музыканта, он уже в возрасте 14 лет служил там органистом при церкви Santa Maria La Nova, сочинял оперы и оратории, исполнявшиеся в Италии. На одном из представлений – «Клеопена» – в Риме присутствовал русский посол, и это обстоятельство имело продолжение. В 1735 году Арайя был приглашен в Санкт-Петербург с подобранной им не-

большой труппой «Италиянская кампания», состоявшей из певцов, актеров, инструменталистов, танцовщиков, художников, и около 25 лет служил композитором и капельмейстером при дворах императриц Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны. За это время он поставил полтора десятка опер собственного сочинения.

С именем неаполитанца Арайи связаны важные для музыкально-театральной жизни России события. Одно из них – приуроченный ко дню рождения императрицы показ 29 января (8 февраля) 1736 года в Петербургском придворном театре первой в российской истории оперы (оперы-*seria*) «Сила любви и ненависти» на либретто в переводе на русский язык В. К. Третьяковского (*La forza dell'amore e dell'odio*, премьерный спектакль состоялся в 1734 году в Милане). Другое – постановка 27 февраля (1 марта) 1755 года в театре Санкт-Петербургского Зимнего дворца оперы «Цефал и Прокрис», написанной по заказу императрицы Елизаветы Петровны¹.

Вторая премьера знаменательна. Необычен в ней оказался *русский* текст (крупнейшего в то время поэта и драматурга, «отца русского театра» А. П. Сумарокова по VII книге «Метаморфоз» Овидия). Новым для петербуржцев было также участие *русских* певцов – в главных ролях блистали «владевший изящной манерой пения и исполнявший труднейшие итальянские оперные арии с художественными каденциями и изысканнейшими украшениями» [10, с. 90] Гаврила Марцинкевич и юная «камер-певица» и «виртуозная клавесинистка» Елизавета Белоградская, в других ролях были заняты воспитанники Певческой капеллы. Изумлял и юный возраст артистов – самому «старшему из них едва ли исполнилось 14 лет» [там же, с. 91]. Неудивительно, – продолжает авторитетный знаток русской культуры послепетровского времени Якоб фон Штелин, – что опера была принята публикой с восторгом – «весь двор и партер гремел рукоплесканиями» [там же, с. 91] (чему, возможно, также способствовали эффектные декорации и многочисленные оформительские «спецэффекты», роскошные балеты). Хотя популярный в европейской драматургии и живописи трагический мифологический сюжет о разрушенном богиней Авророй счастья древнегреческого царя Цефала и его жены афинянке Прокрис и музыка еще не имели соответственных специфических национальных признаков, тем не менее, в мощном звучании хора невозможно было не опознать традиций русского многоголосного пения, а в использовании труб и литавр – атрибуты дворцовых празднеств. Кроме того, как справедливо замечает А. Л. Порфирьева, опера изобилует «удивительной гибкостью русской просодии, интонациями, недвусмысленно предвосхищающими мелодику “русской песни” и “русского романса”», то есть Арайя, не зная русского языка, «каким-то образом слышал “русское”, рус-

ское пение, русский язык, и намеренно направил свое музыкальное воображение в это русло» [6]. Безусловно, завоевания Арайи по праву позволяют считать его основателем русской оперы.

В труппе Арайи состояла примечательная личность – его земляк, комический танцовщик, балетмейстер и педагог Антонио Ринальди по прозвищу **Фузано** или Фоссано² (Antonio Rinaldi, 1715–после 1759), поражавший публику своими прыжками. Сперва гастролировавший с Арайей (1735–1738), хореограф затем стал учителем танцев императрицы Елизаветы Петровны, а в 1742–1759 – ее придворным балетмейстером. Он ставил балеты и танцевальные дивертисменты не только в операх Арайи (в том числе в «Силе любви и ненависти» и в «Цефале и Прокрис»), но и свои собственные, причем, самолично присоединяя к ним музыку, в которой видное место занимали русские фольклорные темы. Отметим в этой связи его аллегорические балеты «Радость народа о явлении астреи на Российском горизонте и о восстановлении золотого времени» и «Золотое яблоко на пире богов и суд Парисов» (где в качестве трех богинь предстали Екатерина I, Анна Иоанновна и Елизавета). Фузано оказал большое влияние на развитие русского балета.

В 1769–1775 годы при дворе Екатерины II служил еще один представитель неаполитанской школы – **Томмазо Траэтта** (Tommaso Traetta, 1727–1779). Выучившись композиции в Неаполитанской консерватории у Ф. Дуранте, он проявил себя как придворный капельмейстер в Парме. Позже, сменив на посту придворного капельмейстера венецианца Б. Галуппи, он поставил в Санкт-Петербурге несколько итальянских опер, написал произведения к годовщине коронации Екатерины II и победы в русско-турецкой войне, после чего по состоянию здоровья уехал в Лондон и вскоре в Венецию.

После Траэтты дело Арайи продолжил **Джованни Паизиелло** (Giovanni Paisiello, 1741–1816). Учившийся в консерватории Сант-Онофрио а Капуана в Неаполе и ставший к 1770-ым годам известным мастером, он в 1776–1784 годах задавал тон музыкальной жизни Петербурга – был композитором и капельмейстером императрицы Екатерины Второй и учителем музыки великой княгини Марии Федоровны, для которой писал клавирные пьесы и инструментальные ансамбли. В его обязанности также входило создание музыки для придворных празднеств, духовных концертов.

Для нас, однако, более важно основное – оперное наследие композитора. Из сотни своих опер и интермедий более десяти Паизиелло сочинил в России. Ставились они не только в придворном театре, но и в городском общедоступном – Малом или Вольном театре на Царицыном лугу (ныне Марсово поле). Среди них пользовавшаяся большим успехом «Служанка-госпожа» на либретто

Дж. Федерико (*La Serva padrona*, поставлена в 1781 году) и двухактная «Любовь с препятствиями, или Мельничиха» на либретто Дж. Паломбы (*L'amor contrastato, ossia La molinara*), поставленная в Неаполе в Teatro dei Fiorentini уже после отъезда композитора из России в 1788 году.

«Мельничиха» примечательна тем, что в основу арии главной героини *Nel cor più non mi sento* («В своем сердце я больше не чувствую ликования юности») из II действия положена русская народная песня «На то ль, чтобы печали» (пример 1). Песня была хорошо известна в России. Так в XIX главе романа «Новь» И. С. Тургенев иронично описывает исполнение песни супругами стариками Фомушкой и Фимушкой Субочевыми и приводит ее текст:

На то ль, чтобы печали,
В любви нам находить,
Нам боги сердце дали,
Способное любить?
Одно лишь чувство страсти,—
Без бед, без злой напасти
На свете есть ли где?
Нигде, нигде, нигде! —
Нигде, нигде, нигде! —
С ним горести жестоки
Везде, везде, везде! —
Везде, везде, везде!

Любил ли кто в вселенной
И мук не испытал?
Какой, какой влюбленный
Не плакал, не вздыхал?
Так сердце странно в горе,
Как лодка гибнет в море...
На что ж оно дано?
На зло, на зло, на зло!
На зло, на зло, на зло!
Возьмите, боги, сердце
Назад, назад, назад!
Назад, назад, назад!

Песню по достоинству оценил и Паизиелло, об отношении которого к русскому фольклору писал Н. А. Львов в предисловии к первому изданию в Петербурге «Собрания народных русских песен с их голосами»: «... Искусный нашего века музыкальный сочинитель (Дж. Паизиелло. — Автор параграфа.) нашел в наших протяжных песнях столько доброго, и образ пения столь правильно хором исполняем, что не хотел верить, чтобы были они случайное творение простых людей, но полагал оные произведением искусных музыкальных сочинителей» [3, с. 312].

Став необычайно популярным фрагментом оперы Паизиелло, песня «На то ль, чтобы печали» проникла в европейскую музыку. И. А. Пильщиков подмечает, что в письме Н. И. Гнедичу № ССIV/286 К. Н. Батюшков жалуется на плохое самочувствие и печально иронизирует: «Осталось только попевать: *Nel suor più non mi sento...*» [5, с. 229].

Песня необычайно полюбилась иностранным композиторам. Ее затем использовали австрийская пианистка и композитор **Жозефина фон Ауэрнхаммер** (Josephine von Auernhammer, 1758–1820) в Шести вариациях для клавичембало (1790); **Людвиг ван Бетховен** (1770–1827) в Шести вариациях для фп. *G-dur WoO 70* (1795); автор популярной в Европе оперы «Дунайская русалка», по-

ставленной в 1803-04 годах в Петербурге под названием «Леста, Днепровская русалка», венский композитор **Фердинанд Кауэр** (Ferdinand Kauer, 1751 – 1831) в 12 вариациях *G-dur* для фортепиано (1790-е гг.); **Бартоломео Бортолацци** (Bartolomeo Bortolazzi, 1773–1820) в Вариациях для мандолины и гитары *G-dur* op. 8 (публ. 1804); итальянская оперная певица и композитор **Анжэлика Каталани** (Angelica Catalani, 1780–1849) в аранжировке арии с собственными вариациями для голоса и фп. (публ. 1810); неаполитанец, учившийся в консерватории Пьета-деи-Туркини в Неаполе, **Никола Манфроче** (Nicola Manfroce, 1791–1813) в Теме и 7 вариациях для фортепиано; обосновавшиеся в Вене и входившие в круг друзей и коллег Й. Гайдна, В. Моцарта и Л. Бетховена чешские композиторы **Иоганн Баптист Ванхаль** (Johann Baptist Vanhal, 1739–1813) в Шести вариациях для скрипки или флейты и гитары или фортепиано op. 42 и – **Йозеф Гелинек** (Josef Gelinek, 1758–1825) в Вариациях для фортепиано (публ. 1814); испанский гитарист **Фернандо Сор** (Fernando Sor, 1778–1839) в Фантазии для гитары op. 16 (1823); **Генрих Эппингер** (Heinrich Eppinger, 1776–1823) в Шести вариациях для скрипки и виолончели *G-dur*; **Никколо Паганини** (Niccolò Paganini, 1782–1840) в Интродукции и вариациях для скрипки соло *G-dur* op. 44 (1827); гастролировавший в России, но закончивший свою жизнь в Неаполе **Мауро Джулиани** (Mauro Giuliani, 1781–1829) в Интродукции и вариациях для гитары и фортепиано *A-dur* op. 113; французская арфистка и композитор **Алин Бертран** (Aline Bertrand, 1798–1835) в Вариациях для арфы op. 1 (публ. 1835); выдающаяся испанская певица **Мария Малибран** (María Malibrán, 1808–1836) в Теме и 5 бравурных вариациях для голоса и фп.; чешский аристократ **рейхсграф Мориц фон Лихновский** (Reichsgraf Moritz von Lichnowsky, 1771–1837) в Вариациях для фортепиано; **Кристоф Август Габлер** (Christoph August Gabler, 1765 или 1767–1839) в Девяти вариациях *F-dur* op. 25 № 3; **Луиджи Кастелляччи** (Luigi Castellacci, 1797–1845) в вариациях для гитары op. 35; **Теобальд Бём** (Theobald Böhm, 1793–1881) в Вариациях для флейты и фп. op. 4 (публ. ок. 1850); издатель **Жан-Расин Мейсонье** (Jean-Racine Meissonnier, 1793/94?–1856?) в Вариациях для гитары; немецкий капельмейстер и композитор **Фридрих Зильхер** (Friedrich Silcher, 1789–1860) в Вариациях для флейты и фортепиано; франко-голландский флейтист **Луи Друэ** (Louis Drouet, 1792–1873) в Вариациях для 2 флейт; **Луиджи Леньяни** (Luigi Legnani, 1790–1877) в вариациях для гитары op. 16; **Джованни Боттезини** (Giovanni Bottesini, 1821–1889) в Вариациях для контрабаса и фп. и др.

Следует добавить, что пребывание Паизиелло в России отозвалось еще в одном его произведении – «любимой сонате» «Прощание с великой княгиней России» для фортепиано *d-moll* (*Les adieux de la Grande Duchesse des Russies*).

В 1787 году на место Паизиелло к петербургскому царскому двору был приглашен еще один преемник Арайи – неаполитанский мастер **Доменико Чимароза** (Domenico Cimarosa, 1749–1801). Несколько лет пребывания в российской столице дали о себе знать в его операх «Владимир» на либретто Д. Ж. Боггио по мотивам древнерусской истории (*Volodimiro*, поставлена в Турине во время карнавала 1787 года) и в drama giocoso в 4 действиях на итальянское либретто Дж. Паломбы «Женские хитрости» (*Le Astuzie Femminili*, поставлена в 1794 в неаполитанском Teatro dei Fiorentini), в Увертюре которой использованы две русские мелодии. Если критика XVIII века, в отличие от зрителя, довольно сдержанно встретила «Женские хитрости», то ныне оценка оперы повысилась. Так, например, исследователь наследия Чимарозы Е. Е. Пермякова констатирует, что «“Тайный брак” и “Женские хитрости” по праву могут считаться шедеврами в творчестве Чимарозы и достойным завершением итальянской буффонной традиции сеттеченто» [4, с. 18]. В наследии Чимарозы также значится кантата, посвященная князю Г. Потемкину. В 1792 по приглашению императора Леопольда II Чимароза переехал в Вену, а затем вернулся в Италию.

Эстафету итальянцев-первопроходцев подхватил очередной неаполитанец – ученик Н. Пиччини, композитор и дирижер **Дженнаро Астаритта** (Gennaro Astaritta [Astarita], ок. 1749–1803 или 1805). Он сочинял преимущественно оперы-буффа, с 1770 служил капельмейстером Неаполитанской оперы. Начиная с 1781, Астаритта неоднократно приезжал в Россию, руководил итальянскими оперными труппами в Санкт-Петербурге и Москве. Свидетельствами успешной деятельности итальянского мастера стали постановки в 1789 в Санкт-Петербурге и в 1795 в Москве его двухактной оперы-буффа «Притворно сумасшедшая» на либретто Я. Б. Княжнина по Ж. Ф. Ренару.

В XIX веке сложившаяся ранее традиция продолжилась австрийцем по происхождению, который родился и учился в Неаполе, **Теодором Дёлером** (Theodor Döhler, 1814–1856) и неаполитанцем, умершим в Москве, **Сципионом Фензи** (Scipione Fenzi, 1823–1914). Оба они подолгу жили в России. Первый из них приехал сюда в 1845 году, интенсивно сочинял и исполнял бравурные фантазии на темы из опер, романсов, салонных пьес, среди которых «Три русские мелодии», варьированные для фп. ор. 60 (*3 Mélodies russes*, опубликованы в 1846). Второй, потомственный виолончелист, обосновался здесь чуть позже – в середине 1850-х годов и отдал дань новой родине в крупной четырехактной опере «Герои Москвы» («Московские патриоты») (*I prodi di Mosca*), поставленной в 1872 году в Таганроге, и романсах на слова А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Л. А. Мея, А. Н. Майкова.

На рубеже XIX и XX веков среди «неаполитанцев в России» появляется еще один музыкант – **Эудженио Эспозито** (Eugenio Esposito, 1863–1935). Неаполитанец по рождению, ставший на родине композитором и дирижером, он в 1892 году получает приглашение от известного мецената Саввы Мамонтова, меняет свое имя на русифицированное Евгений Доминикович и становится дирижером в Итальянской опере и нескольких антрепризах – А. Ф. Картавова в Харькове, М. К. Максакова в Петербурге и Одессе, А. А. Церетели в Москве, М. В. Лентовского в Москве, Н. Н. Фигнера в Тбилиси и Нижнем Новгороде, Н. И. Собольщикова-Самарина в Казани, М. М. Бородая в Киеве и др. С 1913 года музыкант жил в Москве и работал хормейстером в драматических театрах.

Продолжительная и успешная деятельность Эспозито в России ознаменована не только многочисленными выступлениями (немаловажно, что ему была доверена премьера оперы Н. А. Римского-Корсакова «Садко» в Московской частной русской опере 7 января 1898 года), но и сочинениями «русских» опусов. До возвращения в Италию в 1925 году он написал ставшую популярной в России комическую оперу «Каморра» по пьесе С. И. Мамонтова на сюжет из русско-итальянской жизни (1903), кантату «Памяти А. С. Пушкина» (1899) и «Юбилейную кантату на 100-летие существования Певческого и Музыкантского хоров Кубанского казачьего войска» (1911) по мотивам украинских народных песен на сл. Г. М. Концевича, музыку к пьесе «Картина семейного счастья» А. Н. Островского и для театра-кабаре «Летучая мышь».

В XX веке выходцем из Неаполя, интересовавшимся Россией, оказался композитор, пианист и педагог **Франко Альфано** (Franco Alfano, 1875–1954). В 1904 году он специально приезжал в Россию, чтобы ознакомиться с русским бытом и культурой. Тогда же в Турине была поставлена его опера «Воскресение» в 4 действиях на либретто Ч. Ханау и Ч. Траверси по одноименному роману Л. Н. Толстого (*Risurrezione*), которая затем шла на многих сценах Европы и принесла композитору славу.

В XVIII – XX веках, однако, сложилась целая плеяда уроженцев Неаполя, которым не довелось побывать в России, тем не менее, они обнаружили нескрываемый интерес к этой стране, повлиявший на их творчество. Среди них танцовщик, хореограф, либреттист и композитор **Сальваторе Вигано** (Salvatore Viganò, 1769–1821), поставивший в театре La Fenice в Венеции балет с собственной музыкой «Софья Московская, или Стрельцы» (*Gli Strelizzi*, 1809); выпускник неаполитанской консерватории Della Pietà **Антонио Франческо Гаэтано Саверио Пачини** (Antonio Francesco Gaetano Saverio Pacini, 1778–1866), сочинивший фортепианные «исторические» пьесы «Сражение при Сен-Шомоне и вступление в Париж Их Величеств Императора России и Короля Пруссии во

главе союзных войск» (*Bataille de St. Chaumont et entrée dans Paris de s.s.m.l'empereur de Russie et le roi de Prusse a la tête des armées allies*, 1814 году), «Нервиндское сражение», «Битва при Кацбахе» (*Bataille de Katzbach*, 1814); гитарист и композитор **Фердинандо Карулли** (Ferdinando Carulli, 1770–1841), автор более 400 опусов для гитары, в том числе Двух русских песен для дуэта гитар op. 110 (*Deux Airs Russes*, ок. 1817).

К той же когорте принадлежат музыканты, разрабатывавшие русскую тему в серьезном оперном жанре: живший в Неаполе композитор и пианист **Паскуале Соньер** (Pasquale Sogner; 1793–1842) – в двухактной опере «Ужин в русских горах» на собственное либретто (*La cena alle montagne russe*), появившейся в 1832 году на сцене неаполитанского *Real Teatro del Fondo di Separazione*; учившийся в Неаполе у Паизиелло **Карло Кочча** (Carlo Coccia, 1782–1873) – в поставленной в неаполитанском *Teatro San Carlo* четырехактной опере-мелодраме «Марфа» на либретто Дж. Э. Бидеры по книге «Царь Димитрий» Л. Галеви (*Marsa, Marfa*, 1835), действие которой происходит в Москве, и участвуют в нем императрица России Марфа, ее сын Димитрий и др. персонажи; родившийся и учившийся в Неаполе **Чезаре Содеро** (Cesare Sodero, 1886–1947), ставший впоследствии американским дирижером и композитором, – в опере-мелодраме «Русская тень» в 3 действиях 4 сценах на либретто С. Пиччианти (*Ombre russe*), исполненной на радио *NBC* (1929) и получившей сценическую интерпретацию в Венеции в *Teatro La Fenice* (1930).

Как мы видим, далеко не все выходцы из Неаполя были столь тесно связаны с Россией. Подчас для их творческого интереса вовсе и не требовались поводы биографического характера. Сказанное в полной мере относится к плодотворному композитору и известному педагогу, последнему представителю «старонеаполитанской школы» **Никколо Цингарелли** (Niccolò Zingarelli, 1752–1837). Получив музыкальную подготовку в консерватории Santa Maria di Loreto в Неаполе, он с 1792 года стал руководить церковной капеллой в Милане, с 1794 – в Лорето, в 1804–1811 – капеллой Святого Петра в Риме, а с 1813 года возглавил Неаполитанскую консерваторию. За свою долгую жизнь Цингарелли сочинил 75 магнификатов, около 20 ораторий, свыше 150 крупных опусов – таких как мессы, симфонии, инструментальные произведения. В его творческом наследии 37 опер. Дань русской истории Цингарелли отдал в трехактной опере «Каролина и Меншиков» на либретто Г. Росси (*Carolina e Mexicow*), которую впервые увидели венецианцы в *Teatro La Fenice* в 1798 году.

Не довелось побывать в России также выдающемуся мастеру оперного жанра **Руджеро Леонкавалло** (Ruggero Leoncavallo, 1857–1919). Прошедший музыкальное обучение в Неаполитанской консерватории, он давал уроки музы-

ки в Египте, Англии, Франции, служил тапером в кафе. Сочиняя оперы, он дважды обратился к русской литературе, результатом чего стали оперы «Цыганы» в 2 действиях на либретто Э. Кавичьоли и Дж. Г. Эмануэля на итальянском языке по поэме А. Пушкина (*Gli zingari*, 1912), поставленная в 1912 в Лондоне в театральном здании Hippodrome и в миланском *Teatro Lirico*, и – «Лес шумит» по В. Г. Короленко (1912, не сохранилась).

Разумеется, сам по себе факт рождения и даже встроенность творца в определенный географический контекст не стоит переоценивать. Давая творческий импульс, эти обстоятельства еще отнюдь не предопределяют тот вектор, по которому будет продвигаться композитор. Пожалуй, более существенную роль в его судьбе может играть то, какие творческие традиции он впитывает и готов продолжать. Приобщенность же к традициям в большой степени обуславливается тем, что удастся почерпнуть молодому, начинающему музыканту из опыта **профессионального обучения** у мэтров.

Следует признать, что приобретению профессионального опыта способствовала система обучения музыке, складывавшаяся в Неаполе еще с XVI века. Ее составляли учебные заведения – консерватории, воспитавшие видных музыкантов: с 1537 года – Санта-Мария-де-Лорето (в ней учились Ф. Дуранте, Н. Порпора, Д. Чимароза), с 1578 – Сант-Онофрио-а-Капуана (Н. Йомелли, Дж. Паизиелло, Н. Пиччини), с 1583 – Пьета-деи-Туркини (Г. Спонтини), с 1589 – Повери-ди-Джезу-Кристо (А. Скарлатти, Н. Порпора, Дж. Перголези). К концу XVIII века, однако, деятельность одних прекратилась, другие же преобразовались в 1807 году по указу Жозефа Бонапарта в Королевский колледж музыки (*Regio Collegio di Musica*), затем в 1826 году переименованный в действующую и в наши дни консерваторию Сан-Пьетро-а-Майелла (*Conservatorio di Musica San Pietro a Majella*). Современная консерватория, имеющая великолепную коллекцию рукописей и портретов старых мастеров, а также музей с редкими музыкальными инструментами (в том числе клавесином Екатерины II), по праву гордится такими выпускниками, как непревзойденные мастера *belcanto* Винченцо Беллини и Руджеро Леонкавалло, как прославивший родной Неаполь в любимом во всех уголках мира песенном шлягере *O Sole mio* Эдуардо ди Капуа, как автор знаменитого «Чардаша» скрипач и композитор Витторио Монти и всемирно известный дирижер Риккардо Мути (в 2001 году награжденный орденом Дружбы за заслуги в развитии и укреплении российско-итальянских культурных связей).

Отдавая должное профессионально-образовательному процессу, отметим все же, что в творческом росте композитора незаменимую роль играют авторитетные личности. В этом отношении невозможно не вспомнить о таком замет-

ном явлении культуры, как *Неаполитанская композиторская школа*. Она сформировалась в XVII – XVIII веках и объединила музыкантов, учившихся в Неаполе и, нередко, родившихся там и долго живших в этом городе. Неаполитанскую композиторскую школу образовали такие известные мастера, как Леонардо Винчи (Leonardo Vinci), Франческо Дуранте (Francesco Durante), Никколо Йомелли (Niccolò Jommelli), Джованни Паизиелло (Giovanni Paisiello), Джованни Батиста Перголези (Giovanni Battista Pergolesi), Никколо Пиччини (Niccolò Piccinni), Никола Антонио Порпора (Nicola Antonio Porpora), Алессандро и Доменико Скарлатти (Alessandro и Domenico Scarlatti), Гаспаре Луиджи Пасифико Спонтини (Gaspere Luigi Pacifico Spontini) и другие³. Однако, если учесть, что одним из основополагающих признаков композиторской школы является – в дополнение к сказанному – общая творческая направленность музыкантов, то придется принять во внимание явную приверженность «неаполитанцев» к 1) оперному жанру, раскрывшемуся в виде оперы-seria, а затем и пародийной оперы-buffa; 2) отточенным оперным формам (прежде всего арии и речитативу); 3) роскошному кантиленному пению, виртуозному музицированию, приоритетности красивого голоса над инструментами и драматургической линией. В качестве одного из стойких творческих признаков славной плеяды неаполитанцев, сумевших создать «визитную карточку» итальянской музыки в Европе, отметим обращение к сюжетам, так или иначе связанным с Россией, – это делали уже упомянутые ранее Траэтта, Паизиелло, Астаритта, Цингарелли⁴.

Поскольку оказывается, что разработка оперного жанра продолжилась также композиторами, учившимися в Неаполе и в более позднее время, к наследникам традиций неаполитанской композиторской школы правомерно причислить еще ряд имен. Сюда можно отнести следующее поколение музыкантов, и прежде всего учеников только что названных мэтров, таких, например, как подопечный Паизиелло **Карло Кочча**.

Крупным педагогом, учившимся в Неаполитанской консерватории и с 1813 руководившим ею, был **Никколо Цингарелли**. Среди его выпускников значатся и такие выдающиеся музыканты, как **Винченцо Беллини**, и менее громкие имена, как уже называвшийся **Никола Манфроче** и **Саверио Меркаданте** (Saverio Mercadante, 1795–1870). Последний окончил Неаполитанскую консерваторию. В 1833–1839 годы он служил соборным регентом, с 1840 в течение 30 лет – директором консерватории в Неаполе, с 1852 – инспектором королевских оркестров. Меркаданте написал свыше 60 опер, среди которых поставленная в 1823 году в неаполитанском Teatro San Carlo опера «Скифы» в 2 действиях на либретто А. Л. Тоттолы по Вольтеру (*Gli sciti*), а также много инструментальной музыки, в том числе Концерт для флейты и струнных *e-moll* ор.

57 с финалом «Русское рондо» (*Rondo russo*) и Фантазию на русский гимн для оркестра (*Fantasia sull'inno russo*, 1852).

Упомянем еще одного успешного ученика Цингарелли – **Лауро Росси** (Lauro Rossi, 1810–1885). Получив композиторское образование в Неаполитанской консерватории, Росси в 1835 – 1843 годах гастролировал с итальянским оперным театром в США. Он проявил себя не только как композитор, но и – как дирижер и администратор (с 1850 года Росси возглавлял Миланскую консерваторию, в 1870–1880 гг. – Неаполитанскую). В рамки заявленной здесь темы вписывается (как мы видим, традиционно для неаполитанской композиторской школы) его трехактная опера-мелодрама «Бургомистр Саардама» на либретто Дж. Перуццини (*Il borgomastro di Schiedam*), постановку которой осуществил в 1844 году миланский Teatro Re. В этом произведении Росси воспользовался сюжетом, рассказывающем об эпизоде – скорее всего, вымышленном – из жизни Петра I, о том, как, будучи в Голландии, царь жил под именем плотника Ивана Иванова. К тому же сюжету, чрезвычайно популярному в оперных театрах Европы XIX века, прибегли немецкий композитор и театральный деятель барон Карл Август фон Лихтенштейн, английский композитор и дирижер театра Covent Garden барон Генри Роули Бишоп, Доменико Гаэтано Мариа Доницетти, основатель немецкой комической оперы (Spieloper) Альберт Густав Лорцинг, немецкий и французский композитор Джакомо Мейербер.

В свою очередь Лауро Росси передал эстафету традиций неаполитанской школы своему ученику – **Ферруччо Феррари** (Ferruccio Ferrari, 1851–1930). Родом из Лукки, Феррари обучался в консерватории Неаполя, после чего вернулся в Лукку и стал директором муниципальной часовни и преподавателем гармонии в институте Пачини. Неудивительно, что он также получил «прививку» русской тематики, что дало о себе знать в его пятиактной опере-мелодраме «Мария Меншикова» на либретто М. д'Ариенцо (*Maria Menzikoff*, 1877). Так на сцене Teatro Comunitativo в Реджио нель-Эмилия появились царствующая особа Екатерина I, светлейший князь Александр Меншиков, Федор Долгорукий и другие персонажи российской истории.

Если продолжать выстраивать ряд последователей неаполитанских оперных традиций, одной из которых стала разработка русской тематики, то он пополнится еще несколькими именами. **Пьетро Дженерали (Меркандетти-Дженерали)** (Pietro Generali [Mercandetti-Generali], 1773–1832), обучавшийся музыке при церквях в Риме и Неаполе и начинавший свою карьеру в области духовной музыки, переключился затем на оперный театр – пел на сцене, возглавлял оперные труппы, создал 56 произведений в этом жанре. Будучи уже авторитетным специалистом по опере, он обратился к еще одному сюжету, неод-

нократно привлекавшему к себе внимание европейских представителей этого жанра – «Бенёвский, или Ссылные в Сибири» (*Beniowski, ossia Gli esiliati in Siberia*), действие в котором происходит на Камчатке, в Иркутске, на берегу реки Амур. Опера в 2 актах на либретто Г. Росси и А. Дюваля была поставлена в 1831 в Венеции в *Teatro La Fenice*⁵.

Позже эстафету подхватил один из заметных представителей веризма **Умберто Джордано** (Umberto Giordano, 1867–1948), который с 1882 учился в Неаполитанской консерватории, а с 1894 жил в Милане. Джордано дважды обращался к русской тематике. В молодые годы он написал трехактную оперу «Федора» на либретто А. Колаутти по драме В. Сарду на сюжет из русской жизни, которая в том же 1898 году была показана в Милане в Teatro Lirico и до сих пор значится в афише неаполитанского Teatro *San Carlo*. Пять лет спустя в миланском Teatro *La Scala* публика увидела еще одну его оперу – трехактную «Сибирь» на итальянское либретто Луиджи Иллики, навеянное романом «Воскресение» Л. Н. Толстого (*Siberia*, 1903). Хотя сюжет оперы все же далек от известного романа корифея мировой литературы, композитор попытался воссоздать атмосферу жизни россиянина, и для решения этой задачи процитировал мелодию песни «Дубинушка». Следует признать, что опера не снискала большого успеха, из-за чего автор в 1947 году сделал ее вторую редакцию.

По оперной стезе продолжал идти учившийся в Неаполе и реализовавший свой талант уже в XX веке **Паскуале Ла Ротелла** (Pasquale La Rotella, 1880–1963). Совершенствовавшийся в игре на фортепиано, органе и композиции, с 1901 года он работал директором Схола канторум в Бари, а затем дирижером многих театров Европы. В «послужном списке» композитора, где доминируют сценические опусы и духовная музыка, значится опера «Иван» на либретто В. Флоре и А. Перотти (*Ivan*), которую в 1900 году поставила труппа Teatro Comunale Piccinni города Бари.

Весомую лепту в развитие неаполитанской школы внес выдающийся мастер бельканто **Гаэтано Доницетти**. Занимая пост директора неаполитанских театров, он в 1834–1839 годах преподавал в Неаполитанской консерватории, а с 1837 года даже был ее директором. В не очень продолжительной, но яркой творческой биографии композитора оказалось несколько «русских» произведений. Юный музыкант заинтересовался колоритной фигурой русского царя и сочинил оперу-буффа в 2 действиях «Петр Великий, царь России, или Ливонский плотник» на либретто Ж. Бевилакуа-Альдобрандини по комедии А.-В. П. Дюваля (*Pietro il grande, Czar delle Russie o sia il Falegname di Livonia*, 1819). Премьера прошла в 1819 году в Венеции в Teatro *San Samuele*, после чего опера неоднократно ставилась в Европе. В России же, ввиду запрета на изображение

царских особ из фамилии Романовых на оперной и балетной сценах, она была не известна. Лишь в 2003 труппа Камерного музыкального театра «Санкт-Петербург Опера» показала ее российскому зрителю.

Удостоверившись в сценической привлекательности центрального персонажа, Доницетти в 1827 году вторично выводит его на подмостки – теперь уже неаполитанского *Teatro del Fondo* – в комической мелодраме «Саардамский бургомистр» на либретто Д. Джилардони и А.-Н.-Ж. Мелесвиля (*Il borgomastro di Saardam*). Чуть ранее в том же году другой неаполитанский театр, Teatro Nuovo, предложил публике премьеру еще одной оперы маэстро – романтической мелодрамы «Восемь месяцев за два часа, или Ссылные в Сибири» в 3 действиях на либретто того же Д. Джилардони (*Otto mesi in due ore, ossia Gli esiliati in Siberia*; пост. 1827). В ней зрители узнали о нравственном подвиге дочери ишимского ссыльного, лишенного чинов и дворянства, Прасковье Луполовой (она же Елизавета и Параша Сибирячка), пешком пришедшей из Сибири в Петербург с прошением к царю Александру I. Заботясь о должном «русском» колорите своего детища, композитор в увертюре процитировал широко известную в Европе как «русская» мелодию песни «Ехал казак за Дунай»⁶.

Уже достигнув статуса оперного мастера, Доницетти переключился на иной сценический жанр – балет и в содружестве с композитором **Паоло Брамбиллой** (Paolo Brambilla, 1786 или 1787–1838), а также модным либреттистом и балетмейстером Антонио Монтичини в 1835 году выпускает спектакль под названием «София Московская» (*Sofia di Moscovia*), осуществленный на сцене пармского Teatro Ducale.

Проследивая развитие неаполитанской композиторской школы, невозможно не заметить такую примечательную личность, как **Антонио Сапиенца-младший** (Antonio Sapienza Jr.; 1794–1855). Он родился в Петербурге в семье придворного капельмейстера Антонио Сапиенцы, где получил начальное музыкальное образование, которое в 1822–1827 годах продолжил в Неаполе. Пройдя школу прославленного Н. А. Цингарелли, он вернулся в Петербург, стал композитором, оркестровым и хоровым дирижером. Ему было доверено руководство капеллой графа Д. Н. Шереметева, а с 1851 – репетиторство «хорального» класса при Дирекции императорских театров.

В 1830 году в Петербурге была поставлена одна из пяти опер А. Сапиенцы – «Иван-царевич, золотой шлем» (*Ivan Tsarevich zolotoi shlem*), либретто которой принадлежит А. И. Шеллеру. Судя по всему, большая четырехактная опера на расхожий сказочный сюжет о царевиче и спасенной им от злых сил красавице не снискала большой сценический успех. Тем не менее, в историко-культурологическом аспекте опера эта знаменательна тем, что отнюдь не толь-

ко пополнила собою ряд сказочно-волшебных музыкальных спектаклей, коих в России ставилось немало, но к тому же сыграла определенную роль в становлении русской музыки. Так, проводя сравнительный анализ этой оперы с «Русланом и Людмилой» М. И. Глинки, российский музыковед Е. В. Смагина обнаружила немало совпадений в их сюжетных деталях и персонажах, что дало ей повод говорить о предвосхищениях Сапиенцой достижений Глинки⁷ и подчеркнуть очевидную «преемственность блистательного “Руслана” вполне “средней” по своим художественным показателям опере А. Сапиенцы-младшего “Иван-царевич, Золотой шлем” как одному из возможных “источников” творческих интересов М. И. Глинки» [7].

Вполне очевидно, что становление Неаполитанской композиторской школы и дальнейшее развитие того творческого направления, которое она собой представляла, происходило на базе оперного жанра. Неотъемлемая составляющая этого процесса – спектакли с «русской» тематикой – создавались труппами неаполитанских театров. Как выясняется, эти творческие коллективы довольно интенсивно участвовали в *музыкально-театральной жизни* города.

Театры, в том числе музыкальные, появлялись в Неаполе с середины XVI века. С первого десятилетия XVII века в городе существовал Teatro dei Fiorentini, расположившийся недалеко от церкви San Giovanni dei Fiorentini, который в XVIII веке специализировался на операх-buffa. Именно ему доверил Дж. Паизиелло в 1788 году разыграть свою оперу «Любовь с препятствиями, или Мельничиха» (*L'amor contrastato, ossia La molinara*), ставшую затем необычайно популярной в Европе.

Музыкальную атмосферу города созидала также творческая работа Teatro Nuovo – он же Teatro Nuovo sopra Toledo (по названию местоположения – испанского квартала) или Teatro Nuovo de Montecalvario (по названию улицы, на которой находится здание). На сцене театра, функционировавшего с 1724 года, шли преимущественно оперы-buffa Д. Чимарозы, Дж. Б. Перголези, Н. Пиччини. В 1827 к репертуару добавилась опера «Восемь месяцев за два часа, или Ссылные в Сибири» Г. Доницетти (*Otto mesi in due ore, ossia Gli esiliati in Siberia*).

В 1779 году открылся *Teatro del Fondo*, который после смерти композитора С. Меркаданте в 1780 году получил его имя – *Teatro Mercadante*. В 1827 году под его сводами зазвучала «русская тема»: появился «Саардамский бургомистр» Гаэтано Доницетти (*Il borgomastro di Saardam*), в 1832 – «Ужин в русских горах» П. Соньера (*La cena alle montagne russe*), в 1835 году – «Русская сирота» П. Раймонди на либретто А. Пассаро (*L'orfana russa*). В 1905 году труппа театра осуществила постановку оперы **Сальваторе Сассано** (Salvatore

Sassano) «Анна Каренина» в 3 действиях на либретто А. Менотти по роману Л. Н. Толстого.

Вряд ли подлежит сомнению то, что большинство спектаклей с русской тематикой, показанных в Неаполе, обязаны своей сценической жизнью известному *Teatro San Carlo*. Это – старейший театр в Европе. Он открылся по приказу короля Неаполя и Сицилии Карла III из династии Бурбонов 4 ноября 1737 года в день святого Карла. В XVIII веке он был самым крупным в Европе (вместил 3 285 зрителей), но в процессе реконструкций потерял такое лидерство. Достаточно аскетичный снаружи, театр поражает изысканностью и роскошью внутреннего убранства, в котором красный (первоначально – синий) бархат помпезно сочетается с золотом, расписной плафон – с пышным убранством королевской ложи. Стендаль, посмотревший в *Teatro San Carlo* ряд спектаклей во время своего путешествия по Италии в 1817 году, восхищенно писал о нем в своих путевых очерках «Рим, Неаполь и Флоренция» 12 февраля и затем на протяжении еще нескольких дней: «В первое мгновение мне показалось, будто я перенесен во дворец какого-нибудь восточного властителя. Глаза мои ослеплены, душа полна восхищения. Все дышит необыкновенной свежестью и в то же время полно величественности...» [8, с. 164].

Неоспоримым достоинством театра, безусловно, была и остается его превосходная акустика. Своему процветанию он, несомненно, во многом обязан выступавшим на его подмостках высококлассным музыкантам и возглавлявшим его всемирно признанным авторитетам – Джоаккино Россини (1815–1822 гг.) и Гаэтано Доницетти (1822 – 1938 гг.). Не приходится удивляться, что в поисках премьерных показов к творческому потенциалу театра постоянно обращаются авторы из разных стран, и среди таковых блистают имена Х. С. Глюка, И. К. Баха, В. А. Моцарта.

В *Teatro San Carlo* нередко возобновляется «русская тема» – взять хотя бы только премьеры: опера «Скифы» С. Меркаданте (*Gli sciti*, 1823), балет «Романов» П. Манданичи (*Romanoff*, 1832), опера «Марфа» Карло Кочча (*Marsa, Marfa*, 1835), балет «Волвиков, гетман казаков» В.Р. фон Галленберга (*Volvikov Hettman de' Cosacchi*, 1835), балет «Василий Третий Димитриевич» с музыкой неизвестного автора (*Basilio III Demetrioivitz*, 1840), оперы «Скупой барон» (*Il barone avaro*, 1970) и «Дубровский II» (*Dubrowski II*, 1973) Я. Наполи. Немало российских деятелей искусств радовали здесь зрителей своим мастерством: Екатерина Максимова и Владимир Васильев, Рудольф Нуриев, Михаил Барышников. Режиссер Юрий Любимов в 1983 году поставил здесь оперу М. П. Мусоргского «Саламбо». А текущая афиша театра предлагает спектакли балетов «Щелкунчик» (23, 28–30 декабря 2017 года и 2–5 января 2019 года) и «Ле-

бединое озеро» (31 марта, 2–3 апреля, 15–19 июня 2019 года) П. И. Чайковского, оперы «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Д. Шостаковича (18, 20, 22 апреля 2018 года), «Катя Кабанова» Л. Яначека по драме «Гроза» А. Н. Островского (с 15 по 20 декабря 2018 года)⁸.

Нужно признать, что репертуарная политика неаполитанских театров, периодически выводящая на сцену именитых исторических персонажей и простых россиян, продолжается практически в наше время. Одно из подтверждений тому – постановка в *Auditorium della RAI* в 1963 году одной из тридцати опер плодовитого композитора и музыковеда **Джан Франческо Малипьеро** (Gian Francesco Malipiero; 1882–1973) одноактной оперы «Дон Джованни» по сюжету трагедии «Каменный гость» А. С. Пушкина (*Don Giovanni*).

Думается, отчасти объяснением сложившейся тенденции, которую также следует воспринимать как одну из отличительных черт неаполитанской композиторской ветви, стало то, что в художественном руководстве театров порой оказывались композиторы, увлекавшиеся русской темой. К таковым, кроме названных ранее, принадлежит, например, **Якопо Наполи** (Jacopo Napoli, 1911–1994), фамилия которого красноречиво подтверждает его происхождение. Наполи получил многопрофильное музыкальное образование – он окончил Неаполитанскую консерваторию как органист, пианист и композитор. Многие годы он преподавал и возглавлял консерватории в Неаполе (1954–1962 гг.), Милане (1962–1972 гг.), Риме (1972–1976 гг.). Ему довелось побывать художественным руководителем *Teatro dell’Opera* в Риме (с 1975 года) и *Teatro San Carlo* в Неаполе (с 1976 года).

Наполи любил и высоко ценил А. С. Пушкина. В письме от 8 июня 1970 года к Клаудии Ласорса он сделал признание: «Я всегда любил Пушкина, с детских лет», добавляя, что «достаточно одного “Бориса”, чтобы определить всю личность этого великого поэта» [цит. по: 2]. Вполне естественно, что, будучи привержен к оперному жанру, композитор инициировал создание двух одноактных опер на тексты литературного классика (автор обоих либретто – Марио Пази) – «Скупой барон» по одной из «маленьких трагедий» (*Il barone avaro*) и «Дубровский II» по одноименной повести (*Dubrowski II*). Обе они были поставлены соответственно в 1970 и 1973 годах на сцене *Teatro San Carlo*.

Хотя вполне естественно, что, определяя музыкально-театральную жизнь города, композиторы, неравнодушные к России, заботились о продвижении собственных спектаклей, трудно было бы обвинить их в «злоупотреблении служебным положением» – при их содействии вполне реальными были постановки и других авторов. Возвратимся к Якопо Наполи: две его оперы увидели свет в *Teatro San Carlo*, но обе – за несколько лет до того, как он стал в нем

первым лицом. На протяжении 16 лет представитель итальянской романтической оперной школы Гаэтано Доницетти директорствовал в том же театре, но ни одна из трех его «русских» опер тогда не вошла в репертуар подчинявшейся ему труппы.

Другой пример. В 1835 году неаполитанский *Teatro Nuovo sopra Toledo* выпускает оперу «Русская сирота» (*L'orfana russa*) в 2 действиях на либретто А. Пассаро ранее учившегося в Неаполитанской консерватории и в 1824 году занявшего пост директора королевских театров в Неаполе **Пьетро Раймонди** (Pietro Raimondi, 1786–1853). Ко времени премьеры, однако, Раймонди уже несколько лет работал в Палермо. Практически одновременно с «Русской сиротой», в том же году, Антонио Гуэрра ставит в *Teatro San Carlo* на собственное либретто балет «Волвикова, гетман казаков» совсем уже никак не связанного с Неаполем австрийского композитора **Венцеля Роберта фон Галленберга** (Wenzel Robert von Gallenberg, 1783–1839), долгое время бывшего импресарио Венской оперы и сочинившего около полусотни балетов.

Не воспользовался своей должностью художественного руководителя *Teatro San Carlo* композитор, пианист и дирижер **Франко Маннино** (Franco Mannino, 1924–2005). Впрочем, занимал он ее очень недолго – в 1969-70-ом годах. Окончив консерваторию Санта-Чечилия в Риме, Маннино с 1941 года успешно концертировал как пианист (нередко исполняя собственные произведения), а с 1952 – и как дирижер. В его маршруты по Европе и Америке входил и СССР, где он побывал в 1981 году на Фестивале современной музыки. Возможно, получив стойкую «российскую прививку» от неаполитанцев и впечатлений от поездок в далекую загадочную Россию, он взялся за разработку русской темы, которая украшает список его опусов, коих значится более 440. Достоинство ее представила двухактная опера «Белые ночи» на либретто Б. Кальи по повести Ф. М. Достоевского (*Le notti bianche*, 1987), поставленная в 1989 году силами римской Академии Санта-Чечилия. Опера не стала экспериментом зрелого мастера, она была подготовлена двумя разножанровыми произведениями – кантатой «Торжество любви» для солистов, хора и оркестра на слова советских женщин-поэтов Анны Ахматовой, Маргариты Алигер, Саломеи Нерис и Дины Терещенко ор. 174 (*Supreme love*, 1977) и Четвертой «Ленинградской» симфонией ор. 225 (*Quarta sinfonia 'Di Leningrado'*, 1981). Тем самым русская тема приобрела для творчества Маннино сквозной характер.

Говоря о музыкально-театральных деятелях Неаполя, следует обратить внимание на особо приметную фигуру выдающегося танцовщика, балетмейстера и педагога первой половины XIX века **Сальваторе Тальони** (Salvatore Taglioni, 1789–1868, Неаполь). Он с 1808 года работал в *Teatro San Carlo*, имел

пожизненное звание «хореографа театров Неаполитанского королевства». За свою жизнь Тальони поставил более 200 балетов. Среди них «Романов» с музыкой **Плачидо** (Пласидо) **Манданичи** (Placido Mandanici, 1799–1852), который учился и начинал оперную карьеру в Неаполе, на либретто балетмейстера (*Romanoff*, 1832) о восшествии на царский престол Михаила Романова⁹. Позже, в 1837 году хореограф перенес спектакль из театра *San Carlo* в Милан, в театр *La Scala*. На неаполитанской сцене с 1840 года шло также «историческое действие» Тальони «Василий Третий Димитриевич» в 6 частях (*Basilio III Demetrioivitz*)¹⁰.

Имя Тальони давно вписано в историю европейского танца и хореографии, однако существует и менее афишируемая грань его таланта – композиторская. К нескольким своим постановкам музыку он сочинил самолично. К таким спектаклям следует отнести балетный дивертисмент «Русская гора» в 2 действиях (*Le montagne russe*), поставленный Сальваторе Тальони в 1832 году. В нем раздел «Симфония квартета» принадлежит Тальони, а вот финал – маэстро Форнезини.

Таким образом, складывается следующая картина. В становлении российско-итальянских музыкальных контактов Неаполь сыграл такую роль, которую можно одновременно назвать и типовой, и своеобразной. Многое здесь, казалось бы, обыденно и никак не выделяет этот город из других европейских провинциальных или столичных городов. Как Прага, Вена, испанские и немецкие города, Неаполь в XVIII веке делегировал своих профессиональных музыкантов в Россию. Как и в других регионах Италии, да и Европы, в нем ставились музыкально-театральные произведения, в которых разворачивались эпизоды российской истории (о пребывании Петра I в Голландии, о сосланном в Сибирь и на Дальний Восток польском графе Бенёвском, о подвиге сибирячки Прасковьи Луполовой) и сюжеты произведений русских классиков (А. С. Пушкина, Ф. Н. Достоевского, Л. Н. Толстого). Как и вся Европа, неаполитанцы в XIX веке с радостью узнавали полюбившуюся, считавшуюся тогда русской и широко растиражированную в бесчисленных «Вариациях на русскую песню» мелодию «Ехал казак за Дунай».

Вместе с тем, в контексте музыкальных взаимосвязей Италии и России Неаполю удалось завоевать особенный статус. Таковой начал складываться в XVIII веке благодаря тому, что именно неаполитанские музыканты стояли у истоков возникновения музыкально-театральной жизни в России и – что крайне важно – собственно русской оперы, создаваемой российскими музыкантами. Неаполь при этом не просто породил варягов-одиночек, приезжавших в Россию в поисках судьбы и заработков, а выпестовал несколько поколений музыкантов,

прививавших первым национальным российским музыкантам (композиторам, певцам-солистам, хористам, инструменталистам) и слушателям вкус к тем театральным традициям, которые отличали его от Венеции, Рима и других итальянских городов. И эти традиции продолжают храниться на протяжении веков.

Разумеется, набросанная здесь картина неполна. В ней запечатлелись яркие события музыкальной жизни двух стран, в фокусе которых так или иначе стоит город Неаполь. Но она, безусловно, могла бы быть пополнена и тем, что не затронуто в настоящем материале – скажем, рядовыми процессами, происходящими на концертной сцене и бытовом музицировании, ранее весьма популярном. Свои краски в нее должны внести и музыкально-культурные акции наших дней, происходящие в городе. Все это говорит о том, что выдвинутая нами тема только обозначена и еще ждет своего дальнейшего изучения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В 2001 году в рамках фестиваля «Звезды белых ночей» опера была возобновлена в концертной версии под управлением дирижера Д. Нозеды. 4 октября 2016 года на сцене Эрмитажного театра в Санкт-Петербурге оперу показал ведомый художественным руководителем, дирижером и скрипачом А. Решетиным ансамбль «Солисты Екатерины Великой» в содружестве с режиссером Д. Ведерниковым.

² От итал. *fusano* – «вертун», *fossano* – «веретено».

³ Словарь «Нью Гроув» называет 35 композиторов, принадлежащих к этой школе (см.: [11]).

⁴ Показательно, что названные традиции неаполитанской школы усваивались и соприкоснувшимися с нею иностранцами. Так, португалец **Маркуш Португал** (Marcos Portugal; 1762, Лиссабон – 1830, Рио-де-Жанейро), он же Марко Портогалло, в 1792–1800 учившийся в Неаполе и поставивший в театрах Италии 21 свою оперу, не обошел вниманием и русскую тему. Правда, ее он разработал в героико-пантомимическом балете «Возвращение Петра Великого в Москву» («Барон ди Москабьянка») в 2 действиях на либретто Дж. Каравиты, Дж. Бергати и А. Анелли (*Il Ritorno di Pietro il Grande in Mosca [Barone di Moscabianca]*), поставленном Алессандро Фаббри в 1818 году на сцене Teatro Nuovo в Триесте).

⁵ Добавим, что повествование о пребывании польского интригана в Сибири и на Дальнем Востоке обыграли в своих операх, помимо Дженерали, Виктор Пелисье (1799, Нью-Йорк), Франсуа Адриен Буальдьё (1800, Париж, Opéra-Comique), Станислас Шампен (1813, Париж, Opéra-Comique), Чарлз Эдуард Хорн (1826, Лондон, Drury Lane), Альберт Франц (Ференц) Допплер (1847, Будапешт, Nemzeti Színház).

⁶ В сознании европейца Малороссия тогда была неотделима от России, как и песня «Їхав козак за Дунай» – от русской музыкальной культуры. Об этом, в частности, свидетельствуют уточнения в названиях многочисленных вариаций западноевропейских композиторов на эту мелодию: «русская народная песня».

⁷ Напомним, Глинка работал над «Русланом» с 1837 по 1842 годы.

⁸ Расширяя наш обзор до российско-итальянских музыкальных взаимодействий, отметим также концерты российских мастеров на сцене театра, например только в 2018 году – гастрольные выступления пианиста Евгения Кисина 23 февраля и дирижера Юрия Симонова с оркестром театра для исполнения увертюры «Светлый праздник» Н. Римского-Корсакова 30 и 31 марта, концерты певицы Ольги Бородиной 19 мая и дирижера Максима Венгерова 25 октября. В 2019 году эстафету подхватили оркестр Мариинского театра во главе с В. Гергиевым (2 февраля) и другие музыканты.

⁹ Подметим еще один, немаловажный для нас, нюанс, скорее всего, сказавшийся на интересе композитора к прошлому России: Манданичи входил в круг жившей в Италии меценатки из России графини Юлии Самойловой наряду с русскими аристократами и итальянскими музыкантами В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Россини, Дж. Пачини. Дочери последнего, ставшие ее воспитанницами, изображены на известном полотне «Всадница» К. Брюллова.

¹⁰ Автора музыки установить не удалось.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гозенпуд А. А.* Музыкальный театр в России: от истоков до Глинки. Л., 1959.
2. *Ласорса К.* Опера Якопо Наполи «Скупой барон» по Пушкину // Пушкин. URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/v71/v71-114-.htm>.
3. *Львов Н. А.* О русском народном пении // Н. А. Львов. Избранные сочинения. Кёльн; Веймар; Вена; СПб., 1994.
4. *Пермякова Е. Е.* Комические оперы Д. Чимарозы 1780-90-х гг.: поэтика жанра и стилистика: Автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2004.
5. *Пильщиков И. А.* Литературные цитаты и аллюзии в письмах Батюшкова (Комментарий к академическому комментарию. 1 – 2) // *Philologica*. 1994. № 1.
6. *Порфирьева А. Л.* «Цефал и Прокрис» Андрея Решетина. URL: http://www.academia.edu/35182389/%D0%A6%D0%95%D0%A4%D0%90%D0%9B_%D0%98_%D0%9F%D0%A0%D0%9E%D0%9A%D0%A0%D0%98%D0%A1_%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B5%D1%8F_%D0%A0%D0%B5.
7. *Смагина Е. В.* Русский оперный театр первой половины XIX века в историко-культурном контексте: Дис. ... док. иск.: 17.00.02. М., 2016. Т 1. URL: <http://konf.x-pdf.ru/18istoriya/514079-3-russkiy-operniy-teatr-pervoy-polovini-xix-veka-istoriko-kulturnom-kontekste.php>.
8. *Стендаль.* Рим, Неаполь и Флоренция // Стендаль. Собр. соч.: В 12 т. М., 1978. Т. 9.
9. *Шигаева Е. Ю.* Русская тема в западноевропейском музыкальном театре (конец XVIII – начало XX вв.): Дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Казань, 2014.
10. *Штелин Я. Я.* Известия о музыке в России / Пер. Б. И. Загурского // Штелин Я. Я. Музыка и балет в России XVIII века. Л., 1935.
11. *Prominent Composers of the Neapolitan School* // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. L.: Oxford University Press, 1980. Vol. 13. URL: <https://www.neapolitanmusicsociety.org/composers.html>.

АРИЕТТА МЕЛЬНИЧИХИ
Из оперы "Прекрасная мельничиха"

ARIETTA DI MOLINARE
dall' opera "La bella Molinara"

Перевод с итальянского
М. Улицкого

Дж. ПАИЗИЕЛЛО
G. PAISIELLO

Andante con grazia

Piano *dolce*

5 *p*

Ис - чез по - кой бес -
Nel cor più non mi

5 *f* *p*

10 след - но, я го - речь пью до дна. В мо - их сер - де - чных
sen - to bril - lar la gio - ven - tu, ca - gion del mio tor -

§ 2. «БОЖЕСТВЕННАЯ КОМЕДИЯ» ДАНТЕ В СИМФОНИЯХ С. М. СЛОНИМСКОГО И Б. И. ТИЩЕНКО – НОВОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОЧТЕНИЕ

Под впечатлением «Божественной комедии» (~1308–1321) Данте Алигьери уже в XIV – XV веках стали появляться выдающиеся гравюры, живописные полотна, скульптуры А. Орканьи, Д. Паоло, А. да Фиренце, С. Боттичелли, позднее – Я. Страдануса, У. Блэйка, А. Делакруа, Г. Доре и других гениальных художников и ваятелей. Однако только в эпоху романтизма возникла идея воплотить бессмертную Поэму в музыке. Первые примеры встречаются у итальянских композиторов: В. Фиокки, Н. А. Цингарелли, С. Меркаданте, Ф. Стреппони, Квиличи и др. [см.: 1]. Эти сочинения все принадлежали к кантатно-ораториальному или оперному жанру и были навеяны только образом Франчески.

О том, чтобы воплотить «Комедию» Данте в симфоническом произведении, причем полностью, первым заговорил Ф. Лист. В 1837–39 годах он создал Фантазию-сонату «По прочтении Данте» для фортепиано. В 1856 году закончил «Симфонию к “Божественной комедии” Данте» в двух частях – «Ад» и «Чистилище». От III части – «Рай» по совету Р. Вагнера он отказался. Таким образом именно Лист заложил основы музыкальной «дантологии»¹.

Основоположником русской дантологии в музыке стал П. И. Чайковский, создав в 1876 году симфоническую фантазию «Франческа да Римини». В 1902 году Э. Ф. Направник завершил оперу «Франческа да Римини», а в 1906-м появилась одноименная опера С. В. Рахманинов. В 1926 году ленинградский композитор В. В. Щербачёв создал Симфонию № 2 для солистов, хора и симфонического оркестра на стихи А. А. Блока, в которой V часть – «Песни Ада» посвящена Данте.

Новый всплеск интереса русских композиторов к «Божественной комедии» приходится на конец XX века. В 1992 году петербуржец С. М. Слонимский (1931–2020) закончил Симфонию № 10 «Круги Ада» (по Данте). В основу Симфонии положена первая кантика, идеи и образы которой, вероятно, оказались для композитора созвучными современной российской действительности.

Для становления музыкальных образов, несомненно, важным было влияние партитур Листа и Щербачёва. Другой пласт традиций связан с «дьявольской» фантастикой в классической музыке в целом, прежде всего ее семантикой: от эпохи барокко до «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза, «Ночи на Лысой горе» М. П. Мусоргского и т. д. Слонимский также опирался на достижения зарубежного авангарда в его воплощении земных катаклизмов XX столе-

тия, вполне соперничающих с адскими видениями: «Уцелевший из Варшавы» А. Шёнберга, «Dies irae» и «Трен памяти жертв Хиросимы» К. Пендерещкого.

Симфония № 10 Слонимского состоит из девяти частей, как бы соответствующих 9 кругам Дантова «Ада». Композитор, вероятно, впервые в мировой практике музыкально рисует все 9 кругов, как бы проходя их вместе с Данте и Вергилием.

В 2005 году другой петербуржец – Б. И. Тищенко (1939–2010) закончил цикл из пяти «Dante-симфоний» по всей «Божественной комедии», впервые в истории музыки реализовав замысел Листа. «Dante-симфония» № 1 – пролог, «Dante-симфонии» № 2 и № 3 посвящены страницам «Ада», № 4 – «Чистилище» и «Dante-симфония» № 5 – «Рай». Все пять «Dante-симфоний» представляют собой уникальный цикл, названный композитором *хорео-симфоническая циклиада*. Вместе они образуют партитуру балета «Беатриче». Роль женского начала, как креативного импульса и нравственного стимула просматривается во многих сочинениях Тищенко, в том числе и в «Беатриче». В расставании с горячо любимой женщиной композитор видел корень всех последующих ошибок и злоключений Данте. Поэтому балет назван «Беатриче».

«Dante-симфонии» создавались с 1995-го по 2005 годы. Однако весь процесс становления творческой идеи занял свыше тридцати пяти лет. В 1998 году Тищенко говорил: «Она меня не просто привлекает: это часть моей жизни... В том, что я обратился к “Божественной комедии”, нет тщеславия, а есть жизненная потребность... Если я умру, не выполнив моего замысла, то значит я не сделал в жизни чего-то самого главного» [2, с. 152].

Для названия «Dante-симфонии» № 1, законченной 27 июля 1997 года, взята цитата из монолога Беатриче: «Меня покинув, он ушел к другим». На основе изучения автобиографического сочинения Данте «Новая жизнь», «Пира» и «Канцон» композитором восстанавливаются те события, которые предшествовали созданию Поэмы. Поэтому «Dante-симфония» № 1 стала прологом. В ее основу положен монолог Беатриче из 30-й песни «Чистилища» и фрагменты из «Новой жизни». В конце первой «Dante-симфонии», как символ истины, звучит некий симбиоз двух тем Беатриче (*детской* и *взрослой*) с зашифрованным именем *Alighieri*.

Последующие четыре «Dante-симфонии» – это яркое музыкальное воссозданием потустороннего мира, каким его видел Данте. «Dante-симфония» № 2 (окончена 19 ноября 2000 г.) – «Входящие, оставьте упования» – включает вступление – встречу Данте с Вергилием и шесть кругов «Ада». В совокупности образуются две части: «Нельзя, чтоб страх повелевал уму» (I ч.) и «Кто страдания, все те, что я увидел, перечтет?» (II ч.) – по три круга в каждой (вспомним

роль числа 3 в христианстве и в Поэме Данте). Определяющую роль играет I часть, где происходит становление двух основных образов – Данте, Вергилия и не менее важной своего рода фоновой сферы – преисподней. Именно эта часть содержит черты неординарной сонатной композиции с развернутой разработкой и включением эпизода, запечатлевшим встречу Франчески и Паоло.

«Dante-симфония» №3 – «... зрелище..., которое любого бы смутило» посвящена последним кругам «Ада» (завершена 16 июля 2001 г.). Она представляет собой моноциклическую композицию, в которой ясно угадываются три части, обращенные к последним кругам «Ада» (7, 8, 9).

На особенностях структуры «Чистилища» Данте основана «Dante-симфония» № 4 – «И я второе царство воспою, где души обретают очищение» (дата окончания 11 августа 2003 года). Ее три программные части следуют друг за другом attacca: «Предчистилище», «Семь кругов Чистилища» и «Земной Рай».

Структура последней «Dante-симфонии» – «Рай», «... то, что о святой стране я мог скопить, <...> предметом песни воспослужит мне» (завершена 27 февраля 2005 года) – также «прочитана» композитором в «Божественной комедии». Так появляется I часть «Вознесение», «...дивлюсь... как я всхожу», II – «...полюбуюсь на мастерство художника» и грандиозный финал «Я лестницу увидел восходящей так высоко, что взор мой был сражен», являющийся как бы рассредоточенной кульминационной зоной. Ее динамика трансформируется от гиперзвучности первого раздела («Седьмое небо: Сатурн. Созерцатели»), где композитор обращается к динамической импровизации топающего кордебалета и оркестра² (что ассоциируется с топотом по библейской лестнице Иакова), к восторженному мерцанию темы восьмого звездного неба, мощи остигатных фактурно-ритмических формул «Перводвигателя» (девятое небо, третий раздел) до благодостной звучности двойной коды («Эмпирей. Райская роза», «Лицеизрение Божества») и последнему динамическому разрастанию до *fffff*. По существу, финал становится кульминацией всей циклиады.

Каждая из «Dante-симфоний» автономна по содержанию и может исполняться отдельно вне хореографического действия. Все «Dante-симфонии» сразу же после завершения исполнялись. Премьера «Dante-симфонии» № 1 состоялась 20 марта 1998 года в Большом зале Петербургской филармонии (исполнители – Заслуженный коллектив России Академический симфонический оркестр филармонии, дирижер Ю. Л. Кочнев). «Dante-симфонии» № 2 впервые прозвучала на открытии 37-го Международного фестиваля «Петербургская музыкальная весна» 8 мая 2001 года тоже в БЗФ под управлением Н. Г. Алексева. «Dante-симфония» № 3 исполнена 3 июня 2002 года в Большом зале Московской

консерватории ГАСК под управлением Г. Н. Рождественского. «Dante-симфония» № 4 – 27 марта 2004 года в Большом зале Петербургской филармонии под управлением В. И. Вербицкого. «Dante-симфония» № 5 также исполнялась в БЗФ под руководством В. И. Вербицкого в декабре 2009 года³.

Особенности музыкальных тем «Dante-симфоний» определены связью с балетным театром, по существу, это жанр *театральных симфоний*. Основной тематический ряд образуют детские и взрослые темы Данте и Беатриче.

Другой тематический пласт связан с характеристикой обитателей преисподней, чистилища и рая, которых поэт встречает на своем пути. Подлинные исторические личности – Вергилий, Гомер, Клеопатра, император Юстиниан и др. чередуются с мифологическими и библейскими персонажами – Адамом, Иисус Христос, Харон, Цербер, Минос и др. Третий тематический ряд – панорамные картины Ада, семи кругов Чистилища, девяти небес Рая и Эмпирия.

Во всех «Dante-симфониях» традиционно-классические средства выразительности чередуются с авангардными звукообразами. Все зависит от музыкального содержания, от художественного замысла. Например, в I части «Dante-симфонии» № 2 (преддверие Ада) – вступает микроинтервальный кластер струнных, обретающий затем алеаторические контуры. Особо образным является включение хора с облигатной трактовкой партий, воспроизводящих стоны «ничтожных» у входа в Ад. В рассказе Франчески, как и у Чайковского, лирическая мелодия широкого дыхания (явно романтического стиля) поручается деревянному духовому инструменту – в данном случае гобою на фоне двух арф и контрабасов. Однако аналогии с классиком скоро исчезают, и рассказ Франчески предстает как развернутая лирико-драматическая поэма.

Или, возьмем другой пример, – характерные сольные фрагменты ударной батареи на основе ритмической полифонии, истошные вопли скупцов и расточителей во II части (круг 4). Соло альтов со словами «Чего копить? Чего швырять?» сочетается с *glissandi* вокала, резких слогосочетаний, имеющих фонический эффект. Завывающие *glissandi* сирены на фоне трелей духовых и тремоло остинатных тонов у струнных рисуют атмосферу круга 5, где воссоздается картина гигантского водопада, низвергающегося на лихоимцев. В «Dante-симфонии» № 3, в начале III части, перед кругом 9, где томятся предатели всех мастей, звучат переключки звонков мобильных, мембранных и обычных телефонов, звон разбитого стекла, ассоциирующийся с треском льда (предатели караются страшным холодом).

Итак, идея музыкальной дантологии, зародившись в творчестве великого западноевропейского романтика Листа, была живо воспринята русскими композиторами и уже более ста лет последовательно воплощается ими. Поворот-

ным моментом в этом процессе стало появление Симфонии №10 «Круги Ада» Слонимского. Так впервые было доказано, что весь образный строй первой кантики Данте может быть воплощен только новыми средствами композиторского письма XX века. Данный подход позволил воссоздать не только коллизии «Ада», но и все содержание «Божественной комедии», что было реализовано Тищенко в его беспримерной хорео-симфонической циклиаде.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Термин «дантология» появился в литературоведении. Для музыковедения он имеет несколько иное значение – как комплекс музыкальных произведений, связанных Поэмой Данте. В дальнейшем мы будем его употреблять без кавычек.

² Если «Dante-симфония» исполняется как самостоятельное произведение, то топают только музыканты оркестра.

³ Балет «Беатриче» еще не был поставлен. По замыслу композитора его реализация возможна в два вечера, так как циклиада длится три с половиной часа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Поэзия Данте в музыке // Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. Л., 1981.
2. Овсянкина Г. П. Борис Тищенко и Юрий Фалик о своей виолончельной музыке и о некоторых проблемах творчества // Процессы музыкального творчества. Сб. трудов № 155 / РАМ им. Гнесиных. М., 1999. Вып. 3.

§ 3. ДИАЛЕКТИКА ЗВУКА. К ПРОБЛЕМЕ ПОЭТИКИ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ

Одной из важнейших особенностей поэтики современной музыки является интерес композиторов к выявлению новых возможностей звука. Поиск собственного звукового спектра для каждого сочинения стал также важен, как поиск собственной интонации. Расширение границ звука, выявление заложенного в нем потенциала привело к тому, что в акустическом ландшафте современной композиции значительное место заняли два важных информативных элемента – шум и тишина.

До XX века функции шума и тишины в музыкальной композиции были весьма ограничены, во всяком случае, наличие этих границ между *музыкальным* и *немузыкальным*, *культивированным звуком* и *шумом*, *звучанием* и *молчанием* на протяжении многих веков не вызывало сомнений. Следует отметить, что в истории взаимодействия музыкального звука с двумя его рассматриваемыми

мыми антиподами судьба тишины складывалась более благополучно в сравнении с шумом. В силу разных музыкальных и немusical причин тишина обладала некоей «презумпцией невиновности» перед звуком. Она всегда была неразрывно связана с музыкой, являясь источником и обителью звука, дыханием музыкальной речи. В огромном семантическом диапазоне тишины значительное место отводилось ее положительным характеристикам: гармония, порядок, абсолют, покой. Однако, при всей значимости тишины, концепция музыкального искусства до новейшего времени была преимущественно фоноцентрической, определяющей несомненное превосходство звучания над *незвучанием*.

Судьба шума в музыкальной истории была отмечена куда более авантурными траекториями. Примеры использования его яркой характерности в музыкальной композиции до XX века чрезвычайно редки и связаны, как правило, с созданием комических и/или изобразительных эффектов (финалы *buffa*, батальные эпизоды, сцены грозы и т.п.). Музыкальное искусство сознательно избегало шума, энтропийный характер которого служил основой для интерпретации этого феномена как явления антимusical, дезорганизующего. Мысль о том, что «добро не производит шума, а шум – добра» (Ш. Гуно), в разных вариантах проходит через всю историю культуры.

В XX веке, вошедшем в историю эпатажными «экспериментами гармонической химии» (Г. Кауэлл) шум и тишина обретают в пределах художественного пространства высокую степень легитимности. Уже с первых десятилетий XX века обозначается явное их присутствие в развитии идей «нового искусства». Так, с равной степенью активности поэтика тишины разрабатывается представителями поэзии, музыки, живописи, театра, независимо от их «художественной платформы». Семантическая многозначность тишины оказалась близка и традиционалистам, и авангардистам. К примеру, в «грезовом царстве» (И. Северянин) Серебряного века тишина и молчание стали универсальным средством отражения символистского миропонимания. Обилие знаковых для символизма образов сна, грез, иллюзий, предчувствий стало отличительным признаком поэзии, живописи, музыки 1890–1920-х гг. Напомним в связи с этим названия нескольких музыкальных сочинений, характеризующих отмеченную тенденцию: «Молчание» Н. Я. Мясковского, «Задумчивость» Н. А. Рославца, «Медитация» В. М. Дешевова, «Сны» В. И. Ребикова, «Грезы» Н. Н. Черепнина, С. М. Ляпунова, «Мечты» А. К. Глазунова, «Нюансы» А. Н. Скрябина и многие другие. Не менее обширен список поэтических опусов, развивающих тему тишины.

Для художественного авангарда начала века, охваченного поиском новых знаковых систем, обращение к тишине, как проявлению Великой Интуиции, священного Пра-языка, в некоторой степени воплотило идею эквивалентности знака и значения. В связи с этим, уместно вспомнить творческие эксперименты В. В. Хлебникова, А. Е. Крученых, В. Гнедова, а в области изобразительного искусства – «рубевжные» работы К. С. Малевича, А. М. Родченко, М. В. Матюшина, В. Е. Татлина.

Осознание бессилия привычного музыкального звука в выражении нового содержания приводит и к эстетизации шума, этого «запаха XX века», по выражению Б. А. Слуцкого. Шум явился своеобразным «знаменем» футуристических манифестов, эпатажных музыкальных событий и сопровождающих их скандалов. Выражение «гармония шумов» в 1910–1920-х годах утрачивает исторически присущие ему черты оксюморона и определяет вектор развития идей, сокрушивших все традиционные представления о том, **что** должно быть в музыке и каковы ее границы.

Основные этапы становления музыкального бруитизма сегодня хорошо известны. В 1910 году Ф. Б. Прателла представляет свой «Манифест музыкального футуризма», в котором призывает «выразить музыкальную душу толп, больших промышленных складов, поездов, трансатлантиков, крейсеров, авто и аэро». Три года спустя Л. Руссоло публикует один из самых скандальных в истории музыки манифестов – «Искусство шумов», предлагая новый взгляд на развитие музыкального искусства.

Идеи *art of noise* обретают воплощение в творчестве не только итальянских футуристов, но и американских (Г. Кауэлл, позже – Дж. Кейдж), русских (Н. И. Кульбин, А. Е. Крученых, Л. С. Термен), французских (Э. Сати, Д. Мийо, Э. Варез) пионеров звука. Возникает первая попытка классификации шумов, конструируются новые шумовые инструменты. Параллельно с созданием новых, идет развитие «шумового потенциала» классических инструментов (например, препарируется фортепиано), к кругу музыкальных инструментов причисляются любые подручные средства, обладающие способностью к шумоизвлечению (лист железа, палка, расческа, кусок трубы), начинаются эксперименты в области электронного звука.

Эксперименты по освоению новых звуковых границ с особым, кажется, пафосом и размахом развивались в послереволюционной России. Одной из наиболее ярких кульминаций российской истории шума стало, безусловно, создание и исполнение в двадцатых годах знаменитой «Симфонии гудков, 1922» Арсения Аврамова. Сам факт завоевания шумом столь значимого для музыкальной истории жанра, как симфония, конечно, примечателен. Но еще более

интересен факт обозначившейся социальной дифференциации шума и звука. Так, один из современников звуковых метаморфоз начала XX века заметил: «Шум рождает Маяковских, тишина – Пушкиных».

Идеи эстетизации шума и эмансипации тишины активно развиваются и сегодня. Так, тишина является частью художественного мира Г. А. Канчели, А. Пярта, С. А. Губайдулиной, В. В. Сильвестрова, А. А. Кнайфеля, В. Г. Тарнопольского и многих других. Тишина стала знаковым явлением не только в современной музыке, но и в других видах искусства. Примером тому – кинофильмы А. А. Тарковского, С. И. Параджанова, А. Н. Сокурова; опусы поэтов-минималистов – Г. В. Сапгира, Вс. Н. Некрасова, А. Р. Никоновой-Таршис; творчество художников – В. Г. Вайсберга, М. М. Шварцмана, Д. М. Краснопевцева, Н. Н. Макарова и других. Тишина, умолчание, пустота, беззвучие, составляющие существенную часть современного художественного сознания, могут быть выдвинуты в качестве характерных метафор постмодерна.

Эволюция *art of noise*, его полная эмансипация привела к развитию самостоятельной, очень значимой и отнюдь не маргинальной области творчества, представляющей концепцию *другой* музыки, имеющей свою философию, своих гуру и адептов. Сегодня, как известно, Noise – мощное направление современной музыки с ярко выраженными экспериментальными задачами и множеством течений. Родовые свойства нойза, обеспечивающие его жизнеспособность, идеологи этого направления представляют так: «Шум родил музыку... и музыка <...> стремится прикоснуться к своему очищающему и ослепительному истоку, имя которому Шум» [1].

Активный интерес к использованию выразительного потенциала шума проявляют и композиторы академической школы. Так, одним из новейших направлений в композиторском творчестве 2000-х стал сатурационнизм. Эстетика сатурации или перенасыщения связана с использованием предельно громкой звучности, избыточной энергии. Композиторы сатуральной школы стремятся к трансформации тембра, ломают границы между звуком и шумом, звуком натуральным и электронным [2]. Зародившись в начале XXI века во Франции (Р. Сендо, Я. Робен, Ф. Бедроян), сатурационнизм плодотворно развивается молодыми российскими композиторами (А. М. Хубеев, С. О. Маковский, Д. А. Курляндский, Н. А. Попов).

Заметно расширив сферы своего влияния, шум и тишина обретают в современной музыке новую значимость и эстетическую ценность. Метаморфозы их исторического соперничества с музыкальным звуком, отражают, по сути, борьбу самой музыки за обретение новых пределов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кочнов В. «Музыка шума или шум вместо музыки» [Электронный ресурс] URL: <http://vechespb.ru/content/view/94/72/>.
2. Купровская Е. На пределе звука. Эстетика перенасыщения в музыке XXI века. URL: LAP LAMBERT, 2016.

§ 4. РУССКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖОНА ТАВЕНЕРА

Джон Кеннет Тавенер (John Kenneth Tavener, 1944–2013) – значимая фигура в музыкальном искусстве второй половины XX – начала XXI веков (см. приложение). Творчество этого британского композитора, потомственного музыканта¹, получившего образование в Хайгейтской школе и Королевской академии музыки (*Royal Academy of Music*) в Лондоне, признано во многих странах, а также отмечено престижной американской премией Грэмми. Тавенера особенно почитают в его родной стране, где за достижения в области искусства он был возведен королевой Великобритании в рыцарское достоинство и получил звание Сэра (2000). Внушительное музыкальное наследие композитора до нынешних дней находит отклик у слушателя, вероятно, потому, что Тавенер гармонично сочетал в себе выдающийся талант и такие качества как искренность, скромность, трудолюбие, а также – неутомимость творческих поисков.

Так, композитор, чье творческое становление проходило в период расцвета авангарда, чувствовал необходимость найти собственный язык в чем-то более глубоком, свойственном его внутреннему миру. Он пробовал найти вдохновение в римском католицизме, что вылилось в создание многих работ, в том числе оратории «Кит» (*The Whale*, 1968), одном из самых известных его произведений. Последним же сочинением, написанным под влиянием западного христианства, стала опера «Тереза» (*Thérèse*, 1973). Разумеется, возникает вопрос, почему Тавенер в своем творчестве так рано отошел от этого духовного стержня? Ответ на него дал сам композитор: он находил названную религию наполненной разрушительной силой, способной уничтожить то высокое, духовное, что оставалось в культуре Запада². На эти перемены также повлияли личные причины, а именно брак Тавенера с православной гречанкой – танцовщицей балета, имя которой, к сожалению, не известно. Их союз не был продолжительным, однако способствовал временному проживанию композитора в Греции, где он пылливо погружался в изучение восточного христианства. Именно тогда нелегкий путь поиска, стремление обрести душевную гармонию наконец привел Тавенера к **православию**. По возвращении на родину он говорил: «Однаж-

ды я зашел в одну из русских православных церквей в Лондоне и почувствовал себя там, как дома. Все было необычайно просто: я оказался в своем доме, и я остался в нем» [8]. В итоге сэр Джон в 1977 году, в возрасте тридцати трех лет (в христианстве именуемом «возрастом Христа»), был крещен митрополитом Антонием Сурожским (Блумом).

Переход композитора в православную веру имел некоторые предпосылки. Подтверждают это опубликованные в его книге «Музыка безмолвия. Завещание композитора» [13] воспоминания, в которых автор красноречиво говорит о первой встрече с иконой в девятнадцатилетнем возрасте. Тавенеру тогда показалось, что картины в художественной галерее в сравнении с иконой превращались в ничто, и только икона всецело овладела его вниманием. Из статьи Р. А. Насонова, исследующего наследие композитора, узнаем, что впоследствии икона и иконопись – и как таковые, и воплощенные музыкально – стали для Тавенера высшим родом искусства [4, с. 75].

Имя этого исследователя упомянуто неслучайно, так как Насонов – один из немногих в отечественной науке, кто поднимает вопросы о религиозной концепции Тавенера, о роли православного учения в его творчестве. В одной из статей музыковед анализирует понятие «феосис» или «теозис», то есть «обожение» – «спасение человека через приобщение к Божественной жизни посредством христианского подвига аскезы и молитвы» [там же, с. 78]. Именно в этой идее композитор обрел предназначение своей музыки. Он признавался: «С его (творчества. – *Авторы параграфа.*) помощью я могу трогать сердца англичан способом, о котором они не помышляли и с которым никогда не соприкасались» [8]. Так начались двадцать лет крайне значимого и плодотворного православного периода в жизни Тавенера.

В нелегком пути постижения православной религии Тавенеру помогали близкие люди, единомышленники и братья по вере – священник Иоанн Муди, либреттист Джеррард МакЛарнен и монахиня Фёкла. С матушкой, рожденной в России, но прожившей почти всю свою долгую жизнь в Великобритании, композитор познакомился сам. У него возник замысел создания оперы о «Марии Египетской» (*Mary of Egypt*, 1991), после чего композитор прочитал книгу об этой святой, написанной монахиней Фёклой. В дальнейшем Тавенер встретился с Фёклой и предложил помочь ему с либретто, так начались их сотрудничество и в дальнейшем теплая дружба.

Совместный труд Тавенера и монахини Фёклы вылился также в создание литературной основы к сочинению «Песни для Афины» (*Songs for Athene*, 1993) для смешанного хора а cappella (звучавших на похоронах леди Дианы, принцессы Уэльской), где в либретто сочетаются слова поминальных молитв и фраг-

менты поэзии Шекспира. Матушка Фёкла – что наиболее важно – адаптировала для композитора чисто духовные тексты, как, например, в «Благодарственном акафисте» (*The Grateful Akathist*, 1987) для хора и симфонического оркестра. Как видно, для Тавенера создание духовных сочинений являлось серьезной ответственной работой. В ходе творческого процесса он с предельным вниманием работал над литературными текстами, прибегая к помощи человека, непосредственно связанного с религиозным миром.

Однако не только духовные тексты вызывали интерес Тавенера, приверженность к православию способствовала обретению им художественной опоры в старинном знаменном распеве – основном виде древнерусского богослужебного пения. Тавенер говорил: «Я люблю такие вещи, как знаменное пение; пение средних веков» [13, р. 38]³. «Характер мелодической линии во всем знаменном распеве – бескульминационный, лишенный устремленности к централизующим вершинам. Плавные подъемы и спады мелодии можно сравнить с колыханьем колосьев под ветром на русской равнине», – так поэтично об этом виде средневековой монодии отзывается В. Н. Холопова [7, с. 186]. Ее слова кажутся удивительно справедливыми и для сочинений Тавенера, основанных на знаменном распеве. Примером можно назвать «Похоронный икос» (*Funeral Ikos*, 1981) – песнопение для смешанного хора, повествующее о быстротечности жизни и стремлении воссоединиться с Христом. Для звучания этого небольшого по продолжительности икоса характерны качества, отмеченные Холоповой: простота фактуры, сглаженность ладо-гармонических тяготений, звучание *a cappella* (как и принято в православной церкви).

Несмотря на явную духовную направленность сочинений Тавенера, они не предназначены для православной богослужебной практики. Об этом в книге говорил сам композитор [13, р. 117] и подтверждает его ученик и друг И. Муди⁴. Однако Тавенер в самом начале своего приобщения к православной вере все же предпринимал попытки написания прикладных, обслуживающих религиозный культ произведений по наставлению своего духовного отца. «Митрополит Антоний немедленно попросил меня совершить богослужение на английском языке», – говорил Тавенер [9]. Вероятно, такой способ священник избрал с целью быстрого обретения композитором основных знаний, касающихся богослужения. Вскоре был написан канонический православный религиозный цикл «Литургия Святого Иоанна Златоуста» (*Liturgy of St. John Chrysostom*, 1977) для смешанного хора *a cappella*. Это сочинение стало необходимым для композитора опытом, с помощью которого он старался понять и прочувствовать богослужебную традицию изнутри. Однако, такой вид творчества в лоне церкви не завладел Тавенером, ведь он так и не стал церковным композитором.

В этом решении, между прочим, его поддерживала ранее упомянутая монахиня Фёкла.

Действительно, строгое соблюдение богослужebной системы Тавенер понимал как начальный этап постижения религии. Он верил, что его искусство способно существовать за пределами этих рамок, поэтому композитор стремился приобщить слушателей к духовности посредством музыки вне зависимости от места ее бытования.

Итак, Джон Тавенер – человек постоянного духовного поиска. Родившись в семье пресвитерианцев, композитор после тридцати лет жизни обрел гармонию в православии. Довольно долго пребывая в этой религии, постигая ее, он приходит к глубочайшему убеждению в том, что все учения говорят по-разному, но об одном и том же. Вероятно, поэтому в дальнейшем Тавенер вполне естественным видит изучение иных религиозных практик, что приводит к созданию духовных в широком смысле слова произведений – таких как «Гимн зари» (*Hymn of Dawn*, 2002), вдохновленный текстами американских индейцев, Евангелия от Иоанна, суфиев и индусов; «Плачь за Иерусалим» (*Lament for Jerusalem*, 2002), в котором содержатся слова из Евангелия, Псалмов и Пролога к суфийской поэме Маснави Д. Руми; «Прекрасные имена» (*The Beautiful Names*, 2004), повествующие о девятиста девяти именах Аллаха. Однако, что крайне важно, сам композитор всегда признавался в своей преданности православию, о чем, в частности, говорит в видеоинтервью [14]. Действительно, русская духовная традиция оставила в сознании Тавенера неизгладимый след, который отпечатался в крупных, значимых для композиторского становления опусах центрального периода творчества. Тем самым в музыкальном наследии композитора православие занимает свое достойное место.

Джон Тавенер говорил, что испытал на себе духовное влияние не только православия, но и всей русской культуры в целом, в частности **фольклора**. Началось увлечение русской национальной музыкой с впечатлений от творчества одного из крупнейших представителей мирового искусства XX века И. Ф. Стравинского. Его опусы сэр Джон услышал еще в детстве. В самом деле, в краткой биографии Тавенера 1956 год отмечен как знакомство с произведением Стравинского «Священное песнопение» (*Canticum Sacrum*, 1956) по радио. Тавенер вспоминал: «Тогда я еще не понимал, почему она (музыка Стравинского. – *Авторы параграфа.*) так близка мне» [13].

Существуют также сведения о том, что в 1963 году, еще будучи студентом, сэр Джон имел честь выступить перед Стравинским со своим фортепианным концертом в исполнении Гарри Блеха и Камерного оркестра Академии. Подробности этой встречи, к сожалению, не сохранились, однако Тавенер

позднее писал о том, что был немало воодушевлен творчеством композитора, которое переполнило его и «заставило по-настоящему захотеть сочинять» [там же].

Несмотря на то, что первое знакомство Тавенера произошло с довольно поздним опусом Стравинского, сэр Джон в большей степени интересовался ранним, «русским» периодом многогранного творчества композитора. Неслучайно Тавенер написал сочинение (правда, единственное), напрямую связанное с русским фольклором. Им стал небольшой, но весьма заметный цикл на русском языке, который называется «Шесть русских народных песен» (*Six Russian Folk Songs*, 1978) для голоса и инструментального ансамбля. В нем автор снабдил сопровождением подлинные мелодии русских народных песен.

Нельзя оставить без внимания тот факт, что Стравинский не раз использовал этот же прием в работе с фольклорным материалом, о чем свидетельствуют его шуточные песни для голоса и инструментального ансамбля «Прибаутки» (1914), четыре русские крестьянские песни для женского вокального ансамбля без сопровождения «Подблюдные» (1917), «Три песенки» (из воспоминаний юношеских годов) для меццо-сопрано и фортепиано (1918). В них подлинные народные мелодии получили многоголосную «огранку». Поэтому вполне ожидаемо увидеть подобную работу с фольклором и в «Песнях» Тавенера, почитающего своего предшественника и влюбленного в его русское творчество.

Об отношении к своим «Песням» Тавенер говорил: «Шесть русских народных песен были написаны в конце 1978 года и представляют собой “музыкальный вздох облегчения” (заимствуя фразу Стравинского) после долгого периода интенсивной работы – создания моей оперы “Тереза” в 1975–1977 гг.» [11]. Из цитаты видим, с каким теплом композитор (опять же вспоминая Стравинского) отзывается о цикле, труд над которым приносил ему спокойствие и отдохновение.

Стоит напомнить, что названный цикл песен и упомянутые ранее духовные сочинения, связанные с русской культурой, написаны примерно в одно время, а именно в первые годы приобщения Тавенера к православию. Это говорит о том, что в данный период композитор был крайне заинтересован русской культурой во всем ее многообразии. Вероятно, поэтому он стремился поделиться ею и своими впечатлениями, о чем воодушевленно пишет: «Я воссоздал простой настрой русских народных песен, чтобы сделать это замечательное народное искусство доступным для широкого концертного исполнения» [там же].

В итоге композитор написал сопровождение к шести мелодиям русских песен: «Ноченька», «Во поле береза стояла», «Ах ты, душечка», «Всю-то я все-

ленную проехал», «Что ты жадно глядишь на дорогу» и «Калинка». Пять из них народные, однако и имеющая автора – И. П. Ларионова – «Калинка» органично вписывается в этот круг и по праву воспринимается как образец подлинного фольклора не только зарубежными, но и российскими слушателями. К сожалению, на данный момент остается не выясненным, был ли Тавенер знаком со сборниками русских песен, известными в европейских странах с XIX века⁵. Нам также пока не ясно, почему его выбор остановился на названных шести напевах. Однако, само по себе произведение примечательно с точки зрения воплощения русского фольклора сквозь сознание творца – носителя иной культуры.

Тавенер выстроил цикл по принципу чередования медленных лирических («Ноченька», «Ах ты, душечка», «Что ты жадно глядишь на дорогу») и подвижных песен («Во поле береза стояла», «Всю-то я вселенную проехал», «Калинка»). Такое решение, скорее всего, обусловлено традиционным принципом построения циклов на основе контраста. Однако, можно предположить, что Тавенер уже на этом уровне стремился отобразить одну из этнопсихологических особенностей «загадочной души русского человека» – мгновенно сменяющие друг друга крайние состояния безутешного горя и неудержимой радости⁶, что наводит на мысли о его стремлении понять и запечатлеть менталитет русского человека.

Премьера произведения состоялась в 1979 году, причем силами английских музыкантов: сопрано Элис Росс (*Elise Ross*) и инструментального ансамбля Нэша (*the Nash Ensemble*), дирижировал сам Тавенер. В дальнейшем для широкой публики цикл прозвучал в исполнении Филлис Брин-Джулсон (*Phyllis Bryn-Julson*)⁷ и ансамбля солистов симфонического оркестра ВВС (*BBC Symphony Orchestra*) под управлением «первооткрывателя» опусов многих композиторов, выдающегося дирижера Г. Н. Рождественского. Опираясь на запись «Песен», сделанную этим составом в 2009 году, отметим своеобразие звучания цикла, которое заключается в воспроизведении певицей слов на не родном для нее русском языке и в свойственной ей академической манере, а не в народной, как можно было ожидать. Вероятно, таким способом преследовался определенный эффект – показать синтез двух непохожих друг на друга культур: западноевропейской и русской.

Высказанное предположение подтверждается обращением к необычному инструментарию ансамбля. Тавенер писал: «В ансамбле присутствует древнерусский инструмент под названием дóбра, который имеет семейное сходство с балалайкой» [11]. Тот факт, что Тавенер избрал домру, – небезынтересен, так как автор пошел вопреки расхожему представлению о балалайке как символе русской культуры и обратился к родственному, но более архаичному музы-

кальному инструменту⁸. При этом домра органично вписывается в круг других европейских инструментов, использованных в цикле: флейты, трубы, виолончели и фортепиано. Некоторые из них также служат для достижения русского колорита. Например, звучание флейты в «Песнях» напоминает переливы свирели, а игра трубы придает праздничное настроение, как-будто созывает народ на гулянье подобно скоморошьей дудке. Скорее всего, таким способом Тавенер стремился передать не только специфику звучания русского фольклора, но и область его бытования.

Итак, русская фольклорная традиция отразилась у Тавенера в создании вокального цикла «Шесть русских народных песен». В сравнении с долго питавшим композитора православием, эта сторона русской культуры не получила дальнейшего серьезного развития, однако важным представляется сам факт прикосновения зарубежного композитора к чужому для него архаичному искусству. Отметим также, что фольклорная составляющая «русского» имеет для композитора прочные корни в лице И. Ф. Стравинского. Таким образом, Тавенер видится вдумчивым, увлеченным, любознательным творцом, неустанно постигавшим русскую культуру и пытающимся возможными для себя способами познакомить с ней слушателей других стран.

Наконец, русская тема в творчестве Дж. Тавенера проявилась в неоднократном обращении композитора к *русской классической литературе*. Круг писателей, чьи сочинения Тавенер избрал основой своих опусов, – Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой, А. А. Ахматова, – репрезентативен: каждый из литераторов заслуженно стал олицетворением отечественной культуры, объектом гордости русского народа. Сказанное подтверждается постоянной практикой как зарубежных, так и российских композиторов, избирающих произведения этих писателей в качестве литературной основы всё новых и новых художественных опусов⁹.

Тавенер, в свою очередь, на произведения этих мастеров слова создал оперу «Кроткая» по одноименному рассказу Достоевского (*A Gentle Spirit*, 1977), «Ахматова. Реквием» для сопрано, баса и оркестра по поэме (*Akhmatova. Requiem*, 1980), «Песни Ахматовой» для сопрано и виолончели (*Akhmatova Songs*, 1993) и монодраму «Смерть Ивана Ильича» по повести Л. Толстого с тем же названием (*The Death of Ivan Ilyich*, 2012). В этой хронологической последовательности попытаемся проследить эволюцию в обращении композитора к русскому слову.

Опера «Кроткая» – камерное произведение для сопрано, баса и небольшого инструментального ансамбля. Интересно время создания этого опуса – он написан в один год с принятием композитором православия. Важно также, что

Тавенер вдохновился рассказом Достоевского еще в самом начале своего увлечения русской культурой, хотя в опере, несмотря на русскую литературную основу, использованы стилевые средства европейского авангарда первой половины XX века, который характерен для раннего периода творчества композитора.

Отметим, что названному произведению присущ повышенный эмоциональный градус, который также близок и «Реквиему» на русском языке по Ахматовой. Действительно, эти сочинения созданы в небольшом временном отрезке, и в их музыкальном воплощении наблюдаются общие черты: психологичность, напряженность, надрывность и диссонантность. Однако, «Реквием» – одно из первых сочинений, где Тавенер стремится очистить свой музыкальный язык от влияния авангардизма. Встречаются также сведения о том, что композитор в этом опусе намеренно вводит цитаты из музыки русского православного богослужения [10]. Думается, такого рода синтез стилей Тавенер нашел наиболее подходящим для воплощения трагического цикла Анны Ахматовой. Цикл этот состоит из 15 стихотворений и одного прозаического абзаца, описывающих переживания самого поэта и миллионов людей, пострадавших во время репрессий сталинского режима в 1936–1938 годах.

Острая социальная тема, затронутая Ахматовой в «Реквиеме», трогает умы композиторов разных поколений. Так, известны уже названный нами Реквием Б. И. Тищенко (1966), Реквием для симфонического оркестра, мужского хора и солистки (1989) В. Дашкевича, Реквием для сопрано, хора и оркестра (2001) современного русского автора, проживающего в Англии, Е. О. Фирсовой, а также поэма «Страсти по Анне» В. С. Ходоша для чтеца, струнного оркестра и хора (2002) на основе «Реквиема» Ахматовой и молитв православной церкви¹⁰. Тавенер дополнил эту череду имен русских композиторов, также прикоснувшись к наследию выдающегося поэта¹¹.

Обратим внимание на преобразования, касающиеся словесной основы «Реквиема» композитора. Тавенер признавался: «Если говорить о немзыкальных влияниях, то огромное значение для меня имело творчество великой русской поэтессы Анны Ахматовой... Я использовал русский текст “Реквиема”» [8]. При этом, впрочем, автор внедрил в текст Ахматовой слова заупокойных молитв. К примеру, композитор добавил глас 8-ой кондака панихиды («Со святыми упокой...») в конце стихотворений цикла «Посвящения» и до «Приговора») и еще включил в «Распятие» ирмос канона Космы Маюмского на Великую Субботу. Все это предстает в виде чередующихся фраз:

(Ахматова) Не рыдай Мене, Мати, / во гробе зрящи;

(молитва) ...зрящи во гробе. Его же во чреве без семене зачала еси Сына;

(Ахматова) Хор ангелов великий час восславил, / И небеса расплавились в огне. / Отцу сказал: «Почто Меня оставил!» / А матери: «О, не рыдай Мене...»;

(молитва) Восстану бо и прославлюся, и вознесу со славою непрестанно, яко Бог, верою и любовию Тя величающия.

Позднее этот же прием мы встретим в «Страстях по Анне» В. Ходоша (2002), где поэма Ахматовой в исполнении чтеца прерывается возгласами священника (дьякона) и пением молитв смешанным хором. Как видно, подобное словесное сочетание мыслится композиторами вполне органичным, вероятно потому, что поэма по своей глубине и выразительности естественным образом сплетается с каноническими духовными текстами.

Следует отметить, что среди опусов композитора есть и другие произведения в жанре Реквиема. Ему также принадлежат Кельтский реквием (*A Celtic Requiem*, 1969), Реквием для Отца Малахия (*Requiem for Father Malachy*, 1973) и Реквием (*Requiem*, 2008). Однако, «Реквием» на стихи Ахматовой интересен как образец приобщения Тавенера к выраженной поэтом трагической стороне русской культуры. Композитор также в ее словах видел личные страдания, скорбь и боль женщины-матери, которая явно ассоциировалась у него с образом Богородицы.

Трепетное отношение к слову Ахматовой также проявилось в более позднем вокальном цикле композитора «Песни Ахматовой» (1993). Все пять песен, представленных в виде лаконичного дуэта сопрано и виолончели, созданы на неизменный текст ее стихотворений разных лет, выбранных Тавенером: «Данте» (*Dante*, 1936), «Пушкин и Лермонтов» (*Pushkin and Lermontov*, 1927), «Пастернак» (*Pasternak*, 1936), «Двустисье» (*Couplet*, 1924), «Смерть» (*Death*, 1942).

Продуманна и логична драматургия цикла: прославление Ахматовой великих поэтов в первых трех стихотворениях сменяется неверием в собственный талант («Двустисье»), а затем – неизбежностью конца жизни и собственным к нему стремлением. Тем самым небольшой цикл словно разворачивает судьбу, типичную для творца: почитание художников-предшественников и ориентация на опыт старших поколений – отношение к современникам – неизбежное сомнение в своих силах и в конце концов смирение перед неумолимостью времени и краткостью жизни.

Думается, автор намеренно предназначил произведение лишь для двух голосов – сопрано и виолончели. Женский голос максимально рельефно доносит слушателям слова Ахматовой, будто их произносит сама поэтесса.

Виолончель – любимый и часто используемый Тавенером инструмент – трактуется им по-разному. Например, в монодраме «Смерть Ивана Ильича»

виолончель выступает в роли «Души» главного героя. Здесь же наблюдается постоянный диалог инструмента с голосом, их не противоречащее друг другу сосуществование. Тембр виолончели будто желает помочь голосу, укрепить его, тем самым показывая единство их мысли. Думается, что в «Песнях» виолончель есть олицетворение голоса самого композитора, иначе – «голос автора». Это предположение подкрепляется темой опуса – многотрудное духовное и творческое становление личности и судьбы поэта, композитора, да и в целом Художника.

Последним крупным сочинением Тавенера на сочинение русского классика стала монодрама «Смерть Ивана Ильича» по Л. Н. Толстому. С момента создания «Песен Ахматовой» прошло почти двадцать лет, в течение которых Тавенер не обращался к русской литературе. В это время он был увлечен познанием иных культур, созданием духовной музыки. Однако, наконец, прикоснувшись к наследию Толстого, он нашел то, что привело к написанию, пожалуй, одного из его самых трагичных сочинений, созданного – что нужно особо отметить – минимальными музыкальными средствами.

Здесь необходимо напомнить о том, что Тавенер всю жизнь боролся с серьезным заболеванием – синдромом Морфана, поражающим сердечно-сосудистую систему, суставы и кости. Этот недуг нередко входил в фазу осложнения, одна из них произошла в 2007 году. Композитор поправился с большим трудом, назвав на своем личном сайте этот страшный для него период «созерцанием смерти» [12]. Известно также, что с произведением Толстого Тавенер познакомился еще в юности, однако, позднее вспомнив о повести, он отнесся к ней совсем иначе. Автор монодрамы стал ассоциировать себя с главным героем первоисточника, вместе с которым он, находясь на пороге смерти, оценивал свою уходящую жизнь. Тем самым, опус по эмоциональной силе, трагизму и глубине переживаний явно выделяется среди сочинений композитора на основе русского слова.

Таким образом, Тавенер создал четыре значительных опуса на тексты русских классиков. При беглом обзоре стало явным, что опера по Достоевскому ознаменовала духовное перерождение Тавенера, приобщение к православной вере, а монодрама по Толстому зафиксировала время его угасания. Тем самым важнейшие события духовной жизни композитора оказались отмеченными обращением к русской литературе, в чем невозможно не увидеть ее значимости для музыканта.

Итак, Дж. Тавенер – крупный представитель музыкальной культуры, которого нередко, но правомерно называют «православным британским композитором». Очевидно, впрочем, что его интерес – или скорее любовь – к русскому

не ограничивается лишь принятием православия. Он стремился познать неповторимое своеобразие русской музыки, прикоснувшись к ее основам – фольклору. Тавенер к тому же испытывал большой интерес к русскому слову, к наследию великих писателей, изучал русский язык. Тем самым, как становится ясно, композитор сумел объединить три основные линии «вхождения» в *русское* или незыблемые «три кита», на которых держится наша отечественная культура. Все это бесспорно свидетельствует о том, что для Дж. Тавенера создание опер на русскую тему – результат серьезной и вдумчивой работы длиною в жизнь.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Дж. Тавенер был убежден, что является прямым потомком английского композитора и органиста Джона Тавенера (1490–1545), однако точного подтверждения этого факта на данный момент не обнаружено. В целом, семья Джона Тавенера, несмотря на то, что трудилась на семейной строительной фирме, всячески поощряла музыку. Дедушка Джона по отцовской линии даже имел небольшой собственный орган.

² Факты о жизни и творчестве Дж. Тавенера взяты с электронного сайта, посвященного композитору [10]. Здесь и далее они приводятся в переводе П. Ш. Шамхаловой, если это не оговорено специально.

³ Здесь приведен перевод О. И. Босенко.

⁴ На данное обстоятельство обращает также внимание Р. А. Насонов [4].

⁵ Например, «Собранием народных русских песен с их голосами» Н. А. Львова и И. Г. Прача (1790) в более позднем издании, а также сборниками русских песен, составленными М. А. Балакиревым (1866) и Н. А. Римским-Корсаковым (1877).

⁶ Как писал А. С. Пушкин в стихотворении «Зимняя дорога»: «То разгулье удалое, / То сердечная тоска...».

⁷ Филлис Брин-Джулсон (англ. Phyllis Bryn-Julson, р. 1945) – американская певица, обладающая крепким звучным сопрано. Сотрудничает с лучшими оркестрами мира, имеет широкий исполнительский репертуар, включающий сочинения П. Булеза, А. Шёнберга, А. Берга, Б. Бриттена, И. Ф. Стравинского и многих других. Некоторые композиторы, в том числе Дж. Тавенер, писали произведения специально для нее.

⁸ Об истории древних русских инструментов см. в книге ученого-слависта М. Н. Тихомирова [6].

⁹ Отечественные источники приводят множество наименований композиторских опер, сочиненных на основе произведений названных русских литераторов [см.: 1; 2; 3; 5].

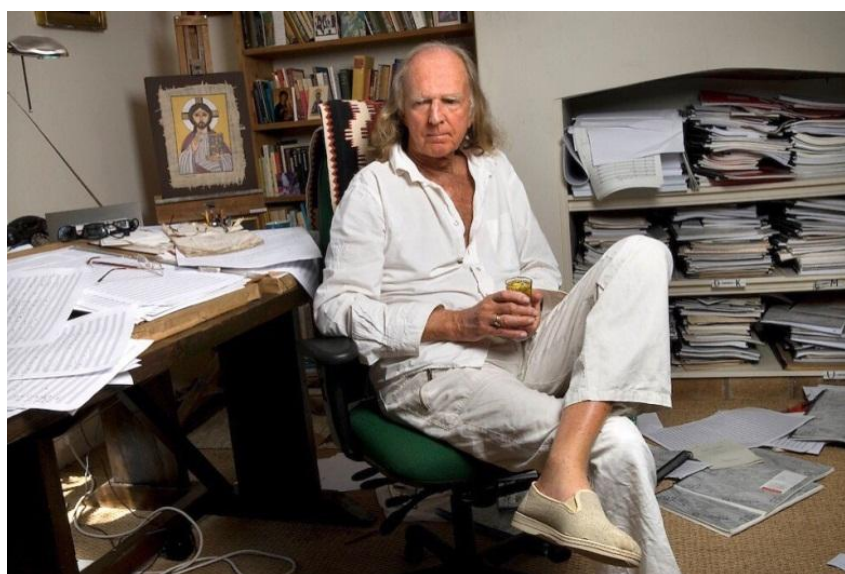
¹⁰ Более полные сведения о музыкальных воплощениях поэзии А. А. Ахматовой см. в кн. Б. А. Каца, Р. Д. Тименчика [2].

¹¹ Созданное в 1979–1980 годах синтетическое литературно-музыкальное произведение было исполнено в 1980 году дирижером, чье имя уже упоминалось нами ранее. Г. Н. Рождественский осуществил премьеру сочинения, что еще раз свидетельствует о прочных творческих связях Дж. Тавенера с русскими деятелями культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гозенпуд А. А.* Достоевский и музыка. Л., 1971.
2. *Кац Б. А., Тименчик Р. Д.* Анна Ахматова и музыка: Исслед. очерки. Л., 1989.
3. Лев Толстой и музыка: Хроника. Нотография. Библиография. Л., 1977.
4. *Насонов Р. А.* Музыка как «феосис» (о религиозной концепции Джона Тавенера) // Ученые записки РАМ им. Гнесиных, 2015. № 3.
5. *Полякова Л. В.* Образы русской литературной классики в чешской опере // Из истории музыки социалистических стран Европы: Сб. ст. / Ред.-сост. Л. В. Полякова. М., 1975.
6. *Тихомиров М. Н.* Русская культура X – XVIII веков. М., 1968.
7. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений. СПб., 2006.
8. «Я испытал огромное влияние древнерусского духовного пения»: Интервью Е. Барбана с Дж. Тавенером. URL: <http://www.svoboda.org/a/270536.html>.
9. John Tavener (личный сайт). URL: <http://johntavener.com/inspiration/icons-in-sound/>.
10. John Tavener. URL: <http://www.tavenerguide.com>.
11. John Tavener (сайт-правообладатель). URL: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/1567/8515>.
12. John Tavener. The Death of Ivan Ilyich. URL: <http://www.tavenerguide.com/the-death-of-ivan-ilyich>.
13. Tavener John. The Music of Silence. A Composer's Testament / Ed. by B. Keeble. London; New York, 1999.
14. Towards the Musica Perennis – Sir John Tavener. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iK7Qkxt8FNs>.

ПРИЛОЖЕНИЕ



Композитор Джон Кеннет Тавенер (John Kenneth Tavener, 1944–2013).

§ 5. СТИЛЕВЫЕ МЕТАМОРФОЗЫ ЧАКОНЫ И САРАБАНДЫ

На протяжении многих веков танцы входили в жизнь и быт людей, но для нас они все же навсегда останутся загадкой. Известно, что танцы эти были радостные, шумные и страстные, однако все их замысловатые движения не дошли до нашего времени, и можно лишь догадываться – как на самом деле исполнялся тот или иной танец. Чрезвычайно популярны с начала XVI века были чакона, пассакалия, сарабанда, фолия и бергамаска, которых объединяет иберийское происхождение, вариационный принцип развития, басовая основа, а некоторых – и сходство ритмических формул. Эти танцы во многом определили светскую музыку барочной эпохи, так как к ним обращались все великие мастера того времени – Т. Альбинони, У. Бёрд, А. Кампра, И. Кригер, Г. Телеман, Ж.-Б. Люли, Л. Дакен, Г. Ф. Гендель, Д. Букстехуде, И. С. Бах и многие другие.

Обратимся к жанру чаконны, по поводу которого до сих пор ведутся оживленные споры. Одни исследователи считают его латиноамериканским, завезенным в Испанию из Гватемалы или Мексики. Другие полагают, что изначально он появился в Италии и был создан слепым композитором Ф. А. Чиаконе (1540–1599), откуда и получил свое название [5, с. 32], и лишь позже пришел в Латинскую Америку и соединился с местными танцами. Только спустя годы чакона распространилась в Барселоне и Севилье и соединилась с пением и кастаньетами.

В начале своего появления чакона исполнялась под пение и аккомпанемент гитары, тамбурина и кастаньет. Поэтому по другой версии название чаконны связано с кастаньетами — *chaccone* от *chac*, звука кастаньет. Однако согласно еще одной версии, все идет от местности в Мексике с похожим названием, на что указывает ряд ранних текстов [5, с. 48]. Чакона долго являлась популярным народным танцем. Исследователи отмечают, что ее танцевали в Португалии даже на празднике Тела Христова и в XIX веке [2, с. 238].

Первоначально чакона имела весьма оживленный характер, вариационный принцип развития и исполнялась в подвижном темпе. К концу XVI столетия она становится широко популярной в Европе, уверенно входит в городской быт, в том числе в фольклор, часто звучит на театральных подмостках – в *commedia dell'arte*, став неотъемлемым атрибутом музыкальной характеристики Арлекина. Народ полюбил чакону и танцевал ее повсюду. Ей генетически присущ шуточный характер, который причудливо преломился в барочном музыкальном театре и в новой для той эпохи теории аффектов. Танец простолюдинов, включающий раскованные фривольные движения – чакона, свой театраль-

ный путь начала с комедии dell'arte, и позже триумфально дебютировала в опере балете (см. ил. 1).



Ил. 1

О чаконе упоминается в произведениях Мигеля де Сервантеса и Лопе де Вега как о танце прислуги, рабов и индейцев. Эти авторы не приветствовали ее и описывали неистово-буйный и дикий характер, насмешливые тексты и непристойные движения. Думается поэтому происхождение чаконы и признавалось дьявольским. Однако, в отличие от Испании времен Филиппа II (с 1554 года), во Франции, в дни правления Людовика XIV (XVII век) танец стал церемониальным. Его одобряла и танцевала также Мария Медичи (см. ил. 2).



Ил. 2

Постепенно из среды городского фольклора чакона вливается в придворную среду и композиторское творчество, сближается с пассакалией, и вплоть до XVIII столетия эти жанры сохранились как неотъемлемая часть инструментальной и вокальной музыки. Интерпретации этих танцев чрезвычайно разнообразны, и, пожалуй, ни один жанр того времени обладал подобной универсальностью. Сохранившиеся записи сочинений для лютни и гитары говорят о быстром распространении танцев в Европе. Они постепенно видоизменяются – попав из народной среды в аристократическую, становятся медленными и плавными с величавой поступью и лирическим оттенком. Во Франции испано-итальянская чакона стала моделью для подражания в композиторском творчестве и неотъемлемым атрибутом придворного этикета, обрела спокойный темп, церемониальный, в некоторых случаях трагический характер. Ж.-Б. Люлли стал вставлять чаконы и пассакалии в качестве заключительного номера в финалы своих сценических произведений, где они всякий раз трактовались по-новому. Например, в постановках оперы «Персей» широко известная в то время Пассакалия из V действия то с блеском венчала триумф Персея и танцевалась большой группой артистов, то исполнялась двумя солистами. Композиторы любили включать эти танцы в оперы, что стало традицией: вспомним, например, К. Монтеверди – «Коро-

нация Поппеи, Г. Пёрселла – «Королева фей», сочинения К. В. Глюка – «Орфей и Эвридика» и «Ифигения в Авлиде».

Удивительно то, что с такой *сомнительной родословной* чакона часто использовалась композиторами и в духовных произведениях. Как нам известно, в ту эпоху музыка «церковная» и «светская» друг другу не противоречили, а означали лишь разные условия ее исполнения. Для музыкантов, создающих сочинения на тексты, тесно связанные с аффектом радостного ликования, позитивный характер и мажорный лад чаконы в этом отношении очень импонировали. Для примера обратимся к сольному мотету «Laudate Dominum» («Славьте Господа») К. Монтеверди из собрания «Selva morale e spirituale» (1640) или мотету для трех голосов «Confitebor tibi Domini» (Псалом 110, «Слаблю тебя, Господи») Т. Мерулы.

Как и духовная, так и светская музыка широко вовлекалась в оперные спектакли. Композиторы использовали тексты, написанные в традициях Средневековья, которые логично соединялись с музыкальной эстетикой XVII века, с ее яркой театральностью. Ритм стихов естественно входил в метроритмическую поступь чаконы, а легкий и веселый характер прекрасно соответствовал комическим сценам. Ассоциации с Арлекином еще долго были в представлениях людей об этом танце, что живописно выразилось в картинах и гравюрах той эпохи.

В виде буквенной табулатуры чакона, пассакалия, фолія и сарабанда впервые были записаны в «Практическом руководстве к игре на гитаре» Д. Мелькарне (примерно в период 1580–1620 годов [1, с. 78]). Так свершился переход чакон, которые составляли главный репертуар гитары в Испании, в профессиональное композиторское творчество. Это был стремительный взлет по *социальной* лестнице, и жанр чаконы главенствовал до конца XVII века в вокальной, оперной и инструментальной музыке.

В 1623 году эмигрант из Испании Луис де Брисеньо в Париже опубликовал гитарный сборник табулатур с оживленными чаконами и пассакалиями. Распространены были также балетные постановки, в которых участвовали «испанские чаконисты» [3, с. 178], танцующие сольные номера под гитарное сопровождение. Благодаря Люлли чакона обретает свои типично французские черты: из игривого и шутивного танца, какой она была в Италии и Испании, становится церемониальным и помпезным оркестровым номером. Французские чаконы отличались от ранних образцов танца своей квадратной и четко оформленной структурой.

В годы царствования мадам де Помпадур стали популярны и модны лаконичные и легкие элегические чаконы-рондо. Композиторы сочиняли паспье,

мюзетты, тамбурины, чаконы и пассакалии, и с этими танцами были связаны самые громкие триумфы танцовщиков. Можно отметить, что чакона очень долгое время была кульминацией любого спектакля и наиболее сложной хореографической композицией, объединявшей всех солистов и кордебалет.

Музыканты ценили драматургические и музыкальные возможности жанра, однако, чтобы уцелеть на сцене чаконы, как и пассакалии, пережили удивительные метаморфозы. От старого жанра остались лишь трехдольный размер, начало со второй доли и протяженная композиция. В музыкальном языке уже не было архаики: новая чакона впитала интонации современного галантного менуэта и даже героические фанфары: яркий образец во второй половине XVIII столетия – танец из совместной оперы А. Бертона-старшего и Ж. Триаля «Сильвия». Каких только танцевальных номеров нет в этой опере – жиги и гавоты, луры и менуэты, мюзеты и танцы-пантомимы. В заключение представлена протяженная оркестровая чакона в форме рондо (более 400 тактов).

Следует вспомнить об А. Гретри и его знаменитой чаконе, на которую, как отмечали современники, «сбежался весь Париж» [6, с. 379]. Речь идет о чаконе из дивертисмента III действия героического балета «Цефал и Прокрис» – первого произведения композитора для главной сцены Парижа. Это музыкально яркое сочинение свидетельствует о радикальном обновлении жанра. Начинается чакона не с затакта, а как пассакалия с сильной доли, ее первая тема напоминает менуэт. Здесь нет вариационного развития, строфичности и рондальности. Форма, состоящая из крупных инструментальных и хоровых разделов, напоминает о пассакалии Люли из оперы «Армида». В балетные спектакли постепенно стали вводиться большие самостоятельные инструментальные фрагменты без танцевального действия, поэтому чакона исполняется симфоническим оркестром.

Еще одна чакона появляется у Гретри в заключительном дивертисменте оперы «Анакреон у Поликрата». Она написана в форме рондо, где настойчиво повторяется каждый четырехтакт либо восьмитакт. Гретри на закате популярности жанра как бы напоминает о его барочном варианте. Это уже поздний жанровый образец, который вскоре уйдет от пристального внимания композиторов.

Целую эпоху в развитии жанра составляют чаконы Ж. Ф. Рамо. Композитор отдает предпочтение инструментальным вариантам, и в апофеозах его трагедий чакона является символом бессмертия. Считается, что последняя французская театральная чакона написана Л. Керубини: в предпоследней сцене его оперы «Анакреон» череду танцев завершает номер *Tempo di Chiaccona*. Однако это не самостоятельный танец, а лишь кода сюиты: около 40 из 60 тактов чакон-

ны идут на тоническом органном пункте, остальные же заполнены кадансами – эту пьесу даже невозможно исполнить отдельно.

В Англии чакона также была распространена и называлась *граунд* (ground). Можно отметить выдающиеся образцы подобных чакон-граундов в творчестве Пёрселла и английских вёрджинелистов.

Огромный вклад в преобразование театральные чаконны внес Глюк, реформирующий итальянскую оперу-серия и французскую лирическую трагедию второй половины XVIII столетия. Его опера «Ифигения в Авлиде» оказалась приоритетной по числу входящих в нее чакон. Все его новации продолжил Моцарт в «Идоменея», куда включил две чаконны и пассакалию. Сюита пьес – Чаконна, Largo, Larghetto, Allegro и Пассакалия-рондо представляет собой балет, исполнявшийся в завершении спектакля. Интересно, что Моцарт цитирует чаконку D-dur Глюка из «Ифигения в Авлиде» в блестящей оркестровке.

Как отмечалось, сарабанды, чаконны и пассакалии в Италии и Франции стали неотъемлемым атрибутом опер и балетов, представляя собой музыку для сценических танцев. Их хореография была насыщена сложными, украшающими, поворотами и движениями. Например, существовал даже особый шаг *pas de passacaille*, который встречался только в трехчастных тактах. Характерные признаки чаконны и пассакалии, как отмечалось выше, уже изначально тесно переплелись между собой, и сейчас в XXI столетии, их также сложно дифференцировать. Однако пассакалии присуще начало с первой доли, минорный лад и спокойный характер, чаконна начинается со второй доли, в мажоре и подвижном темпе.

В немецкой музыкальной культуре происходило особое осмысление этих жанров. Изначальная легкость и танцевальность постепенно отступили под воздействием новых строгих формул темы *basso ostinato*. Это демонстрируют клавирные, органные и вокальные чаконны Пахельбеля и Букстехуде, строго гармонизованные в духе немецких хоралов. Самостоятельные инструментальные пьесы в жанрах чаконны и пассакалии писали практически все композиторы эпохи барокко – И. С. Бах, Г. Бибер, Д. Букстехуде, И. Я. Вальтер, Г. Ф. Гендель, Ф. Куперен, И. К. Керль, И. Кунау, Г. Муффат, И. Пахельбель, Ф. Фишер.

Наши представления о чаконне и пассакалии сформированы в основном сочинениями, принадлежащими Баху – это чаконна для скрипки соло из Партиты d- moll и пассакалия для органа c- moll. Они открывают жанровую традицию, ставшую вплоть до настоящего времени магистральной: «32 вариации» Л. ван Бетховена, «Хроматические концертные вариации» Ж. Бизе, чаконны и пассакалии М. Рegera, Ц. Франка, П. Хиндемита, Ю. А. Шапорина, Д. Д. Шостаковича,

Б. И. Тищенко, Ю. А. Фалика и других композиторов написаны в русле этой немецкой традиции.

В эпоху барокко появилось большое количество органных и клавирных чакон и пассакалий. В инструментальных произведениях, не связанных со словесным текстом, зашифрованы космологические и философские идеи, что было распространенной практикой в ту эпоху. Например, в остинатной технике и постоянном возвращении к одной идеи, усматривали цикличность развития мировых процессов. В Западной Европе XVII столетие – эпоха трагическая, превзошедшая предыдущий период по количеству войн и смертей. Осознание конечности жизни человека стало острым, что, как нам известно, отразилось и в музыке. Сочинения Д. Букстехуде для органа – Чаконы c-moll (BuxWV 159) и e-mol (BuxWV 160), Пассакалия d-moll (BuxWV 161) – уникальные и полные тайн. Техника *basso ostinato* широко используется композитором и в свободных композициях – заключительные части органных Прелюдий C-dur (BuxWV 137) и g-moll (BuxWV 148), вступительный раздел Прелюдии g-moll (BuxWV 149), камерные сонаты и кантаты. Цикличность остинатных вариаций получает различную трактовку. Относительно расшифровки смысла Пассакалии d-moll можно сказать, что он связан с местом, где работал немецкий композитор – с церковью св. Марии в Любеке, и исследователи считают, что Пассакалия является ее музыкальной аллегорией. Наличие четырех разделов в сочинении некоторые исследователи, в частности П. Кии, связывают с четырьмя фазами луны: четыре недели, каждая из которых состоит из «семи дней», которые представлены в виде семи проведений темы в остинатных вариациях [2, с. 235]. Предполагается, что Пассакалия могла звучать во время вечерни и служить прелюдией к хвалебной песне Девы Марии, олицетворяя Царицу Небес. Во времена Букстехуде, Пахельбеля и Баха к Деве Марии не принято было обращаться с молитвой и прославлять ее в текстах лютеранских молитв и песнопений. Композитор в инструментальном произведении (без текста) символически мог представить прихожанам образ Богородицы, что и можно наблюдать, как отмечают исследователи, в глубоко символичной Пассакалии Букстехуде d-moll.

Отметим также числовую символику произведений той эпохи. К примеру, *семерка* могла ассоциироваться с Семью Днями Творения. Тема Пассакалии d-moll содержит семь звуков, каждое седьмое ее проведение отличается от предыдущих – оно более спокойного характера, и, как полагает П. Кии, это «можно трактовать как указание на Шаббат – седьмой день недели, в который Тора предписывает воздерживаться от работы» [2, с. 238]. С *семеркой* связаны и астрономические ассоциации с известными в эпоху барокко планетами.

Органые жанры были в большей степени связаны с культом, клавирные же, в отношении времени и места исполнения, являлись более свободными. К тому же различие тембровых особенностей инструментов, при использовании одних и тех же приемов варьирования *basso ostinat'* ной темы, давали совершенно противоположные художественные эффекты. Поэтому чаканы и пассакалии, написанные для клавира, были более мобильны и открыты различным трансформациям и прошли большой путь развития – от камерных пьес в сюитах (например, клавирные чаканы Фишера и Пахельбеля) до сочинений концертного плана – Чаканы G dur Генделя и Муффата.

Что касается сарабанды, легенда гласит, что она получила свое название от «дьявола в форме женщины, который появился в Севилье в XII столетии и которому дали имя *Zarabanda*» [7, с. 128]. Как и чакана, это жанр испанского происхождения и также часто с акцентом на второй доле такта. В XVI веке пьесы в жанре сарабанды испанскими властями не приветствовались и считались неприличными в отношении слов и движений. Сервантес даже писал о сарабанде, что она напоминает «звуки дьявола». Человек, уличенный в пении сарабанды, наказывался палкой, а мужчин к тому же приговаривали к ссылке на шесть лет. К сожалению, нам почти ничего не известно о том, как этот танец танцевался в своем первоначальном виде. Некоторые источники указывают, что изначально это была сексуальная пантомима под ритм кастаньет [2; с. 8]. В большинстве случаев сарабанду исполняли женщины, представляя первобытно-дикую и раскованную пантомиму. Суть сарабанды составляли «определенные движения тела, взмахи и флирт, не всегда приличные тексты песен, кастаньеты – жар, волна чувств и эмоций» [7, с. 305]. Однако эротическое начало этого танца постепенно вуалировалось, он стал плавным и лирическим, исполнялся под инструментальное сопровождение.

Во французском обществе к концу XVI века сарабанда была чрезвычайно востребована, ее любили танцевать даже высокопоставленные люди – Людовик XIII, кардинал Ришелье. Католическая церковь пыталась запретить исполнение танца. Когда чаканой заинтересовались государственные службы и церковь, сарабанда начинает постепенно меняться – из подвижной и зажигательной становится более спокойной, обретает торжественно-благородный характер и входит в придворный быт в качестве бального танца. Ее «животная энергия превратилась в нечто, пригодное для самых деликатных выступлений» [4, с. 34], сарабанда становится торжественно-благородным жанром и входит в придворный этикет. Однако вместе с этим распространилась и другая разновидность сарабанды – суровое траурное шествие на похоронах и траурных церемониях.

В эпоху барокко наряду с другими жанрами – аллемандой, курантой, буре, менуэтом и жигой, сарабанда является частью инструментальной сюиты. Сарабанда трансформируется из похоронного танца-шествия в скорбный монолог, где слышатся отзвуки трагических событий.

Сарабанде и чаконе была близка фолия – также народный танец-песня португальского происхождения в трехдольном размере. Первые упоминания о ней появились к концу XV века, когда это был танец карнавальный и «потешный». Интересным является факт, что фолию исполняли мужчины, наряженные женщинами, под сопровождение погремущек, кастаньет и других шумовых инструментов. Ранние фолии писались в мажоре, быстром темпе и отличались громким звучанием. Постепенно танец выходит за пределы Португалии и Испании, и приобретает известность во всей Европе. Как и в сарабанде, в фолии постепенно стал преобладать минор и более спокойный темп. На основе чакон, сарабанд и фолий возникают многочисленные инструментальные вариации для органа, клавира, гитары, скрипки, виолы да гамба А. Скарлатти, Д. Б. Перголези, А. Вивальди, Ж. Б. Люлли, И. С. Баха, А. Гретри, Л. Керубини, Ф. Листа.

Композиторов XX – начала XXI столетий привлекают старинные жанры и формы. Они обращаются к ричеркару и мотету, мадригалу и пассакалии, сарабанде и канцоне, а также к чаконе, включая их в оперы и балеты, симфонические и камерные циклы. Вот лишь некоторые примеры: Сарабанда для альты соло К. Пендерецкого, Пассакалия для симфонического оркестра А. Г. Шнитке, Чакона для фортепиано С. А. Губайдулиной, Инвенция и Чакона для фортепиано Ю. А. Фалика. Также сарабанда встречается у К. Дебюсси («Образы») пассакалии – у П. Хиндемита (вокальный цикл «Житие Марии»), С. М. Слонимского (опера «Виринея»), чакона – у Г. О. Корчмара (Четвертая симфония) и многие другие произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кюрегян Т. С., Зубкова О. Е.* Средневековые и ренессансные танцы: музыка в движении. М., 2018.
2. *Kee P.* Maß und Zahl in Passacaglia und Ciacona – Astronomie in Buxtehudes Passacaglia // *Ars organi* 32, 1984.
3. *Ossi M.* L'armonia raddoppiata: on Claudio Monteverdi's Zefiro toma, Heinrich Schutz's Es stehe Gott auf, and Other Early 17th Century Ciaccon Pimmer, H. Die süddeutsche-österreichische Chaconne und Passacaglia 1670–1770. München, 1992.
4. *Pomey F. A.* Description d'une Sarabande dansée // *Le Dictionnaire royal augmenté*. Lyons, 1871.
5. *Salmen W.* Tanz im XVII und XVIII. Jahrh. Lpz., 1988.
6. *Schnapper L.* L'ostinato dans tous les sens // *Les universaux en musique*. Paris, 1994.

7. Walker T. Ciaccona and Passacaglia: Remarks on their Origin and Early History // Journal of the American Musicological Society, 1968. № 21.

§ 6. ДРАМАТУРГИЯ ОБРАЗА АРТУРА В ОПЕРЕ «ОВОД» АНТОНИО СПАДАВЕККИА

В 2017 году исполнилось 110 лет со дня рождения Антонио Эммануиловича Спадавеккиа (1907–1988) – советского композитора итальянского происхождения, народного артиста РСФСР, автора множества опер, балетов, произведений инструментальных жанров, музыки к кино и мультфильмам. Дед композитора – Никколо Спадавеккиа – в XIX столетии вместе с Джузеппе Гарибальди боролся за освобождение родины от иностранных захватчиков. После поражения римского восстания он, спасаясь от преследования властей, вынужден был с семьей бежать из Италии в Россию. Там он поселился сначала в Керчи, а затем в Одессе. Его сын Эммануэль – отец композитора – служил офицером в русской армии. А. Э. Спадавеккиа унаследовал фамильную любовь к музыке: отец был знатоком итальянского оперного искусства, а мать – Анжелика Спадавеккиа – получила музыкальное образование в Петербурге и была пианисткой. Спустя столетие, во время работы над оперой «Овод», А. Э. Спадавеккиа обратился к тем событиям национально-освободительного движения в Италии, с которыми был связан его дед [1].

«Овод» – наиболее известная опера среди всего творческого наследия композитора, наряду с музыкой к кинофильму «Золушка». Произведение было написано в середине прошлого века. Автором либретто стал писатель, в 1947–1975 годах бывший главным режиссером Пермского академического театра оперы и балета им. П. И. Чайковского, И. И. Келлер, с которым А. Э. Спадавеккиа связывали и другие творческие проекты. По воспоминаниям Келлера, он «...прочел немало книг и журналов, пока, наконец, не нашел то, что так долго искал: роман Этель Лилиан Войнич “Овод”» [цит. по: 2, с. 47]. Произведение посвящено деятельности подпольной революционной организации «Молодая Италия» в первой половине XIX века и, в частности, судьбе молодого революционера Артура Бёртона. Премьера спектакля состоялась в 1957 году в Пермском оперном театре, после чего он вошел в репертуар многих театров СССР, в том числе Харькова, Риги, Челябинска, Куйбышева (Самаре), также ставился в Чехословакии, Польше, Болгарии.

Одна из итальянских газет откликнулась на постановку «Овода» следующим образом: «Хотя он (А. Э. Спадавеккиа. – Автор параграфа.) и является по-

следователем русской оперной школы, тем не менее, на его сочинения налагает отпечаток его итальянское происхождение. Несомненно, он нередко черпал вдохновение в опусах Верди и Пуччини... Но он никогда не подражал им, ибо как музыкант Спадавеккиа глубоко индивидуален, самобытен» [3]. В 2014 году в Мариинском одутеатре под управлением А. Петренко была осуществлена концертная постановка оперы.

«Овод» состоит из четырех действий, семи картин. В произведении можно выделить несколько основных драматургических линий: ведущей, провозглашающей главную идею оперы, является тема борьбы за национальную независимость, тема патриотизма, свободы, веры в светлое будущее своего отечества. Вторая линия – отношения между Монтанелли и Оводом, отцом и сыном, как впоследствии выясняется, и события, связывающие их. Наконец, третья линия в опере – тема любви Артура и Джеммы.

В опере, как и в романе, скрепляющим звеном всех сюжетных линий и главным фактором развития драматургии стало раскрытие сложного, противоречивого и одновременно цельного характера центральной фигуры – Артура Бёртона (Овода). В структуре ощутимы три важнейшие фазы развития, которые соответствуют трем частям романа: экспозиция образа Артура, драматический перелом в его жизни, наступающий после его невольного доноса и последующего затем ареста членов тайной организации «Молодая Италия» (две картины первого действия). Контрэкспозиция главного героя, который появляется спустя 13 лет под именем Феличе Ривареса, раскрытие его взаимоотношений с Джеммой (две картины второго действия). Наконец, драматическая кульминация и развязка оперы (две картины третьего и заключительная картина четвертого действия).

В первом действии основное место в музыкальной и, прежде всего, оркестровой характеристике Артура занимают три родственных лейтмотива: первый характеризует мечтательную и романтически-юную натуру Овода, звучит перед его появлением в первой сцене в партии струнных. Второй – лейтмотив любви Артура и Джеммы, с интонациями томления, восходящими и нисходящими скачками на септиму, триольным ритмом. Третий лейтмотив – песенка о мотыльке, которая впервые звучит в заключении первой картины. Ее мотив простой и неприхотливый с трехдольным метром и мажорной окраской. Это еще одна музыкальная характеристика Артура, показывающая его совсем юным и трогательно-наивным. В опере тема песенки звучит несколько раз. В финале, после объявления приговора Оводу, она звучит как марш с характерным остро-синкопированным рисунком. Благодаря такой жанровой трансформации подчеркнут героический облик Овода, идущего на смерть во имя освобождения

Родины. В целом, вся вокальная партия Артура в первой картине опирается на простые песенно-ариозные формы (ариозо о матери «Я просыпаюсь по утрам», героическое ариозо «Освободить Италию»). Еще одним лейтмотивом, скрепляющим драматургическое развитие, является лейтмотив борьбы. Он становится мелодической основой хора членов общества «Молодая Италия» «Друзья! Все тесней и теснее становятся наши ряды».

Уже во второй картине музыкальная характеристика Артура заметно усложняется: на смену песенно-романсовым приходят декламационные интонации, в дальнейшем свойственные Феличе Риваресу. Также намечается характерный для него в дальнейшем тип развернутой сцены вместо песенных форм. Второе действие – это контрэкспозиция – закрепляет этот интонационно-жанровый поворот в характеристике Ривареса-Овода. Лишь в сцене с Джеммой в четвертой картине второго действия вновь слышны романсовые мотивы. В то же время во втором действии без существенных изменений звучат основные лейтмотивы из первого акта, что указывает на общность между юным Артуром и познавшим испытания Риваресом. В вокальной партии Джеммы используется романтическая лейттема Артура как подтверждение ее догадок о том, что он вернулся в новом облике и с новым именем.

В третьем и четвертом действиях лирические темы подчиняются лейтмотиву борьбы: это и лейттема Артура, и песенка о мотыльке. Происходит их значительная трансформация, которая еще более утверждает героический и одновременно трагический облик Овода. В сценах с Монтанелли (шестая и седьмая картины) лейттема Артура вновь станет романтически трепетной, светлой, как воспоминания о счастливом и далеком детстве. Иначе звучат вокальные интонации Ривареса в сцене его расстрела: они сдержанны, собраны, насыщены маршеобразными ритмическими фигурами. Это подчеркивает мужественный характер борца, которого не сломали никакие испытания.

Еще одной гранью героического образа главного героя являются народные сцены с участием Овода. Это, прежде всего, сцены на карнавале в Бризи-гелле (шестая картина). Здесь он предстает лидером угнетенного народа. С оптимизмом и юмором Риварес призывает в своей песне «На нашей земле жил добрый король» не падать духом. Припев «Эй, приятель, слышишь, голову повыше!» подхватывает хор, и песня Овода перерастает в большую массовую сцену патриотического характера. По словам И. М. Ромашук, она содержит интонации подлинной мелодии итальянской тарантеллы, которую специально для этой оперы привез для А. Э. Спадавекиа сын основателя итальянской коммунистической партии Антонио Грамши [2, с. 57]. Таким образом, данная сцена

выявляет главные черты облика Артура-Ривареса – героизм, патриотизм, верность борьбе за свободу.

Опера «Овод» А. Э. Спадавеккиа – яркий пример воплощения героико-патриотической темы. Основным движущим фактором драматургического развития в ней стала система лейтмотивов и яркая музыкальная характеристика образа Артура Бёртона (Овода). Опера сыграла важную роль не только в творческой судьбе композитора, но и в истории советского оперного театра. Надеемся, что она обретет свое постоянное место как на российских, так и на итальянских и мировых оперных площадках.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонио Спадавеккиа. «Я не волшебник, я еще только учусь...»: Воспоминания о Сергее Прокофьеве. Публикация Е. Кривцовой // С. С. Прокофьев: к 125-летию со дня рождения: письма, документы, статьи, воспоминания. М., 2016.
2. *Ромацук И. М.* Антонио Спадавеккиа. М., 1988.
3. *Glovine A.* Antonio Spadavecchia // *La Voce della Regione* от 12.12.1979. Цит. по: «Овод» // Мариинский театр. URL: https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2015/5/3/3_1900.

§ 7. МЕЧИСЛАВ ВАЙНБЕРГ В МИНСКЕ¹

В декабре 2019 года музыкальный мир отметил 100-летие со дня рождения польско-советского композитора Моисея Самуиловича (Мечислава) Вайнберга (08.12.1919, Варшава–26.02.1996, Москва). Последние десятилетия музыка композитора получает истинный ренессанс, о чем свидетельствуют постановки его опер, исполнение симфоний, квартетов, камерно-инструментальных и вокальных произведений ярчайшими музыкантами мира. Растет внимание к творчеству М. С. Вайнберга и со стороны исследователей, появляются монографии, защищаются диссертации. Серия публикаций автора данной статьи освещает ранний период творчества композитора, связанный с Беларусью.

В биографии М. С. Вайнберга годы, проведенные им в Минске (сентябрь 1939 – июнь 1941), мало исследованы. Кроме отрывочных воспоминаний и перечня произведений, написанных в период обучения в Белорусской государственной консерватории, практически ничего не сохранилось. К сожалению, ни в Белорусской государственной консерватории (БГАМ), ни в Белорусском государственном архиве-музее литературы и искусства (БГАМЛИ) нет Фонда Мечислава Вайнберга. Вместе с тем, работа в БГАМЛИ с фондами В. А. Золотарёва, А. К. Клумова и С. Г. Нисневич позволила найти интересные материалы и сведения о Вайнберге².

В октябре 1939 года 19-летний М. С. Вайнберг был зачислен на IV курс композиции в класс профессора Василия Андреевича Золотарёва (24.02.1873, Таганрог–25.05.1964, Москва), которому в то время было 66 лет³. В архиве БГАМЛИ хранится Фонд В. А. Золотарёва, в нем собраны документы 1893–1964 годов⁴. Один из них – письмо В. А. Золотарёва его жене, Александре Золотарёвой, и дочери Люсе (06.01.1940, г. Минск). К моменту написания этого письма Вайнберг занимался в классе профессора уже три месяца. Золотарёв к тому времени уже жил в Москве и лишь наездами бывал в Минске, снимал частную квартиру. Как сообщается в данном письме, очередной приезд состоялся 5 января 1940 года. Четыре страницы текста, написанные разборчивым почерком, дают разнообразную информацию об одном «утомительном» дне в Минске. Здесь приводятся сведения о профессиональной деятельности профессора (уроках с учениками, встрече с Михаилом Крошнером, работе над заметкой для газеты «Известия»), о финансовых и бытовых вопросах (его зарплате, питании, отдыхе за чтением книги Лиона Фейхтвангера «Москва 1937»). В этот загруженный разными делами день состоялся и урок с Вайнбергом. Он, вероятно, «начался в час дня» и «протянулся до начала 5-го». Во время урока произошел разговор профессора со студентом. Как результат, в конце письма Золотарёва к родным появились следующие строки:

«Вот что: на днях будет в Москве мой студент, беженец из Варшавы, премилый и симпатичный юноша, очень (из ряду вон) талантливый. Примите его на моем месте день-два. Ему негде остановиться. Едет он в Москву, чтобы обратиться в Комитет искусств за помощью. У него мать и сестра остались в Варшаве, голодают и бедствуют. Ему и отцу удалось из Варшавы бежать (500 километров пешком), а мать, конечно, не смогла такое путешествие осилить»⁵.

В этот период Вайнберг работал над Вторым струнным квартетом, начатым 25 ноября 1939 года. Последние ноты Квартета будут дописаны 13 марта 1940, а произведение он посвятит сестре и матери. Вряд ли эти совпадения были случайными.

На наш взгляд, информацию, которую сообщил М. С. Вайнберг своему учителю, нужно считать достоверной. Профессор с большим вниманием относился к своим ученикам. Об этом свидетельствует в своих воспоминаниях об учителе один из сокурсников Вайнберга, Владимир Оловников: «Мое первое знакомство с ним состоялось осенью 1934 года в студенческом общежитии на Коммунистической улице. <...> Однажды вечером, видимо, прогуливаясь, в общежитие пришел Василий Андреевич с женой Александрой Васильевной (вероятно, Александровной). Пришел просто, чтобы навестить живущих здесь своих учеников А. Богатырёва, М. Крошнера, П. Подковырова и Н. Попова.

Пришел не по графику посещения общежития, не по поручению кафедры, а потому, что ему, наверное, захотелось просто навестить своих учеников» [5, с. 110].

Понимая сложную политическую обстановку (отношение к беженцам, которым не выдавали паспорта), В. А. Золотарёв сознательно в письме не назвал даже имени своего ученика, хотя иные факты приводил с конкретными фамилиями. М. С. Вайнберг посвятил профессору свою дипломную работу – Симфоническую поэму для большого оркестра ор. 6, исполненную на выпускном экзамене 21 июня 1941 года оркестром Белорусской государственной филармонии под управлением заслуженного артиста БССР И. А. Мусина. Никогда более Поэма не звучала.

После Великой Отечественной войны пути В. А. Золотарёва и М. М. Вайнберга не пересекались, хотя оба жили в Москве. Несколько удивлена этому обстоятельству была Виктория Бишопс, старшая дочь М. С. Вайнберга от первого брака, внучка Михоэлса, которая сегодня проживает в Канаде. В письме к музыковеду Инессе Двужильной от 31.07.2018 она спрашивала: «Уверены ли Вы, что профессор Золотарев жил с 60-х годов в Москве? Не может быть, чтобы мы об этом не знали. Папа всегда с огромным трепетом и любовью вспоминал его и обязательно пригласил бы его к нам домой».

В период обучения Вайнберга в классе профессора Золотарёва занимались и другие талантливые музыканты. Среди них – Сима Герасимовна Нисневич (02.02.1914, г. Червень, Минская обл.–05.03.1985, Минск). Окончившая ранее физико-математического факультета Белорусского государственного университета, уже в те годы она была перспективным исследователем-музыковедом, наряду с учебой, преподавала в консерватории музыкальную акустику. Впоследствии С. Нисневич стала автором радио- и телепередач, аннотаций, учебников, монографий, научных статей о творчестве белорусских советских композиторов. В БГАМЛИ в семейном архиве музыковедов Изидора и его сестры Симы Нисневичей⁶ нами был найден автограф статьи «Малады кампазітар», которую музыковед написала для центральной газеты «Літаратура і мастацтва» (№ 33 от 19.10.1940). По сути это первый очерк, посвященный творчеству 20-летнего Мечислава Вайнберга.

К этому периоду в багаже композитора были произведения, созданные в Варшаве (Мазурки, Колыбельная, Первый струнный квартет, несколько частей неоконченной балетной сюиты) и Минске (Второй струнный квартет, вокальный цикл «Акация» на стихи Ю. Тувима, эскизы I части симфонии). Именно о них и писала С. Нисневич. Она увидела в творчестве Вайнберга два вектора – прошлое («вчера») и настоящее («сегодня»). «Прошное» Вайнберга

связано с освоением традиций К. Шимановского (в широком смысле – европейского авангарда); за бездуховность, гармонические изыски, отсутствие песенного мелоса оно подвергается исследователем резкой критике. «Настоящее» – это преломление в музыке молодого композитора иных традиций: С. Прокофьева, Д. Шостаковича и И. С. Баха – во Втором струнном квартете, романтической музыки – в эскизах I части симфонии.

Вероятно, здесь речь идет о Симфонии № 9 «Уцелевшие строки» в 13 частях для хора и оркестра на слова Ю. Тувима и В. Броневского. Работу над ней М. С. Вайнберг начал в 1940 году, а реализовал замысел в 1967. Позитивные строки адресованы эскизам симфонии. По мнению С. Нисневич, «тут, нягледзячы на адсутнасць праграмнасці, музыка вылучаецца вялікай канкрэтнасцю, меладычнай выразнасцю, эмацыянальнай насычанасцю, тут упершыню раскрываецца “душа” кампазітара»⁷. Душа 20-летнего композитора находится с родными там, в оккупированной Польше. И выбор Вайнбергом через многие годы именно этой музыки как I части Девятой симфонии тоже не был случайным. Сложно предположить, какие наброски были сделаны им в 1940-е годы, но в конечном виде симфония предстала, по словам композитора, своего рода «веером человеческой жизни». Здесь слились размышления о ценностях, без которых не может существовать культура народа (образ книги: Пролог, Интерлюдия, Эпилог), о бессмертии, вечном обновлении («Бессмертие», «Старость», «Молитва»). Здесь отражаются социальные контрасты довоенной Польши («Надежда» и «Гнев»), выражается протест против несправедливости («Страсть»). Здесь скупыми средствами передается состояние внутренней обреченности («Одиночество») и вера в то, что мечта может стать явью («Сон», «Мечта»).

Память о своем народе, о Варшаве преломляется в вокальном цикле на польском языке «Акации» (стихи Ю. Тувима). Появление этого цикла вызвало резкую критику Симы Нисневич и обвинение Вайнберга в формализме, предостережение о ложном пути, по которому думает идти композитор. Нашлась и деловая рекомендация: «<...> звярнуць належную ўвагу на народную музыку, у якой ён можа неабмежавана чэрпаць мелас»⁸.

Отметим, что публикации, посвященные творчеству молодых композиторов, появлялись на первой странице центрального органа печати очень редко. Такой чести в октябре 1940 года удостоился Вайнберг. Несмотря на критические замечания, обусловленные духом социалистического реализма, самыми теплыми словами отмечает С. Нисневич его талант и самобытность.

Несколько документов, связанных с жизнью М. С. Вайнберга, открывает в БГАМЛИ Фонд Алексея Константиновича Клумова (07.08.1907, Москва–

25.09.1944, Москва) – композитора, пианиста, педагога, Заслуженного артиста БССР⁹. Он принимал действенное участие в судьбе молодого музыканта в период работы доцентом и заведующим кафедрой фортепиано в Белорусской государственной консерватории (1933–1941 гг.). А. К. Клумову Вайнберг посвятил Первую фортепианную сонату op. 5 в 4 частях, в которой слились традиции А. Берга и С. С. Прокофьева.

Благодаря Клумову Вайнберг смог получить документы на эвакуацию в Ташкент в июне 1941 года и выжить первое время в столице Узбекистана. Об этом свидетельствует письмо композитора своей матери, датированное 25.08.1941¹⁰. На двух страницах письма, написанного размашистым почерком на тетрадных листах, сообщаются некоторые моменты из жизни в Ташкенте. Мы узнаем о невероятном количестве эвакуированных музыкантов, о сложности прописки, от которой зависели и работа, и получение продуктовых карточек. В одной строке есть информация о Вайнберге: «С нами мой новый друг Вайнберг, тот, о котором я так много лично хлопотал. Мы работаем все время вместе».

Плодом работы композиторов бывшего СССР, оказавшихся в эвакуации в Ташкенте, становится ряд опер на азиатские сюжеты. Среди них – «Меч Узбекистана» (А. Клумов, М. Вайнберг и композиторы Узбекистана: Т. Джалилов, М. Бурханов, Т. Садыков, Н. Хасанов; Ташкент, 1941). В период Великой Отечественной войны опера успешно ставилась в театрах Средней Азии.

В эвакуации шла работа и по созданию национальных музыкальных драм, в частности для Белорусского театра оперы и балета. Так, совместно с М. С. Вайнбергом и белорусской писательницей Э. С. Огнецвет (11.10.1913–17.07.2000), А. К. Клумовым в Ташкенте была начата работа над белорусской музыкальной драмой. Об этом авторы сообщили в письме Генеральному секретарю ЦК КП(б) П. К. Пономаренко. На их имя из Москвы был отправлен ответ Секретаря ЦК КП(б) Белоруссии по пропаганде Т. Горбунова от 16.02.1942¹¹. В материально-стесненных условиях радостно было получить не только одобрение со стороны руководства, но и известие о том, что «Совнарком БССР окажет Вам необходимую материальную помощь».

Вероятно, к этой белорусской музыкальной драме А. К. Клумовым и М. С. Вайнбергом была написана обработка белорусской народной песни «Ой ты, реченька» для женского хора и симфонического оркестра, клавиш которой хранятся в БГАМЛИ и датирован 1943–1944 гг.¹². Известно, что оба композитора уже в 1944 году были в Москве. Там А. К. Клумов скоропостижно скончался

в возрасте 37 лет. В семье Вайнберга помнили о нем всегда, ласково называли Алешей (из беседы со второй женой М. С. Вайнберга Ольгой Рахальской).

Воспоминания о М. С. Вайнберге хранят и интервью белорусского композитора Эди Моисеевны Тырманд (23.02.1917, Варшава–29.04.2008, Минск). Схожими оказались их судьбы: детство и юность в еврейской среде Варшавы, учеба в Варшавской и Белорусской консерваториях, эвакуация в годы Второй мировой войны в среднеазиатские республики, потеря родных в период Холокоста. Оба были блестящими пианистами-импровизаторами. Не случайно в 1939–1941 годы именно их приглашали на белорусское радио играть джаз. Многие годы спустя Э. М. Тырманд вспоминала эти импровизированные концерты фортепианного дуэта на радио: «Перед нами ставили большие часы, и мы по слуху играли попури из песен к американским фильмам. Мы договаривались, в какой тональности начать, а дальше шпарили» [1]. Э. М. Тырманд прожила долгую жизнь и в частных беседах со своими учениками и коллегами смогла оставить уникальные воспоминания о 1930-х годах, благодаря которым мы можем реконструировать жизнь предвоенной Варшавы, среду, в которой рос и формировался и М. С. Вайнберг.

Пребывание Вайнберга в Беларуси дало ему возможность полноценно жить, в то время как на его родине в Польше шла война. Два года, проведенные в Минске, стали временем возмужания Вайнберга. Именно эти годы открывают Вайнберга-композитора, творчество которого сегодня известно не только профессионалам, но и широкой слушательской и зрительской аудитории. Это был яркий период вхождения композитора в новую культурную среду, в которой он сумел сказать свое весомое слово.

Сегодня музыка М. С. Вайнберга возвращается в Беларусь. Она исполняется в рамках концертных программ, посвященных памятным датам Холокоста, на международных фестивалях. Музыка М. С. Вайнберга звучит под сводами Белорусской государственной филармонии, как это было на выпускном экзамене 21 июня 1941 г. Так, в рамках проекта «Желтые звезды» (24 января 2019 г.) в Большом зале Белгосфилармонии прозвучала Симфоньетта на еврейские темы М. С. Вайнберга (дирижер Юрий Караев). Смысловым центром концертной программы Государственного камерного оркестра Беларуси под руководством заслуженного артиста России Евгения Бушкова 19 сентября 2019 года стала Симфония № 10 М. С. Вайнберга, написанная в 1968 году для камерного оркестра Р. Б. Баршая. Коллектив *East-West Chamber Orchestra* под управлением Р. Кримера второй год включает Камерные симфонии М. С. Вайнберга в концертные программы фестиваля им. Ю. Башмета. В рамках IX фестиваля про-

звучали Вторая и Четвертая камерные симфонии, представленные с голографическими инсталляциями.

Имя М. С. Вайнберга звучит и на международных конференциях, которые проходят в Белорусской государственной академии музыки (бывшей Белорусской государственной консерватории)¹³.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Материал основан на тексте доклада И. Ф. Двужильной, прочитанного на Международной конференции «Мечислав Вайнберг: Восток и Запад» (Великобритания, Манчестер, Центр Мартина Харриса Университета Манчестера. 24 – 27 января 2019 г.).

² См. отдельные работы И. Ф. Двужильной [2, 3, 4].

³ Настоящая фамилия В. А. Золотарёва – Куюмжи.

⁴ БГАМЛИ. Ф. 143. Золотарёв Василий Андреевич, композитор, педагог, профессор, заслуженный деятель искусств РСФСР и БССР, народный артист РСФСР и БССР. Оп. 1; ед. хр. 402; 1893–1964.

⁵ Письма В. Золотарёва А. Золотарёвой (жене) и Л. Золотарёвой (дочери). Минск, 6 января 1940 г. Ф. 143. Оп. 1. Ед. хр. 351. Лл. 3-3об, 4-4об.

⁶ БГАМЛИ. Ф. 236. Нисневич Изидор Герасимович, музыковед. Нисневич Сима Герасимовна, сестра Нисневича И. Г., музыковед. Семейный фонд. Оп. 1, 2; ед. хр. 593; 1910–1984. С. Нисневич. «Малады кампазітар». Статья. Автограф. 19 октября 1940 г. Ф. 236. Оп. 2. Ед. хр. 15. Лл. 7-8.

⁷ «... здесь, несмотря на отсутствие программности, музыка отличается большой конкретностью, мелодичной выразительностью, эмоциональной насыщенностью, здесь впервые раскрывается “душа” композитора».

⁸ «... обратить должное внимание на народную музыку, в которой он может неограниченно черпать мелос».

⁹ БГАМЛИ. Ф. 29. Клумов Алексей Константинович. Оп. 1; ед. хр. 80; 1920–1945.

¹⁰ Письма А. Клумова родным. Ташкент, 25 августа 1941 г. БГАМЛИ. Ф. 29. Оп. 1. Ед. хр. 60. Лл. 1-1об, 2-2об.

¹¹ БГАМЛИ. Письмо секретаря ЦК КП(б)Б Т. Горбунова А. Клумову, М. Вайнбергу и Э. Огнецвет. Москва, 16 февраля 1942 г. Авторизированная машинопись. Ф. 29. Оп. 1. Ед. хр. 63. Л. 1.

¹² «Ой ты, реченька». Белорусская народная песня для женского хора и симфонического оркестра. Обработка А. К. Клумова и М. С. Вайнберга. Партитура. Рукопись, автограф А. К. Клумова. 1943 – 1944 гг. Ф. 29. Оп. 1. Ед. хр. 50. Лл. 1-2.

¹³ 28 июня 2019 г. в Гродненском государственном университете им. Янки Купалы педагогом и вокалисткой А. Беланович защищена магистерская диссертация «Вокальные циклы М. Вайнберга» (научный руководитель И. Ф. Двужильная). Ею же впервые исполнены несколько романсов минского периода творчества ор. 4 и ор. 7.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева Ю. Люди той эпохи (К 100-летию со дня рождения Эди Моисеевны Тырманд) // Беларусь сегодня. 15. 03. 2017. URL: <https://www.sb.by/articles/lyudi-toy-epokhi.html>.
2. Двужильная И. Ф. Василий Андреевич Золотарёв и Мечислав Вайнберг: несколько строк из письма учителя // Мишпоха. 2018. № 38.

3. *Двужильная И. Ф.* Мечислав Вайнберг и Беларусь: к 100-летию со дня рождения композитора // *Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі: навукова-тэарэтыч. часопіс.* 2019. № 21.
4. *Двужильная И. Ф.* Мечислав Вайнберг и Белорусская консерватория // *Вести Белорус. гос. академии музыки: навукова-тэарэтыч. часопіс.* 2010. № 16.
5. *Оловников В. В.* Традиции В. А. Золотарёва // *Вести Белорус. гос. академии музыки.* 2002. № 3.

§ 1. ФОРТЕПИАННАЯ ПРЕЛЮДИЯ В РОССИЙСКОЙ МУЗЫКЕ СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА Г. И. УСТВОЛЬСКОЙ, Б. А. ЧАЙКОВСКОГО, О. А. ЕВЛАХОВА, Д. А. ТОЛСТОГО, Г. Г. ОКУНЕВА

Если обратиться к зарождению фортепианной прелюдии, то, как свидетельствуют авторитетные справочные и исследовательские источники, история ее уходит в музыкальную культуру Западной Европы, главным образом Италии, еще в XV век. Отмечается, что поначалу это были пьесы-вступления к крупной композиции обычно для одного инструмента. Порой эти пьесы носили другие названия: преамбула, интрада, ричеркар, фантазия, токката, хотя у них (особенно у ричеркара и токкаты) были и свои специфические черты. Сложился и определенный жанровый портрет пьесы: как правило, небольшие масштабы, свобода и виртуозность музыкантского высказывания, близкая импровизации, наличие семантики вступления. Именно в таком виде прелюдия просуществовала вплоть до середины XVIII века. Хрестоматийный пример – клавирные партиты И. С. Баха (например, B-dur), его прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира» и т. д. Большинство исследователей отмечает гомофонный склад фактуры, как наиболее характерный для прелюдии. Однако, на наш взгляд, в прелюдиях нередко встречалось и контрапунктическое письмо. Поэтому правильнее было бы говорить о гомофонно-полифонном складе. Наряду с обилием общих форм движения (за что прелюдии из «ХТК» Баха нередко рассматривают как прообразы фортепианных этюдов) встречается немало прелюдий неторопливых по темпу, с ярким мелодическим материалом, глубоких по замыслу. Способностью быть носителем самобытного музыкального содержания прелюдия во многом обязана тому, что уже во второй половине XVIII столетия, в эпоху классицизма появляются самостоятельные пьесы под названием *прелюдия*. В частности две фортепианные прелюдии ор. 39 есть в творчестве Л. ван Бетховена.

Фортепианные прелюдии были очень популярны в западноевропейской и русской музыке XIX – начале XX века, особенно в эпоху романтизма. Во многом этому способствовал Ф. Шопен, создавший цикл из двадцати четырех прелюдий во всех тональностях [4, 5]. В сущности, в этом цикле было доказано,

что прелюдия может быть лаконичной и по масштабам, и по средствам выразительности, и виртуозной, и блестяще-концертной. В ней могут быть ярко выражены жанровые черты, семантика изобразительности и т. д. Но во всех случаях она обладает глубоким психологическим содержанием, фиксирующим остро эмоциональное мгновение духовной жизни. Именно этой возможностью – воплотить эмоционально яркое, исповедальное содержание прелюдия стала близка романтизму, а позднее – импрессионизму (о чем более чем убедительно свидетельствует цикл прелюдий К. Дебюсси).

На исходе XIX – начале XX столетия фортепианная прелюдия становится особенно популярной в русской музыке, что подтверждает творчество А. Н. Скрябина, С. В. Рахманинова, А. К. Лядова, А. С. Аренского. Она встречается в наследии А. Г. Рубинштейна, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Глазунова и других авторов. Не исключено, данная традиция способствовала тому, что в Новейшее время наиболее востребованным этот жанр оказался именно в творчестве российских композиторов. Безусловно, за рубежом их тоже писали, достаточно вспомнить двенадцать «Американских прелюдий» А. Э. Хинастеры. Однако тот вклад, который внесли в развитие жанра в период Новейшей истории российские/советские композиторы не сравним с зарубежным ни в количественном, ни, в целом, в художественном отношении.

Отмечается несколько направлений в эволюции жанра, что придает ему образное и композиционное разнообразие.

Одно из важнейших направлений связано с развитием традиций романтизма, в первую очередь русского – Скрябина, Лядова, Чайковского, Аренского. Причем прелюдии этого *романтического* направления трансформируют как камерно-миниатюрную трактовку жанра, опираясь на звукообразы Лядова, Скрябина (главным образом ор. 11), так и развернуто масштабную концертную, продолжающую линию прелюдий Рахманинова, Листа, отдельных Прелюдий Шопена. В частности камерная интерпретация представлена в ранних Прелюдиях (1936 г.) Б. А. Чайковского (1925–1996), Пяти прелюдиях ор. 5 (1938 г.) О. А. Евлахова (1912–1971); концертная линия – в Двдцати четырех прелюдиях памяти В. В. Софроницкого (1951–1961 гг.) Д. А. Толстого (1923–2003).

Немало прелюдий, ставших зарисовками своего времени, основано на интонациях современной музыки, в том числе песенной. Обращаясь к этому направлению, в первую очередь следует отметить Двдцать четыре прелюдии ор. 34 Д. Д. Шостаковича (1906–1975). По существу, именно Шостаковичу принадлежит открытие такого подхода в интерпретации жанра. Выход в 1933 году егоopus'a вдохновил молодых современников на создание циклов подобного направления. И здесь прежде всего следует назвать Двдцать четыре прелюдии

В. В. Желобинского (1913–1946) и Двадцать четыре прелюдии Б. Г. Гольца (1913–1942), созданные в 1934 и, соответственно, в 1935–1936 годах. В 1944 году, как реакция на трагические события Великой Отечественной войны и связанные с ней переживания, появляются Двадцать четыре прелюдии Д. Б. Кабалевского (1904–1987).

Такой тип прелюдии следует обозначить как *лирико-характеристический*. В его музыкальном содержании может меняться приоритетность образов – духовного мира или внешней живописательности, с присущей ей изобразительностью. К нему в том числе относятся Четыре прелюдии (1961 г.) В. А. Успенского (1937–2004). Основу их образной сферы составляет внутренний мир человека, поэзия чувств, которые воплощаются через примат песенно-мелодического начала, гармонического комплекса, разнообразие фактурной трактовки. Линию лирико-характеристического цикла развивают Десять прелюдий ор. 27 (1958 г.) О. А. Евлахова, посвященных В. М. Богданову-Березовскому.

К редкой разновидности прелюдий относятся Прелюдии-бурлески ор. 62 (1975 г.) Толстого, основанные на жанровом синтезе. Согласно жанровому портрету бурлески, почти все пьесы (пять из шести) написаны в подвижных темпах; их отличает виртуозная, графическая фактура, полетная, непринужденно-двигательная образность.

Есть прелюдии, основанные на новаторском, порой, радикально жестком музыкальном языке, как Двенадцать прелюдий (1953 г.) Г. И. Уствольской (1919–2006). В этих пьесах *радикально-новаторского* типа демонстрируется, что прелюдия может основываться и на новых, даже уникальных композиционных и образно-выразительных решениях, при этом не утратив характерных жанровых черт.

Обогатило прелудию направление, которое можно обозначить как *фольклорное*. В частности эстонский фольклор переинтонируется в Двадцати четырех прелюдиях (1968 г.) Я. П. Ряэтса (р. 1932). Особый пласт в этом направлении представляют собой прелюдии, созданные под влиянием фольклора народов Средней Азии и Закавказья – республик бывшего Советского Союза: Киргизии, Таджикистана, Узбекистана, Дагестана, где в первые десятилетия XX века еще не было фортепианной культуры. Примером такого направления могут служить прелюдии К. А. оглы Караева (1918–1982), Т. А. оглы Кулиева (1917–2000), М. М. Кажлаева (р. 1931). Но если названные композиторы обновили жанр образами, интонациями и мелодиями своего народа, то Г. Г. Окунев (1931–1973), будучи русским по национальности и по воспитанию, впервые создал цикл прелюдий на основе переинтонирования киргизского фольклора.

Перечисленные направления – *романтическое, лирико-характеристическое, радикально-новаторское* и *фольклорное* – являются ведущими в развитии российской прелюдии. Чтобы более подробно их обрисовать, обратимся к циклам *Г. И. Уствольской, Б. А. Чайковского, О. А. Евлахова, Д. А. Толстого* и *Г. Г. Окунева*, большинство из которых созданы во второй половине XX века.

Примером радикального обновления жанра являются *Двенадцать прелюдий Г. И. Уствольской* (1953). Они написаны в период формирования «нового» стиля композитора и тесно примыкают по выразительному языку к Сонатам № 3, 4. Одно из отличий цикла Уствольской заключается в том, что его характерность явно не связана с событийностью, в нем присутствуют соответствующие прототипы жанровой семантики. Она обращена к псалмодии, речитации, выразительным разговорным интонациям, в которых угадываются то тихий вопрос (Прелюдия № 1), то императивная речь (Прелюдия № 2), то горестная мольба (Прелюдия № 3), то напряженная приглушенная беседа (Прелюдия № 6). Звучат и колокольные призывы (Прелюдия № 4), и запредельное хоральное пение (Прелюдии № 7, 10) и т. д. Однако претворен этот жанровый спектр глубоко современно. Интонации прелюдий, их ритмика, фактурная организация с обилием кластерных созвучий являют собой звукообразы XX века.

Уствольская насыщает прелюдии самобытной интонацией. Несмотря на неповторимость этой интонации, она вызывает аналогии с северорусскими попевками, знаменным распевом, колокольными образами. Но они обобщены; нет ни стилизации, ни, тем более, цитат (не случайно сама композитор отрицала эти связи).

В новизне композиционных решений Уствольской можно усмотреть воспроизведение специфики народного исполнительства. Прежде всего, характерны разнообразные свободные речитации без регламентации дыхания, идущие от манеры сказителей, плакальщиц. Поэтому так естественно отсутствие тактовой черты: мысль членится ферматами, паузами, более длительными остановками в виде бревисов, пометок *G. P.* – гранд-пауз. В своеобразном ритмическом рисунке приоритетны большие длительности, вслушивание в каждый звук.

Ново и то, что Прелюдии, продолжая линию Сонаты № 3, концентрируют многообразие монодического тематизма. Образцом новаторства являются трактовки формы и фактуры. Для многих пьес характерно сквозное строение с элементами репризности, благодаря опосредованным повторениям исходной фразы в конце; есть коды. Встречается цепной метод структурной организации.

Здесь в совершенстве отражен новый полифонический стиль композитора, который можно весьма условно сравнить с контрастной полифонией, особенно в пассажах. Это обусловлено зачастую непривычным для данного

жанра содержанием, как, например, в Прелюдии № 5, где повторяющийся остинатный нисходящий ход в басу ассоциируется с образами истового ритуального действия. И на его фоне – свободное развертывание верхнего голоса. В цикле сосредоточено разнообразие имитационной техники. Встречаются и инверсии (Прелюдии № 5, 7, 10) и т. д.

Фактура Прелюдий основана, в сущности, на двухголосии, которое порой расслаивается на большее число голосов. Но у Уствольской это двухголосие всегда связано с индивидуальной темброво-регистровой трактовкой. Например, открывающая цикл пьеса целиком сосредоточена в высоких октавах и даже записана на одной строке, а Прелюдия № 5 основывается на обыгрывании в басу неоднократно повторяющейся нисходящей попевки, которая упорно завершается ритмически остинатными *ges*, подобно заклинанию. Или, в кульминационной «сатанинской» Прелюдии № 9, построенной на скандированной четвертями фразе на фоне безостановочного движения, голоса находятся в противоположных регистровых сферах. Их «разнотембровость» подчеркивается фактурой на основе двойного контрапункта.

Уствольская также развивает традиции монообразной миниатюры. Однако в ее Прелюдиях образ не эволюционирует. Он – данность, аксиома, которая утверждается каждый раз, что диктует и структурную, и процессуальную специфику: повторность исходного тезиса. Поэтому в основе большинства прелюдий, подобно краеугольному камню, лежит мотив, развертывание которого с каждым разом различно. С присущим для Уствольской лаконизмом, в этом мотиве сконцентрирован образ-состояние. Он не развивается и сочетает, как правило, монодийные или речитативные интонации, как в Прелюдиях № 2, 3 или 6. Есть Прелюдии, образ которых строится на контрастных антитезах. Например, в Прелюдии № 4 набатным возгласам противопоставляется суровый контрапунктический распев.

Образы цикла можно классифицировать на две сферы: «тихую», которая подразделяется на горестно-молитвенные и сдержанно-речитативные прелюдии, и «громкую» – то императивные, то возглашающие или вихревые пьесы. Средоточием «тихой» образной сферы являются Прелюдии № 6 и № 10, а «громкая» сфера концентрируется в кульминационных – № 5, 9. Так возникает по одному образному центру обеих сфер и в первой и во второй половинах цикла.

В Прелюдиях Уствольской представлена самобытная взаимосвязь мотивно-образного начала и динамики. Порой тихая звучность, особенно в сочетании с хоральными построениями, «прослаивает» или завершает образы грозные, жесткие (Прелюдии № 5, 7). Возможен вывод, что две образные сферы, прямо

связанные с динамикой, по сути – два мира: добра, молитвы, обращенной к Богу, и чего-то quasi сатанинского. И высокое Божественное прорывается сквозь толщу греховного.

В основе цикла лежит некая единая смысловая линия, а не калейдоскоп разнохарактерных зарисовок. Прелюдии Уствольской подобны графическим циклам А. Красаускаса. Об этом свидетельствуют и композиция целого, и образная расстановка пьес, и мотивно-фактурные связи между ними или, наоборот, резкий контраст.

Общая драматургия такова: I часть – Прелюдии № 1 – 5; II – прелюдии № 6–9; III – Прелюдии № 10–12. В I части драматургический центр приходится на Прелюдию № 5 с тихим замыканием в последних тактах. Во II – та же, но еще более планомерная направленность от тишины к мощному разгулу сатанинских сил. Именно крайние разделы середины представляют собой вершины «тихой» и «громкой» музыки: Прелюдия № 6 – псалмодическая речитация на *pp* и *ppp*, и вихревая пьеса № 9 вся звучит на *fff*. Причем ей предшествует преамбула – Прелюдия № 8. В ней уже зарождается катаклизм: в резких колокольных интонациях слышится предвещание, его усиливают завершающие фразы на *subito pp*, *ritenuto* и вступление новой Прелюдии *attacca*. То есть пьесы № 8–9 образуют как бы дилогию внутри цикла.

Последние три пьесы – тихий эпилог, но в его образно-динамической и темповой структуре есть тоже линия нарастания: от *pp* молитвенно-вопросающего распева Прелюдии № 10 к *p* заклинаниям-молитвам Прелюдии № 11 и бесконечной круговерти одного и того же вопроса на *mp* в финальной пьесе. Завершается цикл паузой, в тишине которой усиливается безответный вопрос. Начинался цикл тоже с вопросительной интонации. Так возникает интонационно-семантическая реминисценция.

Единству Прелюдий способствуют и самобытные интонационные связи, которые особенно явны в начальных двух пьесах. Прелюдия № 1 – тихий зачин-рассказ, где в основе темы лежит вопросительная интонация на восходящую сексту, подчеркнутую фермой. И Прелюдия № 2 – грозный возглас, тоже начинающийся с вопросительной секстовой интонации. Но здесь она императивна, и в самом вопросе уже есть утверждение, подобное гласу Божьему. Данный тип связей можно обозначить как *интонационно-семантический*.

Целостность цикла тем более самобытна, что композиция строится не на традиционном для жанра прелюдий тональном разнообразии. Цикличность достигается на основе, с одной стороны, принципа контраста между большинством пьес (№ 1–8, № 9–10), с другой – образной взаимосвязи композиционно-ключевых прелюдий – № 8–9 и № 10–12.

Наиболее разнопланово трактуются прелюдии, развивающие романтическую линию. Многие из подобных пьес созданы композиторами в отроческие и юношеские годы, как, например, *Пять прелюдий Б. А. Чайковского*. Они относятся, в основном, к 1936 году, кроме Прелюдии № 4, написанной в 1939 году и внесенной в цикл значительно позднее, при его подготовке к печати¹.

Это пять зарисовок, кратких душевных движений, запечатленных в мягкой звуковой палитре. Например, образ последней Прелюдии (A-dur) возникает из сочетания певучей спокойной мелодии и подвижных «инструментальных» пассажей quasi арфы. Согласно традиции, пьесы афористичны, тонки и разнообразны по настроению. Они то мятежны, как Прелюдия № 4 (h-moll), то лиричны, подобно Прелюдии № 1 (gis-moll). Типичен их генезис: влияние лирики Лядова, Аренского, иногда – Скрябина. Отсюда – филигранное мотивное членение, подчеркнутое разнообразной артикуляцией.

Индивидуальное проявляется в способности высказываться коротко, но содержательно глубоко, а также в интонации, ритмике, в своеобразном полифоническом решении. В частности, в музыкальную ткань Прелюдии № 1 чутко инкрустирована диалогичность, отраженная в полифонии регистров, в свободном перенесении смыслового акцента с одного голоса на другой. Неизъяснимое очарование пьесе № 4 придает самобытное сочетание полиритмии и фактурной полифонизации, благодаря чему сопрановый голос постоянно дополняется мотивными «ростками» других голосов. Или, Прелюдия № 2, которую, несмотря на гомофонно-гармонический склад, следует рассматривать как активное взаимодействие двух пластов. В Прелюдии № 3 полифонизация ткани, создающая картину богатой светотенями красочной игры, предполагает переход ведущего голоса из одного пласта в другой и т. д.

Миниатюры образуют драматургическое целое, что подтверждают: образное развитие на основе контрастного сопоставления, тональное движение, а также ферматы на заключительных длительностях. Например, фермата на завершающей паузе Прелюдии № 1 подготавливает к восприятию предельно контрастного образа миниатюры b-moll, в тревожной активной пульсации которой слышится предвосхищение Фортепианного концерта Б. А. Чайковского. Долго тянувшийся последний аккорд Прелюдии № 2 сменяется пасторально-теплыми тонами Прелюдии № 3 (As-dur).

Эти пьесы стали не просто первой «пробой пера», но и материалом для автоцитата в последнее законченное произведение композитора – Симфонию с арфой (1993 г.)². В лирически исповедальной композиции, подобной осмыслению человеческой жизни, где центром явились программные II и IV части – «Поэма» и «Осень», как поэтичные ретроспекции в далекое прошлое звучат

пять детских прелюдий, о которых говорилось выше, в виде самостоятельных частей.

В I часть Симфонии с арфой, названную «Две прелюдии», из рассмотренного нами цикла вошли прелюдии № 1 и № 4 (они следуют друг за другом через паузу). Миниатюры включены в Симфонию почти без изменений, в камерной оркестровке с солирующей арфой. В Прелюдии № 1, по сравнению с фортепианным вариантом, используется энгармоническое равенство тональностей: *gis-moll* вместо *as-moll*. Б. А. Чайковский добавил небольшое кларнетовое вступление, и солирующая арфа сочетается в пьесе с лаконичными соло кларнета. Во второй Прелюдии (№ 4) тоже солирует арфа, но появляется вступительный аккорд *pizzicato* струнных в сочетании с большим барабаном и вводится иное, отличное от фортепианного, окончание. Четырехтактовая постлюдия (*meno mosso*) с развитым мелодическим материалом заменяется двумя тактами тянувшихся аккордов у кларнета.

III часть озаглавлена «Три прелюдии» и включает фортепианные Прелюдии № 2, 3 и 5, также следующие друг за другом без связующих построений. В этой части, как и в I, столь же корректное отношение к фортепианному первоисточнику. В Прелюдии № 2 к солирующей арфе добавляется относительно большой состав: флейта, кларнет, струнные *divisi* без контрабасов. Примечательно, что, не меняя нотного текста, композитор убрал ферматы и добавил короткие интонационные лиги. Тембровая палитра Прелюдии № 3 раскрывается как диалог арфы и струнных. «Арфовая» Пятая прелюдия претерпела наибольшие текстовые изменения. В ней появилось протяженное вступление арфы с флейтой *contralto*.

В V части Симфонии – «Послесловие» – дана реминисценция фортепианной Прелюдии № 4. В ней соло арфы изредка поддерживается аккордами струнных. И последние интонации проводит бас-кларнет. Постлюдия, в отличие от I части, здесь звучит полностью с добавлением нового контрапункта.

В этом единстве по-детски безыскусного, но искреннего и зрелого творчества, во многом выражена концепция Симфонии: мудрость признает детские впечатления как самые истинные. Возможны и еще выводы: во-первых, Б. А. Чайковский, видимо, высоко ценил этот отроческий опус, во-вторых, в нем выражено, по всей вероятности, что-то глубоко личностное, очень сокровенное; третий вывод касается циклической спаянности Прелюдий. И четвертый вывод заставляет задуматься об оркестровой природе фортепианной музыки Б. А. Чайковского.

Прелюдии встречаются еще в двух ранних фортепианных циклах композитора – *Пять пьес* (1938 г.) и *Две пьесы* (1945 г.). В отроческом цикле вос-

торженно-светлая Прелюдия E-dur, основанная на непрерывном тональном развитии мелодии редкой красоты, продолжает линию романтических образов. Прелюдия G-dur из цикла Две пьесы, воплощающая образ бурного весеннего цветения, вызывает аллюзии современных песенных интонаций.

Через призму романтического восприятия жанра трактует свой ранний opus – *Пять прелюдий op. 5 – О. А. Евлахов*. Они немногословны, афористичны. Это зачастую только зарисовки образа. Как правило, их фактурная организация включает три плана. Двухголосное письмо пока эпизодично; полифоническое мышление еще недостаточно ярко выражено. Но в них покоряет безыскусный, задушевный евлаховский мелодический стиль, то вокальный, то инструментальный по природе. Ярко индивидуален и ладогармонический язык. Как и у Б. А. Чайковского, драматургия цикла выстраивается на основе контраста. Например, Прелюдия № 1 (d-moll) живописна, но скупа и сдержанна и по рисунку, и по настроению мягкого спокойного лиризма, затаенной грусти. Противоположна по состоянию взволнованная и смятенная Прелюдия № 2 (b-moll). В ее основе – мелодизированные общие формы движения, наполненные интонационной выразительностью. Довольно редкое явление представляет собой Прелюдия № 5, завершающая цикл в C-dur. Но для Евлахова эта тональность содержит в себе нечто итоговое (в C-dur тридцать лет спустя будет закончена Соната).

Масштабным, концертного плана романтическим циклом с элементами характерности, в котором отдельные пьесы обретают поэмные черты, являются *Двадцать четыре прелюдии op. 21 Д. А. Толстого*. Они создавались на протяжении десяти лет: с **1951** по **1961** годы и стали своего рода первым творческим итогом композитора.

По классическим канонам они написаны в двадцати четырех тональностях. Подобно Шостаковичу, Толстой начинает цикл с пары C-dur–c-moll. Однако у него складывается своя тональная композиция цикла: сначала пьесы чередуются по диэзным тональностям мажора и минора с возрастающим числом знаков. После Прелюдии Fis–dur (№ 13) следует энгармоническая ges. Таким образом, Прелюдии № 13, 14 – с самым большим числом знаков – становятся центром всего цикла. И далее начинается движение по бемольным тональностям по мере убывания ключевых знаков.

При всем разнообразии Прелюдий, в них сконцентрированы, прежде всего, разноплановые лирические высказывания. Это антология образов Толстого с преобладанием светлого тона, возвышенного мира чувств. По сравнению с сонатами композитора, несущими классицистский оттенок, Прелюдии полностью обращены в мир романтизма. Они воскрешают звукообразы русских ро-

мантических миниатюр, некоторых прелюдий Шопена и пьес Шумана. В частности, лирическое томление воплощено в типично романтической трехслойной фактуре Прелюдии № 8, основанной на мелодии в сочетании с гармоническими фигурациями и мелодизированным басом.

Генетический спектр Прелюдий обращен к музыке Глазунова, Аренского, Шопена, Рахманинова, Скрябина. И это не случайно. Прелюдии посвящены памяти В. В. Софроницкого, что во многом отразилось в их возвышенном и смятенном, нередко по-скрябински экспрессивном образном облике.

Пленительная исполнительская манера великого пианиста улавливается в блеске и концертном размахе фактуры, непосредственности высказывания и высокой поэтичности. Личность Софроницкого ассоциируется, прежде всего, с миром скрябинских образов, аллюзии которых воплощены в драматургически ключевых пьесах, например № 11, 12 (ими завершается второй раздел цикла), № 22 – одним из трагедийных центров всего цикла. Еще один шопеновско-скрябинский образ смятенной души слышится в последней пьесе. Ее арпеджированная фактура вызывает особенно сильные ассоциации с заключительной Прелюдией Шопена (даже тональная общность – d-moll) и с этюдом № 12 из оп. 8 Скрябина.

Пьесы обращены также к остро-характерной образности (№ 3, 19, 21). Проникновение такого рода письма в традиционно-романтический цикл придает ему новые черты. Например, Прелюдия № 3 (G-dur) представляет собой миниатюру в жанре польки (однако в ней нет саркастической остроты полек Шостаковича). В целом же данный цикл – своего рода квинтэссенция русского концертного романтического пианизма второй половины XX века. В этом, как и в своеобразной «традиционно-охранительной» тенденции всего творчества композитора, Прелюдии Толстого являются антиподом циклу Уствольской.

При всех апелляциях к музыке прошлого, цикл Толстого нельзя рассматривать как образец композиторской «работы по модели», хотя, несомненно, высокий уровень композиторской рефлексии тут есть. Эта музыка отражает неоромантическую тенденцию отечественного пианизма второй половины XX столетия. Толстой не выступает как новатор жанра, а обращается к традициям, по-своему их переосмысливая.

Образ каждой прелюдии эволюционирует, иногда перевоплощается или дополняется контрастным сопоставлением. Однако образный строй цикла, в целом, только лиричен, событийное сведено в нем к минимуму, конкретные реалии почти отсутствуют. В цикле сглажены приметы времени, но ярко выражены черты жанра. Это как бы некая идеальная жанровая модель. Даже негативные образы представлены через призму эстетики романтизма. Почти нет и

обращения к современной бытовой музыке. Знаком современного музыкального мышления является интонация.

В основе Прелюдий часто лежит идея художественного раскрытия какого-либо типичного фактурного приема или исполнительского принципа. При всех фактурных и гармонических изысках, ведущим в них является мелодическое начало. Здесь можно говорить о мелодизации всего выразительного комплекса.

Среди Прелюдий встречаются и миниатюры, и развернутые поэмы. В композиционном членении цикла Толстой исходит не только из образного, но и жанрово-фактурного и масштабного принципа. К примеру, шестой Прелюдией заканчивается как бы I, камерная часть цикла. В ней более заметны связи с вокальной лирикой Толстого и со стихией русского романса в целом. Последующие пьесы воспроизводят скорее оркестровое письмо, как в многослойной Прелюдии № 7, вызывающей аналогии с призрачно-волшебным испанским танцем.

В третьем разделе (после № 12), объединяющем восемь пьес, вновь возвращаются афористичный тип письма, лаконичная форма. Главенствует экспозиционный тип изложения, развитие сводится до минимума. Эти прелюдии отличает лирическая образная сфера с тематизмом спокойного движения и приоритетом тихой звучности, как монолог-размышление Прелюдии № 20. Заключительный раздел цикла включает ряд характерных, виртуозных, красочных зарисовок. В последних пьесах особенно ярко выражена разнообразная семантика завершения, в частности в возникающей из тишины величественной песне Прелюдии № 23.

Структурная расчлененность цикла на четыре раздела, возможно, связана с поэтапностью творческого процесса. Но, видимо, все же замысел Прелюдий как циклического целого, возник еще в начале работы. Это подтверждает и склонность Толстого к решению глобальных творческих задач, и его стремление показать выразительные возможности каждой тональности. Не исключено, что Прелюдии явились прообразом его сонатного «цикла циклов»³.

Десять прелюдий ор. 27 О. А. Евлахова, как уже отмечалось, относятся к лирико-характеристическому направлению. Они отличаются богатым и контрастным образным строем, привлекательным рельефным материалом, развернутой формой. Их выразительный язык более сложен, нежели в ор. 5, хотя и по-прежнему классически традиционен. Здесь появляется новая для фортепианной музыки Евлахова масштабная виртуозность. На формировании типологических особенностей произведения сказался опыт работы в разных жанрах, особенно в театральном и в киномузыке (О. А. Евлахов к тому времени был автором балетов «День чудес» – в соавторстве с М. А. Матвеевым и «Ивушка»). Для некоторых прелюдий, как свидетельствует И. Л. Гусин, «первоосновой послужили эс-

кizes театральнoй и киномузыки» [2, с. 97]. Композитор даже дал им названия: № 1 – «Диалог», № 2 – «Траурная музыка», № 3 – Токката, № 4 – Мелодия, № 5 – «Маски», № 6 – «Танец-скерцо», № 7 – «Воспоминание», № 8 – Этюд, № 9 – «Драматический монолог», № 10 – «Порыв». Таким образом возник довольно редкий жанр *программной прелюдии*⁴.

Цикл *Двенадцать прелюдий ор. 15 Г. Г. Окунева* создал в 1959-м году. Композитор тогда жил в Киргизии, преподавал во Фрунзенском⁵ музыкальном училище, и на образный строй и выразительный язык Прелюдий оказала влияние киргизская культура, прежде всего ее музыкальный фольклор. В это время Окуневу неоднократно приходилось обращаться к фортепианному жанру, сочиняя пьесы разной степени сложности для учащихся с включением подлинных народных попевок или их переинтонирования, например, в сюитах «Мой день», «Три кю». Они стали ступенью к созданию концертного, пианистически развернутого цикла, каким явились Двенадцать прелюдий. В период создания Прелюдий Окунев написал сюиту «Киргизские акварели» для оркестра киргизских народных инструментов, что также способствовало погружению в стихию фольклора. Однако Прелюдии нельзя назвать в полном смысле слова не-офольклорным произведением, так как основным принципом стало переинтонирование киргизского мелоса. Окунев следовал заветам Евлахова: не «слепо копировать», а творчески подходить к фольклорному материалу [3]. Композитор не пошел по пути стилизации, цитирования.

Прелюдии не только вобрали в себя впечатления от среднеазиатского края, его культуры. В воплощении замысла несомненную роль сыграло увлечение Бартоком, его фольклорными исканиями. Он переосмыслил киргизский фольклор в традициях европейской фортепианной музыки и своего индивидуального стиля, привнес в фортепианную прелюдию необычные ритмоинтонации, сделал ее по-новому характерной и живописной.

Влияние киргизского фольклора проявилось в обогащении мелодического языка, в жанрах, воспроизведении в фактуре элементов инструментального исполнительства на народных инструментах, в особенностях формообразования. Но все эти черты гибко сосуществуют в рамках стиля Окунева. Например, в Прелюдии № 3 (D-dur), где воссоздан образ музицирования, в басу вступает мотив, имитирующий звучание низкого щипкового инструмента, а вариантное проведение этого мотива выстраивает большое динамизированное полотно. В основе Прелюдии № 2 (A-dur) лежит фольклорного типа танцевальная попевка в жанре коротких закличек, родственных славянским веснянкам. Жанровое родство подчеркнуто лаконичностью структуры, специфической «призывной» интонацией, ритмофактурной пульсацией, ритмом на 6/8 – типичной семанти-

кой образа пробуждения, характерного в частности для древнерусских веснянок. Ассоциации с колыбельной вызывает Прелюдия № 5 (Es-dur) с интонациями «покачивания» в аккомпанементе.

Прелюдии отличают масштабность формы, что порой приближает их к поэмам. В частности, акварельно-пасторальную поэму представляет собой развернутая Прелюдия № 4 (Fis-dur). В ее основе – опять инструментальный наигрыш и аллюзия его воспроизведения на щипковом инструменте.

Графичность фактурного письма сочетается в цикле со специфической полифонией, которую можно определить как *тесситурную* или *колористическую*. В результате монодическая среднеазиатская музыка трансформируется в фортепианное многоголосие. Музыкальная ткань основана на дублировке голосов в кварту или квинту, как бы воспроизводящих строй киргизских музыкальных инструментов, или на проведении имитирующей фразы на несколько октав выше. Имитация, как правило, вариантна (что характерно для фольклорного направления). Создается эффект отражения, колористической игры, как в Прелюдии №1 (C-dur) – одной из самых миниатюрных, пасторальный облик которой высвечивается тональностью C-dur.

Своеобразная партитурная полифония воспроизводится в Прелюдии № 6: остинатное, ритмически-характерное звучание ударного инструмента, которое длится на протяжении всей пьесы, сочетается с одноголосной мелодической попевкой. Создается образ экстатичной, завораживающей ритмичной пляски под аккомпанемент ударных и щипковых. В кульминации впервые на *f* в высоких октавах проводится мелодия, которая до того звучала только в басу. Как будто ее заиграли несколько иных по тембру ударных инструментов в ансамбле со щипковыми. В последней пьесе встречается двухголосная имитация попевки (первая вариация), благодаря которой воспроизводится как бы объемность одновременного пения двух голосов, когда один из них тянет педальный звук.

Прелюдии Окунева насыщены новым слышанием тональности, новыми ладовыми структурами, как бы обращающими к ладовой переменности киргизской музыки. Цикл уникален тем, что в нем на европейском инструменте с фиксированной темперацией создается образ киргизского фольклора.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Впервые пьесы опубликованы только в 1987 году, однако они не подверглись коренным изменениям.

² Премьера состоялась 30 декабря 1993 г., дирижер В. Федосеев, солистка Э. Москвитина.

³ Д. А. Толстой является автором тридцати фортепианных сонат.

⁴В прижизненном опубликовании (1959 г.) названий не было. Они появились только в издании 1975 г.

⁵ Ныне г. Бишкек.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гладкова О. И.* Галина Уствольская – музыка как наваждение. СПб., 1999.
2. *Гусин И. Л.* Орест Евлахов: Очерк жизни и творчества. Л., 1964.
3. *Евлахов О. А.* Проблемы воспитания композитора. Л., 1963.
4. *Зенкин К. В.* Фортепианная миниатюра и путь музыкального романтизма. Учебник для СПО. М., 2019.
5. *Зенкин К. В.* Фортепианная миниатюра Шопена. М., 1995.

§ 2. СОВРЕМЕННЫЙ КОМПОЗИТОР ГЕОРГИЙ ФИРТИЧ И ЕГО ПОСЛЕДНЕЕ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ «БЕЛЫЙ. ПЕТЕРБУРГ»

Георгий Иванович Фиртич (1938–2016) – петербургский композитор, пианист, джазмен, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, лауреат премии имени Д. Д. Шостаковича. Он успел охватить различные музыкальные жанры, как в академической манере, в том числе авангардного направления, так и в области популярного песенного жанра и киномузыки. Он снискал заслуженную известность как автор киномузыки к 40 фильмам, работая в этом жанре более 40 лет. «Фиртич сотрудничал с выдающимися российскими кинорежиссерами: Леонидом Гайдаем, Михаилом Швейцером, Владимиром Вайнштоком, Николаем Губенко, Владимиром Плотниковым, Аидой Манасаровой, режиссером-мультипликатором Давидом Черкасским» [5, с. 2]. Широкую известность получили мультфильмы «Приключения капитана Врунгеля (1979)», «Доктор Айболит» (1985), фильм «Золотой теленок» М. А. Швейцера и др. с музыкой Г. И. Фиртича.

Фиртич – петербургский композитор, и петербургскую составляющую его человеческого и творческого облика хочется особенно подчеркнуть. С 1993 года он профессор Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, где на музыкальном факультете вел классы импровизации, инструментовки и композиции. Парадоксальность его мышления, яркий импровизационный дар, свобода мнений снискали ему большую популярность в студенческой среде. С 1994 года до последних дней Фиртич руководил Ассоциацией современной музыки (АСМ) Союза композиторов Санкт-Петербурга. Эта

деятельность Фиртича оставила неизгладимый след в культурном пространстве Санкт-Петербурга конца XX века.

Концерты Ассоциации современной музыки проходили ежемесячно в концертном зале Союза композиторов на Большой Морской (д. 45, бывшая улица Герцена), в доме, перестроенном в 1836 году Огюстом Монферраном, создателем Исаакиевского собора. С момента перестройки внешний и внутренний облик здания мало изменился. Оно является охраняемым памятником архитектуры, где с 1948 года по настоящее время размещается Союз композиторов Санкт-Петербурга.

На концертах Ассоциации современной музыки звучали новаторские произведения композиторов XX века, прежде всего петербургских. Исполнялись и зарубежные авангардные сочинения, порой незнакомые российским слушателям. Однако «музыка не знает границ». Как отмечал известный петербургский музыковед Л. Н. Раабен, «Время формирования в русской музыке бывшего Советского Союза “авангардных” течений – 1960 годы. Они не только возникают, но и активно развиваются вопреки яростному сопротивлению официальных кругов, выражавших тогда установки государственной политики в области искусства» [3, с.15].

«Шестидесятники», а к ним принадлежал Г. И. Фиртич, равно как и С. М. Слонимский, Б. И. Тищенко, Б. И. Архимандритов, нашли путь к перестройке музыкальных критериев, эстетических взглядов и, соответственно, творческих исканий. Овладение новыми композиционными приемами, обновление стиля академической музыки стало приметой времени уже в 1970–80-х годах.

В 1994 году Фиртич стал во главе Ассоциации современной музыки как признанный лидер петербургского авангарда. На ежемесячных концертах Ассоциации молодые композиторы Санкт-Петербурга могли показывать свои новые произведения. В этом большое историческое значение АСМ, где всегда был «душой» всех собраний. Публика с нетерпением ждала его выступлений как композитора-пианиста. В концертном зале Союза композиторов прозвучали все камерные произведения Фиртича, в том числе тринадцать фортепианных сонат (1960–2012), Токката-фантазия (1976), «Концерт-фантазия для двух фортепиано и...» (1997), четыре сонаты для скрипки и фортепиано, созданные (1976, 1989, 1990, 2000), Соната-фантазия для альты и фортепиано (1986), вокальные произведения.

Фортепианная музыка Фиртича ошеломляла слушателей неистощимой энергией, размахом, фантазией и небывалым для российского слушателя радикализмом в использовании приемов игры на рояле: аккорды, «разбрасываемые» по клавиатуре, «жесткие» кластеры кулаками, предплечьем, удары по крышке

рояля, по струнам, хлопки, свистки. Ударно-шумовой пианизм Фиртича, наполненный «звонными» тембрами, расширял палитру звучания, вносил небывалый энергетический заряд. В фортепианной музыке Фиртича открывался новый «образ рояля XX века» (Л. Е. Гаккель), «звуковой мир, который творил человек, духовно свободный и независимый» [4, с. 133–135].

Еще об одной составляющей творческого облика Фиртича следует упомянуть: о его глубоком знании поэзии, которая вдохновляла композитора на создание неординарных вокальных и хоровых циклов. Г. И. Фиртич – автор камерных кантат на стихи В. Хлебникова, В. А. Брюсова, Н. К. Рериха, хоровых произведений, вокальных циклов на стихи А. А. Блока, А. В. Петрова, П. Верлена и на древнекитайские тексты.

Особо отметим цикл Г. И. Фиртича «Песни священных струн» из древнекитайской поэзии в переводе Б. Б. Вахтина для сопрано и фортепиано (1990) – это яркое музыкальное воплощение глобальной художественной идеи «Восток – Запад». Общеизвестна баллада Р. Киплинга «Восток – Запад» и ее первые строки, часто цитируемые: «О, Запад есть Запад, Восток есть Восток, не встретиться им никогда».

В цикле «Песни священных струн» из древнекитайской поэзии Фиртич эту «невстречу» двух миров показал альтернативно: Восток и Запад в его произведении «встречаются». Два мира предстают в единении музыкальной и поэтической речи, где во главе стоит философская идея мировой гармонии, выраженная еще древнекитайским поэтом Ли Бо (701–762): «Я хочу смешать с землею небо / Слить всю необъятную природу / С первозданным хаосом навеки» [2, с. 13].

В цикле «Песни священных струн» композитор представляет органическую связь двух миров, Востока и Запада, где в Китае с древних времен существует «поэзия, полная картинности, и картины, полные поэзии» [2, с. 12], и Запад – Человек, с богатым внутренним миром, философским понимаемым окружающего мира, сильным накалом чувств. Вокальная партия, несущая *Слово*, предельно экспрессивна. Она требует от певицы большого диапазона, силы звука и максимальной эмоциональной отдачи. Вокал находится в постоянном «диалоге» с фортепианной партией, которая тонко следует за изгибами текста.

В цикле «Песни священных струн» 5 частей: «Весна», «Ожидание», «Ночь», «Элегия», «Клятва». Первая песня – «Весна» с лаконичным текстом¹: «Весенние ветры, весенние чувства волнуют / Блуждающий взор по горному лесу скользит / Так удивительны краски / и птицы проснувшись поют там любовные песни». Композитор создал весеннюю, радостную картину обновления природы, а короткие «призывы-вокализы», разбросанные по большим интерва-

лам в партии сопрано, придают музыке экстатический, гимнический характер. Моторика фортепианной партии, ее кластеры, «жесткие» ритмичные аккорды подчеркивают праздничный характер произведения. В последующих песнях коренным образом меняется поэтическое настроение: «Ожидание»: «Луч солнца последний исчез / и пришла темнота / вечерние птицы взлетели /и ищут ночлега / задумчивым взглядом за облаком дальним слежу»; «Ночь»: «Прозрачен был воздух / И ясно светила луна / Мой милый на струнах / подыскивал песню / В ответ я слагала для музыки этой слова». Композитор, следуя за поэтическим текстом, создает удивительный музыкальный мир *остановившегося времени*, что является характерной чертой для созерцательного мироощущения Востока. Фортепианная фактура становится прозрачной, тянущие аккорды надолго «повисают» в пространстве, а вокальная партия напоминает тонкую графику иероглифов. Трагично содержание четвертого номера цикла «Элегия»: «Лебедь летит, по небу высоко / и вдруг, друг начинает метаться / кружит тревожно / Кого-то любимый ласкает сейчас на чужбине? / Душа, как дорога / Разбитая сотней колес». Трагедия женской души нашла самобытное музыкальное воплощение. Вокальная и фортепианная партия чутко следуют за каждым изгибом текста, особо трагично и безысходно звучит последняя фраза. Образ души, «как дорога, разбитая сотней колес» предельно лаконичен и бесконечно вечен. Вокальная партия как бы несет этот образ и словно пари» в безвоздушном пространстве. Финал цикла «Клятва»: «Быть навсегда, навсегда /неразлучным как небо с землей!». Это гимн любви, преданности и верности.

В цикле «Песни священных струн» Фиртич выразил общечеловеческие идеи, которые на протяжении веков волнуют людей. Обращаясь к авангардному музыкальному языку, он соединил его со специфическим восточным колоритом пентатоники («китайской гаммой»). Однако за авангардными приемами в вокальной и фортепианной партиях стоит глобальная философская идея единения мира: Восток и Запад в творческих исканиях могут дополнять и обогащать друг друга.

Эстетически неповторимо и своеобразно предстал Фиртич в своем последнем произведении по мистическому роману Андрея Белого «Петербург» (1912–1913), принадлежащему к одному из значительных литературных сочинений «серебряного века». Эта «лебединая песня» композитора носит название: «Белый. Петербург. Мистерия по мотивам романа А. Белого “Петербург”». Премьера спектакля состоялась в Санкт-Петербургском театре музыкальной комедии 10 сентября 2015 года. Помимо замечательной музыки, спектакль отличался интересной сценографией, режиссурой Г. Р. Тростянецкого, актерским ансамблем. Оркестр на высокий творческий уровень вывел музыкальный руко-

водитель и дирижер театра Заслуженный артист России Андрей Алексеев. В интервью «Перед спектаклем» Фиртич очень высоко оценил роль оркестра, подчеркнув, что музыка в спектакле должна звучать «живьем» [1]. Композитор высоко отозвался о режиссуре и исполнительском ансамбле.

Спектакль «Белый. Петербург» получил многочисленные награды. В 2016 году – премию правительства Санкт-Петербурга в области культуры и искусства «За достижения в области музыкально-сценического искусства». В ноябре 2016 года спектакль был удостоен высшей театральной премии Санкт-Петербурга «Золотой софит» в номинации «Лучший спектакль в жанре оперетты и мюзикла», а исполнитель роли Аполлона Аполлоновича Аблеухова Виктор Кривонос стал лауреатом в номинации «Лучшая мужская роль в оперетте и мюзикле». В 2017 году спектакль был номинирован Российской театральной премией «Золотая маска» в двух категориях: за лучшую работу дирижера – заслуженный артист России Андрей Алексеев и за лучшую мужскую роль – Виктор Кривонос.

Музыка этого спектакля многозначна по образам, полистилистическим включениям. Спектакль воплощает явь и мистику, гротеск и шарж, идеи прошлого и настоящего. Все это соединилось в крепком музыкально-драматическом узле. Остропсихологические музыкальные характеристики сопутствуют всему сценическому действию. Virtuозное владение стилевыми формулами от шлягеров 1917 года, романсовой лирики «серебряного века», до многозвучности симфонических интермедий на основе *stretto* – все как в калейдоскопе представлено в музыкальном оформлении спектакля, яркого, цельного, разворачивающегося на «едином дыхании». Его финал стал апофеозом лирического дара Фиртича. В прекрасной теме с утонченной оркестровкой, которую можно обозначить как «тема любви», Фиртич предстает самобытным мелодистом, унаследовавшим и многовековую традицию русской лирической песни, и интонационную мягкость и мелодическую пластику Чайковского, и весь тот глубинный контекст культуры, который именуется «петербургским». Последнее произведение Фиртича еще раз показало его широкий творческий диапазон, владение всем арсеналом композиторской техники и несомненный дар мелодиста.

Общеизвестно, что в итоговых сочинениях композиторы каким-то чудом или божественным предначертанием устремляются в высокие, поистине звездные сферы. Вспомним Реквием Моцарта, последние произведения Бетховена и Шуберта, Седьмую симфонию Прокофьева, Квартет № 15 и Альтовую сонату Шостаковича.

Фиртич в мистерии «Белый. Петербург» оставил нам на память не только прекрасные мелодии о замечательном городе, но и свое понимание его великой истории, свое видение Петербурга как пространства свершения мистерии. Композитор навсегда вписал свое имя в контекст современной музыкальной культуры Санкт-Петербурга. Произведения Фиртича органично вошли в музыкальную палитру города, дали музыкантам разных жанров и направлений богатый материал для исполнительской деятельности, а исследователям – широкий объект для осмысления его многогранного творчества.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Строфы древнекитайских поэтов приводятся в переводе Б. Б. Вахтина по сборнику «Китайская классическая поэзия» [2].

ЛИТЕРАТУРА

1. Георгий Фиртич на репетиции спектакля «Белый. Петербург». URL: youtube.com/watch?v=CZmpwizGD7I
2. Китайская классическая поэзия (эпоха Тан). М., 1956.
3. Раабен Л. Н. О духовном ренессансе в русской музыке 1960–80-х гг. СПб., 1998.
4. Самсонова Т. П. Георгий Фиртич // Самсонова Т. П. Сонористика в фортепианной музыке XX века. СПб., 2001.
5. Финкельштейн Э. И. Творческий портрет. О композиторе Фиртиче в личном плане. Буклет Союза композиторов. СПб., 2007.

§ 3. ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО АЛЕКСЕЯ ЛАРИНА: ДОРОГА ЧЕСТНАЯ

Алексей Львович Ларин (р. 1954) – современный московский композитор (см. приложение). В 1971 он окончил Московскую капеллу мальчиков, в 1976 – Государственный музыкально-педагогический институт (ныне – Российская академия музыки) им. Гнесиных по классу композиции Н. И. Пейко, в 1979 – ассистентуру-стажировку у него же. С 1978 преподает композицию, инструментовку, чтение партитур, историю оркестровых стилей, основы хорового письма в этом вузе.

А. Л. Ларин – член Союза композиторов России (1980), заслуженный деятель искусств России (2000), лауреат четырех международных конкурсов композиторов, почетный профессор Университета Кореи в Сеуле (с 2005).

Как композитор, Алексей Ларин проявил себя в разных жанрах. В списке его опусов есть балет «Гулливер в стране лилипутов» в двух действиях на либретто композитора по I части романа Джонатана Свифта «Путешествия Гулли-

вера». Воспитанный в детском хоровом коллективе, он продолжает петь в хоре и пишет для него произведения. Постоянно в поле внимания композитора находится оркестр – русских народных инструментов (музыкальные иллюстрации к повести В. М. Шукшина «До третьих петухов», Концерт-былина, сюита «Из японских сказок» для домры-альта и русского народного оркестра, Поэма памяти Николая Рубцова), симфонический (Симфония, сюита «Лето в деревне Митрофаново», симфоническая картина «Рождение города»), духовых инструментов (Русская фантазия). Интересны его камерные сочинения («За горами, за лесами» для кларнета, скрипки, альты и виолончели, «Сугробы» для народного голоса, стихи М. И. Цветаевой, «Листья дубовые» для сопрано и фортепиано на стихи Н. И. Тряпкина, «Magim – Bach» для соло маримбы). Есть музыка для детей, киномузыка.

В обозначенном изобилии жанров выделяется пласт сочинений, предназначенных для хора. Он приметен не только количествомopusов, но и несомненными художественными достоинствами, которые оценили выдающиеся мастера хорового искусства. Так, известный петербургский хоровой дирижер *Владислав Чернушенко отметил*: «Всегда привлекало в его композиторской направленности родниковое присутствие народно-песенного начала, не прилепленное сбоку, а такая нутряная жилка, естественно сродненная с оригинальной музыкальной речью. Мало кто из современных композиторов столь разнообразно и масштабно проявил себя в исконно национальной для России сфере хоровой музыки. Алексей Ларин занимает здесь особое место» [1, с. 40]. Приоритетность хоровых произведений признает и сам композитор: «...Самым важным для меня жанром остаются крупные хоровые работы, или, во всяком случае, сочинения с участием хора. Это то, что мне наиболее близко», – признается он, очерчивая основные тенденции своего творчества [5, с. 120].

Хор композитор использует в двух ипостасях: в а cappella'ных пьесах («**Песня про купца Калашникова**» – поэма-кантата для солистов и хора, стихи М. Ю. Лермонтова, 1984; «**Кровь казачья**» – концерт для солистов и хора, стихи Д. Б. Кедрина, 1989; «**Рождественские колядки**», кантата для солистов, хора и ударных, 1992; «**Русские страсти**», оратория для солистов, хора и ударных на евангельские, православные канонические и народные тексты, 1994; «**Пушкинские страницы**» – хоровой цикл, стихи А. С. Пушкина, 1999; «**Ani-ma**» для хора на латинский текст Я. А. Коменского, 1999; «**Испанское сольфеджио**» для женского/детского хора, в качестве текста использованы названия нот и слоги из испанских народных песен, 1999) и в жанрах, где хор сочетается с музыкальными инструментами.

Вокально-симфоническое творчество А. Л. Ларина составили: «**Дорога честная**», кантата для солистов, хора и оркестра на стихи Н. П. Огарева, Н. А. Некрасова, Н. И. Тряпкина, Е. А. Евтушенко и народные слова, 1987; «**Слово похвальное Академии**» для солистов и оркестра на текст указа Петра Первого и стихи М. В. Ломоносова, 1999; «**Белый ковчег**», поэма для баса, смешанного хора и симфонического оркестра на стихи Д. Л. Андреева, 2005–2006. Вокально-симфоническому творчеству композитора далее будет уделено большее внимание.

Примечательны словесно-текстовые материалы, к которым прибегает композитор. Среди них творчество как давно оцененных музыкантами поэтов (Н. А. Некрасова, Е. А. Евтушенко), так и мало востребованных в музыке авторов (К. Ф. Рылеева и А. А. Бестужева-Марлинского); как наших современников (Е. А. Евтушенко, И. Г. Эренбурга, О. Ф. Берггольц, А. А. Прокофьева), так и пиитов прошлого (М. В. Ломоносова, Н. П. Огарева). Явно привлекательна для Ларина глубокая, вдумчивая отечественная поэзия советского времени, трудно пробивавшаяся в свое время к читателю, – Д. Л. Андреева, Н. И. Тряпкина¹, С. И. Кирсанова.

В роли вербальной основы выступают также народные слова и – отдадим должное смелости музыканта – официальные документы: в «Слове похвальном Академии» весьма кстати приводится текст указа Петра Первого об учреждении Академии наук, в «Оде Консерватории» – тексты указа Петра Первого и... приказа ректора Краснодарского государственного университета культуры и искусств И. И. Горловой об образовании музыкального вуза. В названных сочинениях композитору понадобился и гимн студенчества «*Gaudeamus igitur*».

Не боясь вербально-стилевой рыхлости целого, композитор безбоязненно соединяет очень разные словесные источники в одном произведении, скажем, стихи разных поэтов (В. М. Татаринова, Я. В. Смелякова и С. И. Кирсанова в «Кремлевских елях»), авторские стихи и народные слова (в «Дороге честной»), русскоязычное слово и латиницу (в «Оде Консерватории»), стилистику современного языка и давно устаревшую (в «Оде Консерватории»), стилистику поэзии и официоза (в «Слове похвальном Академии» и «Оде Консерватории»). Но всегда (за исключением всемирно известного латинского гимна всех студентов «*Gaudeamus*») это слово, произносимое на русском языке, вызревшее в русской культуре. По всему видно, что выбору вербального ряда композитор придает большое значение, и действует он тонко, обдуманно и изобретательно.

Жанрово вокально-симфонические произведения Ларина также многообразны, хотя вполне традиционны: кантата («Кремлевские ели», «Дорога чест-

ная»), поэма («Белый ковчег»), ода («Слово похвальное Академии», «Ода Консерватории»), цикл песен («Подблюдные песни»).

Разнолики и оригинальны исполнительские составы. Традиционные для вокально-симфонических жанров исполнительские силы – солист, хор и оркестр – здесь избираются творчески, каждый раз по-особому, в соответствии с индивидуальной художественной задачей. Так, в «Подблюдных песнях» соединились бас и оркестр без деревянных духовых, в «Слове похвальном Академии» – солисты и таким же образом (без деревянных духовых) «редуцированный» оркестр, в «Оде Консерватории» – солисты, смешанный хор и два оркестра (симфонический и духовой), в «Кремлевских елях» – бас, детский хор и оркестр.

Не менее разнообразна и тематика вокально-симфонических произведений Ларина. В ней обнаруживается тема, утвердившаяся и в симфоническом творчестве композитора, – праздничное посвящение. Остановлюсь на одном из двух «музыкальных приношений».

Небольшое **«Слово похвальное Академии»** для солистов и оркестра на текст указа Петра Первого и стихи М. В. Ломоносова (1999) написано по весьма торжественному случаю: празднованию 275-летия Российской Академии наук. На славную дату отечественной культуры наложилась еще одна – 65-летие любительского оркестра Московского Дома ученых, руководимого Павлом Ландо. Сошедшись в одной точке, два, хотя и разного масштаба, события послужили поводом подготовки юбилейного концерта и обращения к А. Л. Ларину с просьбой открыть концерт специальным музыкальным приветствием.

Дата учреждения Академии – 1724 год – вызывает отнюдь не только словесно-музыкальные панегирики. Композитор словно возвращает нас во времена зачинания отечественной науки. Такой эффект дает уже текстовая основа «Слова»: официальный документ (царский указ) и «высокого штиля» поэзия М. В. Ломоносова.

Помимо вербальной основы, в век XVIII переносит и музыка. Избегая, как и в других опусах, прямолинейной стилизации, композитор творит музыкальное пространство, наполненное множеством примет музыкальной культуры того времени. Главный жанровый ориентир «Слова» – «приветственный» петровский кант. Дух эпохи улавливается еще в одной особенности произведения – элементах театральности. С самого начала мы будто оказываемся на городской площади и присутствуем при зачитывании тремя глашатаями Указа.

В вокально-симфоническом творчестве Ларина формируется еще одна ветвь композиций – с темами философски-этическими, переплетающаяся (по тематике) с такими его хоровыми сочинениями, как оратория «Русские стра-

сти» на евангельские, православные канонические и народные тексты (1993 – 1994) «Триптих» на стихи Д. Л. Андреева (1992–1994), «Анима» на слова Я. А. Коменского (1999). Она представлена кантатой «Дорога честная» и поэмой «Белый ковчег» – сочинениями, разделенными почти двумя десятками лет творческой биографии, и это обстоятельство немаловажно для понимания обоих сочинений.

«**Дорога честная**» – кантата для солистов, хора и оркестра на стихи Н. П. Огарева, Н. А. Некрасова, Н. И. Тряпкина, Е. А. Евтушенко и народные слова (1987), в которой сделана попытка осмыслить вектор жизненного пути человека и народа. Эта тема недвусмысленно задается в первом же разделе кантаты, где в метрически свободном куплетно-вариантном подголосочном (то есть quasi-фольклорном) развертывании народнопесенной интонации неспешно изрекается народная мудрость: «Как одна дорожка крива да окольна, а кто по ней ходит – эх, правды не знает. Другая дорожка пряма да раздолжна, а кто ее любит – эх, правду находит».

Тема нравственного выбора поворачивается в кантате разными гранями. В конце становится ясным: дорога пройдена, но куда, к чему она привела? Считать последние такты концептуально итоговыми не приходится – произведение, написанное по случаю 70-летия Октября, вовсе не прославляет революционное преобразование, ибо кратковременное заключительное просветление не в силах достойно противостоять предшествующему длительному драматизму. Последующие Вселенские ликования образно-художественно ярки, но с концептуальной точки зрения декларативны. Вопрос выбора правильного пути, обозначенный в начале, остается без убедительного ответа. Композитор оставляет нас на распутье, и, как любой другой художник, он вправе это сделать.

Поэму «**Белый ковчег**» для баса, смешанного хора и симфонического оркестра на стихи Д. Л. Андреева (2005–2006), подобно другим опусам композитора, можно было бы отнести к очередному посвящению, но весьма многозначительному для Ларина. Поэма появилась в год столетия со дня рождения одного из наиболее самобытных русских поэтов XX столетия, необычайно духовно близкого музыканту. Последнее выяснилось еще раньше, при написании на его стихи «Триптиха» для баса, смешанного хора и фортепиано (1992–1994). Позже композитор познакомился и очень близко подружился (несмотря на разницу в возрасте) с его вдовой Аллой Александровной Андреевой (1915–2005) – другом, помощником, ангелом-хранителем поэта и философа, сумевшей спасти и подготовить его рукописи к публикации. Ее памяти и посвящено сочинение.

В конце жизни Алла Александровна, – говорит композитор, – «написала книгу воспоминаний “Плавание к Небесному Кремлю”. И в ней она высказыва-

ет такую мысль: каждому народу Господь дает столько, сколько он в состоянии вынести» [6, с. 2]. Эта мысль резонирует с религиозно-мифологическими образами Д. Л. Андреева – образом Собора, олицетворяющим Россию, в свою очередь восходящим к вечно прекрасному народно-мифологическому Китежу, гениально воспетому Римским-Корсаковым². Тернистый путь России, мольба о ее Спасении и просветленно-чистая вера в Преображение – главные философские идеи поэта получили достойное музыкальное воплощение.

Поэтически-философское наследие Д. Л. Андреева необъяснимо-органично объединяет два опыта: исторически масштабный (поэт называл себя «метаисториком» – человеком, видящим мировой, космический смысл событий) и интимно-личный. Эти ракурсы видения обозначились и в тех трех стихотворениях, которые композитор отобрал для Поэмы. В двух из них («Василий Блаженный» и «Из обездоленности, сирой оставленности...») встает образ Храма – средоточие высочайших дум о народе, России, Человеке. Храм высится и «как отблеск вечно-юного, золотого утра мира», но в Храме и «вся печаль, вся горечь ладана, покаяний, схим, затворов, словно зодчими угадана тьма народного пути». Третье стихотворение («Поздний день мой будет тих и сух...») – глубоко личное прощание, освещенное тихим сиянием.

Следуя за поэтическими источниками, композитор выстраивает трехчастное музыкальное целое. Эпически спокоен и возвышен, хотя и не лишен аскетической строгости и даже порой драматизма (ц. 25 – 26: «словно зодчими угадана тьма народного пути»), первый раздел. В нем в качестве обрамления нашли себе место и любимые Лариным птичьи голоса. Теперь, правда, они не только украшают окружающую природу, но и преисполнены более ответственной, мифологизирующей миссии, сопутствуя сказочной вещице птице («видишь крылья Гамаюновы») и сказочной птице печали («слышишь пенье Алконостово»). Двойственно – бытийно и мифологически-символически – понятое пение птиц вполне уместно затем и в завершении Поэмы.

Второй раздел (ц. 37) привносит в эпическое повествование больше смысловых красок. Скорбное моление, как и колокольный символ Собора, становятся все более истовыми перед лицом Зла. Уже не смиренная мольба, а крик души слышатся в траурном шествии (с его извечным тональным знаком – *с-moll*) и страстном зове: «Смилуйся, Господи. Срок ее мук сократи роковой». Силы Зла оказываются несокрушимы, и Собор погружается в небытие (параллельные сексты «темы Собора», теперь гаммообразно «выпрямленные», дробясь, сползают в низкий регистр).

Третий раздел (ц. 51 *Sostenuto*) переключает нас из «метатрагедии» в лирическое откровение. Тихое светлое прощание с жизнью наполнено спокойным

мудрым философским осознанием Себя как частицы Мира. Простое и естественное, лишенное малейшего намека на пафосность, движение от личного к всемирному, от бытия к Вечности, исходит из стиха: «Поздний день мой будет тих и сух: синева безветренна, чиста... Перед бурями иных миров отдохни, прекрасная земля». В музыке же оно решено как движение от сдержанного монолога баса через «церковное пение» хора (напоминающее начало второго раздела), всё более и более иллюзорное, к замиранию птичьего пения – то ли прощальным отзвукам Природы, то ли взмахам крыла Вечности.

Вникая в поэтические образы каждого из стихотворений, композитор сумел стать созвучным не только им, но и поэзии Д. Л. Андреева в целом. В музыке Ларина отразилась необычная метрика своеобразно «дышащего» стиха. Музыкально-мыслительный процесс разворачивается «в унисон» с поэтическим в спокойно-повествовательном последовании стрóf. Но, пожалуй, главное – то, что Ларину удалось запечатлеть дух поэзии Д. Л. Андреева. Никуда не исчезли религиозная возвышенность и чистота помыслов, донесены их высочайший трагизм и исходящая из поэтического слова одухотворенность. Музыкально-поэтические образы исполнены Света, Добра и Красоты.

Почти два десятилетия отделяют «Белый ковчег» от «Дороги честной», но невозможно не заметить, сколь тесно связаны эти произведения. Тема, еще робко нащупываемая в 80-е годы, ныне обретена и убедительно (но не схематично-декларативно!) подана. Она благодарно открылась более зрелому и мудрому мастеру. Да и ведом теперь он стал духовно ему близкими людьми, сумевшими наполнить силой своего духа – слово. С большим трудом отыскиваемая Дорога повела к Храму.

«Белый ковчег» сильно воздействует не только философской глубиной мысли, но и своими художественными достоинствами. Двадцатиминутное произведение слушается «на одном дыхании». Бесспорно, это новая и качественно иная ступень вокально-симфонической «биографии» композитора. В своей жанровой области сегодня оно возвышается так же, как оратория «Русские страсти». Как дальше будет складываться эта биография – будем с нетерпением ожидать.

Бегло обозрев вокально-симфоническое творчество А. Л. Ларина, постараемся понять: что же в целом для него (этого творчества) характерно?

В первую очередь в нем примечательна прочная приверженность традициям, тем, которые веками хранятся в церковной музыке, бытовой музыке прошлого («петровский» кант) и особенно – фольклоре. «Почвенничество» ларинской музыки мощно произрастает из фольклорной интонации. Им изучены и по-композиторски освоены десятки сборников народных песен. Им сделано

немало оригинальных обработок народных песен: казацкой «Пишет, пишет Карла Шведский» (2009), Четырех астраханских песен для смешанного народного хора (2008). Композитор говорит: «В нем (фольклоре. – *Автор параграфа.*) меня покоряет прежде всего первозданная жизненная сила, – говорит композитор. – Вообще, чем ближе соприкасаешься с творчеством народов мира, тем вернее кажется мысль Глинки о том, что “музыку создает народ”» [2, с. 125].

В этом признании знаменательно упоминание о «творчестве народов мира». Будучи в полном смысле этого слова русским композитором, – и о том готова свидетельствовать каждая его партитура, – Ларин с большим интересом и пиететом изучает и музыкальное наследие других народов. Убеждает нас в этом и «корейская» симфония, и упомянутые ранее «японские» опусы. В портфеле композитора есть также композиция «Африка победит» для хора и ударных инструментов на темы африканских народных песен (1982), хоровое «Испанское сольфеджио» (1999), кантата «Дромà романэ – Дороги цыганские» для солистов, смешанного хора и фортепианного квинтета (2002), «Греческий диптих» для ансамбля виолончелей (1996–1999). Вряд ли будет предосудительным причислить (в силу повсеместной распространенности) к числу фольклорных источников нескольких произведений Ларина и старинную песню «Gaudeamus», приветствующую всех, получающих знания. Глубоко чувствуя «свое», «родное», композитор явно ощущает себя причастным к мировому музыкально-культурному процессу.

Сложилась и композиторские принципы работы с фольклорными источниками. При необходимости воссоздать присутствие народной песни, он скорее не цитирует, а реконструирует некий напев, умело ведя интонационную мысль, и уж если прибегает к цитированию, то делает это довольно свободно. Последнее можно понять и как некую стеснительность в прикосновении к подлинно народному как идеализированно возвышающемуся над профессиональным – коллективному человеческому опыту, недостижимому для отдельно взятого индивидуума. Вместе с тем «преобразующая» фольклорный первоисточник тактика вне всякого сомнения демонстрирует и музыкально-интонационную близость к нему, жажду диалога с ним. К такому принципу позволительно было бы отнести слова Б. В. Асафьева, сказанные им в адрес метода А. К. Лядова: «Становясь по-новому организованной музыкой, какая-либо *припевка* теряет свое местно-прикладное значение в быту, но зато *досказывалась*... Это не обработка, а именно *творческие досказывания* проницательного ума» [3, с. 97].

Расценить ларинское отношение к фольклору можно и как потребность уловить и «схватить» в нем главное – суть. Он считает: «... К фольклору воз-

можен “этнографически-описательно-собираТЕЛЬный” подход (фольклористы) и “творчески переосмысляющий”, по Гоголю: “Истинная национальность (т.е. народность) состоит не в описании сарафана, а в постижении духа народа”³. И сам он следует второму принципу, влекомый задачей этот «дух» передать.

В музыкальном языке композитора немало того, что позволяет эту задачу решить. Многие его темы мелодичны и разворачиваются как цепь попевок, образующих строфы или куплеты-варианты. Их ладовая основа диатонична и произрастает из трихордовой попевки русской народной песни (терция с прилегающей к ней секундой). Основанные на ней ладовые структуры разворачиваются поступательно, в горизонтальной координате, легко спрессовываясь и в вертикальные комплексы, сжимаясь в созвучия. Диатоничные по своей природе, ладовые структуры внутрифункционально неоднозначны, переменны, текучи, что не исключает также корректного подключения выработанной западно-европейской культурой семантики мажорной или минорной тональности.

Многоголосная ткань творится подголосочно-полифонически (под стать русской народной песне), аккордово-гармонически (воскрешая традиции церковного пения) или – из других художественных соображений – соединяет интонационно контрастные пласты, вбирает в себя виртуозно синтезированные интонации. Немало «графически скупых» хорально-аккордовых, унисонных или октавно-унисонных звучаний у его хора. В его музыке много художественно значимой тишины и простора для осмысления.

В музыке для голосов и оркестра, безусловно, существен вопрос о том, как музыкант обращается с вербальным рядом. Ларин воспроизводит текст точно, практически ничего не меняя в нем. Исключение составляют многократные повторы смыслово важной словесной фразы, необходимые для более интенсивного музыкального развития, стремящего в очередную кульминацию.

Словесный текст, как правило, передается композитором обобщенно – музыка воссоздает целостное впечатление о поэтическом образе, можно сказать, продлевая «глинкинскую» традицию работы со словом. (Вдохновенность целостным поэтическим образом объясняет ту естественность, с которой поэтически-музыкальную мысль продолжают хоровые вокализы.) Тем выразительнее оказываются редкие смысловые акценты, делаемые – в духе завоеваний Даргомыжского – при помощи музыкальной конкретизации слова. Упоминание о «другой дорожке», «прямой да раздольной» – истинной, – неслучайно просветлено мажорной краской («Дорога честная», ц. 4). В «Белом ковчеге» длительный («мучительный») подъем к Истине («дух постиг, что возвращение в эти ангельские кущи») внезапно на своем пике обрывается паузированием, что-

бы как откровение у хора тихо произнеслось: «лишь в пустынях искупления, в катакомбах мук».

Ларин чутко откликается и на некоторые слова-образы, слова-символы, многое определяющие в образах музыкальных. Ритмически оstinатные «вьющиеся» параллельные сексты, словно окутывающие слушателя вибрацией колоколов, впервые появляются в Поэме на стихи Д. Л. Андреева после слов «Белым ковчегом собор отошел» и становятся лейттемой Собора, претерпевая все его образно-художественные перипетии. В «Дороге честной» «лейттема дороги» музыкально олицетворяет собою не просто дорогу, а дорогу, ведущую к Истине.

Даже по вскользь брошенным штрихам видно, что на сегодня вполне определились стабильные черты вокально-симфонического письма А. Л. Ларина, а судя по возможности распространить многое из сказанного на другие жанры, – и в первую очередь на особо любимую композитором хоровую музыку, – черты его стиля. Мы назвали лишь некоторые из них, но и по ним заметно, что А. Л. Ларин – сложившийся Мастер.

Впрочем, отнюдь не только мастерство ценимо в его музыке. Слушателя всегда более интересует то, чем способна захватить и взволновать музыка, какие мысли автора он сумеет «прочитать» и какой резонанс они получают в его душе. И это, образно-художественное, начало музыки Ларина безусловно притягательно. Она привлекает открытостью, коммуникабельностью, объективностью и ясностью высказывания, яркостью и даже красочностью образов, но, пожалуй, главное – излучаемыми ею оптимистичностью, светом и добром.

Приведем впечатление одного из очевидцев, присутствовавших на премьере «Слова похвального Академии», состоявшейся в зале Московского Дома ученых на Пречистенке и исполненного симфоническим оркестром Дома под управлением Павла Ландо и солистами: «... Голоса звучали чисто и ясно, а солнечный, торжественно и благородно золотой строй музыки укрупнял весомость слов, и без того жадно ловимых сидевшими в зале заслуженными, но отнюдь не почившими на лаврах учеными» [8, с. 2].

Но секрет все же – в самой музыке. Она с удовольствием слушается и оставляет положительные эстетические эмоции. Поэтому каждый, кому предстоит с нею познакомиться, непременно согласится с известным композитором Р. С. Леденевым, сказавшим: «Музыка Ларина вызывает такой душевный отклик у исполнителей и у слушателей, потому что она очень искренняя, непосредственная, хочется слушать ее снова и снова. <...> Думаю, что исполнять музыку Ларина будут достаточно много... Она обладает всеми качествами, которые должны быть у настоящей музыки» [цит. по: 7, с. 4].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Композитор был лично знаком с замечательным поэтом Николаем Ивановичем Тряпкиным, который слышал и «Солдатские песни», и «Три картины», где тоже звучат его стихи, и тепло отзывался об этой музыке.

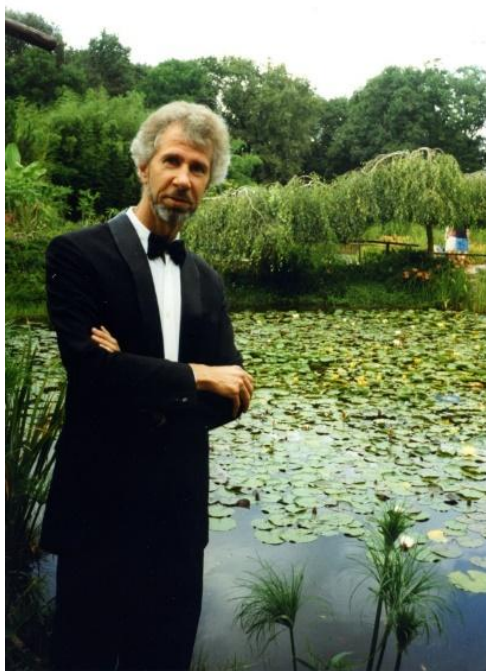
² Симптоматично: о мифическом Граде, символизирующем судьбу России, поэт размышляет и в стихотворении «Большой театр. Сказание о Невидимом граде Китеже» (1950). Другое стихотворение Д. Л. Андреева легло в основу хора «Китеж» из «Триптиха» Ларина. Не случайно композитор символически употребил тот же мифологический образ в заголовке публикации собственных рассуждений о современной музыкальной жизни [4, с. 20–26].

³ Из письма композитора к Л. П. Казанцевой от 29 августа 2007 г.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Авдеева А.* Два концерта – почти фестиваль // Музыкальная жизнь. 2013. № 4.
2. Авторы рассказывают // Советская музыка. 1982. № 8.
3. *Асафьев Б. В.* Русская музыка о детях и для детей // Асафьев Б. В. Избр. труды: В 5 т. М., 1955. Т. 4.
4. *Ларин А. Л.* Выплывет ли град Китеж? (Педагогические заметки) // Музыкальная академия. 1996. № 2.
5. *Ларин А. Л.* Интервью с Н. С. Гуляницкой // Слово композитора: Мысли о музыке: Сб. ст. и материалов / Ред.-сост. Н. С. Гуляницкая. М., 2011.
6. *Медведева И.* Уж если петь – то хором! // Парламентская газета. 2001. 9 февраля.
7. *Черкасова С.* «Просто мне хочется слушать музыку А. Ларина...» // Российская музыкальная газета. 2004. № 11.
8. *Шустряк Б.* Виват, Академия! // Российская музыкальная газета. 1999. № 6.

ПРИЛОЖЕНИЕ



Композитор Алексей Ларин (р. 1954).

§ 4. СОНЕТЫ ДАВИДА КРИВИЦКОГО: К ПРОБЛЕМЕ ФОРМИРОВАНИЯ МАКРОЦИКЛА

Сонет, возникший в эпоху высочайшего подъема поэтической культуры в Италии в самом начале XIII в., занял особое место среди других поэтических жанров своего времени, таких как элегия, баллада, ода, идиллия. Присущая только сонету форма из 14 строк, где после двух катренов (четверостиший) следуют два терцета (трехстишия), требует от автора особого мастерства, поскольку в довольно жестких условиях столь малой формы необходимо создать законченный и ёмкий поэтический образ.

Теория и история сонета тесно связаны в первую очередь с именами величайших представителей итальянского Ренессанса – Данте Алигьери и Франческо Петрарки. За прошедшие столетия с момента зарождения сонета в европейских странах не было, наверное, ни одного поэта, который бы ни обратился к этому жанру.

Нельзя сказать, что многочисленные и разнообразные тексты итальянских, английских, французских или российских сонетов в музыкальном искусстве легли в основу столь же многочисленных вокальных (или инструментальных – как у Ф. Листа) произведений. Тем больший интерес представляет творчество нашего современника, московского композитора Д. И. Кривицкого, который создал уникальную **сонетную циклиаду**. С 1985 по 1999 гг. он постоянно (с небольшими перерывами) обращался к этому поэтическому жанру, воплотив его в произведениях для голоса и фортепиано, чтеца и фортепиано, вокально-инструментального ансамбля, хора или вокального ансамбля, голоса с оркестром. Композитор предстает перед нами как создатель своеобразного жанра – *музыкального сонета* в области вокальной музыки. Среди сонетов Кривицкого только «Мелодия в форме сонета» для скрипки и фортепиано (1999) представляет инструментальный, а не вокальный образец сонета.

В написанных в период с 1985 по 1991 года сонетах Д. И. Кривицкий выступает как составитель музыкально-поэтического сборника, вокального «мегацикла». Принцип отбора текстов представляет особый интерес¹, поскольку позволяет определить тему цикла. Обращаясь к сонету, композитор несомненно учитывал его специфику как жанра, неразрывно связанного в первую очередь с любовной тематикой. В то же время тексты сонетов «собранны» таким образом, что их прочтение позволяет представить *историю сонета* в пространстве европейской литературы. Поэтому возможно объединить их в сборник под названием «Сонеты Д. Кривицкого», определив тему этого сборника как «История сонета».

Сборник сонетов Д. И. Кривицкого может быть сформирован из шести вокальных циклов:

1985 – «Любовь и жизнь», венок сонетов для сопрано, меццо-сопрано, баритона, флейты, скрипки, виолончели и фортепиано на стихи В. Я. Брюсова;

1987 – «Сонеты пушкинской поры» для меццо-сопрано, баса и фортепиано на стихи А. С. Пушкина, И. А. Крылова, В. А. Жуковского;

1987 – «Сонеты Шекспира» для меццо сопрано, баса и фортепиано;

1988 – «Свет плеяды», французские сонеты для меццо-сопрано, баса и фортепиано в форме вариаций;

1989 – Концертная симфония № 2 для голоса, двух солирующих скрипок, клавесина и струнных на стихи Ф. Петрарки (Сонет XXXIX) в переводах В. Я. Брюсова и В. И. Иванова и в оригинале;

1991 – «Апофеоз сонету» для вокального октета и фортепиано в 4 руки на стихи В. Я. Брюсова.

История сонета в циклиаде раскрывается не в привычном, хронологически-прямолинейном движении. Точкой отсчета композитор избирает текст «Венка сонетов» В. Я. Брюсова. Тексты этого же автора завершают сборник, образуя обрамление, «кольцо», внутри которого используется логика ракоходного движения, направляя наше внимание от XX столетия к истокам сонета.

Есть немало произведений, созданных с использованием ракоходного принципа [7]. П. Хиндемит применил его для построения сюжета одноактной оперы «Туда и обратно» (1927). П. Анри опробовал его в период 195–1958 гг. в студии, руководимой П. Шеффером; образец его конкретной музыки – пьеса «Антифония», где использованы возможности магнитофонной ленты. В киноискусстве прием движения ленты от конца к началу понадобился для создания комического эффекта, например, в кинофильме «Пес Барбос и необычный кросс» Л. И. Гайдая (1961). В литературе этот прием связан с ретроспективными сюжетами о «машине времени»: в романе американского писателя-фантаста А. Азимова *The End of Eternity* («Конец вечности», 1955); в фантастической юмористической повести братьев Стругацких «Понедельник начинается в субботу» (1965).

«Любовь и жизнь», венок сонетов для сопрано, меццо-сопрано, баритона, флейты, скрипки, виолончели и фортепиано на стихи В. Я. Брюсова

Функция первого вокального цикла, на первый взгляд, экспозиционная, поскольку он открывает сборник. Но для начала композитор отбирает не просто отдельные образцы сонетов одного из выдающихся отечественных сонетистов,

а сложнейшую форму «венка сонетов», представляющую своеобразную «вершину» поэтического жанра. «В обобщенном виде основное содержание, присущее каноническому венку сонетов, можно сформулировать как обостренное переживание цикличности бытия и Времени, протекающего в двух антитетических состояниях: дня и ночи, жизни и смерти, любви и смерти, родины и чужбины, мига и вечности и т.д. При этом именно наличие такого образно-тематического противостояния создает необходимую напряженность развития сюжета, подкрепляемую каждым новым сонетом с его внутренней организацией по принципу теза – антитеза – синтез [5, с. 5].

В творческом наследии поэтов прошлого и настоящего времени «венки сонетов» немногочисленны. Венок объединяет четырнадцать сонетов, первые строки которых образуют пятнадцатый сонет, называемый «магистралом», или «коронай». Композитор не случайно обращается к поэзии В. Брюсова, заслуга которого состояла как раз в том, что он был среди первых поэтов Серебряного века, кто обратился к этому жанру². Кроме того, В. Я. Брюсов – это колоритная и притягательная личность с интереснейшей судьбой. Он занимает особое место в истории отечественной литературы. Главная черта его творчества – высокий уровень владения стихотворной техникой и приемами различных поэтических стилей.

Именно такую сложную и развивающуюся во времени «историю любви» представляют собой стихи В. Я. Брюсова, который назвал свой венок сонетов «Роковой ряд». Композитор по-своему отнесся к содержанию стихов и предположил своему вокальному циклу иное название, в котором есть место только Любви и Жизни: «Любовь и жизнь». Обращает на себя внимание состав исполнителей: вокальное трио и инструментальный ансамбль (своеобразный квартет, в составе которого флейта, скрипка, виолончель, фортепиано).

Следующие два цикла, созданные в один год, в отличие от первого, 17-частного цикла, состоят (каждый) из трех частей. Оба цикла написаны для вокального дуэта (тем самым, композитор уменьшает число исполнителей до двух) в сопровождении фортепиано (изменен также аккомпанирующий состав по сравнению с первым циклом). Это «Сонеты пушкинской поры» и «Три сонета В. Шекспира». Цикл «“Свет плеяды”, французские сонеты» (состав исполнителей аналогичный) «плавно» вводит в более глубокий исторический контекст. Заметна логика ракоходного движения – от пушкинской поры (XIX столетие) к английскому и французскому сонетам.

«Сонеты пушкинской поры» для меццо-сопрано, баса и фортепиано на стихи А. С. Пушкина, И. А. Крылова, В. А. Жуковского

№ 1. «Суровый Дант не презирал сонета...» (А. С. Пушкин): в тексте упоминаются Данте, Петрарка, Шекспир, Камюэнс, Вордсворт, Мицкевич, Дельвиг. Это редкий в литературе пример сонета об истории развития сонета. Кроме Пушкина, аналогичные тексты есть у У. Вордсворта и Ш. Сент-Бёва.

№ 2. «К Нине» (И. А. Крылов): единственный образец сонета у баснописца И. А. Крылова является переводом сонета Ф. Петрарки, где имя *Лаура* заменено на имя *Нина*.

№ 3. «За нежный поцелуй ты требуешь сонета...» (В. А. Жуковский): сонету предшествует уточнение «из Лопе де Вега», которое указывает на испанскую ветвь итальянского сонета.

Таким образом, перед нами тексты поэтов эпохи Возрождения Италии и Испании, но увиденные сквозь «призму» русской поэзии XIX в. (авторский сонет Пушкина и переводы Крылова и Жуковского): Данте и Петрарка, в творчестве которых утверждается форма «итальянского сонета», и Лопе де Вега.

Три сонета В. Шекспира (перевод С. Я. Маршака) для меццо-сопрано, баса и фортепиано

Творчество В. Шекспира стало вершиной в развитии сонета на английской почве. «Шекспировский» сонет становится нормой для английской поэзии.

Порядок текстов в вокальном цикле Д. И. Кривицкого демонстрирует вариант той же ракоходной логики, которая выступает как принцип организации всего Сборника сонетов. Сонеты Шекспира расположены в обратном, нежели изначально заданный поэтом, порядке: № 154, № 136, № 18.

В этом цикле композитор впервые использует прием сочетания текстов на различных языках: русском и английском. Композитор завершает каждый сонет повторением текста «сонетного замка» на английском языке. Подобный прием соединения «разноязычных» текстов в вокальных сочинениях был характерен для средневековых мотетов. В этом смысле вокальные циклы Д. И. Кривицкого 1987 г. являются «знаками» иного, «политекстового» стиля. Композитор отходит от традиционного для классико-романтических вокальных циклов приема «монопотембровости» (для одного исполнителя) и «монотекстовости» (на одном языке). Этот прием становится главным при работе композитора с текстами в двух последующих циклах Сборника.

**«Свет плеяды», французские сонеты для меццо-сопрано,
баса и фортепиано, написанные в форме темы и вариаций**

Тема (№ 1) – отрывок сонета **Ж. дю Белле**, перевод В. Орла

Var. I (№ 2) – «А что такое смерть?..» **П. де Ронсар**, перевод В. Левика

Var. II (№ 3) – «Божественный Ронсар, пером умелым...» **П. де Тиар**, перевод В. Э. Орла

Var. III (№ 4) – «О, сладкая. Манящая картина...» **Ж. А. де Баиф**, перевод В. Э. Орла

Var. IV (№ 5) – «Аннетта, я прошу – учитесь целовать...» **О. де Маньи**, перевод Ю. М. Денисова

Var. V (№ 6) – «Ты, Лютня, зло умела превозмочь...» **Ж. дю Белле**, перевод В. С. Давиденковой

Var. VI (№ 7) – «Хорош ли, дурен слог в сонетах сих...» **П. де Ронсар**, перевод А. В. Парина.

В названии вокального цикла дается указание на важнейший этап в истории сонета (конец 1540-х годов), связанный с формированием и утверждением формы «французского» сонета в творчество *La Pléiade* «Плеяды» – объединения из семи поэтов (по аналогии с семьей Плеядами, дочерьми титана Атланта) [1]. Лидерами «Плеяды» были Пьер де Ронсар (в цикле его стихи использованы в Var. I и Var. VI) и Жоашен дю Белле (его стихи составляют основу Тема и Var. V). Кроме того, в объединение входили Понтюс де Тиар (Var. II), Жан Антуан де Баиф (Var. III), Жак Пелетье дю Манс, Жан де Лаперюз, и Этьен Жодель, но Д. Кривицкий ограничивается использованием сонетов только четырех членов «Плеяды». В Var. IV использован текст неизвестного поэта Оливье де Маньи, который вошел в историю благодаря его возлюбленной, поэтессе Луизе Лабе. Сонет, использованный в цикле, обращен к другой женщине Маньи – Антуанетте.

В распределении текстов в вокальном цикле Д. И. Кривицкого есть своя логика: вместе с Темой образуется семичастная композиция, где шесть частей написаны на тексты поэтов «Плеяды», а седьмая часть – дань памяти поэтессе Луизе Лабе, текст, понятный только «просвещенным» читателям (слушателям).

Тексты одних авторов объединены попарно, образуя крайние разделы целого (Тема и 1-я вариация, 5-6 вариации); средний раздел состоит из трех номеров, где после двух вариаций на тексты поэтов плеяды (2–3-я вариации) помещена своеобразная поэтическая «вставка» (4-я вариация).

Кроме того, Тема (№ 1) и 6-я вариация (№ 7) состоят из текстов на русском и французском языках. Вновь композитор использует прием «политекстовости», продолжая линию, начатую в предыдущем цикле.

Тем самым, рассмотренные три вокальных цикла (в сопровождении фортепиано) образуют один – «исторический» – субцикл внутри Сборника сонетов Д. И. Кривицкого. В нем «политекстовость» («битексты») сочетается с принципом «парной» группировки.

**«Концертная симфония № 2 для голоса, двух солирующих скрипок,
клавесина и струнных». Стихи Ф. Петрарки. Сонет XXXIX,
переводы В. Я. Брюсова и В. И. Иванова и в оригинале**

Вновь композитор обращается к поэзии итальянского мастера эпохи Возрождения, но это, скорее, «встреча» Петрарки с двумя российскими сонетистами эпохи Серебряного века – В. Я. Брюсовым, чьи стихи легли в основу первого цикла «Венок сонетов», и В. И. Ивановым. Оба поэта – ярчайшие представители отечественного искусства начала XX столетия. В этот период поэзия была ориентирована на культурную элиту, что проявлялось даже в таких «прозаических» мелочах, как малотиражность изданий, изысканность оформлений, высокие цены. «Новая поэзия была ориентирована на искусство Западной Европы: Брюсов и Иванов называли свои книги и разделы в них по-латыни (или по-гречески), Бальмонт украшал свои сборники эпитафиями из малодоступных английских и испанских авторов с переводами. В одном из сборников Вяч. Иванова был помещен цикл стихов на немецком языке, в другом – стихи на латыни. Анненский переводил одновременно Еврипида и Корбьера» [4, с. 12].

По такому же пути использования иноязычных текстов следует Д. И. Кривицкий, сознательно «удвоив» / «раздвоив» основной текст сонета Ф. Петрарки на итальянском языке двумя его переводами на русском языке. В этом приеме можно усмотреть стремление композитора обратить (а точнее, акцентировать) внимание просвещенного слушателя / читателя на российские тексты, как своеобразные варианты одной темы. Подобная практика использования вариационной формы в поэтических циклах встречается в поэзии Серебряного века. Так, у одного из ярчайших представителей этой эпохи Б. Пастернака есть цикл «Тема с вариациями» (1918), который состоит из семи стихотворений – Темы и шести вариаций [2].

«Концертная симфония», форму которой композитор определяет как «Тема и XXXII var.», демонстрирует еще один вариант композиции, еще один «путь», по которому может развиваться музыкальная композиция сонетного

целого. Кроме того, в Концертной симфонии композитор прибегает к двум композиционным принципам, отраженным в обозначениях частей и разделов. Цифрами «I» (Sostenuto) и «II» (Allegro risoluto), как в двухчастном цикле, он выделяет две «крупные части», а обозначениями «Var. I» и т.д. фиксирует порядок вариаций, что свойственно вариационным циклам. Так, в первой части излагаются Тема и 1-19-ая вариации, во второй – 20 – 32-ая вариации.

Поэтический текст, который до этого являлся главным критерием при определении структуры целого, отходит на второй план: сонеты подвергаются существенной трансформации, способ их исполнения, порядок введения образует свою, самостоятельную, линию. В первой части звучит сначала перевод В. Я. Брюсова, затем текст Ф. Петрарки на итальянском языке («первоисточник»), во второй части – перевод В. И. Иванова, пронизанный «вкраплениями» текста на итальянском языке. Так композитор реализует идею «диалога» времен, диалога авторов. В то же время можно интерпретировать замысел Концертной симфонии как стремление отразить в такой поэтической форме «любовную составляющую» этого поэтического «триумvirата». Итальянский текст «обрамлен» текстами Брюсова и Иванова, и в них выражается чувство любви к одному – общему – «предмету любви», к одной возлюбленной³. Это тем более вероятно, что композитор отказывается от «политембровости» голосов в пользу «монотембровости»: текст в Концертной симфонии исполняет сопрано.

Итак, прием сочетания разноязычных текстов находит свое полное выражение в Концертной симфонии, хотя элементы двуязычия как принцип организации поэтического текста впервые появляются в цикле «Три сонета В. Шекспира» (на английском языке произносится «замок» сонета). Затем в цикле «Свет плеяды» в крайних частях русский текст повторяется на французском языке (в Теме – три строки и в последней части цикла – четыре строки). В «Концертной симфонии» на итальянском языке звучит уже не часть сонета, а весь сонет целиком. Эти, доносящиеся из глубины веков англо-франко-итальянские тексты представляют особую, глубинную линию, «крещендирующую» к концу Сборника – итальянский сонет нам слышен целиком на языке Петрарки, в то время как английский (шекспировский) и французский (ронсаровский) – лишь частично. И в этом таится скрытый смысл, который связан с пониманием первенствующей роли итальянского сонета в истории жанра.

«Апофеоз сонету» для вокального октета и фортепиано в 4 руки.

Стихи В. Я. Брюсова

Из шести частей цикла «Апофеоз сонету» три – вокально-инструментальные (№ 2 «Большой сонет», № 4 «Возвращение к сонету», № 6

«Загадочный сонет») и три – инструментальные (№ 1 «Импровизация», № 3 «Канцона», № 5 «Интермедия»). Все части исполняются без перерыва. Принцип удвоения, продекларированный Д. И. Кривицким в начальных циклах Сборника, проявляет себя на уровне удвоения партий: партия фортепиано – для двух исполнителей, в партиях сопрано, меццо-сопрано, тенора и баритона также по два исполнителя.

В тексте цикла «Апофеоз сонету» впервые воплощены в вокальной музыке поэтические особенности тройного (тринитратного) сонета. Это жанр, популярный еще во времена барокко. Речь идет о сонетах, которые можно было читать не только целиком, но также только первые и только вторые их полустишия, каждое из которых представляло отдельный сонет.

В качестве поэтической основы для «Апофеоза сонету» Д. И. Кривицкий выбрал Сонет В. Я. Брюсова (1918), в котором левая и правая стороны разделены цезурами и каждая из сторон легла в основу музыкальных решений. У композитора основой «Большого сонета» (условно сонет А) стала левая часть, основой «Возвращения к сонету» (условно сонет В) – правая часть текста. Обе они затем вошли как строки в «Загадочный сонет» (условно сонет С).

Музыкальное воплощение «идеи» тройного сонета рассматривается композитором как идеальный способ для воплощения темы любви: текст сонета А исполняется мужским квартетом, текст сонета В – женским (с постепенным проникновением партий из мужского сонета), текст общего сонета исполняют оба квартета.

Оригинальным образом происходит «удвоение» в поэтическом тексте. Сначала излагается первый (основной) текст сонета (№ 2 «Большой сонет»), а затем его «модификации». Они возникают в связи с тем, что между строками основного сонета вставляются строки второго сонета, текст которого выписан и звучит (не полностью) в следующей части (№ 4 «Возвращение к сонету»).

Текст «Большого сонета», пронизанный «вставками» из части «Возвращение к сонету», составляет основу финальной части (№ 6 «Загадочный сонет»). Текст «Большого сонета» полностью звучит в партиях мужских голосов. Женские голоса исполняют большую часть текста «Возвращение к сонету», и лишь в завершении части начинают чередоваться с мужскими голосами. Финальная часть «Загадочный сонет» целиком диалогична, поскольку строки сонета звучат то отдельно, то одновременно в партиях женских и мужских голосов.

Композитор завершает свой Сборник сонетов Текстом, демонстрирующим мастерство Брюсова – поэта, который был самым ревностным энтузиастом этого жанра, выступая как теоретик, и как практик; он считал этот жанр образ-

цом, идеальной формой поэтического произведения вообще. Особое отношение было у Брюсова к любви, оно проступает сквозь все перипетии его биографии. Главной для него в жизни была Любовь к творчеству, к Поэзии; любовь к женщине была тем стимулом, который вдохновлял его на создание поэтических произведений.

Для композитора Д. И. Кривицкого Сонет стал на долгие годы притягательным «полем творческого эксперимента». Тема Любви – к женщине, к другу, природе, поэзии, главная в сонетной литературе, стала темой любви к Жизни, в которой главный смысл заключается не в жизни плоти и тела, а в жизни Духа, творческой интуиции и интеллекта. Именно эту мысль проводит композитор, выстраивая тексты «исторической части» сборника. Так формируется идея финальной части «мегацикла», в который приемом многократного повтора ключевых слов выстраивается концепция, Тема всего Сборника сонетов (ниже приводятся заключительные строки из № 6 «Загадочный сонет» по клавиру Д. И. Кривицкого): «Порой в словах своих / Певец находит власть / Скрывает тайный смысл / в полустихах сонета, сонета...».

Применяя в Сборнике вокально-инструментальной «циклиады» поэтические тексты одного жанра со сходными композиционными принципами, композитор мастерски использует возможности музыкального искусства, опирается на широкий арсенал выразительных средств, достижения европейской и отечественной музыки в области мелодики, ритмики, формообразования как циклов, так и отдельных вокальных номеров. Текст становится тем *стабильным* элементом, который объединяет все шесть циклов в единое целое.

Формируя содержание своего поэтического сборника, композитор использует типичный для многих литературных, в том числе циклических композиций, *бинарный* принцип организации внутри целого, приемы, свойственные ракоходным композициям. Он выступает как филолог, культуролог, историк литературы и музыкального искусства.

Д. И. Кривицкий первый среди отечественных и зарубежных композиторов уделяет столь пристальное внимание сонету: известные примеры использования текстов сонетов Д. Д. Шостаковичем и Д. Б. Кабалевским не дают столь широкого охвата поэтического жанра, как у Д. И. Кривицкого. Композитор предлагает свое музыкально-поэтическое прочтение вечной темы любви – жизни – смерти, погружая слушателя в созданные собственным творческим воображением художественную реальность, пространство и время. Отбирая тексты для своего макроцикла, композитор ориентировался на замкнутую фигуру *круга*, в котором запечатлено «путешествие» по историческим эпохам – от начала XX века через XIX к XVII и XVI столетиям и вновь к XX веку.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В литературоведении есть ряд исследований, содержащих анализ принципов составления авторских поэтических сборников. Так, в XVIII столетии, в эпоху классицизма, автор должен был следовать заданным жанровой системой правилам и образцам, которые распространялись на композиционные принципы стихотворных сборников. Нарушение канонов рассматривалось как проявление индивидуальности [6, с. 5]. Немало поэтических сборников создано поэтами «серебряного века». Исследователи анализируют тематику сборников, их структуру [2]. В данном материале применяются термины «сборник сонетов», «мега-цикл», «циклиада» по отношению к сочинениям Д. И. Кривицкого, созданным в указанный выше период, т.е. в течение 6 лет.

² «На серебряный век приходится едва ли не половина всех сонетов, сочиненных за первые три века русской поэзии Нового времени (после первого сонета Третьяковского, 1732 г.). По одному из подсчетов Волошину принадлежало 74, Брюсову – 108, Вячеславу Иванову – свыше 250» [8, с. 221]. В отечественной музыке на стихи В. Я. Брюсова писали романсы С. Н. Василенко, В. И. Ребиков и др., но самым крупным сочинением можно считать оперу С. С. Прокофьева по роману В. Брюсова «Огненный ангел» [3].

³ Речь идет о Нине Ивановне Петровской. Считается, что взаимоотношения между Петровской, Ивановым и Брюсовым составляют основу сюжета романа «Огненный ангел». О ней идет также речь в «Венке сонетов», названном поэтом «Роковой ряд», хотя имя ее так и не было вписано Брюсовым. Можно и в более обобщенном плане представить «возлюбленную» как в целом Поэзию, в частности, жанр сонета.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алексеев М. П.* и др. История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение: Учебное пособие для филол. спец. ун-тов и пед. ин-тов. М., 1978. Гл. 32 «Плеяда». URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/alekseev-izl-svv/pleyada.htm>.
2. *Ветошкина З. А.* Структура лирического цикла Б. Л. Пастернака «Тема с вариациями» // Научный журнал КубГАУ. 2010. № 60. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/struktura-liricheskogo-tsikla-b-l-pasternaka-tema-s-variatsiyami>.
3. *Гаврилова В. С.* «Огненный ангел» Сергея Прокофьева: размышления о «Западноевропейском» в русской опере // Южно-Российский музыкальный альманах. 2004. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ognennyu-angel-sergeya-prokofieva-razmyshleniya-o-zapadnoevropeyskom-v-russkoj-opere>.
4. *Гаспаров М. Л.* Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века», 1890–1917: Антология. М., 1993.
5. *Никитина И. А.* Русский венок сонетов конца XIX – начала XX веков, к истокам жанра: Автореф. дис. ... канд. филол. н.: 10.01.08. М., 2001.
6. *Пономарева М. В.* Поэтика Г. Р. Державина: проблемы композиции: Автореф. дис. ... канд. филол. н.: 10.01.01. СПб., 2008.
7. *Решетняк Л.* Палиндром в искусстве XX века: движение от периферии к центру. URL: <http://www.ashtray.ru/main/texts/palindrom/pal7.htm>.

8. *Шишкин А.* Вячеслав Иванов и сонет серебряного века. URL: http://imwerden.de/pdf/schischkin_ivanov_i_sonet_serebryanogo_veka_1999_text_under_facsimile.pdf.

§ 5. ПОЭТИЧЕСКИЕ И МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНОГО МАКРОЦИКЛА ВЛАДИМИРА УГРЮМОВА НА СТИХИ ВИКТОРА СЕРГИНА

В музыке второй половины XX – начала XXI века мы наблюдаем определенные тенденции циклизации – укрупнение форм, организацию и объединение через жанр нескольких циклов в единый моноцикл или макроцикл. Примером в европейской музыке может служить серия фортепианных циклов «Игры» венгерского композитора Дьёрдя Куртага, в отечественной российской музыке – серии симфоний и балетов петербургского композитора Сергея Слонимского. Черты макроцикла появляются в последние десятилетия в музыке композиторов Карелии. Среди таких сочинений следует назвать вокальный макроцикл Романа Зелинского на стихи Николая Клюева – серия включает три цикла: «Избьяные песни» (1995), «Погорельщина» (2005) и незаконченный (Романс «Осенюнь могильною иконкой, 2013).

Макроцикл как явление нашел свое отражение в творчестве композитора Владимира Николаевича Угрюмова, в 1976 году закончившего Петрозаводскую консерваторию по классу профессора Альберта Семёновича Лемана, члена Союза композиторов Карелии с 1983 года.

Вокальные циклы Угрюмова на стихи Виктора Сергина сформированы в единый макроцикл под названием «Мир поэзии Виктора Сергина». Объединению служит обширное текстовое поле – сам поэтический источник: стихи поэта из разных сборников легли в основу создания нескольких законченных вокальных циклов, отражая единый взгляд на окружающий мир, красоту и чистоту помыслов человека, любовь к каждому листку и цветку, к солнцу и ветру, дереву и лесу, озеру и рыбам его населяющим, светлую сыновью любовь к матери-природе и милой родине.

Судьба Виктора Владимировича Сергина (1939–1998) глубоко волновала В. Н. Угрюмова. Композитора и поэта связывала более чем сорокалетняя творческая дружба. Идея создания вокальных циклов на стихи поэта была реализована уже после смерти поэта, композитор объединил в единую структуру 24 романса. Макроцикл «Мир поэзии Виктора Сергина», созданный за удивительно короткий срок – один год и два месяца и завершённый в 2010 году, первоначально представлял собой серию из четырех вокальных циклов: № 1 «Мир

поэзии Виктора Сергина» (5 романсов), № 2 «Песнь озер моих великих» (7 романсов), № 3 «Милая родина» (6 романсов), № 4 «Останови на время – время» (6 романсов)¹.

В июне 2018 года композитор показал новую работу: вокальный цикл № 5 «Пылающей рябины гроздь», состоящий из восьми романсов, тем самым дополнив «Мир поэзии Виктора Сергина» еще одной объемной частью. Таким образом, в творчестве В. Н. Угрюмова тема обращения к поэзии В. В. Сергина получила свой завершенный вид.

Отметим отличительную особенность макроформы, присущую представленной музыке Владимира Угрюмова: распространенность во времени, при которой авторская композиторская идея, требующая углубления в поэтический источник и рассмотрения текста с разных ракурсов, постепенно приобретает законченный вид.

В макроцикле Угрюмова ярко прослеживается тема пути, отсылая нас к излюбленным образам немецких композиторов-романтиков XIX века. Присутствие в образном мире поэта темы выбора пути («Светлая просека») является поэтическим кредо и жизненной позицией не только автора стихов, но и автора музыки. Заключительный вокальный цикл Угрюмова утверждает тему пути, определяя жизненный цикл человека и природы. Здесь и годовой круг смен времен года (осень, зима, весна, лето), и неотделимый от него путь человека (последний романс «Через леса, через долины»), и предначертанность расставания. В последнем цикле на стихи Сергина музыкальные средства отточены и аскетичны. В них отсутствует пышность и красочность фактуры, более свойственная романсам первых четырех циклов.

Композиционные принципы построения вокальных циклов определяются тематическим единством каждого цикла. Циклы составлены так, что № 1 «Мир поэзии Виктора Сергина» является вступлением, открывающим музыкально-поэтическую страницу творчества поэта. № 2 «Песнь озер моих великих» – это своеобразный карельский «Кантелетар»², строящийся на интонациях близких народной и отражающий характерные черты малой родины, какой является Карелия для поэта и композитора. № 3 «Милая родина» углубляет основную идею всего макроцикла – любовь к родине. Музыкальными средствами красочно обрисован край озер, где музыка ручьев, звуки и краски леса вызывают глубокое сыновье чувство любви. № 4 «Останови на время – время», при всех составляющих, связанных с упоением природой, обращен к гражданской тематике. № 5 «Пылающей рябины гроздь» отражает философский взгляд на мир зрелого человека, обобщая темы и образы четырех предшествующих циклов, подводит итог размышлениям. Вместе с тем перетекание друг в друга и

взаимопроникновение тем внутри макроцикла объединяет его в единую систему образов.

В целом вокальный макроцикл носит исповедальный характер. Здесь судьба поэта, равно как и судьба композитора, неразрывно сливается с карельским краем.

По мысли композитора, в представленном макроцикле форма не закреплена, она гибка и вариативна; романсы можно свободно переставлять, создавая любые сочетания. Тем не менее, опыт исполнения четырех вокальных циклов в один вечер говорит о четко продуманной автором логике развития музыкального материала, концепции построения каждого цикла и целого. Приведем структуру макроцикла:

№ 1. Мир поэзии Виктора Сергина

1. Стоит сосна...
2. Лунная ночь
3. Тоскую-горюю...
4. Синий снег и санный след
5. Сумерки

№ 2. Песнь озер моих великих

1. Песнь озер моих великих
2. Льется с тучи...
3. Увидела сон свой
4. В чистом поле
5. Упрячь меня, остылую
6. Святозеро
7. Только ветры – возвращаются

№ 3. Милая родина

1. Пробуждение
2. Милая родина
3. Солнце упало в воду
4. Белый скит
5. Озорной, озерной
6. В лес иди...

№ 4. Останови на время – время

1. Солнышко-колоколнышко
2. Назову цветочком аленьким
3. Земляника
4. Музыка ручьев
5. Светлая просека
6. Останови на время – время

№ 5. Пылающей рябины гроздь

1. Застонала кукушка...
2. Пылающей рябины гроздь
3. Над Карелией ночи белые
4. Весна – красавица!
5. Тишина. Какой покой!
6. Год уходит...
7. Народная песня
8. Через леса, через долины

По замыслу композитора, макроцикл представляет собой «вокальную аннотацию» Карелии. Основной формой музыкального изложения служит силлабический распев стиха. Вокализация как метод, настойчиво используемый композитором, насыщает романсы бесконечно льющейся мелодией. Вокализ возникает внутри романса (такowymi являются № 2 – 7, 1 – 4, 1 – 2, 2 – 5, 4 – 3) или завершает рассказ (№1–4, 2–5, 1–2)³. Два романса начинаются с вокализа – № 1 – 3 («Тоскую – горюю») и № 2 – 7 («Только ветры возвращаются»).

Три романса макроцикла на стихи Сергина написаны без сопровождения – «Увидела сон свой», «Назову цветочком аленьким», «Над Карелией ночи белые». Эти сольные песни-монологи являются драматургическим центром соответственно второго, четвертого и пятого циклов: № 2 – 3, № 4 – 2, № 5 – 3.

Фольклорная тема ранее активно разрабатывалась композитором в его вокально-симфоническом сочинении «Строфы “Калевалы”» для сопрано и оркестра на слова из эпоса «Калевала» в переводе Леонида Бельского (1985), в камерно-вокальных сочинениях – «Калевальские песни» на народные слова (1980) и финские шуточные песенки для сопрано и фортепиано на народные слова (1985).

Забываясь о характерных – карельских – чертах своей музыки, Владимир Угрюмов вводит в романсовую музыкальную ткань близкие народному искусству жанровые характеристики: подражание игре на кантеле (№ 2 – 4), скомошину (№ 2 – 4), колокольцы-бубенцы (№ 1 – 4), колядки (№ 4 – 1), частушки (№ 4 – 1). Народная песня из цикла № 5 начинается со вступительного инструментального раздела, в котором звучит далекий перезвон колоколов на близкой к народной теме-попевке.

Во всех пяти циклах широко представлены пейзажные зарисовки: зимний пейзаж, осенний, весенний, утренний, вечерний, природа в состоянии покоя и в состоянии возбуждения. И везде присутствует человек с его созвучным природе переживаниями. В. Н. Угрюмов решает задачи передачи поэтических образов через яркую импрессионистическую звукопись и фактуру. Гибкий и звончатый музыкальный язык сочинений В. Н. Угрюмова родствен гаврилинским переливам и перезвонам.

Многозвучный образный мир поэзии В. В. Сергина заполняет музыкальное пространство макроцикла В. Н. Угрюмова, сливаясь с ним в едином звучании, восславляя ликующим звоном природу и жизнь.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Макроцикл «Мир поэзии Виктора Сергина» написан для высокого голоса и фортепиано. Премьера сочинения состоялась в Петрозаводске в 2016 г. Первое исполнение осуще-

ствлялось по авторским рукописям. В премьерe с участием автора параграфа С. В. Синцовой в качестве концертмейстера выступили четыре сопрано: Майя Рийвес, Анастасия Аверина, Елена Окатьева, Елизавета Черемная.

² «Кантелетар, или Финские народные старинные песни и стихи» «Кантелетар» (*Kanteletar taikka Suomen Kansan Wanhaja Lauluja ja Wirsiä*) *Kanteletar taikka Suomen Kansan Wanhaja Lauluja ja Wirsiä*) – сборник карельских народных рун (песен), составленный Элиасом Лённротом и впервые изданный тремя выпусками в 1840–1841 гг. Название *Kanteletar* происходит от старинного карело-финского народного музыкального инструмента кантеле и суффикса *tar*, обозначающего женский род (то есть кантелетар – дочь кантеле или муза-покровительница игры на этом инструменте [см.: 1]).

³ Прямым шрифтом обозначены номера малых циклов, курсивом – номера частей в малых циклах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кантелетар. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>

ГЛАВА III

КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ И МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

§ 1. ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРНАЯ ШКОЛА И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА РАЗВИТИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПЕВЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Выступления итальянских артистов, особенно оперных певцов, было неотъемлемой частью жизни русского двора. Так, в 1735 году в Петербург со своей оперной группой приехал неаполитанец Франческо Арайя, осуществивший постановку нескольких опер и написавший музыку для первой русской оперы «Цефал и Прокрис» (1755), что стало событием в истории музыкальной культуры.

В. П. Одоевский отмечал творческую деятельность и других мастеров оперного искусства: «... С царствования Елизаветы Петровны, у нас появились итальянские певцы и капельмейстеры, между прочим, Галуппи, славный тогда *преимущественно как сочинитель опер буффа*» [цит. по: 2, с. 95–96]. В открытом при Екатерине II «Эрмитажном театре» капельмейстерами были Сарти, Паизиелло, Чимароза, Галуппи. В оркестре играли Лолли, Виотти, Буньяни, Роде; пели примадонны Габриелли, Маркези, Тоди, Можорлети, Шевалье, Мандини; танцевали Ле Пик, Дюпор, Росси, Сантини, Канциани. Декорации для театра писали Гонзаго и Губерти. За техническую часть отвечал Бригонци.

Пик популярности итальянских певцов совпал с гастрольями великой Анжелики Каталани, посетившей столицу России в 1823 году. 6 января 1825 года итальянская прима участвовала в открытии в Москве здания Большого театра. Получив наслаждение от пения московских цыган, певица – в знак восхищения – подарила шаль цыганке Стеше, о чем написал А. С. Пушкин в стихотворении «Княгине З. А. Волконской»:

Не отвергай смиренной дани,
Внемли с улыбкой голос мой,
Как мимоездом Каталани
Цыганке внемлет кочевой.

Итальянская колония, образовавшаяся в столице России во второй половине XVIII столетия, достаточно сильно начала влиять на развитие понятия певческого профессионализма среди российских граждан. Женщины-профессионалы появились в творческой среде сначала среди артисток, при-

чем профессиональными актрисами в конце XVIII века становились представительницы непривилегированных классов, получавшие, таким образом, материальную независимость (средние оклады артисток превосходили оклады некоторых мужчин-чиновников). «Казенные актрисы», работавшие в государственных театрах, а не в частных заведениях дворян-меценатов, пользовались одинаковыми с мужчинами-артистами правами по службе и получали одинаковое жалованье. На артистическом поприще женщине впервые удалось завоевать себе право собственным трудом зарабатывать на жизнь, что стало важнейшим завоеванием на пути к свободе в обществе в XVIII столетии, когда стали известны имена певиц Михайловой, Соколовской, Синявской, сестер Семёновых. По мере развития национального театра творческая интеллигенция осознавала необходимость «брать уроки» на родине оперы – в Италии.

Неудивительно, что первыми итальянскими ученицами стали дворянки. М. Д. Бутурлин вспоминал, как в Одессе «певал с Варварою Аркадьевною Башмаковою (учившеюся петь в Италии)» [3, с. 27]. Большой потерей для русского национального искусства стала несостоявшаяся на профессиональном поприще карьера поэтессы, певицы, актрисы, композитора **Зинаиды Александровны Волконской** (1792–1862), о чем сокрушалась даже известная прославленная парижская актриса Марс (Не будем забывать, что дворянки не могли заниматься профессиональной деятельностью без разрешения супруга). Услышав пение Волконской, она воскликнула: «Как жаль, что такой сценический талант достался на долю дамы большого света» [цит. по: 7, с. 116]. Живя в Европе, Волконская училась пению у Ф. Буальдьё и П. Мускетти. Обладая редким по красоте голосом, она стала с успехом выступать как певица на подмостках домашних театров, в салонах Парижа, Рима, Вероны, Москвы, Петербурга и Одессы (первая исполнила в России на итальянском языке заглавную партию в «Танкредe» Дж. Россини в 1825 г.). М. Д. Бутурлин вспоминал: «Где бы ни жила княгиня, она возбуждала всеобщий восторг и удивление своими сведениями, литературным талантом в повестях на французском и русском языках, но более всего пением (контральтовым голосом) и игрою на своем домашнем театре; в последнем отношении она могла соперничать с первоклассными певицами» [4, с. 640–641].

Первой дипломированной певицей в истории России стала **Екатерина Павловна Лунина-Риччи** (1787–1886). Имея выдающиеся музыкальные способности, Лунина прекрасно пела, играла на арфе, клавесине, сочиняла, о чем свидетельствуют нотные рукописи, оставшиеся после нее. В детстве она

подолгу жила с родителями за границей. Закончив *Accademia filarmonica di Bologna* [23, р. 174] со званием «первоклассной певицы», Лунина была удостоена высшей награды – лаврового венка, став первой русской женщиной, получившей профессиональное высшее музыкальное образование [19, с. 408]. По окончании учебы в Болонье дипломированная русская певица выступала в Тюильри при дворе Наполеона I.

В 1817 году она вышла в Риме замуж за графа М. Риччи, камерного певца. Поселившись в 1820 году в Москве, супруги зажили светской жизнью. Сохранились письма А. Я. Булгакова брату: «Пустился я к Луниным, где была славная музыка, по обыкновению <...> Чудесно поет этот Риччи <...> Любо слушать мужа с женой» [там же]. Знакомство супругов с А. С. Пушкиным, С. А. Соболевским, С. П. Шевыревым привело их к занятиям вышеупомянутой серьезной литературно-переводческой деятельностью. Опыты Риччи по интерпретации «Демона» и «Пророка» стали первыми переводами пушкинских произведений на итальянский язык [там же]. Но осенью 1828 года граф развелся с женой и вместе с С. А. Соболевским покинул Россию. В пожилом возрасте Е. П. Лунина жила в семье своего родственника – директора Раменской бумагопрядильной и ткацкой мануфактуры Ф. М. Дмитриева, женатом на ее двоюродной племяннице Е. П. Нащокиной.

З. А. Волконская, Е. П. Лунина-Риччи и талантливые дамы из провинции, обучаясь пению в Италии, «импортировали» затем свои знания и опыт в Россию, модифицируясь, таким образом, из «усвоительниц» великой культуры в «носителей и распространителей» искусства Италии в России, способствуя созданию консерваторий. Так начинали складываться тенденции, ломавшие консервативные традиции: большинство высокопоставленных мужчин, встречая таланты среди дворянок, замечали: «Удивительный талант (о жене Д. А. Столыпина. – *Автор параграфа.*)! Это почти слишком уже хорошо для женщины, которая должна забавляться и забавлять музыкою, но которая не должна делать из нее ремесла...» [10, с. 1118].

Одной же из первых певиц, получивших консерваторское образование в России, стала **Александра Александровна Сантагано-Горчакова** (1842–1913). Подобно Е. П. Луниной, она вошла в историю как связующее звено между искусством перевода и певческим мастерством – как выдающийся переводчик оперных либретто и преподаватель пения. Получив начальное музыкальное образование в Полтаве, в 1865 году по совету трагика А. Олриджа она уехала обучаться пению в Милан. По окончании курса у педагога Торелли дебютировала в итальянской Швейцарии, впервые выступив в Лугано

под псевдонимом. Затем Александра Александровна пела в Милане, Риме и других городах Италии [14, с. 749].

Вернувшись в Россию, несмотря на успех (ее репертуар состоял из 37 оперных партий), певица оставила сценическую деятельность, посвятив себя педагогической работе. В середине же 1870 года она вновь выехала в Италию с труппой, созданной на собственные сбережения. Популяризируя произведения русских композиторов, Сантагано-Горчакова в 1874 году поставила в Милане оперы М. И. Глинки в театрах ««Ла Скала»» и «Даль Верме» с участием А. Г. Меншиковой и О. О. Палечека, предварительно переведя «Жизнь за царя» на итальянский. На русский же язык она перевела либретто многочисленных опер («Кармен», «Ромео и Джульетта», «Вертер» и других), а также «Metodo pratico di canto italiano» N. Vaccai-Teschner («Практический метод итальянского пения» [16]). По возвращении в Россию певица преподавала в Одессе и Киеве. Среди ее учеников был Л. В. Собинов. Под влиянием итальянской школы она создала свой стиль пения, а как композитор, – 120 романсов.

Другим удивительным примером взаимовлияния итальянской и русской культур стала **Елизавета Андреевна Лавровская (1845–1919)**. Обладая ярко выраженными вокальными данными, она начала заниматься у итальянского педагога по вокалу Фензи, но вскоре обратила на себя внимание князя С. М. Голицына, который определил ее на обучение за казенный счет. В начале 1860-х годов Лавровская поступила в Санкт-Петербургскую консерваторию в класс Г. Ниссен-Саломан, где талантливую ученицу заметила Великая княгиня Елена Павловна, под покровительством которой Лавровская продолжала образование. После окончания консерватории последовала ее первая поездка в Европу. Талант молодой певицы оценили Дж. Россини, П. Виардо, П. И. Чайковский. Подтверждением высоких оценок могут служить гастрольные поездки певицы в Одессе в 1870 году, когда по окончании спектакля Лавровскую вызывали до двадцати раз. Несмотря на признание критики, любовь публики, Е. А. Лавровскую постигла артистическая судьба певицы Д. М. Леоновой – дирекция Мариинского театра **не** подписала с нею новый контракт.

После ухода из театра Лавровская стала камерной певицей и в 1872 году уехала в Париж совершенствоваться у Полины Виардо. Через год прошли ее триумфальные гастрольные поездки по Италии и Франции. В филармонической академии во Флоренции Лавровская пела на четырех языках. В мае 1872 года критик Дж. А. Биаджи во флорентийской газете *La Nazione* писал: «Госпожа Лавровская обладает тремя главными качествами, необходимыми для перво-

классного артиста: она поет просто, естественно и с грацией» [цит. по: 21]. Музыкальные общества Неаполя и Флоренции выпустили медаль в честь Лавровской.

В отличие от успешной и состоявшейся Лавровской, **Евлалия Павловна Кадмина** (1853–1881) была олицетворением трагической незащитности таланта перед жестокой правдой жизни. Закончив консерваторию с серебряной медалью (1876), она уехала совершенствоваться в Италию, где выступала в оперных театрах Милана, Турина, Неаполя, Флоренции. П. И. Чайковский отмечал: «Эта юная артистка обладает весьма достаточным в отношении силы голосом и отличается, что редко бывает, равномерностью всех его регистров» и талантом, «который позволяет надеяться, что ей предстоит блестящая будущность сценических успехов» [20, с. 94].

Постигнув разочарование в брачном союзе с доктором Форпони, Кадмина вернулась на родину. Рано потеряв голос, Евлалия Павловна решила работать на драматической сцене, где успешно выступала. Карьера ее закончилась трагично: Кадмина покончила с собой, приняв яд прямо на сцене Харьковского театра. По признанию окружающих, к трагическому концу артистку привели атмосфера театральных интриг и измена любимого человека, что затем было описано в произведениях И. С. Тургенева, Н. С. Лескова, А. С. Суворина, А. И. Куприна, А. П. Чехова.

Символом становления культуры на окраинах Российской империи стала **Соломия Амвросиевна Крушельницкая** (1872–1952), закончившая с медалью Львовскую консерваторию и дебютировавшая на сцене Львовской оперы. Гастролировавшая в это время во Львове знаменитая итальянская певица Д. Беллинчони порекомендовала артистке отправляться совершенствовать мастерство в Италию, и уже в 1893 году Соломия начала обучаться в Милане у профессора Ф. Креспи. В 1895 году она дебютировала на сцене театра Кремоны. Затем последовали выступления в Парме, Триесте, Бергамо. В 1903 году она пела «Аиду» в неаполитанском театре «Сан-Карло». В 1904 году ей сопутствовал грандиозный успех в «Мадам Баттерфляй» в Брешии, а в 1906 году великий дирижер А. Тосканини пригласил ее петь в театре «Ла Скала». Позднее Тосканини признал, что «в операх Вагнера, Р. Штрауса, Пиццетти, Каталани Соломия была и остается непревзойденной» [11].

Певица поселилась в небольшом городке Виареджо и в 1910 году вышла замуж за местного мэра, адвоката Альфредо Риччони¹, с которым испытала счастье в супружеской жизни. Ее избранник был тонким знатоком музыки, эрудированным аристократом. Именно в это время пресса стала называть Крушельницкую «незабываемой Аидой», «наипрекраснейшей Чио-Чио-

Сан», «идеальной Брунгильдой». Значительную часть своей творческой жизни она тесно сотрудничала с Д. Пуччини и А. Тосканини. В последний раз Соломия вышла на театральную сцену в 1920 году, но концертной деятельности не прекратила. С конца 1920 года занималась преподаванием в Милане, периодически возвращаясь в Виареджо. После смерти мужа (1936) она подарила библиотеке города его уникальную коллекцию книг, которая теперь находится в пользовании классического лицея. В 1939 году она навсегда покинула Италию, отказавшись вернуться на свою пустующую виллу «Саломе» даже во время оккупации, а после войны, получив советское гражданство, передала виллу и итальянское имущество СССР [15].

Надежда Андреевна Обухова (1886–1961) вошла в историю оперного искусства как певица, подобно З. А. Волконской, возвращенная культурой Пьемонта и Лазурного берега, так как там прошло ее детство. Обухова происходила из старинной дворянской семьи. Ее дедушка А. С. Мазараки воспитывал внуков у себя в Тамбовской губернии, но после трагической кончины супруги и дочери опасаясь, что и внуки могут заболеть туберкулезом, увез их в Ниццу. «Дальше все закружилось, словно в счастливом сне: занятия с профессором Озеровым – другом Герцена, Тургенева и Флобера; неизгладимые впечатления от оперы Бизе “Кармен”, от выступлений таких корифеев сцены, как С. Бернар, Э. Дузе, от первых зарубежных гастролей Ф. И. Шаляпина» [8, с. 23].

Чаще всего певица вспоминала об уроках пения у Э. Линдман – ученицы Полины Виардо: «Мы приезжали в Ниццу в течение семи зим и только на третий год, в 1901 г., начали брать уроки пения у Элеоноры Линдман, ученицы знаменитой Полины Виардо... Мадам Линдман встретила нас приветливо, и когда дедушка рассказал ей о цели нашего прихода, она очень заинтересовалась и обрадовалась, узнав, что мы русские. После пробы она нашла, что голоса у нас хорошие, и согласилась заниматься с нами... Уроки мадам Линдман были интересными, и я с удовольствием на них ходила... Я тогда еще мало понимала в искусстве, но ее мастерство меня поражало» [там же].

После смерти дедушки Надежда Андреевна и Анна Андреевна возвратились на родину. Дядя Надежды – С. Т. Обухов, занимавший должность управляющего театрами, способствовал тому, что в начале 1907 году ее приняли в Московскую консерваторию. По воспоминаниям Г. А. Поляновского, «класс прославленного профессора Умберто Мазетти в Московской консерватории стал как бы вторым ее домом... Но здоровье продолжало оставаться слабым, перемена климата была резкой. Организм требовал более тщательного ухода – сказывались перенесенные в детстве болезни, да и наследствен-

ность давала себя знать. В 1908 г., год спустя после начала столь успешных занятий, пришлось прервать учение в консерватории и снова уехать в Италию на лечение. 1909 г. она провела в Сорренто, в Неаполе, на Капри» [9]. Закончив консерваторию (1912), она начала выступать как концертная певица, став выдающейся представительницей русской вокальной школы. Обладая редким по красоте голосом, отличавшимся необычайно широким диапазоном, Обухова исполняла партии от контральтовых до высоких меццо-сопрано (в XX веке таким тембром обладала только величайшая итальянская прима Рената Тибальди). Так Италия дала миру великую русскую певицу.

Прославилась там своим удивительным лирико-колоратурным сопрано и **Антонина Васильевна Нежданова** (1873–1950). «Впервые выступила в Италии в 1901 г., а в 1902 г. была приглашена в Кремону спеть партию Джильды в опере Верди «Риголетто» [12]. В 1912 году она выступила в Париже, спев вместе с Э. Карузо и Т. Руффо в Парижской опере.

Таким образом, на примере развития оперного искусства мы убеждаемся в том, что первые профессионалы среди женщин появились и в этой среде. Причем огромную роль в становлении их мастерства сыграла итальянская певческая школа. Но, к сожалению, отечественные представительницы музыкальной культуры, встречая горячее одобрение их таланта в Европе, по возвращении домой сталкивались с противоположным отношением, о чем неоднократно писал критик В. В. Стасов: «... Большинство публики состоит у нас из людей, которым очень мало дела до того, что хорошо и талантливо, и которые любят в искусстве специально лишь то, что и не хорошо, и не талантливо» [17, с. 569]. У большинства представителей привилегированных классов не было еще воспитано эстетическое чувство восприятия прекрасного, и от этого страдали первые талантливые эмансипе России: «... Нигде неприязнь и сопротивление новому искусству не получали такого лютого, мучительного, преследовательного и инквизиционного характера, как у нас» [там же, с. 570].

В такой ситуации многие талантливые ученицы оставались в Италии. Ярким примером европейского творческого выбора стала **Лилия Буланже** (1893–1918) – замечательный композитор русско-французского происхождения. Ее отец-композитор преподавал вокал в Парижской консерватории. Мать – певица Раиса Мышецкая – была родом из Санкт-Петербурга. Их дочь, композитор – автор инструментальных, вокальных, хоровых сочинений и духовной музыки, в 1913 году стала первой женщиной в мире, получившей Большую Римскую премию за кантату «Фауст и Елена» [22, р. 12–14]. В 1914 году как лауреат Римской премии она провела четыре месяца в Риме на вил-

ле Медичи, прервав поездку в связи с начавшейся войной. Страдая с детства слабым здоровьем, Лилия вышла из депрессивного состояния благодаря уходу в религию. Став убежденной католичкой, она создала, помимо большого количества произведений христианской музыки, мелодию к буддистской молитве, что было необычно для начала XX века. Скончавшаяся от туберкулеза в Италии, композитор была похоронена в Париже. Ее старшая сестра – органистка, дирижер, композитор, музыкальный критик Надин Буланже (1887–1979) – стала всемирно известна как преподаватель, воспитавшая многих современных композиторов.

Другим примером творчества россиянок на итальянской земле стала семья поэта и философа В. И. Иванова: его вторая супруга писательница **Лидия Дмитриевна Зиновьева-Аннибал** (1866–1907) из дворянской семьи, происходившей от прадеда А. С. Пушкина, и ее дочь – пианистка, органистка и композитор **Лидия Вячеславовна Иванова** (1896–1985) [1]. По воспоминаниям В. И. Иванова, m-me Шварсалон², с которой он познакомился в Италии летом 1894 года, «где она и прежде жила 2 года... готовится к сцене; через год думает приехать в Милан – поучиться и дебютировать» [см.: 5]. Оставив свои революционные увлечения, Лидия Дмитриевна продала дом в России, забрала детей от первого брака и отправилась во Флоренцию учиться пению, где уже жил В. И. Иванов и ждал «в уютной маленькой комнатке... неразлучный друг рояль» [6, с. 32].

В 1896 году у философа и музыкантши во Флоренции родилась дочь Лидия – будущая известная пианистка, ученица композитора из Болоньи Отторино Респиги. Иванова блестяще закончила консерваторию Санта-Чечилия и начала заниматься любимым инструментом – органом. «После получения диплома органиста той же консерватории она уехала в Сиену, где работала с Фердинандо Джермани в знаменитой Accademia Chigi (позже, став профессором в академии Санта-Чечилия, она была заместительницей Джермани во время гастролей в Америке)... Ее итальянская карьера сложилась блестяще: произведения исполнялись в Италии и во многих других странах, она была великолепной органисткой и руководила хором в церкви. Ее коллега, итальянский композитор Гоффридо Петрасси сказал о ней: “В мире современной музыки она являет свой особенный облик, ее личность занимает точно очерченное своеобразное место”» [цит. по: 5, с. 707].

Таким образом, во многом благодаря итальянской музыкальной традиции создавалась российская певческо-композиторская школа, в развитии которой огромную роль сыграли одаренные дочери Российской империи, буквально впитывавшие в себя, «как губка», удивительную гармонию итальян-

ской оперной музыки. Число студенток, занимавшихся в итальянских консерваториях, университетах, частных Академиях, постоянно росло. Только по официальным данным, в Неаполе в начале XX века обучалось около 80 студентов, в Риме – около 40 студентов. Большинство, по нашим подсчетам, составляли девушки. Результатом трансформации системы женского образования от частных уроков у иностранных преподавателей к обучению в лучших европейских университетах стал не только количественный рост высокообразованных женщин, но и качественное повышение уровня образования, благодаря чему появились одаренные преподаватели среди россиянок (М. М. Бакунина, А. А. Сантагано-Горчакова).

Таким образом, женщины привилегированных сословий, получавшие образование в Италии, стали (как и Петербург) иллюстрацией «стимулированной диффузии» [18] – процесса проникновения одной культуры в другую. На наш взгляд, на данном этапе «маятниковую текучесть» эмиграции определяли не только политэмигранты, но и известные деятели культуры Серебряного века, среди которых было немало женщин, таких как А. П. Павлова, Т. П. Карсавина, Н. С. Гончарова и др. Согласимся с мнением Н. Л. Пушкиревой о том, что «экономические соображения являлись одним из мотивов и формирующейся волны отъезжающих из России начала XX в. известных деятелей культуры. Их первый поток сформировался из маятниковой миграции», многие из уезжавших «лишь подолгу жили за рубежом, но возвращались с гастролей на родину. Однако пребывание их за пределами России становилось все продолжительнее, заключаемые контракты все выгоднее. Пожар Первой мировой войны не только застал многих из них вне России, но и препятствовал возврату. Связь с родиной ослабевала все больше. Продолжительная работа за рубежом и полученная в результате ее международная известность создали для многих деятелей культуры возможность обрести смысл жизни и признание в случае вынужденной необходимости остаться за границей. Многие воспользовались этой возможностью после октября 1917 г.» [13, с. 57].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ По другим источникам – Чезаре.

² По первому браку фамилия Лидии Дмитриевны Ивановой была Шварсалон.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Востокова Н. С.* Лидия Вячеславовна Иванова. По материалам Римского архива // Россия и Италия. М., 2003. Вып. 5. Русская эмиграция в Италии в XX в.

2. Дневник В. Ф. Одоевского. Хроника музыкальных событий // Одоевский В. Ф. Дневник. Переписка. Материалы. М., 2005.
3. Записки графа М. Д. Бутурлина. 1824–1827 // Русский архив: Историко-литературный сборник. М., 1897. Вып. 5–8. Кн. 2.
4. Записки графа Михаила Дмитриевича Бутурлина. От середины лета 1817 года до весны 1824 года // Русский архив: Историко-литературный сборник. М., 1897. Вып. 4. Кн. 1.
5. *Иванов В. И.* Собр. соч.: в 4 т. Брюссель, 1987. Т. 4.
6. *Иванова Л. В.* Воспоминания. Книга об отце. М., 1992.
7. *Кайдаш С. Н.* Сила слабых. Женщины в истории России (XI–XIX вв.). М., 1989.
8. Надежда Андреевна Обухова. Воспоминания, статьи, материалы. М., 1970.
9. *Обухова Н. А.* Воспоминания. URL: <http://www.belcanto.ru/obukhova.html>.
10. Письма графа М. М. Сперанского к его дочери // Русский архив: Исторический журнал. М., 1868. Т. 7.
11. Подольская. Чио-Чио-Сан // *La nostra gazzetta. Pompei*. От 13.09.2007.
12. *Пуччо Д.* Антонина Нежданова. Итальянцы в России. Два тысячелетия дружбы // *La nostra gazzetta. Pompei*. № 67. 28. 08. 2008.
13. *Пушкарёва Н. Л.* Возникновение и формирование российской диаспоры за рубежом // Отечественная история. 1996. № 1.
14. *Сантагано-Горчакова.* Некролог // Исторический вестник. М., 1913. Т. 132. Май.
15. *Семенюк Л. А.* La Scala un monumento a Krushelnyska // *La nostra gazzetta. Pompei*. 23. 10. 2008.
16. *Собинов Л. В.* А. А. Сантагано-Горчакова // Киевская мысль. 28. 03. 1913.
17. *Стасов В. В.* Тормозы нового русского искусства // Стасов В. В. Избр. соч.: в 3 т.: Живопись. Скульптура. Музыка. М., 1952. Т. 2.
18. *Тетдоева С. А.* Петербург как пространство русско-итальянского диалога культур XVIII – первой половины XIX века: Дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. СПб., 2003.
19. *Третьякова Л. И.* Семейные тайны. М., 2006.
20. *Чайковский П. И.* Музыкально-критические статьи. М., 1953.
21. *Шишкова М. П.* С. Я. Лемешев и духовная культура Тверского края. URL: <http://www.library.tver.ru/~shishkova/s03-text.htm>.
22. *Gallo P.* Lili Boulanger: l'innocenza del sogno simbolista. Treviso, 1996.
23. *Lo Gatto E.* Russi in Italia dal secolo XVII ad oggi. Roma, 1971.

§ 2. НАРОДНАЯ ПЕСНЯ НА КОНЦЕРТНОЙ СЦЕНЕ: ПЕТЕРБУРГСКИЙ АСПЕКТ

Народная песня на концертной сцене зазвучала уже несколько веков назад. Она издавна входила в сочинения профессиональных композиторов (в России – с XVIII в.), однако аспект «фольклор и композитор» требует особого рассмотрения и не является предметом изучения в данном параграфе. Его цель –

осветить путь исполнения народной песни на эстраде в ее подлинной вокальной форме.

В XIX веке народная песня появилась на городской сцене в исполнении профессиональных певцов-солистов в их обработке. Например, известный певец и собиратель русских народных песен Иван Алексеевич Рупин с успехом пел их со сцены и напечатал свои обработки в трех сборниках русских народных песен¹. Из названия третьего сборника – «Семь народных русских песен, положенных на один голос с вариациями и аккомпанементом фортепиано» видно, что песни обработаны одnogолосно, гармонизованы. Анализ сборников показывает: они нередко излагаются как вариации, развиваясь от куплета к куплету, порой вокально виртуозно варьируются в духе концертного исполнительства.

Народные певцы (исполнители-крестьяне) появились на сцене во второй половине XIX века благодаря собирателям фольклора. П. Н. Рыбников в 1859 году, а затем А. Ф. Гильфердинг записывали онежские былины от Трофима Григорьевича Рябина и других сказителей. Гильфердинг пригласил Рябина в Петербург и устроил его концерты. 3 декабря 1871 года на заседании Отделения этнографии в зале Русского Географического общества сказителя слушали ученые, председатель РГО Великий Князь Константин, президент Академии наук граф Ф. П. Литке, профессора Петербургского университета. Газета «Русский мир» писала: «Нет сомнения, что слушать былины из уст самого сказителя (рапсода) случай редкий и весьма интересный, который, вероятно, и привлек на заседание громадную публику, большая часть которой, за неимением места, стояла» [3]. После выступления Великий Князь преподнес сказителю серебряный кубок в древнерусском стиле и сто рублей. А через год по указу императора певец был награжден серебряной медалью с надписью «За полезное» (вручена ему олонекским губернатором в марте 1872 г.). Это один из первых примеров награждения правительственной наградой крестьянина. Былины из репертуара Т. Г. Рябина стали образцами классического эпоса, вошли в школьные хрестоматии, в произведения русской классической музыки: в последнюю сцену «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского, «Фантазию на темы Рябина» А. С. Аренского для фортепиано и симфонического оркестра.

Выступления Т. Г. Рябина открыли городской публике подлинное народное звучание старинных песен. Его сын Иван Трофимович Рябинин продолжил эту линию. Он в 1894 г. пел в Мраморном зале Зимнего дворца в присутствии царской семьи, Николай II вручил певцу медаль «За усердие» и золотые часы с гербом. Сказитель познакомил с русскими народными песнями-былинами не только горожан России, но и общественность многих стран мира.

И. Т. Рябининой записывали для Чикагской всемирной выставки, фольклорист П. Г. Винокуров (учитель Петрозаводской гимназии) организовал его концерты в Киеве, Одессе, Константинополе, Софии, Вене, Праге, Варшаве, Белграде [4]. Как пишет Л. Афонина, «Русский эпос понимался учеными и общественностью славянских стран как органический составной элемент великого наследия не только старорусской, но и общеславянской культуры» [3].

Другие жанры северных песен: лирические, исторические, баллады, духовные стихи, а главное, плачи и причитания зазвучали в 1995–1996 годах в Петербурге, Москве, Нижнем Новгороде и других городах в исполнении Ирины Федосовой – онежской «вопленицы». Фольклористы Е. В. Барсов, Ф. М. Истомин, Г. О. Дютш, О. Х. Агренева-Славянская записали от нее более тридцати тысяч текстов песен, сказок, пословиц, поговорок.

Народных исполнителей с восторгом слушала художественная интеллигенция, с ними встречался Ф. И. Шаляпин, многие писатели и композиторы. Однако, народные певцы, вывозимые фольклористами из глубинки на концерты, выступали в основном на сценах академических научных учреждений: в зале Русского Географического общества в Санкт-Петербурге, общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете, в Академии наук, Археологическом институте, Историческом музее и т. д., реже в гимназиях и частных домах,

В начале XX века на сцене появился крестьянский хор, созданный Митрофаном Ефимовичем Пятницким. Сам Пятницкий начинал как певец народных песен и фольклорист. Он выступал с песнями своей малой Родины (село Александровка Воронежской губернии), записывал их на фонографе, расшифровывал, систематизировал по жанрам и издал в сборниках (1904, 1914). Воспринимая песню как часть этнической культуры, он собирал также коллекции народных инструментов и костюмов. Неодолимое желание познакомить городскую публику с богатством и красотой крестьянской песни, с «художественной летописью народной жизни» (по словам певца) привело Пятницкого к созданию ансамбля (1902), а потом хора народной песни (1910). 2 марта (17 февраля по н. с.) 1911 года хор впервые выступил в Москве в зале Благородного собрания. Это был хор нового типа. В нем собрались отобранные и приглашенные Митрофаном Ефимовичем крестьяне – народные певцы Воронежской, Смоленской и Рязанской губерний стали артистами. Они не только пели, но и исполняли хороводы, пляски, «играли» песню на сцене как бы в бытовых ситуациях. Театрализация народной жизни в декорациях крестьянской избы, в народных костюмах произвела фурор в музыкально-художественной жизни России.

В советскую эпоху движение народных хоров получило поддержку государства и широкое развитие, любовь слушателей и немалую популярность. Появлялись хоры и ансамбли народной песни и танца разных регионов и национальностей страны. Однако в хорах народная песня стала терять местное своеобразие, приобрела парадный вид, унифицированное звучание. В социокультурной среде города из всей целостности народной культуры была востребована только художественная, но не в подлинном, а уже в парадном, приукрашенном виде, в основном оптимистического содержания. Этнокультурный аспект был нужен власти в виде глянцевого открытки, красиво оформленной визитной карточки, представляющей страну. Ею стали профессиональные ансамбли песни и пляски, народные хоры, художественные промыслы. Они поддерживались государством, но представляли народное искусство не в его подлинности, а в виде обработок, приукрашенной модификации, специально сочиненном профессионалами репертуаром «в народном стиле».

Производство народных художественных промыслов было подчинено плановой системе. В русле этого профессионального «фольклоризма» (термин введен в 1980-е гг. В. Е. Гусевым) поддерживалась и развивалась система художественной самодеятельности вместо стихийного народного творчества. Каждый человек мог приобщиться к исполнительскому творчеству, в том числе к игре на народных инструментах, пению, танцу в определенной студии системы дополнительного образования, но в окультуренных формах в основном репродуктивного (а не созидательного) плана, под руководством профессионала, деятельность которого контролировалась (подробнее см. в монографиях автора [1, с. 149–152; 2, с. 129–132]).

Как противовес хорам, в исполнении народных песен на городской сцене в 1960-е годы родилось новое движение – *молодежных фольклорных ансамблей*, что, несомненно, отразило характерные тенденции времени. В начале 1960 годов актуализировался интерес общества к истории и культуре страны, к поиску корней, глубоких и вечных. Для изучения традиционной культуры в деревни стали активно выезжать не только экспедиции фольклористов-ученых. Во многих гуманитарных вузах начали изучать народное творчество, а летом организовывались студенческие фольклорные экспедиции. Исполнителей – мастеров и знатоков народного пения – привозили в город на этнографические концерты. Их выступления в вузах, на сценах отделений Союза композиторов стали яркими событиями для городской интеллигенции. В профессиональном искусстве возникла «новая фольклорная волна». В литературе это произведения о крестьянской жизни Ф. А. Абрамова, В. И. Белова, В. Г. Распутина и др. Национальная тематика в живописи воплотилась в творчестве И. С. Глазунова,

К. А. Васильева и др. Среди композиторов разнообразно претворяли фольклор Г. В. Свиридов. В. А. Гаврилин, Р. К. Щедрин, С. М. Слонимский, Б. И. Тищенко, И. М. Ельчева и др.

И в этой фольклорной волне зазвучал молодой голос фольклорных ансамблей. Они родились в студенческой среде под руководством профессиональных фольклористов. В 1963–1965 годах трио студентов Московской консерватории под руководством Вячеслава Щурова стало исполнять подлинные песни южнорусской традиции, записанные в фольклорных экспедициях. В 1968 году В. В. Щуров организовал фольклорный ансамбль со студентами Московского музыкально-педагогического института им. Гнесиных; в Вильнюсе Зита Кельмицкайте создала ансамбль при университете. В 1969 году начинает работу фольклорный ансамбль Дмитрия Покровского в Москве. Он станет впоследствии знаменитым концертным коллективом, выступающим по всему миру. В 1970-е годы фольклорное движение активно развивалось.

В Санкт-Петербурге, тогда – в Ленинграде – в 1976 году появился ансамбль Ленинградской консерватории (рук. Анатолий Мехнецов), а в 1977 году – Ленинградский камерный фольклорный ансамбль (рук. Игорь Мациевский). С тех пор фольклорные ансамбли были созданы во многих вузах России. Они возникли и в Российском государственном педагогическом университете им. А. И. Герцена: в 1982 году при филологическом факультете родился ансамбль «Домострой» (рук. Нина Артеменко), а в 1988 году на факультете начального образования – ансамбль «Заклички» (рук. Алла Афанасьева). Надо отметить, что в РГПУ им. А. И. Герцена существует уникальный ансамбль «Северное сияние», в котором студенты Института народов Севера представляют искусство северных и дальневосточных народов нашей страны: чукчей, якутов, эскимосов, коряков, нивхов, нанайцев, хантов и других. Созданный в 1957 году Т. Ф. Петровой-Бытовой для участия в VI Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве этот ансамбль прошел долгий путь развития от типичного ансамбля со сценической трансформацией народной культуры до театра-студии (рук. Ирина Давыдова и Светлана Чернышова, научный рук. – Игорь Набок).

Фольклорные ансамбли возникали и возникают не только в вузах, но и при колледжах, школах, в Домах культуры, Домах детского и юношеского творчества. Ныне даже открываются фольклорные отделения в детских школах искусства (ДШИ), в специализированных лицеях.

В этом фольклорном движении чрезвычайно важна установка на подлинность фольклорного материала, на передачу местного своеобразия народного искусства во взаимодействии его видов и жанров. Представление о многообразии народных традиций России важно и как противопоставление унификации,

сложившейся в советские времена в самодеятельных и профессиональных коллективах – народных хорах, ансамблях песни и пляски. Участники вузовских фольклорных ансамблей (как правило, руководимых известными фольклористами) изучают традиционную культуру, ездят в экспедиции, перенимают песни и танцы от народных исполнителей, стремятся представить их горожанам приближенно к первоначальному виду. Они не только поют, но и водят хороводы, разыгрывают эпизоды обрядов, выходят на сцену в традиционных костюмах, воплощая местную традицию не только в диалекте и песенном репертуаре, но и в особенностях одежды, инструментарии, хореографии. Фольклор осваивается ансамблистами по законам устной культуры в творческом процессе исполнения народного искусства.

Фольклорные ансамбли ведут большую просветительскую деятельность: устраивают лекции-концерты, организуют циклы абонементных концертов. Например, ансамбль Ленинградской консерватории в течение многих лет готовил циклы концертов в Малом зале консерватории им. А. К. Глазунова и в Концертном зале Академической Капеллы им. М. И. Глинки, знакомил общественность с песнями, плясками и наигрышами Вологодской, Архангельской, Псковской, Смоленской, Новгородской, Брянской областей, Сибири и Урала, записанных от народных исполнителей. Фольклорный ансамбль Ленинградского государственного университета (рук. Алексей Захаров и Елена Мельник – ныне Якубовская) в сезонах 1989–1992 годов подготовил программы абонементов Капеллы в циклах «История души русского человека», «Праздники на Руси», выступал с литературно-музыкальными композициями на материале фольклора Архангельской, Ленинградской, Псковской, Новгородской, Вологодской областей. Сказки и бывальщины в традиционной манере местных говоров читает на сцене замечательная артистка – мастер художественного слова Людмила Иванищенко.

Оба эти ансамбля, понимая и представляя песню как часть художественной культуры, уделяют внимание теме «Народная песня в творчестве русских композиторов, писателей и поэтов». В репертуаре ансамбля консерватории были программы, в которых народная песня включалась в контекст творчества выдающихся писателей – А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, М. А. Шолохова, Ф. А. Абрамова, В. М. Шукшина и композиторов – М. И. Глинки, М. А. Балакирева, Н. К. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского, А. К. Лядова, И. Ф. Стравинского. Сопоставлялись созданные ими произведения и подлинные песни, часто из тех мест, которые описывались в литературных сочинениях, анализировалась и раскрывалась образно-поэтическая связь с подлинными образцами народных традиций и стилем автора.

Помимо исполнения народных песен на концертах фольклорные ансамбли участвуют в теле- и радиопередачах, в создании кинофильмов, спектаклей этнокультурной тематики. Например, фольклорный ансамбль Ленинградской консерватории участвовал в съемках музыкальных телефильмов «Снега», «Поклонилась весна кузнецу», «И хлеб, и песня», «Живые струны» («Лентелефильм», режиссер М. М. Михеев), рассказывающих о народно-обрядовой культуре, песенной и инструментальной музыке; в телефильме «Тот уголок земли» – о пушкинских местах: Михайловском, Тригорском, Пушгорах (Центральное телевидение, студия «Народное творчество», режиссер Н. С. Тихонов).

В содружестве с фольклорным ансамблем Ленинградского государственного университета был создан спектакль «Трава-мурава» в Ленинградском театре им. Ленинского комсомола (ныне «Балтийский дом»). Этот проникновенный спектакль по произведениям Фёдора Абрамова и песням Пинежья – родины писателя – был воплощен заслуженной артисткой России Н. И. Поповой и режиссером И. Паниной (шел в театре в 1987 – 1991 гг.). Нельзя не согласиться с мнением К. А. Мехнецовой: «Одежда и речь, пляска и песня оказываются признаками, дающими возможность определить с первого взгляда или с первого звука, “какого ты роду-племени, какого ты отца-матери”». Научиться владеть языком фольклора – значит стать достойным преемником опыта наших предков. Передать все богатство нашего наследия новым поколениям – значит обеспечить продолжение традиций в будущих веках» [5, с. 103].

Но концертная деятельность фольклорного ансамбля не ограничивается крестьянской культурой. Пример деятельности ансамбля Санкт-Петербургской консерватории показывает многогранные возможности профессионалов, погруженных в творческое исследование и воспроизведение культуры народа в ее целостности и разнообразии. Ансамблисты консерватории стали изучать особенности знаменного пения, исполняют на сцене знаменные распевы, например, старообрядческие распевы Войновского женского монастыря, казаков-некрасовцев. Могут исполнять и песни в обработке для академического хора. Например, на концерте «Фольклор и композитор», посвященном Феодосию Антоновичу Рубцову (к 110-летию со дня рождения известного фольклориста и композитора, основателя ленинградской школы фольклористики) в декабре 2014 года прозвучали песни в его обработках «Эко сердце», «Веники»¹.

Звучание фольклорного ансамбля современные композиторы порой включают в свои произведения этнокультурной направленности. Среди петербургских композиторов еще в 1980 годы Леонид Десятников привлек фольклорное трио в кантату «Пинежское сказание о дуэли и смерти Пушкина» на тексты, записанные Б. В. Шергиным от пинежанок (1983). Трио студентов ин-

ститута культуры им. Н. К. Крупской исполняло народные плачи в эпизоде смерти поэта. Чрезвычайно оригинально сочинение Е. В. Петрова «Русские пословицы» (2000, ред. 2008). Это музыкально-театральное представление в пяти сценах для солистов, хора фольклорных голосов и оркестра русских народных инструментов написано на тексты русских пословиц, из них составлено либретто и создан спектакль. Фольклорный ансамбль консерватории стал здесь ярким участником действия. На премьерном исполнении концертный зал Политехнического института украшали картины современных художников, посвященные народным обрядам и жизни крестьян русских деревень. Все это создало целостное синкретическое действо, объединяющее поэтические, музыкальные, зримые живописные и театральные формы.

Особый интерес вызвал вокально-драматический цикл для меццо-сопрано, фольклорного ансамбля, двух роялей и ударных И. Е. Роголёва «Не ветром ветренным, до осени...», написанный на стихи А. А. Ахматовой, М. И. Цветаевой и народные тексты. Фольклорный ансамбль Санкт-Петербургской консерватории распевает в нем народные тексты в фольклорной манере. Тем самым создается сложное, порой полифоническое взаимодействие лирического размышления, переживания героини цикла, высказывающейся в партии меццо-сопрано в академической манере, и звучания ансамбля, создающего картину народного говора, разнообразия самой жизни².

Таким образом, фольклорные ансамбли ныне реализуют широкий диапазон возможностей звучания народной песни на современной сцене.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Собрание 12 национальных русских песен, аранжированных на фортепиано с пением и хорами, изданное учителем пения И. А. Рупини. Вып. 1. СПб., 1831; Вып. 2. СПб., 1833; Семь народных русских песен, положенных на один голос с вариациями и аккомпанементом фортепиано. СПб., 1836.

²https://www.youtube.com/watch?v=TvR_UNsQEgo, <https://www.youtube.com/watch?v=C3yf9Qa4DmU>

³<https://www.clipfail.com/watch/b446c3w2q4r4b455r3b413.html>

ЛИТЕРАТУРА

1. *Афанасьева А. Б.* Этнокультурное образование в России: теория, история, концептуальные основы. СПб, 2009.
2. *Афанасьева А. Б.* Этнокультурное образование как феномен культурного поля. СПб., 2014.
3. *Афонина Л.* Иван Трофимович Рябинин (1845–1910 гг.). URL: <https://megapredmet.ru/1-42564.html>

4. *Калашиникова Р.* Трофим Рябинин – основатель династии сказителей. URL: <http://kizhi.karelia.ru/info/about/newspaper/44/1057.html>
5. *Мехнецова К. А.* Проблемы освоения народных песенных традиций в практике фольклорного ансамбля // На пути к возрождению: Опыт освоения традиций народной культуры Вологодской области. Вологда, 2001.

§ 3. ТВОРЧЕСКИЕ ПРОЕКТЫ РУССКОГО КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА КГУ КАК БАЗА ДЛЯ ПРИОБЩЕНИЯ СТУДЕНТОВ К ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Скоропалительные реформы, происходящие в нашем обществе, породили сегодня проблему снижения общего интеллектуального уровня образованности молодых специалистов-музыкантов. Приоритет в образовании отдается не ценностным установкам, а методологии, что ведет к девальвации самого понятия «образование». Практика показывает, что на факультетах музыки университетов, во-первых, должно быть уделено большее внимание воспитанию и совершенствованию общей культуры студентов, во-вторых, введены дисциплины, ориентированные на приобретение знаний и навыков музыкально-просветительской деятельности. Они должны включать, на наш взгляд, два направления: теоретическое и практическое.

Изучение теоретической составляющей проходит прежде всего в аудитории, ее основу составляют знания по истории, теории и методике просветительской работы. Практический аспект направлен на организацию и проведение просветительских занятий и концертов с конкретной, как правило, закрепленной за определенной студенческой группой аудиторией. Он не ограничивается занятиями и концертами, организуемыми и проводимыми только студентами под руководством руководителя дисциплины. Данный аспект связан также с участием студентов в культурно-просветительских проектах профессионалов: преподавателей университета, творческих союзов, филармонического музыкально-литературного лектория и т. д. Но базой являются прежде всего проекты того учебного заведения, где обучаются студенты.

Деятельность Курского государственного университета (КГУ), как подтверждают наблюдения автора параграфа, может стать примером для многих региональных вузов. На базе университета с 2002 года успешно действует Русский камерный оркестр (РКО) под руководством профессора Сергея Георгиевича Проскурина. С деятельностью РКО связано образование и развитие целого ряда культурно-просветительских проектов. В состав оркестра ежегодно вливаются все новые студенты кафедры инструментального исполнительства, которые приобретают здесь сценические навыки, совершенствуют полученное

исполнительское умение. Они участвуют и в лекторской практике, и в реализации организационных вопросов.

Все проекты РКО соотносятся с вектором государственной культурной политики Российской Федерации. В связи с этим напомним, что согласно закону Межпарламентской Ассамблеи государств – участников СНГ, «... просветительское мероприятие – совокупность организованных действий, направленных на распространение и разъяснение научных знаний и иных социально значимых сведений...» [3, с. 5].

В КГУ реализуется семь культурных проектов, в которых участвуют студенты: «Марьинские музыкальные ассамблеи», «Мариинские ассамблеи», «Мост дружбы», «Русский камерный оркестр – детям», «Дети – будущее России», «Музыкальные сезоны Белогорья», «Международный фестиваль классической музыки в российской провинции».

«Марьинские ассамблеи» заслуживают особого внимания как пример самобытного регионального проекта по музыкальному просветительству. История этого уникального праздника музыки началась в 2005 году и связана с идеей возрождения в бывшей дворянской усадьбе князей Барятинских Марьино знаменитых музыкальных вечеров, царивших здесь в начале XIX века.

Известно, что «в Марьино был постоянный театр, в котором ставились пьесы на русском и французском языках, – рассказывал журналистам Сергей Проскурин. – Кроме того, в Марьино был оркестр из 40–50 музыкантов, составленный из крепостных людей. Давались концерты, в которых принимали участие известные меломаны графы Михаил и Матвей Виельгорские. Они жили по соседству в имении Луизино» [1, с. 43]. Соседи устраивали музыкальные и танцевальные вечера, вели насыщенную, наполненную художественными интересами жизнь. Их усадьбы являлись очагами культуры и просвещения в крае.

Спустя почти 200 лет С. Г. Проскурин нашел в московском архиве партитуру Увертюры для большого симфонического оркестра князя Ивана Ивановича Барятинского, отредактировал ее, придав вид законченной композиции. Проскурин, как и многие другие музыканты Курской областной филармонии, неоднократно выступал с камерным оркестром в Марьино. Но история усадьбы, изучение архива князей Барятинских зародили в нем горячее желание продолжить музыкально-просветительские традиции прошлого и вдохновили на создание крупного творческого проекта.

Организовав первую музыкальную ассамблею, руководитель РКО не только возродил традиции русской усадьбы, но и традиции Петра I, установившего проведение ассамблей почти три столетия назад. Как и в давние времена, Проскурин стремился создать новые формы общения, познакомить курян с

лучшими образцами классической музыки, приобщить их к музыкальной классике, возродить, казалось бы, навсегда утраченные, ценные традиции прошлого, обогатить культуру досуга новой разновидностью информационно-коммуникативного – художественного центра в регионе. Для студентов большой школой является выступление с новыми солистами и особенно дирижерами, исполнение большого репертуара, причем не только классического. Данный проект нашел свое продолжение уже в десяти Ассамблеях, каждая из которых носит просветительский характер.

Примером другого проекта, связанного с историей региональной культуры, является Международный фестиваль классической музыки «Мариинские ассамблеи». Эта просветительская акция поначалу была обусловлена воссозданием традиций Великопостных концертов.

Грандиозный международный фестиваль классической музыки «Мариинские ассамблеи» проходил в Курском государственном университете 15–17 апреля 2011 года (КГУ основан на базе Мариинской гимназии – центра музыкального просветительства в области). Событие стало беспрецедентным в истории региональной музыкальной культуры, так как такого масштабного проекта еще не было во всем Центральном Черноземье. Участниками фестиваля стали музыканты из восьми стран мира.

«Мост дружбы» является совместным проектом Русского камерного оркестра с Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Идея организации этой творческой акции возникла более десяти лет назад, когда С. Г. Проскурин предложил профессору Московской консерватории М. Л. Яшвили выступить с РКО. В последующие годы коллектив сотрудничал с другими профессорами МГК – И. В. Бочковой, В. А. Коробовым, А. З. Бондурянским, М. С. Петуховым и другими великолепными музыкантами.

С открытием кафедры инструментального исполнительства в КГУ и набором первых студентов в 2010/11 учебном году появилась возможность на регулярной основе осуществлять творческие взаимосвязи и контакты между учебными заведениями, которые и сформировали проект «Мост дружбы».

С первых дней деятельности Русский камерный оркестр серьезно занимается музыкальным просвещением подрастающего поколения, уделяя большое внимание программам для детей и юношества. Концерты в зале Курского университета, детской школы искусств имени Г. В. Свиридова, выступления с юными музыкантами – таковы основные формы разнообразной и серьезной работы с молодежью.

Под патронажем оркестра, с участием ведущих музыкантов проводятся мастер-классы, семинары для учащихся школы. На протяжении шести лет ус-

пешно функционирует просветительский проект «Русский камерный оркестр – детям». Он развивается в двух направлениях: РКО исполняет широкий круг классических, современных академических и джазовых произведений как для детей, так и вместе с ними. Его главная цель – приобщение молодежи к духовно-эстетическим ценностям.

Основные задачи проекта:

- просвещение юных слушателей, воспитание человека духовно развитого, уважающего свою страну и культуру;
- пропаганда и популяризация лучших образцов классической музыки, знакомство с известными исполнителями;
- приобщение школьников к профессиональной музыкальной деятельности;
- создание благоприятных условий для творческого роста юных талантов и реализации духовного потенциала молодежи.

Главные участники проекта – одаренные учащиеся Детской школы искусств № 1 имени Г. В. Свиридова города.

Совместный проект Международного благотворительного фонда (МБФ) В. Т. Спивакова и Русского камерного оркестра – «Дети – будущее России» был разработан осенью 2011 года. В основу его концепции положена идея помощи молодым талантливым музыкантам, активное участие в общественных и благотворительных акциях. Представительства МБФ работают во многих регионах России и за рубежом более двадцати лет. Однако с Курском до 2011 года контактов не было. Благодаря инициативе руководителя оркестра организация и проведение столь значимого для Курского региона проекта оказалась возможной.

Инициаторы этого проекта надеялись, что он будет способствовать формированию профессионального мастерства детей и молодежи, организации концертной, культурно-просветительской деятельности, привлечет молодых людей на путь эстетического совершенствования. От этого во многом зависит развитие и нравственное состояние юного поколения России.

К 2011 году относится рождение еще одного творческого проекта. Он обусловлен развитием традиций «Мариинских ассамблей» в Белгородской области и получил название «Музыкальные сезоны Белогорья».

Идея создания нового совместного проекта Белгородской и Старооскольской епархии и Русского камерного оркестра родилась в Белгороде по инициативе и благословию председателя Синодального миссионерского отдела архиепископа Белгородского и Старооскольского Иоанна, который усердно трудится над возрождением духовной жизни на территории области.

Становление проекта во многом определяется теми знаменательными событиями, которые прошли на земле Святого Белогорья в 2011 году, – празднованиями 100-летия канонизации святителя Иоасафа, епископа Белгородского, чудотворца. Известно, что для жителей Белгорода второе обретение мощей святителя Иоасафа связано с преображением всей жизни. Об этом преображении как раз и свидетельствует тот духовный и культурный подъем, который наблюдается сегодня на Белгородщине.

Известный русский православный философ И. А. Ильин утверждал: «Возродить Россию может только новая идея: ее могут воссоздать только обновленные души» [2]. Устроители этого проекта исходили из того, что «Музыкальные сезоны Белогорья» станут тем импульсом, который будет способствовать обновлению души жителей Белогорья.

Проект действительно позволил познакомить белгородскую публику с выдающимися исполнителями современности, с классической музыкой Европы и Америки, а также организовать концерты талантливых детей города.

По прошествии нескольких лет можно с уверенностью сделать вывод, что этот проект КГУ активизировал исполнительскую деятельность молодежи, а его концерты стали радостными событиями в музыкальной жизни Белгорода. Более того, «Музыкальные сезоны Белогорья» явились импульсом к организации еще одного проекта, который можно обозначить как «Просвещение студентов региональных вузов». Он связан с обменом опытом в области музыкально-просветительской деятельности между Курским государственным университетом и региональными высшими учебными заведениями.

Важность приобщения студентов в процессе обучения к классике отметил в интервью Владыка Иоанн, при содействии которого начали осуществляться «Музыкальные сезоны Белогорья»: «Надо сказать, что современное состояние нашего общества таково, что мы обязаны помогать, особенно молодым людям, приобщаться к высокой музыкальной культуре, мировой культуре и лучшим традициям нашей русской классики. И проект, который мы совместно с Сергеем Георгиевичем Проскуриным осуществляем, – это проект, устремленный в будущее. Дело в том, что молодежь сейчас дезориентирована как в музыкальном искусстве, так и в других видах искусств, она наделена каким-то упрощенным восприятием всего того, что происходит в мире искусства. Это упрощенное восприятие продиктовано, видимо, информационной революцией, которая сейчас совершается в мире, которая, например, заменяет литературный стиль слоганами и т. п. Для того чтобы наши молодые люди не почувствовали пустоты по прошествии определенного времени и могли бы обогатить свою душу, свои чувства, наконец, свои суждения, конечно, необходимо, чтобы они

были знакомы с лучшими образцами мировой музыкальной культуры. Именно эту цель, собственно говоря, и преследует осуществление данного проекта» [5, с. 131].

Проект «Международный фестиваль классической музыки в российской провинции» (РКО в Курчатове) – «Великие композиторы и выдающиеся исполнители» возник в середине 2010-х годов. 2–3 ноября 2014 года в городе Курчатове Курской области впервые прошел Международный фестиваль классической музыки «Великие композиторы и выдающиеся исполнители», который стал знаковым событием в сфере культуры.

Инициатором и вдохновителем проекта также был С. Г. Проскурин. Его поддержали ОАО «Концерн Росэнергоатом» «Курская атомная электростанция». Этот фестиваль – реализация гуманистических планов Концерна: проявление внимания к культурным традициям России в целом и Курского региона в частности. Практика показывает, что обычно подобного рода музыкальные праздники проходят в малых городах Западной Европы, а в России – только в столицах или крупных культурных центрах. Организация фестиваля в небольшом городке российской глубинки стала исключением и была глубоко символична, так как содействовала взаимному обогащению культур разных стран и народов.

Проект поддержали многие руководители учреждений культуры, известные российские исполнители, которых связывают многолетние творческие узы с дирижером Русского камерного оркестра. Они прислали в адрес устроителей многочисленные телеграммы, и это стало свидетельством того, что подобные акции очень важны, заслуживают всяческой поддержки и признательности. Благодаря проекту, инициированному в рамках Года культуры России, впервые в город-спутник приехали молодые талантливые музыканты и известные исполнители не только из России, но и из Швеции, Франции, Тайваня. Это был сильнейший ансамбль солистов, заслуженных артистов, лауреатов международных конкурсов и премий. Все они выступили в содружестве с Русским камерным оркестром¹.

Семь культурно-просветительских проектов КГУ дают студентам факультета искусств огромную возможность для приобщения к музыкальному просветительству во всех его аспектах и формах. В частности, «Марьинские» и «Мариинские ассамблеи», «Музыкальные сезоны Белогорья» погружают их в исторический контекст просветительства. Проект «Дети – будущее России» демонстрирует просветительство как благотворительный акт для реализации таланта. С региональной культурой напрямую связаны «Марьинские» и «Мариинские ассамблеи», «Музыкальные сезоны Белогорья» и новый проект в Курча-

тове «Международный фестиваль классической музыки в российской провинции» – «Великие композиторы и выдающиеся исполнители».

Участвуя в реализации творческих проектов, студенты учатся ориентироваться на разные возрастные категории слушателей. Прежде всего, они осваивают принципы воздействия на детей и молодежь, к которым апеллируют проекты «Русский камерный оркестр – детям» и «Музыкальные сезоны Белогорья». На примере проекта «Мост дружбы» студенты получают практическую возможность освоить просветительство как институт высокого обучения. Этот проект позволяет ребятам контактировать с ведущим музыкальным вузом России.

Благодаря проектам возникают различные формы приобщения к просветительству. В первую очередь – постоянная исполнительская деятельность в разных группах оркестра. При этом студентам дается возможность выступать с исполнителями, представляющими разные исполнительские школы, возрастные группы, играть под руководством многих дирижеров. В том числе благодаря выступлению иностранных артистов и управлению зарубежными дирижерами происходит знакомство с современными зарубежными исполнительскими культурами.

Достойный воспитательный пример видится и в регулярном общении студентов с многогранно одаренной личностью, подлинным музыкантом-просветителем, каким является руководитель РКО Проскурин. Беспрецедентен его творческий и организаторский пример; креативный подход просматривается во всем – от выбора репертуара до интерпретации музыкальных произведений. Одновременно деятельность Сергея Георгиевича являет собой образец бескомпромиссного служения искусству.

В этом опыте общения молодежи с Мастером есть нечто от традиций обучения в эпоху Древних и Средневековых цивилизаций, когда ученик постоянно наблюдал и изучал профессиональное таинство Учителя, каждодневно вникая в него.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Подробно см. рецензию Е. Н. Яковлевой в журнала «Музыка и время» [4].

ЛИТЕРАТУРА

1. Вишневецкая Т. Новую музыку души открыл в увертюре Ивана Бялятинского Сергей Проскурин // VIP. 2003. № 6 (21) ноябрь-декабрь. С. 41–44.
2. Ильин И. А. За национальную Россию. Манифест русского движения. URL: <http://ivanarticle.narod.ru/30.htm> (дата обращения: 17.01.2012).

3. Постановление Межпарламентской Ассамблеи государств-участников содружества независимых государств. 7 декабря 2002 г. № 20–15 г. Санкт-Петербург. URL: http://bskmed.narod.ru/olderfiles/1/Post_mezhparlam_assambl_SNG_2002_p-13437.doc. (дата обращения: 12.03.2012).
4. Яковлева Е. Н. Музыкальный праздник в провинции // Музыка и время. 2015. № 1. С. 48–51.
5. Яковлева Е. Н. Русский камерный оркестр Курского государственного университета: 10 лет: Статьи. Интервью. Материалы. Изд. 1. Курск, 2012. 226 с.

§ 4. РОЛЬ ФОРТЕПИАННЫХ МИНИАТЮР П. И. ЧАЙКОВСКОГО В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

Небольшие фортепианные пьесы П. И. Чайковский (1840–1893) писал всю свою творческую жизнь: в 1864 году ор. 1 был означен Экспромт¹, в год смерти композитор создал 18 пьес ор. 72. В совокупности им было написано 100 фортепианных миниатюр, только помеченных опусом². Вероятно, для Чайковского они имели большое значение.

Жанр фортепианной миниатюры, наряду с песней и романсом позволял общаться с самой широкой аудиторией, учитывая размах бытового музицирования в России второй половины XIX века. Он отличался у Чайковского особой задушевностью. Лирический герой в этой музыке раскрывался как нигде наиболее полно. По откровению и доверительности высказывания он сравним в творчестве композитора только с камерно-вокальной лирикой. Но там было две творческие единицы, а порой, и больше – вокалист (вокалисты³) и концертмейстер. Определенная ответственность возникала и в воплощении избранного литературного источника.

В фортепианных пьесах композитор более непосредственно выражал свой внутренний мир, так как больше ни для какого инструмента не писал сольных произведений. Понимая особую эмоциональную открытость этой музыки, Чайковский чуждался чрезмерных лирических откровений в процессе исполнения. В этой связи нельзя не обратиться к воспоминанию Г. А. Лароша: «Пётр Ильич как огня боялся сентиментальности и вследствие этого в фортепианной игре не любил излишнего подчеркивания и смеялся над выражением “играть с душой”. <...> музыкальное чувство, жившее в нем, сдерживалось известною целомудренностью ...» [цит. по: 2, с. 37, 38]. О редкой откровенности фортепианных миниатюр свидетельствует небывалое обилие посвящений, которые были не просто данью уважения, симпатии, а то и почитания избранного лица, но и вы-

ражением глубокого искреннего чувства автора. Среди тех, кому посвящались пьесы, дорогие, близкие и просто милые композитору люди, с которыми в разные годы пересекался его жизненный путь: Владимир Шиловский, Дезире Арто, Николай Кондратьев, Володя Давыдов, Эдвард Лангарс и многие другие. Особо показательный пример – последний фортепианный opus, где каждая из 18 пьес к кому-то обращена. Здесь имена Василия Сафонова и Анны Масловой, Луизы Юргенсон и Александра Зилоти, Алины Брюлловой и Николая Зверева, Володи Склифасовского и Августа Герке...⁴

В небольших фортепианных пьесах находили отражение темы и даже целые фрагменты, порой не вошедшие в те произведения, для которых изначально были задуманы. Так, одна из первых записей в Дневнике № 1 свидетельствует: «Вчера по пути от Ворожбы в Киев после долгого охлаждения к музыке, во мне, вдруг ни с того ни с сего все заиграло и запело. Один эмбрион в В-dur'е воцарился в голове и внезапно увлек меня до покушения на целую симфонию» [5, с. 3]. И тут же нарисован этот отрывок в В-dur'е, который полностью вошел в пьесу № 5 «Каприччиозо» из op. 19 (в симфоническом творчестве он не встречается).

В огромном творческом наследии композитора, рядом с операми, балетами, симфониями фортепианные пьесы (условно назовем их *миниатюрами*) находились как бы на периферии. При жизни композитора наибольшую популярность получили два фортепианных цикла: «Времена года» – 12 пьес и «Детский альбом» – 24 пьесы.

Миниатюры не были рассчитаны на концертную эстраду. Тем не менее к ним обращались известные пианисты. Так, С. И. Танеев вскоре после выхода в свет op. 72 писал автору: «Очень тебе благодарен за пьесы. Большинство из них мне чрезвычайно нравятся, и я с большим удовольствием разыгрываю их своим знакомым» [цит. по: 6, с. 198]. Отдельные миниатюры играл в концертах Ф. М. Blumenфельд. Тем не менее, для окончательного их утверждения на большой сцене потребовалось в целом около 50 лет. И здесь надо отметить роль двух выдающихся, но чрезвычайно отличных друг от друга пианистов: Сергея Васильевича Рахманинова (1873–1943) и Константина Николаевича Игумнова (1873–1948). Но если Рахманинов подходил к исполнению пьес Чайковского с позиций своего – композиторского слышания, то Игумнов стремился воплотить их мир таким, каким его воссоздал автор. Он достиг, своего рода, эталонного исполнения («Осенняя песня», «Нежные упреки» и др.). Что касается интерпретации Рахманинова, то о ней очень проникательно высказался Д. Д. Шостакович: «Рахманинов играет музыку Чайковского как свою, как будто это он сам сочинил пьесу “На тройке”. И если б мы решительно ничего не знали, как жил,

что переживал за границей Рахманинов, пластинка с записью “На тройке” поведала бы нам всю правду. <...> Для Рахманинова “На тройке” оказалась пьесой дорогих воспоминаний о родине, о невозвратном прошлом» [цит. по: 4, с. 196].

В следующие десятилетия исполнение пьес Чайковского связано с именами учеников игумновской школы – Л. Н. Оборина, О. Д. Бошняковича, И. И. Михновского. Очень убедительными и самобытными представляются интерпретации Г. П. Фёдоровой. Учась в начале 1950-х годов в аспирантуре Ленинградской консерватории, пианистка писала диссертацию о фортепианных миниатюрах Чайковского под руководством А. В. Оссовского, что, несомненно, способствовало глубине понимания этой музыки. Также отметим исполнение Т. П. Николаевой, Гр. Р. Гинзбурга. Пьесы Чайковского являлись важной частью педагогического репертуара.

В дальнейшем, несомненно, популяризации малых фортепианных форм стали способствовать международные конкурсы музыкантов-исполнителей имени П. И. Чайковского, которые, начиная с 1958 года, проводятся в России каждые четыре года. Программы конкурсов включают пьесы композитора в разных вариантах. Например, на втором конкурсе (1962 г.) первый тур предполагал исполнение «Думки», пятый конкурс – пьесы из цикла «Времена года» (по выбору участника).

В последние десятилетия в русской музыкальной культуре возник стойкий интерес к этой музыке. Пьесы Чайковского часто звучат в концертах известных пианистов, их записывают на компакт-диски крупнейшие мастера фортепианного искусства и молодые музыканты. В середине 1980 годов Святослав Рихтер записал пластинку с исполнением пьес из опусов 10, 19, 72. Много записей сделали Михаил Плетнёв, Алексей Наседкин, Виктория Постникова, Николай Луганский, Борис Березовский, Владислав Овчинников, Рувим Островский и другие. Пьесы Чайковского привлекают внимание зарубежных музыкантов. Так, в 2010 году итальянский пианист Франко Трабукко записал почти все пьесы композитора. Из представителей молодого поколения назовем лауреата XIII Международного конкурса имени П. И. Чайковского Мирослава Култышева⁵ (1985 г. р.), Асю Корепанову (1984 г. р.), Наталью Соколовскую (1989 г. р.).

Музыканты открыли, что эта музыка очень сложна для исполнения. Она требует богатого духовного мира исполнителя, вдохновения и чуткой художественной интуиции. Необходимо сочетание искренности высказывания и строгого вкуса. Ее надо как бы наигрывать. Все это предполагает владение богатой палитрой исполнительских нюансов (в том числе *tempo rubato*).

Безусловно, возросший интерес к миниатюрам Чайковского нельзя связывать только с конкурсом его имени. Главное, что пьесы Чайковского *очень близки современному человеку*, особенно в России. Если несколько десятилетий назад можно было услышать в пианистических кругах сетования об излишней сентиментальности этой музыки, то сегодня их нет. Вероятно, новая оценка связана с тем, что пьесы покоряют искренней лирикой, задушевностью, воплощением в них добра и красоты, проникновением в духовный мир человека. Это оказалось очень востребовано в современную прагматичную и трагическую эпоху, с характерной для нее деградацией культуры и нравственности. Тот лирический посыл, который вдохновлял Чайковского при создании фортепианных миниатюр, резонирует с психикой нашего современника.

Другая важная причина – исключительная *мелодическая красота пьес Чайковского*, которая, как выяснилось на исходе XX столетия, по-прежнему близка человечеству независимо от времени. И никакие изыски музыкального авангарда не могут ее заменить. Это подтвердил в интервью журналу «Советская музыка» в канун пятидесятилетнего юбилея Р. К. Щедрин, доказывая, что приоритетная реакция на мелодию – естественное стремление человеческой психики⁶: «Ведь человек по своим физиологическим свойствам почти не изменился, процесс его биологического формирования остался тем же, несмотря ни на какие завоевания научно-технической революции» [7, с. 23]. И мелодический дар выдающийся композитор современности (причем новатор!) рассматривал как высшее достижение музыкального гения: «Мелодический дар человек получает от рождения, развить его невозможно. Можно ходить в консерваторию не два раза в неделю, а четыре раза в сутки – ничего не поможет. Это **осенение** – пришла в голову мелодия, и все тут. Кто был в высшей степени одарен этим божественным даром? Рискну назвать такие имена: Моцарт, Шопен, Россини и Чайковский. Пусть это покажется преувеличение, но остальные, если брать их тематизм абстрактно, были слабее при всей фантастичности музыкального гения в целом.

В колодце моей музыкальной памяти откладываются удивительные вспышки озарения. Конечно, мы можем вспомнить тристановский аккорд, прометеевское шестизвучие. Ученость – ученостью, но и в нас сидит физиология человеческая. Недаром для великого поэта музыка ассоциировалась с мелодией: из наслаждений жизни одной любви музыка уступает, но и любовь мелодия» [7, с. 23].

Одним из подтверждений ностальгии по мелодизму стало неоромантическое направление, расцветшее на исходе XX столетия. И здесь нельзя не вспомнить высказывание крупного музыковеда Г. В. Григорьевой: «Взволнованный

голос композитора <...> повествует сегодня о надеждах, мечтах, идеалах, связывает их с по-новому услышанной, прекрасной музыкой прошлого» [3, с. 52]. И если исследователь говорит о композиторском творчестве, то слушатель тоже обращен к романтизму.

Малые фортепианные жанры Чайковского, утвердившись ныне во всех аспектах музыкальной культуры, способствуют свершению самого заветного нравственного и творческого желания композитора: «Я желал бы всеми силами души, чтобы музыка моя распространялась, чтобы увеличивалось число людей, любящих ее, находящих в ней утешение и подпору» [цит. по: 4, с. 179].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Экспромт является ор.1/2, под ор. 1/1 значит «Русское скерцо», созданное в 1867 г. Еще в 1854 г. был написан «Анастасия-вальс», не отмеченный опусом.

² Уже в наши дни в архиве Государственного Дома-музея П. И. Чайковского в Клину П. Е. Вайдман были найдены две фортепианные пьесы, не учтенные в списке сочинений композитора.

³ В шести дуэтах ор. 46 и вокальном квартете «Ночь» (б/о).

⁴ Подробно о каждом из них см. в книге Л. В. Белякаевой-Казанской «Неизвестный Чайковский. 18 пьес для фортепиано ор. 72» [1].

⁵ Лауреатами Международных конкурсов им. П. И. Чайковского являются также Виктория Постникова (IV конк.), Михаил Плетнёв (VI конк.), Николай Луганский (X конк.).

⁶ Напомним, что мелодия ассоциируется в психике человека с речью, мыслью, ее движением и развитием.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Белякаева-Казанская Л. В.* Неизведанный Чайковский. 18 пьес для фортепиано ор. 72. СПб., 2016.
2. Воспоминания о П. И. Чайковском. Л., 1980.
3. *Григорьева Г. В.* К вопросу о романтических тенденциях в советской музыке 80-х годов // Музыкальная критика. Методы анализа и оценки: Сб. науч. тр. / ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Л., 1989.
4. Чайковский Пётр Ильич. Альбом. М., 1985.
5. Чайковский П. И. Дневники 1873–1891. М.; Пгр., 1923. Репринтное воспроизведение СПб., 1993.
6. Чайковский П. И. Каталог звукозаписей. М., 1988. Т. 5.
7. Щедрин Родион: музыка идет к слушателю. Из бесед в июле 1982 г. / Беседу вели Л. Григорьев, Я. Платек // Советская музыка. 1983. № 3

§ 5. ДИАЛОГ КУЛЬТУР И ПРИНЦИП ДИАЛОГИЗАЦИИ В МЕТОДИКЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

В процессе художественно-эстетического воспитания важная роль принадлежит музыке. Новые вызовы современной информационной эпохи, отразившиеся в развитии искусства, проявляются в изменении подходов в системе образования. Цель заключительного параграфа монографии – раскрыть на примере музыкальной педагогики актуальные для нашего бурно изменяющегося мира идеи тотального диалога культур, реализующиеся на всех ступенях общего и профессионального образования

Автор параграфа, будучи одним из создателей учебно-методических комплектов (УМК) «Диалог» и «Школа диалога», предназначенного методическим советом Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена¹ для учеников начальных классов, решила поделиться своими размышлениями по феномену *мультикультурный диалог в современном музыкальном образовании*.

В Концепции данных образовательных комплектов отмечено, что ключевым понятием в ней является «диалог», который трактуется,

во-первых, как «взаимодействие различных позиций, представлений, идей, образов, языков наук и искусств, точек зрения, направленное на достижение взаимопонимания и взаимообогащения участников диалога» [3, с. 5];

во-вторых, как «способ познания мира, освоения духовных ценностей, способ самоопределения, позволяющий человеку научиться жить в условиях многообразия культур, типов сознаний, взглядов» [3, с. 5].

Одним из основополагающих в концепции является понятие «диалог культур». Оно появилось в 1920-х годах в трудах выдающегося российского философа и культуролога М. М. Бахтина. В течение XX века «диалог культур» вошел в различные гуманитарные науки, в том числе в педагогику (В. С. Библер «Школа диалога культур» и др.).

Категория «диалог культур» лежит в основе УМК «Диалог» и «Школа диалога» и реализуется во всех учебных предметах на разных уровнях. Оба этих УМК пронизывают принципы диалогизации в обучении, учета специфики поликультурного общества и полиэтнического состава учащихся, свойственных современной российской школе.

В музыкальном образовании идеи диалога культур ныне осмысливаются как с точки зрения философии [6], так и педагогики. В методической практике идея диалога культур раскрывается во всех современных УМК по музыке: «Школа России» и «Перспектива» Е. Д. Критской, Г. П. Сергеевой, Т. С. Шма-

гиной; «Начальная школа XXI века» и «Школа 2100» В. О. Усачевой и Л. В. Школяр; «Планета знаний» Т. И. Баклановой; «Ритм» В. В. Алеева, Т. И. Науменко, Т. Н. Кичак и др. Однако в учебно-методических системах «Диалог» и «Школа диалога» идеи диалога культур, принципы диалогизации и поликультурности на уроках музыки воплощаются системно и последовательно, как в пространственной полиэтнической горизонтали, так и в историко-временной вертикали. УМК по музыке «Диалог» (1–4 классы) создан А. Б. Афанасьевой и В. А. Шекаловым с привлечением О. Е. Камыниной (2–4 классы), выпущен издательством «Дрофа» в 2013–2014 годах, но ныне их выпуск приостановлен. Новые учебники музыки УМК – «Школа диалога», также написанные А. Б. Афанасьевой и В. А. Шекаловым, выходят с 2020 года в издательстве «Бином. Лаборатория знаний». Содержание уроков музыки в них опирается на культурологический, системно-деятельностный, метаметодический и личностно ориентированный подходы.

В обоих УМК идея диалога на уроках музыки осуществляется, как

- а) диалог композитора, исполнителя и слушателя;
- б) диалог искусств – в широком сопоставлении музыкальных произведений и изобразительного искусства, архитектуры, литературы, театра, кинематографа;
- в) диалог эпох – в соотнесении культурных объектов разных историко-временных слоев;
- г) диалог национальных культур – в сравнительном изучении традиций всевозможных этносов;
- д) диалог художественного и научного познания мира;
- е) диалог учебных предметов;
- ж) диалог учителя, учеников и звучащей музыки, ее интерпретаций.

Принцип диалогизации обучения воплощается в педагогическом процессе равноправного субъект-субъектного взаимодействия учителя, учащегося, родителей, учеников между собой. На уровне методики обучения на уроках музыки в диалоге рождается смысл содержания музыки и его понимание.

В методическом аппарате УМК продуман широкий диалог между предметами. Он реализуется через полифункциональность произведений искусства, сопоставление и анализ различных объектов культуры, целенаправленное выстраивание в содержании межпредметных перекличек и связей (горизонтальных, вертикальных, диагональных); согласованное планирование тем и материала с другими предметами. Кроме того, в методике уроков межпредметные связи осуществляются в сочетании приемов различных частных методик

(предметов *Музыка, Литературное чтение, Изобразительное искусство, Окружающий мир, Технология* и др.), в творческих заданиях.

Помимо этого, продумана связь урочной, внеурочной, внешкольной деятельности: привлечение к урокам детей, занимающихся музыкой вне школы; взаимодействие с семьей, внешкольными учреждениями, социокультурной средой; использование интернета в поиске разнообразного музыкального и художественного материала.

В содержании уроков музыки охватывается музыкальный материал многочисленных народов России (при ведущей роли русского как государствообразующего) и мира, учитывается поликонфессиональность общества, широко представлены образцы разных видов искусства (живописи, архитектуры, поэзии, театра, кинематографа, прикладного творчества от первобытной эпохи до современности). На уроках музыки по УМК «Диалог» в большей мере была проведена евразийская линия познания культуры России как особой цивилизации и как моста между Европой и Азией. Большое внимание было уделено музыкальному фольклору народов, населяющих территорию Российской Федерации, их народного и профессионального музыкального творчества. Например, помимо песен разных народов третьеклассники познакомились с первым балетом татарского композитора Ф. З. Яруллина «Шурале», проводилось его сравнение с балетом «Лебединое озеро» П. И. Чайковского.

В УМК «Школа диалога» линия «внутренней» поликультурности уступает место «внешней» поликультурности. Школьники шире узнают музыку разных стран: помимо России и государств Европы, их внимание обращается к Азии (например, китайскому фольклору, произведениям Сянь Синхая), Северной и Южной Америке (творчеству Дж. Гершвина, В. Лобоса). Масштабнее представлено знакомство с европейской музыкой: Италии (А. Вивальди, Дж. Россини, Дж. Верди), Германии (И. С. Бах, Л. ван Бетховен, Р. Шуман), Австрии (Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Ф. Шуберт, И. Штраус), Франции (Ж. Ф. Рамо, Ф. Куперен, К. Сен-Санс, К. Дебюсси), Польши (Ф. Шопен) и др.

А. Б. Афанасьева и В. А. Шекалов работают с педагогами на курсах повышения квалификации, обсуждают возникающие проблемы в интернет-сообществах².

Последовательная реализация идей диалога культур и диалогизации обучения на уроках музыки позволяет формировать достойный уровень знаний и умений у школьников. Освоение музыки в различных видах деятельности (пение, слушание и анализ, инструментальное музицирование, движение под музыку, художественное моделирование, театрализация и др.) способствует творческому развитию детей. Оно оказывает ничем незаменимое воздействие на

общее становление ребят: формируется эмоциональная сфера, совершенствуются мышление, восприимчивость к красоте в искусстве и жизни. Акцент в содержании музыкальных и художественно-эстетических материалах на гуманистические, духовно-нравственные ценности, объединяющие человеческое общество, помогает воспитать нравственно ориентированную личность.

Данные идеи целесообразно применять на различных образовательных ступенях, в системе ДМШ/ДШИ, среднего и высшего музыкального образования. В практическом опыте автора параграфа (А. Б. Афанасьевой) многие положения и методические приемы из педагогики диалога культур и диалогизации обучения применяются в вузах: со студентами-музыкантами Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина, бакалаврами и магистрантами Института детства РГПУ им. А. И. Герцена в процессе изучения различных дисциплин по теории и методике музыкального и культурологического образования.

В работе с молодежью большое внимание необходимо уделять диалогу исторических и стилевых пластов в культуре в целом и в разных видах искусства. Нужно акцентировать опору профессионального искусства на народную и религиозную традицию, стремление деятелей культуры претворять образы, символы, сюжеты бытовой культуры с высокой эстетической позиции. Литераторы, художники, композиторы издавна обращались к бытовой культуре разных социальных слоев, к народному творчеству. Однако они, в целом, облагораживали бытовые образы в соответствии с эстетическими требованиями профессионального искусства. Вспомним, например, как реализовался диалог народного и академического искусства в картинах А. Г. Венецианова, В. М. Васнецова, И. Е. Репина, А. М. Васнецова, А. А. Пластова, К. А. Васильева, операх М. И. Глинки, Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского, П. И. Чайковского, Р. К Щедрина, симфонических произведениях А. П. Бородина, А. К. Лядова, Г. В. Свиридова, В. А. Гаврилина и др. Народная традиция обогащала и западноевропейское искусство, например, музыку Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шопена, А. Дворжака, Э. Грига, Ф. Листа, Б. Бартока, Д. Гершвина.

Со студентами стоит обсуждать, как в классическом искусстве творцы эстетизировали фольклорные и, в целом, бытовые образы, и как ныне агрессивная массовая культура (порой антикультура), вовлекая в свой контекст академическое искусство (в литературные произведения, джазовые или рок-композиции, в художественные кинофильмы и мультфильмы), стремится упростить его, опустить до своего уровня эстетических представлений, нередко даже ополшить. Согласимся с мнением Л. П. Казанцевой: «... острота современной ситуации заключается не в количественном преобладании бытовой музыки, не

только в стремлении бытового пласта подменить собою концертно-“академический”, но еще к тому же и в попытке снизить высокую духовную “планку” “академического” искусства до собственного уровня. Наступательная позиция культуры развлечения приводит к тому, что последняя узаконивает в обществе свои ценности как приоритетные» [5].

Пространство культуры ныне становится безгранично поликультурным и разнообразным. В прежние эпохи (вплоть до XX столетия) соседствовали и взаимодействовали между собой народная (сельская и городская), религиозная и светская ветви культуры. Между ними осуществлялся своего рода диалог, оплодотворявший прежде всего профессиональное искусство, дающий импульс развитию национальным культурам и, в целом, мировой культуре. На грани же XX–XXI веков, помимо сложившихся ветвей культуры, прочно вошедших в общественную жизнь, большую роль стали играть новые явления современного мира: массовая культура, шоу-бизнес, молодежные субкультуры, информационные потоки СМИ. Причем, нарушается баланс взаимодействия ветвей культуры, высоких и низменных ориентиров в ней: развлекательное вытесняет серьезное, в итоге создается дисгармоничное культурное поле социума и личности. А. Б. Афанасьева подробнее анализирует в ряде работ специфику социокультурной ситуации, роль системы образования и учителя в формировании культурного поля личности [1; 2].

Вместе с тем в положительную сторону изменились возможности приобщения к достижениям культуры. В современную эпоху информационные технологии и глобализационные процессы в небывалой степени облегчили освоение культурного наследия. Никогда ранее не бывало практически любое явление культуры столь доступно. Ныне человек может включить в свое культурное поле факты и материалы культуры самых разных исторических слоев и стран, чего никогда не бывало прежде. Однако чрезвычайно обострилась проблема выбора. Что выберет для своего духовного питания человек? Произведения, способствующие духовному росту или, наоборот, ведущие к деградации личности? Чтобы сделать достойный выбор, необходимо воспитывать ценностные ориентиры, вкусы, пристрастия, интересы личности – все то, что входит в ее культурное поле. Поэтому в наши дни чрезвычайно возросла роль системы образования, в которой процесс формирования личности происходит целенаправленно и последовательно.

Осмысление и обсуждение с детьми, подростками, молодежью разнообразных историко-временных, пространственно-географических связей в культуре разных народов, поколений, социальных групп, своеобразность их образа жизни и картины мира позволяет познавать музыкальное искусство в содержа-

тельно насыщенном художественно-эстетическом пространстве. Постепенно у учащихся разных возрастов должно сформироваться представление о многообразии и единстве культуры, специфики культуры России и мира. Должно произойти осознание диалогичности во взаимодействии культур и человеческих сообществ, людей между собой, должно выработаться умение вести диалог.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Научный консультант УМК – Президент Герценовского университета, академик РАО Г. А. Бордовский.

² См.: <https://vk.com/club75917573>, <https://team-work-dialog.nethouse.ru/page/782325>.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Афанасьева А. Б.* Этнокультурное образование как феномен культурного поля. – СПб., 2014.
2. *Афанасьева А. Б.* Опыт формирования культурного пространства и культурного поля личности в образовательных учреждениях Санкт-Петербурга // Культура – путь в будущее: материалы II научно-общественной конференции. Кемерово: ООО «ИНТ», 2016. С. 203–209. URL: http://www.rerih.lv/Rerih-2016-block_Full.pdf
3. *Бордовский Г. А., Воюшина М. П., Суворова Е. П.* Концепция инновационной образовательной системы «Диалог» для начального и основного этапов общего образования. СПб., 2013.
4. *Бордовский Г. А., Воюшина М. П., Суворова Е. П.* Принцип диалогизации и его реализация в образовательной системе «Диалог» (начальное образование) // Герценовские чтения. Начальное образование. 2014. Т. 5. № 1.
5. *Казанцева Л. П.* Классическое музыкальное наследие и современный шоу-бизнес // Педагогика Культуры. URL: <http://www.pedagogika-cultura.ru/po-pomeram/18-2013-g>
6. *Калицкий В. В.* Диалог в музыкальной коммуникации как феномен культуры (философско-культурологический анализ): Автореф. дис. ... канд. философ. н. 24.00.01. М., 2014.

§ 6. ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ И ОЦЕНОЧНЫЙ КОМПОНЕНТЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА

Советское музыкальное образование стояло на прочном методологическом и методическом фундаменте. Реформа 1922 года привела к окончательному закреплению в практике трехуровневой системы музыкального образования. Ступени обучения включали школы, музыкальные техникумы (среднее звено) и консерватории (приравненные к высшим учебным заведениям).

С распадом СССР связано много как драматических, так и вполне успешных нововведений в музыкальное образование страны. Модернизация отечественного образования и его вхождение в общеевропейское образовательное пространство выдвигают новые требования ко всем специалистам. Это, в свою очередь, требует существенного обновления всей системы подготовки музыкально-педагогических работников.

В настоящее время в системе педагогического образования происходят серьезные изменения. Интенсивно исследуются возможности новой для России многоуровневой системы высшего педагогического образования, изучаются подходы к отбору и структурированию содержания образования: его реорганизации (бакалавриат, магистратура) и общепедагогической подготовки студентов.

В учебном процессе современного педагогического вуза большое внимание уделяется методической и практической подготовке. Актуализируется проблема использования инновационных технологий обучения педагогике: развития критического мышления, модульного обучения, балльно-рейтинговой оценки достижений студентов, проективного обучения, технологий тренинга стратегий профессионального поведения и коммуникативных умений, совместной продуктивной, игровой деятельности и др. Использование названных технологий при изучении педагогических дисциплин способствует развитию познавательной активности и самостоятельности, рефлексии, становлению адекватной самооценки, обеспечивает личностный рост студента. В свете компетентностного подхода, который стал ведущим в высшем образовании с конца 1990 годов, под технологией обучения, по нашим наблюдениям, понимают *интегративную систему, включающую упорядоченное множество операций и действий, обеспечивающую педагогический процесс, направленный на усвоение знаний, приобретение профессиональных умений и формирование личностных качеств* [7].

Дисциплины технологической направленности в тесной интеграции с педагогической практикой способствуют формированию особого типа мышления, связанного с осознанием взаимосвязи наук в единстве фундаментальных и прикладных элементов знаний [4]. Изучение таких дисциплин реализует интегративный принцип профессиональной подготовки бакалавра художественного образования, отвечая современным требованиям высшего педагогического образования, с одной стороны, с другой, продолжая традиции дисциплин «Методика изучения...» (конкретного предмета).

Технологии обучения занимают промежуточное положение между теорией и практикой. По своей природе технология обучения является проекцией тео-

рии на деятельность педагога и обучающихся. «Педагогическая деятельность всегда осуществляется в динамичной ситуации и предполагает значительный простор для творческого поиска, вариативность применения тех или иных приемов работы в зависимости от реально существующей “здесь и сейчас” ситуации» [3, с. 10].

Новый подход дает возможность становления обучающегося как личности, способной к выбору сферы профессионально-педагогической деятельности. Целью технологий обучения является не только стимулирование профессионально-педагогического самоопределения, гуманистической, эмоционально-ценностной ориентации на ребенка, самостоятельности, творчества, но и осознания ответственности за результаты обучения у самого студента, за подготовку к педагогической деятельности, развитие коммуникативного ядра личности будущего учителя – то есть обеспечение становления профессиональной компетентности.

В педагогических дисциплинах необходимо расставить акценты таким образом, чтобы у будущих учителей сложилось верное представление о принципиальных отличиях авторитарной и гуманистической концепциях обучения и воспитания, соответствующим им стилям педагогического общения [5]. Также важно осознание факта, что гуманизация учебно-воспитательного процесса зависит конкретно от каждого преподавателя вуза.

В последние десятилетия компетентным следует называть учителя, не только хорошо знающего методику и практически владеющего ею; творческую личность, умеющую решать разнообразные профессиональные задачи, обладающую своим индивидуальным стилем. Следовательно, наряду с *познавательным* компонентом педагогические дисциплины должны включать *личностный* и *деятельностный* компоненты [1].

Познавательный компонент составляет система знаний, которые анализируются по следующим параметрам:

- знания будущими учителями целей обучения, методов и приемов организации деятельности на уроке, собственной педагогической деятельности;
- овладение методическими системами, умение прогнозировать эффективность внедрения или использования конкретной педагогической системы;
- связь со специальными, педагогическими, психологическими знаниями (системность знаний). Отсутствие связей приводит к фрагментарности знаний, недостаточной их вариативности.

Личностный компонент определяется отношением студента, уровнем оценки, принятия или непринятия этих знаний. Чем выше уровень личностного

включения будущего учителя в вопросы методики, тем в большей степени его компетентность приобретает индивидуализированные черты. Наиболее весомым показателем личного деятельностного компонента является анализ индивидуального преподавательского стиля педагога.

Творческий потенциал дисциплин позволяет оценить способности будущего педагога выстраивать свою методическую систему, преобразовывать имеющиеся знания, достраивать их. Педагога, обладающего перечисленными умениями, называют не просто компетентным, но и творческой личностью.

Будущий преподаватель любого предмета должен учитывать все связи, существующие между той или иной вузовской дисциплиной и школьным курсом, указывать конкретный выход специального предмета в методику соответствующей школьной дисциплины. Важную роль в этом играет усиление связи вуза со школой, которая может осуществляться в различных направлениях: участие преподавателей кафедры в экспериментальной проверке новых программ, школьных учебников; проведение семинаров по изучению и обобщению передового педагогического опыта учителей; усиление межпредметных связей педагогических дисциплин и методики преподавания соответствующей дисциплины; обеспечение педагогических вузов методическими пособиями; совершенствование учебного плана; проведение систематических встреч с молодыми специалистами и др.

Построенные в таком ключе курсы системны, а следовательно, значимы в формировании мировоззрения будущих учителей и профессионального сознания.

Помимо технологического компонента современного образовательного процесса в вузе целесообразно уточнить оценочные процедуры.

Потребность в объективной оценке результатов деятельности человека всегда была и остается одной из самых значимых в любой сфере человеческой деятельности. Осмысливая роль оценки на вузовском уровне, мы приходим к выводу: она является одним из действенных средств стимулирования учения, положительной мотивации, влияния на личность. Наличие различных видов оценивания актуально стимулированием самонаблюдения, сравнения с оценками других участников взаимодействия, формированием адекватной оценки себя как профессионала, предвидения в педагогической ситуации. С этой точки зрения ныне действующая система оценивания знаний, умений требует пересмотра с целью повышения ее диагностической значимости и объективности. Важна переориентация контроля на оценку способности применять полученные в процессе обучения знания и умения в различных жизненных ситуациях [2].

Механизм контроля в учебном процессе играет значительную роль в познавательной деятельности студентов и учащихся. Система проверки их знаний и умений – органическая часть учебного процесса, и ее функции выходят далеко за пределы собственно контроля.

Контроль может выполнять обучающую, диагностическую, воспитывающую, развивающую, прогностическую и ориентирующую функции. Контролирующая функция проявляется в установлении обратной связи (ученик – преподаватель, студент – студент, то есть в формате взаимооценивания). Обучающая функция контроля заключается в совершенствовании знаний и умений, их систематизации. В процессе проверки учащиеся повторяют и закрепляют изученный материал. Они не только воспроизводят ранее изученное, но и применяют знания и умения в новой ситуации. Диагностическая функция позволяет получить информацию о числе, характере ошибок, недочетах и пробелах в знаниях и умениях. Кроме того, результаты диагностических проверок помогают выбрать наиболее интенсивную методику обучения, уточнить направление дальнейшего совершенствования ее содержания. Прогностическая функция проверки служит получению опережающей информации об учебно-воспитательном процессе. Прогноз помогает получить верные выводы для дальнейшего планирования и осуществления учебного процесса.

Развивающая функция контроля состоит в стимулировании познавательной активности учащихся, в развитии их творческих способностей. Контроль обладает исключительными возможностями в развитии учащихся. Контроль оказывает большое влияние на развитие и проявление таких качеств личности, как *способности, склонности, потребности, интересы*.

Ориентирующая функция предполагает получение информации о степени достижения цели обучения отдельным студентом и группой в целом. Воспитывающая функция контроля состоит в формировании и развитии у обучающихся ответственного отношения к учению, дисциплины, аккуратности, честности.

Конкретизация функций контроля подчеркивает его роль и значение в процессе обучения. В учебном процессе сами функции проявляются в разной степени и различных сочетаниях. Реализация выделенных функций на практике делает контроль более эффективным, а также эффективней становится и сам учебный процесс.

В настоящее время в педагогической практике образовательные учреждения все чаще создают свои собственные *оценочные шкалы*. В научной литературе формулируются четкие требования к системе оценивания, которая должна быть:

- многоуровневой, открытой для всех субъектов образовательного процесса; простой в применении, заявлена преподавателем изначально, максимально исключать субъективизм; разнообразной по оценочному инструментарию (оценочная метафора, баллы, уровни, проценты и др.);

- обеспечивающей прогностический характер оценочных суждений, сочетать прямое (очное) и независимое (заочное) оценивание, индивидуальную и коллегиальную оценки, процессуальный и результативный подходы;

- предполагающей повторяемость и воспроизводимость оценочных процедур, ориентирующей на фиксацию позитивных продвижений, а не недочетов.

Процесс превращения студента в специалиста должен контролироваться не только преподавателем, но и самими студентами по четким, понятным критериям. В педагогической литературе встречаются разнообразные методы оценивания: тесты «на применение», экспресс-опрос, расширенный опрос, игровые методы оценивания, контрольное упражнение, наблюдение, рейтинговая модель, мониторинговая модель, портфолио, описание особенностей поведения обучающегося, самооценка, беседа [см.: б].

Перечисленные методы позволяют оценивать:

- знания;
- интеллектуальные умения (толковать, применять, анализировать, оценивать, синтезировать данные);
- коммуникативные навыки (выражать мысли в письменной или устной форме, навыки общения);
- участие в дискуссии (иницирование, стимулирование, информирование, прояснение, обобщение, толкование, применение, рефлексия, срыв, нападение, запутывание и др.);
- самооценку работы в малой группе;
- уровни сформированности компетентности и др.

Это, в свою очередь, способствует появлению рефлексивных навыков, формированию собственной системы ценностей.

Новая концепция оценки основывается на встраивании переработанного учебного материала в структуру знаний и определяется способностью решать реальные задачи, взаимодействовать с другими, устанавливать сложные связи между различными образовательными программами и практикой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адольф В. А. Профессиональная компетентность современного учителя: Монография. Красноярск, 1998.

2. *Жуйкова Л. П.* Актуализация образовательно-профессиональных достижений студентов в процессе изучения педагогических дисциплин: Дис. канд. пед. н.: 13.00.01. СПб., 1998.
3. *Ксензова Г. Ю.* Перспективные школьные технологии: Учебно-методическое пособие. М., 2001.
4. *Козырев В. А.* Педагогический университет как источник образовательных инноваций в высшем педагогическом образовании. Монография. СПб., 2005 с.
5. *Остапенко А. А.* Основы моделирования системы школьной оценки // Педагогическая диагностика. 2004. №3.
6. *Переверзев В. Ю., Ярочкина Г. В.* Оценка ключевых компетенций учащихся // Профессиональное образование. 2006. №3.
7. *Тихоненко А. В.* Компетентностный подход к формированию общенаучных понятий у учителей и учащихся начальной школы: Автореф. дис. ... док. пед. н.: 13.00.01. Тамбов, 2002.

ГЛАВА IV

МОЛОДЫЕ УЧЕНЫЕ О МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ РОССИИ И ИТАЛИИ

§ 1. ПЕТЕРБУРГСКИЙ СЮЖЕТ В БИОГРАФИИ ОТТОРИНО РЕСПИГИ

Введение

Известный итальянский композитор Отторино Респики (1879–1936) был современником не менее известных композиторов-соотечественников Ильдебрандо Пицетти (1880–1968), Джан Франческо Малипьеро (1882–1973), Альфредо Казелла (1883–1947). Рост авторитета Респики-композитора пришелся на начало 1910-х годов, когда в Италии один за других стали появляться футуристические манифесты¹, прокламировавшие отказ литературы и искусств от Традиции. Единственным манифестом, к которому Респики имел самое непосредственное отношение был «Un manifesto di musicisti italiano per la tradizione dell'arte romantica dell'800», опубликованный в трех итальянских газетах – «Corriere della Sera»², «La Stampa»³, «Il Popolo d'Italia» в конце декабря 1932 года. В отличие от первых двух изданий, не имевших профашистской направленности, «Il Popolo d'Italia» была основана в 1914 году лидером Национальной фашистской партии Б. Муссолини. На момент публикации манифеста Муссолини был премьер-министром Италии. Кроме Респики, подписи под Манифестом поставили Малипьеро, Казелла и Пицетти, а также их менее известные современники: Джузеппе Мул (1885–1951), Риккардо Дзандонаи (1883–1944), Элберт Гаско (1879–1938), Альчео Тони (1884–1969), Риккардо Пик-Манджагалли (1882–1949), Гуидо Гуэррини (1890–1965), Дженнаро Наполи (1881–1943), Гуидо Дзуффелато (1882–1973). В газете «La Stampa» Манифест был напечатан в рубрике «Travagli spirituali del nostro tempo»⁴. В Манифесте, в частности, говорилось о том, что Габриели, Монтеверди, Палестрина, Фрескобальди, Корелли, Скарлатти, Паизелло, Чимароза, Россини, Верди, Пуччини – это «разные ветви одного дерева, от корней которого нельзя отрываться» [12]. Публикация манифеста в профашистской газете бросила тень на репутацию авторов манифеста, в том числе Респики, что отчасти повлияло на развитие отечественной респигианы.

Нёкогда самый известный после Пуччини итальянский композитор Респики давно занял достойное место в истории итальянской и европейской музыки. Автор произведений в разных жанрах, Респики стал известен прежде всего как представитель итальянского инструментализма первой трети XX века. Однако значение «петербургского» периода его биографии до сих пор остается

мало изученным, равно как малоизученным остается вопрос о влиянии Римского-Корсакова на возрождение итальянского инструментализма в первой трети XX века. Это обусловило актуальность данной работы. Новизна работы заключается в использовании неизвестных источников биографии Респиги, использовании метода топического анализа «Римской трилогии» и анализа оркестровки симфонической поэмы «Пинии Рима» в аспекте следования теории и практики оркестровки Римского-Корсакова.

Цель данного параграфа – осветить «петербургский» период биографии Респиги и его связи с петербургской музыкальной культурой после отъезда из России. С привлечением зарубежных источников и на основе анализа инструментальной музыки О. Респиги выявить «общие места», связующие творчество итальянского композитора с Н. А. Римским-Корсаковым. Объектом исследования стал оркестровый триптих «Римская трилогия», рассмотренный в аспекте топиков и способов их воплощения в симфонической поэме «Пинии Рима». Концептуально исследование опирается на теорию музыкального содержания и ее разработку в многочисленных трудах Л. П. Казанцевой. На замысел работы, ее структуру и содержание также оказала влияние работа И. Д. Ханнанова «Невербальная специфика музыки» и высказанная в ней мысль об «обеднении поля референции» с точки зрения семантики «у 12-тоновой музыки» [11, с. 314]. В отличие от этой музыки, музыка Римского-Корсакова и Респиги осмыслена автором как имеющая богатое поле референции и не имеющая недостатка в слушателях.

Петербург, Респиги и «Русские сезоны» в Париже

«Петербургский сюжет» в биографии О. Респиги – лишь один эпизод в широкой исторической панораме итальянско-русских художественных связей. С XVIII века в Петербурге работали итальянские архитекторы Доменико Трезини (1670–1734), Франческо Бартоломео Растрелли (1700–1771), Антонио Ринальди (1709–1794), Джакомо Кваренги (1744–1817), Карл Росси (1775–1849) и другие. Вели активную творческую деятельность итальянские труппы, которые оказали значительное влияние на развитие русской оперной и балетной школ.

Респиги приехал в Санкт-Петербург в качестве скрипача оркестра итальянской оперы и проработал там два сезона – 1900/1901 и 1901/1902 годов. В отечественной музыкальной историографии сведения о петербургском периоде Респиги (равно как и о всей его творческой деятельности) довольно скудны.

К моменту приезда молодого музыканта в Петербург Римский-Корсаков уже был автором оперы «Царская невеста». Эта опера стала кульминацией но-

вого стиля композитора, над которым он работал в конце 1890-х годов, добиваясь «мелодичности и эмоциональной теплоты» [9, с. 54]. «Царская невеста» «во многих отношениях была манифестом оперы, основанной на пении, свободной текучести, а также на традиционных оперных формах, в которых эта текучесть оформлялась итальянцами <...> В финале присутствует очень трогательный итальянский момент: заимствование из секстета “Лючии” Доницетти» [там же, с. 61]. В 1901 году Римский-Корсаков закончил оперу «Сервилия» на сюжет из жизни Древнего Рима, в которой также имеются примеры итальянского стиля: «Итальянский оперный стиль, над которым столько потешались русские композиторы-националисты, был восстановлен у позднего Римского-Корсакова. <...> он проявил себя в двух видах: как общий принцип текучей мелодической музыки и как местный колорит, стилизация которого была нарочито сконструирована из изолированных элементов» [там же, с. 62–63].

Документальных свидетельств, подтверждающих эту чрезвычайно важную встречу, очень мало. В письме к своей семье от 17 декабря 1900 года, когда Респиги уже обосновался в Петербурге, он упомянул, что новообретенный друг, итальянский агент русского фортепианного фабриканта Мюльбаха, предложил познакомить его с маститым русским композитором, много лет преподававшим к тому времени композицию и оркестровку в столичной консерватории. Кроме этого упоминания в сохранившейся переписке нет подробностей той встречи: «Многokrатно цитируемый отчет об уроках, которые имели место между двумя композиторами, фактически дошел до нас почти исключительно через сообщения его жены Эльзы. Предполагая, что эти встречи действительно имели место (а нет никаких оснований полагать иначе), тем не менее, остается неясным, были ли уроки даны на частной основе или просто имели место во время оркестровых занятий, проводимых Римским-Корсаковым в консерватории» [13, р. 20]. После возвращения в Рим Респиги подружился с членами местной русской общины, большинство из которых были выходцами из России. Биограф О. Респиги М. Уэбб отметил, что «влияние русской музыки не ограничивалось только оркестровыми приемами Римского-Корсакова, он был также очарован мистическим миром православных песнопений, и их влияние можно услышать во многих его последних произведениях» [там же, р. 20].

После завершения контракта с Итальянской оперой и возвращения на родину «Петербургский сюжет» в жизни О. Респиги возобновился в 1918 году, когда музыкант начал сотрудничество с С. П. Дягилевым. Русский антрепренер искал композитора, который мог создать балет на музыку Россини. Респиги было предложено сделать оркестровку, что свидетельствует о высокой репутации болонца как мастера оркестровки. За год до сотрудничества с Дягилевым в 1917

году Респики написал первую часть «Римской трилогии» – «Фонтаны Рима», где его способности владеть «красками» оркестра проявились во всём многообразии. Возможно, это и сподвигло Дягилева предложить заказ именно Респики.

Премьера балета «Волшебная лавка» состоялась в Париже 5 июня 1919 года и имела оглушительный успех. Следующим проектом Дягилева, в который он пригласил Респики, была оркестровка оперы «Женские причуды» («Женские хитрости»), забытой оперы Доменико Чимарозы. Постановка этой оперы отвечала желанию Дягилева выразить симпатию дореволюционной аристократической России и ее петербургской элите. Сам Респики через год написал балет «La pentola magica» («Волшебные часы»), где использовал музыку А. Г. Рубинштейна, А. С. Аренского и А. Т. Гречанинова, а также мелодии русских народных песен [там же, р. 95].

Оркестровые сочинения Респики: топика и стилистика

В период 1914–1929 годов Респики написал симфонические поэмы, вошедшие в цикл «Римская трилогия»⁶: «Фонтаны Рима» (1916), «Пинии Рима» (1924), «Празднества Рима» (1929). Все три произведения объединяет образ Рима – города, ставшего в 1871 году столицей объединенного итальянского государства.

Для многих опер Римского-Корсакова характерен топос града – «Псковитянки», «Садко», «Млады», «Сервиллии», «Сказки о царе Салтане», «Сказании о невидимом граде Китеже» и «Золотого Петушка». «В творчестве Римского-Корсакова “град” – место концентрации духовных сил народа как многослойной и многоликой общности», – пишет Л. В. Кириллина [6, с. 25]. Музыковед также отметила, что музыкальные символы, составляющие топос града, имеют много общего: «Все они симметрично устроены или даже замкнуты (визуальная аналогия – крепостные стены с башнями, окружающие средневековый город), и все содержат фанфарные или колокольные интонации» [там же].

Топос града является ведущим в трилогии Респики. Идеальный «град» у него – это Древний Рим, его обычаи и нравы. Образ «вечного города» представлен с топографической точностью – холмы Монте-Марио и Яникули, Аппиева дорога, катакомбы, многочисленные фонтаны и виллы знатнейших семей Рима Боргезе и Медичи составляют карту города. А религиозные и народные праздники наполняют музыку истинным духом города.

В «Римской трилогии» почти все части насыщены фанфарными интонациями, которые часто становятся основой тем. Фанфары неразрывно связаны с батальной тематикой (топос героики). Причем баталия в «Пиниях Рима» пока-

зана двояко: как «игрушечная» – изображение детской игры в солдатики («Пинии виллы Боргезе») и как реальная – триумфальное шествие войск к Капитолию («Пинии у Аппиевой дороги»). Батальную тематику воплощают тираты, рождающие ассоциации «ударами копья, меча, шпаги, полетом камня из пращи» [5]. Топос героики, также характерный для Римского-Корсакова, у Респиги присутствует во всех трех поэмах Римской трилогии, хотя он и не является в них доминантой музыкального содержания.

Топос леса⁷ в наследии Римского-Корсакова, в целом, можно охарактеризовать как место гармонии человека и природы. Кирилина отмечает, что «традиционная антитеза «леса» (дикого, темного и страшного) и «сада» (мирного, светлого и приветливого) приобретает в позднем творчестве Римского-Корсакова едва ли не противоположный смысл. Лес символизирует здесь гармоничное целокупное существование, «пустыню прекрасную», сад же – нечто иллюзорное, искусственное, соблазнительное, но вовсе не безопасное»⁸ [5, с. 24]. У Респиги топос леса символизируют пинии. Это дерево было особенно любимо композитором, даже свой дом он назвал «Вилла пиний». Для Респиги пинии (сосны) – это естественное окружение человека, неотъемлемая часть римского ландшафта.

Стихия воды представлена во многих произведениях Римского-Корсакова, при этом особенно красочно показано море («Садко», «Сказка о царе Салтане» и др.). Помимо огромного водного простора, в произведениях русского композитора воплощена и более локальная система – озеро: «Визуальный образ озера порождает символику зеркала⁹, обозначающего как границу между мирами, так и место перехода этой границы» – акцентирует Кирилина [6, с. 12].

В «Римской трилогии» топос воды¹⁰ широко изображен в виде римских фонтанов – замкнутого водного пространства, придающего индивидуальный облик «вечному городу», но не наделенного смыслом «мира зазеркалья».

Топосы дня и ночи также характерны для Римского-Корсакова и Респиги. Л. В. Кирилина, цитируя Л. Л. Гервер, пишет, что у Римского-Корсакова «даже ночь светла», а герой окружен луной и звездами [6, с. 16]. В последних частях поэмы «Пинии Рима» («Пинии на Яникуле», «Пинии Аппиевой дороги») показаны в предрассветные часы. Зыбкость, неустойчивость ночного сумрака растворяется «на глазах» слушателей. В «Пиниях Аппиевой дороги» постепенный переход главной темы в ц. 20 из b-moll в F-dur от низких струнных (виолончели, контрабасы), деревянных (фаготы) и медных духовых (валторны) к высоким тембрам всех групп символизирует «свет восходящего солнца» (пример 1). Переход от «Пиний у катакомб» к «Пиниям на Яникуле», своеобразной зарисовке пробуждающегося города и леса, происходит за счет противопоставления как

средств гармонии (G-dur – H-dur), так и тембровых красок (от солирующих кларнетов и валторн к фортепиано). Третья часть цикла «Пинии Рима» на протяжении всего времени погружена в пограничное время между темной южной ночью и солнечным утром.

Кроме перечисленных топосов, к области влияний Римского-Корсакова на творчество Респиги относится и оркестровка. В 1925 году вышла книга «История оркестровки» английского композитора, музыковеда и педагога А. Карса (1878–1958). Редактор советского издания композитор Н. С. Корндорф (1947–2001) высоко оценил труд Карса, отметив, что Карс «впервые в музыкознании говорит о национальных школах в оркестровке» [7, с. 5]. Поскольку рассматриваемое издание снабжено указателем имен, не составило труда обнаружить, что имени Респиги в указателе нет! И это несмотря на то, что к началу 1920-х годов Респиги был автором оркестровых сочинений, в том числе первой части римской трилогии «Фонтаны Рима» (1916). Имя Н. А. Римского-Корсакова в книге Карса упомянуто неоднократно и дана краткая характеристика оркестрового стиля «европеизированного» композитора: «Римский-Корсаков добавил к чертам, свойственным ранней русской оркестровке, необыкновенный блеск, буйство красок, а также изощренность, почти скрывающую основание, на котором зиждился его стиль» [4, с. 263].

Молодой Респиги, только что закончивший Болонский музыкальный лицей, опыта в оркестровке не имел, в том числе в стиле, который Карс назвал «чисто итальянским стилем оркестровки». В качестве основных черт итальянской оркестровки начала XIX века Карс назвал «шумный блеск, яркие тембры, сильные контрасты, разнообразие и зрелищность» [там же, с. 245]. Эти качества, присущие произведениям Дж. Россини, В. Беллини и Г. Доницетти сочетались «в поздних произведениях Верди с высокой музыкальностью, довольно значительной изобретательностью и тонким чутьем к эффектам» [там же].

«Основы оркестровки» Римского-Корсакова впервые были изданы в 1913 году. Огромная заслуга в том, что эта книга увидела свет, принадлежит М. А. Штейнбергу, зятю композитора. При жизни Римский-Корсаков успел доделать «начисто» только первую главу. Штейнберг собрал воедино все эскизы пяти глав из шести задуманных, дополнил их музыкальными примерами (около 200).

В «Пиниях Рима» Респиги предстает мастером оркестровки. Он сделал большой шаг вперед во владении этим огромным, многотембровым инструментом, но заветы его учителя можно услышать и в зрелых сочинениях. Далее приведены примеры из симфонической поэмы «Пинии Рима», в которых Респиги

следует советам Римского-Корсакова, а также примеры, которые русский композитор считал нежелательными.

I. Римский-Корсаков во втором разделе «Основ оркестровки» писал, что «октавы из *однородных* (курсив наш. – *Автор параграфа.*) инструментов всегда хороши». Примеры октавной дублировки композитор показывает в партитурах «Снегурочки», «Царской невесты» и других опер [8, с. 63]. В «Пиниях Рима» октавные дублировки однородных инструментов относятся к самым типичным для Респиги приемам проведения тем.

II. О сочетании или удвоении *разнородных* тембров Римский-Корсаков писал: «Все соединения или удвоения тембров смычковой группы тембрами группы деревянных духовых следует считать хорошими; духовой инструмент, ведущийся в унисон со смычковым, усиливает и сгущает звучность последнего; наоборот, тембр последнего смягчает тембр духового инструмента» [там же, с. 72]. Такой прием можно увидеть в каждой части «Пиний Рима».

III. Респиги часто использовал смешанные тембры, которые также нравились Римскому-Корсакову: «...соединение в унисон двух или более тембров придает сочетанию известную прелесть густоты, мягкости и силы звука» [там же, с. 61]. С другой стороны, петербургский композитор предупреждал, что частое смешение тембров ведет к их обезличиванию, поэтому злоупотреблять этим не стоит.

В партитуре «Пиний Рима» редко можно встретить solo «чистого» инструмента. Чаще всего тема проводится сразу у двух-трех инструментов (они могут быть как родственными, так и принадлежать к разным группам).

Соединение пяти-шести инструментов используется для кульминационных моментов. В части «Пинии Виллы Боргезе» тему одновременно проводят флейта-пикколо, I гобой, I кларнет, басовый кларнет, I и II скрипки.

IV. «Мелодические ходы терциями и секстами требуют или двух инструментов одинакового тембра: 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fag., или различных тембров, но расположенных в нормальном порядке», – писал Римский-Корсаков [там же, с. 65]. У Респиги, помимо проведения тем в терцию или сексту, также встречается проведение в кварту или квинту.

V. Римский-Корсаков писал, что «фигурационные узоры и контрапунктические рисунки аккомпанемента не должны быть слишком сложны, так как таковые требуют скопления большого числа инструментов» [там же, с. 99]. Возможно, в оперной партитуре этот запрет имеет немаловажное значение, но в инструментальной музыке этот прием максимально подходит для кульминационных моментов.

VI. Прием разделения партий Римский-Корсаков считал нежелательным: «Употребляемый иногда прием разделения партий (*divisi*) нежелателен, так как сочетание в одном и том же аккорде партий, неделимых вместе с разделенными, не даст ровной звучности. Напротив, если шести- или семиголосное сочетание целиком поручено смычковым, одинаковым образом разделенным, то ровность звучности получается несомненно» [там же, с. 60]. Этот прием встречается в каждой части «Пиний Рима» как у духовых, так и у струнных инструментов. Особенно часто композитор прибегает к *divisi* во всех оркестровых группах в моменты *tutti*. Самый интересный и виртуозный образец использования *divisi* представлен в примере 2. В этом фрагменте партитуры все инструменты струнной группы разделяются, при этом происходит функциональная дифференциация на партии солистов и сопровождение.

VII. Римский-Корсаков считал, что длительное оркестровое *crescendo* должно строиться на постепенном введении групп: смычковая, деревянная, медная, а *diminuendo* – на убывании в обратном порядке от медных к струнным [там же, с. 132]. В каждой части «Пиний Рима» *crescendo* организованы подобным образом.

Анализ оркестровки Респиги показал, что оркестровое мышление композитора, сформировавшееся в период обучения у Римского-Корсакова, в 1920-х годах существенных изменений не претерпело.

Заключение

Исследование темы «Петербургский сюжет в биографии Отторино Респиги» приводит к выводам о том, что итальянский инструменталист (скрипач) приехал в Петербург, не имея опыта оркестровой практики, а также необходимых знаний и умений для композиторской работы.

Пребывание в Петербурге, опыт работы в оркестре, музыкальные и художественные впечатления, полученные в российской столице, занятия по композиции и оркестровке у Римского-Корсакова оказали влияние на профессиональное становление личности молодого музыканта. К моменту приезда Респиги в Петербург в оперном творчестве Римского-Корсакова произошел «поворот» в сторону итальянского стиля. Этот стиль оказался общей ценностной основой для молодого Респиги и маститого Римского-Корсакова. Сравнительный анализ оперных топтиков Римского-Корсакова и инструментальных Респиги показал, что общие для обоих композиторов топтики были характерны для эпохи модерн. Тот факт, что обнаруженные в оркестровой музыке Респиги топтики датируются более поздним (чем у Римского-Корсакова) временем, позволяет выдвинуть ги-

потезу о том, что петербургский период жизни Респиги был временем приобщения будущего композитора к эстетике и стилю модерн. Респиги, как представитель итальянской музыки конца XIX – первой трети XX веков возродил признанную славу Италии как родины итальянского инструментализма XVII – первой половины XVIII веков. **И в этом видится огромный вклад Римского-Корсакова – композитора, мастера оркестровки и педагога.**

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Хронология манифестов дана в издании [10].

² Ведущая итальянская ежедневная газета, основана в 1876 году.

³ Одна из самых известных газет Италии, основана в 1867 году.

⁴ «Духовные труды нашего времени».

⁵ Термин «парафраза» здесь использован в значении «пересказ» [см.: 2].

⁶ «Римская трилогия» состоит из трех вышеперечисленных поэм. В свою очередь каждая поэма разделяется на четыре части: «Фонтаны Рима» («Фонтан Валле Джулия на заре», «Фонтан Тритона утром», «Фонтан Треви в полдень», «Фонтан виллы Медичи на закате»), «Пинии Рима» («Пинии виллы Боргезе», «Пинии у катакомб», «Пинии на Яникуле», «Пинии Аппиевой дороги»), «Римские празднества» («Римский цирк. Ристалище», «Рождество Христово: Ликование», «Октябрьский праздник: Праздник сбора урожая», «Бефана: Крещение господне»).

⁷ Мотив леса является типичным для эпохи модерн.

⁸ Мотив сада относится к традиционным мотивам эпохи модерн.

⁹ Зеркало также относится к традиционным мотивам эпохи модерн.

¹⁰ Этот мотив тоже типичен для эпохи модерн.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Богоявленский С. Н.* Композиторы Италии // Музыка XX века: Очерки. Ч. II. 1917–1945. Кн. IV. М., 1984.
2. *Волкова П. С.* Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): Автореф. дис. ... канд. искусств.: 17.00.09. Саратов, 2009.
3. *Казанцева Л. П.* Теория музыкального содержания: Программа-конспект для историко-теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов. Астрахань, 2001.
4. *Карс А.* История оркестровки. М., 1989.
5. *Кириллина Л. В.* «Гром победы, раздавайся...» (образы войны и победы в музыке XVIII – начала XIX веков). URL: <http://www.beethoven.ru/node/500>.
6. *Кириллина Л. В.* Топосы и символы в поэтике Римского-Корсакова // Триумф русской музыки. Римский-Корсаков – окно в новый мир: сб. статей. СПб., 2016.
7. *Корндорф Н. С.* От редактора второго советского издания // Карс А. История оркестровки. М., 1989.
8. *Римский-Корсаков Н. А.* Основы оркестровки: с партитурными образцами из собственных сочинений. Берлин, 1913.

9. Фролова-Уокер М. Римский-Корсаков, «русская музыка» и «так называемая общая музыка» // Год за годом. Римский-Корсаков – 175: сб. статей. СПб., 2019.
10. Футуризм в Италии: Хрестоматия по курсу «История зарубежной музыки» для студентов вузов культуры и искусства / Сост. и вст. ст. В. И. Ниловой. Петрозаводск, 2011.
11. Ханнанов И. Д. Невербальная специфика музыки: монография. М., 2019.
12. Un manifesto di musicisti italiano per la tradizione dell'arte romantica dell'800 // La Stampa. 1932. 17 dicembre. P. 3.
13. Webb M. Ottorino Respighi: His life and times. Troubador Publishing, 2019.

Пример 1

Пинии Аппиевой дороги

80

cresc. *poco* *poco*

Fl. I
Fl. II
Cl. B
Cl. A
Bsn.
Fg.
Cb.
Cor.
Fg.
Trbn.
Trb.
Tpt.
O.C.
Pt.
Ped. d'Org.
Bc.
Bb.
Vio.
Vc.
Cb.

(isolato)

cresc. *poco* *poco*

ARCO
DIV. senza SORD. PIZZ.

P. R. 430

Пинии на Яникуле

14

2 SOLI senza SORD.

Скрипка 1
DIV.
p espress.

Скрипка 1

2 SOLI senza SORD.

Скрипка 2
DIV.
p espress.

Скрипка 2
GLI ALTRI DIV.

Альт
1. SOLI senza SORD.
p espress.

Альт
LE ALTRE DIV.

Альт
1. SOLI senza SORD.

Виолончель
p espress.

Виолончель
GLI ALTRI DIV.

Контрабас
p espress.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Пинии на Яникуле'. The score is written for a string ensemble and includes parts for Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score is divided into three measures. Performance instructions include '2 SOLI senza SORD.' for Violin 1 and 2, 'DIV.' (divisi) for Violin 1 and 2, and '1. SOLI senza SORD.' for Viola and Cello/Double Bass. Dynamic markings include 'p espress.' (piano, expressive) for Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello/Double Bass. The strings play a complex rhythmic pattern with many accidentals. The Viola and Cello/Double Bass parts have a more melodic line. The score is labeled with 'GLI ALTRI DIV.' and 'LE ALTRE DIV.' indicating that other instruments are also playing in divisi.

§ 2. ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ВТОРОГО СТРУННОГО КВАРТЕТА М. С. ВАЙНБЕРГА ДАНЕЛЬ-КВАРТЕТОМ¹

Струнный квартет является одновременно и камерным ансамблем музыкантов, и одним из самых сложных жанров музыкально - исполнительского искусства. На протяжении всей истории своего существования эти два статуса одного явления взаимно обуславливали друг друга: формирование профессионального коллектива музыкантов во второй половине XVIII века способствовало возникновению репертуара и становлению жанра струнного квартета, а написание композитором подобных произведений нередко было рассчитано на исполнительскую манеру определенного коллектива. Как справедливо замечает И. М. Ямпольский, «наиболее полное выражение квартетный стиль получил в исполнительском творчестве Квартета Й. Иоахима (Берлин), работавшего в 1869 – 1907 годах и создавшего высокохудожественные образцы интерпретации классической и романтической квартетной музыки» [2].

В XX веке жанр выходит на сцену больших концертных залов – обогащается звучание ансамбля, изменяется понимание квартетного стиля как интимно-замкнутой эстетической категории. Вторая половина XX века приносит свои открытия. Одно из них – творчество М. С. Вайнберга, автора 17 струнных квартетов, которые явились творческой лабораторией и стали воплощением сути его композиторской этики, заключающейся в вечных поисках смысла существования. В квартетном творчестве М. С. Вайнберг продолжал традиции С. И. Танеева, который относился к камерной музыке как к одной из самых сложных сфер музыкального интеллектуализма, и своих современников – Д. Д. Шостаковича, С. С. Прокофьева.

Квартетное творчество Вайнберга не обладает внешними признаками новаторства, однако оно заняло свою нишу в качестве образца жанра в мировой музыкальной культуре. Для него характерна ясность инструментального письма, высокая ансамблевая культура, разнообразие форм, органичность соотношения целостности развития и детализации, концертность звучания, а также богатство тематических источников – польские и еврейские интонации, пришедшие из культурной среды предвоенной Варшавы, в которой прошли детство и юность Вайнберга, синтезировались в оригинальный авторский почерк композитора. «Дыхание» фактуры и ее развитие естественно, благодаря чему создается впечатление, что на пути формирования квартетного стиля композитора не было сложных периодов и ему не составляло большого труда отобрать необходимые средства музыкальной выразительности.

Струнные квартеты Вайнберга уже при жизни композитора находили ярких исполнителей. Среди них – Квартет им. А. П. Бородина, на технические возможности которого и рассчитаны многие опусы этого жанра Вайнберга. Высокую оценку произведениям Вайнберга дал Валентин Берлинский, выдающийся виолончелист этого ансамбля: «Творчество М. Вайнберга должно занять достойное место в репертуаре струнных квартетов – это не только прекрасная музыка, но и энциклопедия квартетного искусства. Там использованы буквально все тембровые возможности, приемы, технологии квартета. Хотя он сам не был струнником, но удивительно чувствовал эти инструменты и понимал их душу» [1, с. 165].

При жизни композитора не все его 17 квартетов были исполнены, эту задачу осуществил уже в начале XXI века бельгийско-французский коллектив Данель-квартет, основанный в Брюсселе в 1991 году четырьмя французскими музыкантами. Художественным вдохновителем коллектива стал его основатель Марк Данель (1-я скрипка). Сегодня в его составе также Жиль Милле (2-я скрипка), Влад Богданас (альт), Йован Маркович (виолончель)². В первые годы существования ансамбля, совершенствуя свое исполнительское мастерство, музыканты активно сотрудничали с квартетами «Амадеус», им. А. П. Бородина, им. Бетховена. Сейчас этот коллектив можно услышать на самых престижных европейских концертных площадках. Критики отмечают индивидуальную манеру исполнения каждого из ансамблистов; особое удовольствие доставляет не только слышать, но и видеть акт создания музыки. По-импрессионистски изящная манера игры с тонким чувством юмора и сдержанной скорбью придают коллективу неповторимость исполнительского почерка, узнаваемую публикой и критиками. Этот коллектив имеет огромный репертуар; он отдал дань уважения сочинениям советских композиторов, осуществив запись циклов квартетов Шостаковича и Вайнберга.

Струнные квартеты Вайнберга как макроцикл в исполнении Данель-квартета отличаются определенной общностью характеристик: личностной окраской прочтения, максимальным использованием солирующих возможностей инструментов. Каждый квартет музыканты интерпретируют неповторимо, раскрывая в рамках отдельного мини-цикла заложенное в нем богатство содержания. Драматургическое решение квартетов также глубоко индивидуально: это касается функций отдельных частей, характера их взаимодействия.

В центре внимания нашего исследования – Второй струнный квартет Вайнберга. Это произведение существует в двух редакциях. Его первая редакция (ор. 3) датирована композитором 25.11.1939–13.03.1940 (г. Минск; премьера – июнь 1942 г., Ташкент). За второй редакцией (август 1986 г.) композитор

закрепил ор. 145; этим же опусом он обозначил Первую камерную симфонию, являющуюся по сути аранжировкой Второго струнного квартета³. Во второй редакции произведение было исполнено Данель-квartetом и включено в макроцикл из 17 струнных квартетов Вайнберга, который коллектив записал в 2006 году в студии фирмы СРО (Берлин). Именно этот вариант произведения и будет в центре нашего внимания в данном исследовании⁴.

Мы предлагаем рассмотреть исполнительскую интерпретацию Второго струнного квартета с точки зрения двух универсальных мыслительных операций (синтеза и анализа) и обозначить полученные уровни средств интерпретационного воплощения как синтетический (объединяющий) и аналитический (специфический). Первый уровень выявляет интерпретацию в свете «высоких» категорий музыкального содержания, апеллирует к обобщающим понятием рода в искусстве (эпос, лирика и драма) и к режиссерскому видению исполнителями конечной интерпретации текста (стилистическая направленность исполнения, формообразование как одно из высших проявлений исполнительской интерпретации, драматургия).

Названные категории выявляют глобальное понимание трактовки исполняемого сочинения еще до начала репетиционного процесса и определяют магистральное направление в реализации поставленных задач. Под избранным исполнителями углом зрения получают дальнейшую характеристику все категории второго, аналитического уровня: от первичных технических средств выразительности до вида фактуры и сферы образности отдельных построений.

В свете объединяющих синтетических критериев Второй квартет Вайнберга трактован Данель-квartetом как лирическое сочинение, пронизанное мягким светом и беззаботным юмором, не лишенное, однако, так нечасто свойственного юной душе осознания хрупкости человеческой жизни на фоне событий мировой истории. В момент работы над Вторым струнным квартетом Вайнберг, беженец из Польши, был студентом Белорусской государственной консерватории класса профессора В. А. Золотарёва⁶. О судьбе матери и сестры, оставшихся в оккупированной нацистами Варшаве, ему ничего не было известно. Именно им и посвящено было это произведение. В момент работы над квартетом композитор был погружен в атмосферу творчества студенческой молодежи Белорусской государственной консерватории.

По-весеннему свежей звучит в исполнении Данель-квartetа I часть (Allegro, G-dur) – так музыканты воплотили память композитора о времени, проведенном в довоенной Варшаве, о чистоте душ близких его сердцу людей. Исполнительское прочтение этой музыки во многом сродни озвучиванию Данель-квartetом элегантных и страстных неоклассицистских опусов

П. И. Чайковского (Серенада для струнного оркестра) и Э. Грига (Сюита «Из времен Хольберга»), Второго и Шестого квартетов Д. Д. Шостаковича, что гармонирует с утонченным и изящным исполнительским почерком этого коллектива.

Мы встречаем в этой части монологи солирующих инструментов, выразительные мелодии в партии первой скрипки, которые звучат на фоне изысканного аккомпанемента. Композитор сочетает в таких темах черты вокальной (лирические песенные интонации) и инструментальной (ломаный рисунок и скачки на широкие интервалы) мелодики.

Значимую роль играет метроритмический компонент, подчиненный не только идеальной синхронности совместно выстраиваемых тематических образований, но и фразировочной логике развития каждого из них, продиктованной интонируемыми элементами всех уровней фактуры. Природу и характер тематизма I части выявляет в большей мере интонирование, которое понимается нами как звуковедение, воплощенное в метроритмическом отношении едва заметными расширениями времени в драматургически важных моментах.

Проанализируем фактуру данной части квартета. Мы видим здесь явные традиции квартетной музыки второй половины XIX – начала XX веков, когда первая скрипка сохраняет лидирующую роль, однако не является солистом-виртуозом, играющим под аккомпанемент трех других ансамблистов. Эта особенность очевидна в интерпретаторском прочтении данной части Данель-квartetом. За исключением темброво-тесситурных характеристик звучания инструментов и ясного гомофонно-гармонического изложения начала главной партии, в ней нелегко найти типичные виды фактуры каждой партии (2-я скрипка и альт – общие формы движения, признанные очертить гармонические функции, партия виолончели – метрически организующая функция). Звучащая ткань пронизана взаимодополняющими мелодическими построениями, искусно передающимися и подхватываемыми от одних голосов другими. Даже указанный в нотном тексте острый штрих трактуется Данель-квartetом как смягченное воздушное *spiccato*, в артикуляционном отношении приближенное к *portato* и *legato*, что напоминает звучание у всех голосов мелодической линии на одном дыхании и влияет на музыкальный образ всей части. Для I части Вайнберг выставляет темп *Allegro*, который изменяется (*ritenuto*) лишь однажды, на границе разработки и репризы. Вместе с тем темповое решение Данель-квartetа далеко от метрономической безапелляционности. Весь ритмообразующий нерв подчинен природе горизонтального мелодического развертывания элементов фактуры I части, завершающейся прозрачным акварельным *diminuendo*, словно уступающим место новому материалу.

Музыкальная ткань II части (Andante, h-moll) характеризуется полифоническим складом изложения материала. Большой протяженности тема и ее противосложения сплетаются в разных модификациях на фоне спокойного повествовательного движения триолей *pizzicato* в партии виолончели. Преобладание полифонических методов изложения позволяет исполнителям избрать в качестве доминирующей одну из выразительных интонаций. На наш взгляд, ею стало интонирование выразительной секунды, ядра мелодии; с нее и начинается звучание этой части. Секундовая интонация явно подчеркивает не песенное, а декламационное начало и является ярким рельефом. Фоном ему служат протяженные построения. Благодаря опоре на мелодическую горизонталь, исполнители достигают бесцезурной фразировки. Постепенно происходит динамическое нарастание, кардинально изменяется тембр звучания инструментов – от завуалированного разворачивания мелодического повествования, создающего впечатление *p con sordini*, до открытого звучания всех четырех голосов на *f* с использованием интенсивной вибрации и плотного ведения смычка (в полной мере соответствует звучанию *espressivo*, не указанного композитором в партитуре квартета). Обогащая звучащую ткань сочной палитрой регистров контрапунктирующих струнных инструментов, рождается драматическое действие.

Середина II части, скерцо, вносит контраст. Несмотря на присутствие ряда характерных признаков, позволяющих рассуждать о жанровых истоках тематизма (организующая роль метроритмического компонента, формообразующая единовременность движения в мельчайших ритмических построениях), на заданную ансамблистами легкость звучания, в музыке все же очевидно состояние тревоги. Этому способствует приглушенный, почти матовый тембр звучности, акцентирующий минорный лад. Данель-квартет выразительно интонирует короткие мотивы, пришедшие из темы главной партии I части, данные в обращении. Основным принципом развития материала становится имитация, которая позволяет достичь стереофоничности звучания. Вместе с тем, мелодическая линия не рассекается на мелкие сегменты, а мыслится музыкантами длинно. Чередуясь, голоса попарно вступают в ритмический унисон, образуя на короткое время выразительные дуэты.

В репризе возвращается тематизм I части, однако отсутствует тембродинамическое нарастание. Напротив, ансамблисты придают музыке ровный просветленный оттенок, естественно предвосхищающий характер звучания следующей части.

Во вторую редакцию квартета Вайнбергом было включено Allegretto. Печально-задумчивая музыка подобна улыбке пережившего годы подъемов и лишений мастера. Неторопливо, в кружении, разворачивается музыкальная

мысль, где окончание одной фразы становится началом следующей и создает ощущение бесконечной спирали. Призрачное звучание инструментов *con sordini* заполняется «говорящими» паузами, размещенными между выразительными интонациями вопроса и ответа. Изящное, почти импрессионистское звучание достигается благодаря не только прозрачной фактуре, но также и умеренному использованию вибрации со сменой скорости, соответствующей исполнительскому интонированию. Инструменты квартета уподобляются людям, от имени которых разворачиваются воспоминания. Вопросительные интонации двух скрипок имитируются ответами альты и виолончели с закругленным окончанием фраз. Использование двух инструментальных пар в отдаленных друг от друга регистрах подчеркивает диалогическую природу мелодии и ее речевую основу. С течением времени построения укрупняются. Создается впечатление мелодической линии, рассеянной между голосами; имитационные построения в каждой из партий призваны собрать ее в целое. В окончании репризы тема практически истаивает.

В интерпретации этой части исполнители воплотили характерную для Вайнберга фиксацию определенного настроения-состояния, в котором почти прекращается движение. Мелодические фигуры поднимаются и снова падают, словно не имея перспективы развития. Благодаря идеально выстроенной вертикали и ансамблевому мышлению, в момент пауз исполнителям удалось создать эффект «зависания» мелодии в воздухе, практически остановки, где мелодические построения являются воплощением апатии, а спокойствие и бездеятельность нивелируют все процессы.

Финал (*Presto, G-dur*) вызывает аллюзию танца Меркуцио из балета «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева, премьеры которого в сокращенной версии (на музыку первой и второй оркестровых сюит) состоялась в 1938 году в Брно. Для нее характерны юношеский задор, ритмическая упругость, оптимистическое настроение. Партия первой скрипки отличается техническими сложностями, требующими виртуозного владения исполнителем большим арсеналом выразительных средств. В этой связи отметим тот факт, что написать такую музыку мог человек, хорошо знающий скрипку. Не исключено, что Вайнберг, сын потомственного еврейского скрипача, директора небольшого еврейского театра Варшавы, сам владел приемами игры на этом инструменте.

В этой части музыканты подчеркнули танцевальный характер тематизма, уходящий корнями к безостановочному галопу. Исполнители избирают артикуляционно четкие сочетания производных от *spiccato* «лежачих» и «прыгающих» штрихов. Наряду с лидирующей ролью темпоритма, именно артикуляционная составляющая является одной из самых ярких характеристик звучания и

выходит на первый план в создании художественного образа. Virtuозное воплощение получает игра настроений внутри одного эмоционального состояния радости. Подчеркиваются типичные для галопа формулы: чрезвычайно быстрое движение в $2/4$, ритмически ровное оформление мелодии, включающей широкие скачки, аккомпанемент двойными нотами в партиях альты и виолончели. Музыканты уделяют особое внимание интонированию пронизывающих все голоса метроритмических фигур, образующих ритмические унисоны, которые являются основой природы моторных жанров. Быстрое переключение внимания ансамблистов между элементами фактуры позволило создать эффект неумолимого движения вперед и сквозного интонирования всех составляющих ткани, подчиненных образованию целостности формы и единого настроения всей части.

Таким образом, целостный художественный образ Второго квартета сформирован на основе лирической исполнительской концепции, воплощенной как последование одного за другим тонких настроений и чувств. Они представляют собой эмоциональный мир интроверта, слегка приоткрытый композитором для созерцания, где глубина переживания не терпит суеты и поверхностного воплощения. Даже более экстравертный финал не уводит сочинение из сферы лирики, являясь, на наш взгляд, своеобразной эмоциональной защитой личных переживаний, воплощенных в трех предыдущих частях.

Какими же средствами решения интерпретационных задач могут оперировать исполнители? Вайнберг тонко чувствовал природу струнных инструментов, одним из свидетельств чего является использование каждого из них в качестве солирующего. Богатство элементов, составляющих тематические образования, позволяет говорить о заложенной композитором возможности своеобразной исполнительской программности, которая, при полном соблюдении авторского текста все же имеет опосредованную степень зависимости от него. Это позволяет формировать не только исполнительский тон коллектива, но узнаваемый тон отдельного произведения. Данель-квартет, несмотря на разнообразие природы музыкального материала и благодаря рельефному интонированию мелодических построений, сохранил доминирующее значение кантиленного начала на всех уровнях фактуры, что придало сочинению вокальный тон и непрерывность развития.

Значительную роль в раскрытии концепции произведения сыграла метроритмическая составляющая. В партитуре Второго струнного квартета Вайнберг выставляет не только метрономические, но и словесные темповые обозначения. Осмелимся предположить, что речь идет об обращении к доклассической традиции, для которой было характерно отношение к темповым характеристикам не столько с точки зрения скорости движения, сколько с позиции содержатель-

ного наполнения музыки, характера ее изложения. Именно из этих позиций трактует отношение к темпоритму Данель-квартет, воплощающий в своей интерпретации тончайшую агогическую свободу звуковедения, заключенную в обозначенные композитором академические рамки.

Исполнители демонстрируют также поразительное разнообразие в отношении владения ансамблевым нюансом *p*. Как известно, природа струнных инструментов не позволяет создавать громогласное *f*, однако предоставляет поистине безграничные возможности воплощения тончайших характеристик *p*, раскрывающихся не только на динамическом, но и тембровом уровнях, что продемонстрировано ансамблистами в каждой из частей произведения.

Следует отметить особенности тематизма и принципов его развития. Во Втором струнном квартете Вайнберга развитие материала представлено более сдержанно, чем его экспонирование. Это рождает части-настроения, подчиненные выявлению чувств в пределах одного эмоционального диапазона. На исполнительском уровне музыканты воплощают это через единое тембровое решение в характере звукоизвлечения каждой части.

Исполнение квартетов Вайнберга сейчас входит в новую фазу. Они привлекают внимание также современных коллективов (среди которых и талантливый Данель-квартет), не бывших пионерами интерпретации советской музыки. Новые концерты и записи медленно, но неуклонно завоевывают музыкальное пространство. Исполнительская традиция интерпретации струнных квартетов Вайнберга еще не сложилась: они сочинены совсем недавно, с точки зрения истории музыки. Поэтому на данном этапе интереса к творчеству композитора уместны и даже необходимы поиски специфических решений в интерпретации, которая исходит в том числе из индивидуального опыта исполнителей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В основу публикации положен доклад «Второй струнный квартет М. Вайнберга: биография произведения», сделанный автором на Международной научно-практической конференции «Музыкальный театр в пространстве художественной культуры: проблемы и перспективы» (Белорусская государственная академия музыки. 26–28 октября 2019 г.).

² Сайт коллектива Данель-квартет: <https://www.quatuordanel.eu/>.

³ Запись оркестровой версии Квартета в исполнении Камерного оркестра *КРЕМЕРата Балтика* (дирижер и партия скрипки – Гидон Кремер) см. в Ютьюбе: <https://classic-online.ru/ru/production/32347>.

⁴ Запись 2009 г. опубликована: <https://classic-online.ru/ru/production/78572>.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берлинский В. А. Музыка – моя жизнь. Воронеж, 2009.
2. Ямпольский И. М. Струнный квартет. URL: <https://www.belcanto.ru/quartetto1.html>.

§ 3. ВИДИМОЕ / НЕВИДИМОЕ В «МЛАДЕ» Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА: О ПОСТАНОВКЕ БОЛЬШОГО ТЕАТРА В 1989 ГОДУ

Одним из ярких событий музыкальной жизни России в 1989 году стала постановка почти забытого произведения – «Млады» Н. А. Римского-Корсакова, которая состоялась в Большом театре. Удачное воссоздание оперы-балета послужило толчком для ее дальнейшей «реабилитации», для нового витка ее сценической судьбы в условиях новейших тенденций современной культуры.

Так, конец XX – начало XXI веков ознаменовано возникновением новых информационных технологий и, как следствие, расширением информационного пространства. Начавшаяся эра электронной цивилизации диктует смену многих аспектов жизни, вызывая доселе неведанные процессы, в которые включается и сфера искусства, в том числе в значительной степени – музыкальный театр.

Речь идет о расширении формы бытования жанра: быстро распространяются видеозаписи спектаклей, фильмов-опер, постановок в режиме on-line. Следовательно, наблюдается популяризация театральных премьер по массовым телеканалам и в Интернете. На рубеже веков возникает плеяда талантливых режиссеров, чьи оперные постановки блистают не только на сценах, но и экранах. Среди них Ф. Дзефирелли, Л. Висконти, И. Бергман, А. А. Тарковский, Б. А. Покровский, Д. Ф. Черняков, К. Ю. Богомолов. Притягательными для публики становятся синкретические жанры, основанные на эстетике и стилистике шоу, в том числе в сфере академической музыки – вслед за необычайно экспрессивной Ванессой Мэй появились экстравагантные Юджа Ванг, Найджел Кеннеди. С другой стороны, некогда зрелищные жанры наполняются философией и эстетизацией всех компонентов целого – мюзикл («Нотр-дам де Пари» Р. Коччанте), рок-опера («Моцарт» Д. Аттьи и А. Коэна). В балете усложняется содержательное наполнение пластики и жеста в деятельности постановщиков-новаторов (Р. Пети, М. Бежара, Д. Ноймайера, К. С. Серебrenникова).

Главным для режиссера, по мнению музыкального критика Т. А. Курышевой, становится «этап “пересоздания”, перевод музыкального произведения на язык сценического искусства» [5, с. 251]. В современной театральной прак-

тике наблюдается бум постановок, представляющих новую интерпретацию великих произведений прошлого, таких как «Евгений Онегин» (2006) и «Руслан и Людмила» (2011) режиссера Д. Ф. Чернякова в Большом театре, «Севильский цирюльник» (2009) А. О. Степанюка на сцене Мариинского театра и т. д.

В то же время идет другой процесс – восстановления, реабилитации забытых произведений, достойных внимания широкой публики. Одним из них является опера-балет «Млада» Н. А. Римского-Корсакова, написанная в 1889 году. В музыкально-хореографическом спектакле отражены жизнь, быт, обряды и праздники древних полабских славян. При этом архаика обогащается современным композитору содержанием, так как главные герои проживают сложную гамму чувств в ходе развития отношений в так называемом лирическом треугольнике. «Млада» уникальна богатством красок, разнообразием персонажей, в том числе коллективных. Возможно, столь многоплановая, синтетичная по жанру сказочная опера-балет сложна для исполнения и, как результат, редко ставится в театрах. Тем не менее, «Млада» не единожды за последние более ста лет вызывала интерес у корифеев театрального искусства.

Премьера произведения состоялась 20 октября (1 ноября) 1892 года в Мариинском театре. Уже тогда мнения профессионалов разделились: одни считали оперу с балетом успешной, другие, наоборот, отмечали недостатки. Спустя полвека один из исследователей творчества Римского-Корсакова, А. А. Гозенпуд, подтверждает, что в профессиональной среде «первая постановка успеха не имела, опера была заменена возобновленным балетом Людвиг Минкуса (ил. 1). Неудачны были и немногочисленные последующие постановки: Москва, Опера Зимина (1913 г.); петроградский Театр оперы и балета (1923 г.)» [2, с. 63]. Иными словами, «Млада» оказалась менее известным произведением композитора в сравнении со «Снегурочкой», «Садко», «Царской невестой», «Китежем», «Золотым петушком».

Несмотря на проблемную сценическую судьбу, опера-балет остается одним из уникальных сочинений композитора. Возобновление интереса к «Младде» приходится на конец XX века в силу ряда причин. Одна из них – внимание к далекому историческому прошлому России, верованиям дохристианского периода, шире – к философии архаичных культур («Виринея» С. М. Слонимского, «Лебедушка» В. Н. Салманова, «Русские сказки» Н. Н. Сидельникова, «Плачи» Э. В. Денисова и др.). Ретроспективные тенденции, «помноженные» на возможности новейших технических средств и полижанровость, во многих видах искусства как нельзя лучше синтезированы в художественной концепции «Млады».

Возрождение этой оперы-балета произошло благодаря усилиям режиссера Бориса Покровского, дирижера Александра Лазарева, художника Валерия Левенталья и балетмейстера Андрея Петрова: постановка состоялась в 1988 году в Большом театре. Отрадно, что спектакль, наконец-то, имел большой успех у публики. Закрепили триумф гастроли 1989 года, когда оперная труппа, хор и оркестр Большого театра направились в театр «Ла Скала» в Милане. На итальянской сцене «Млада» Н. А. Римского-Корсакова прозвучала в ряду таких опер, как «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, «Жизнь за царя» М. И. Глинки, «Дуэнья» С. С. Прокофьева. В этом же году вышла видеозапись этой постановки (ил. 2).

Следует вспомнить, что замысел оперы принадлежал археологу и искусствоведу С. А. Геденову, к которому позднее присоединились литератор В. А. Крылов, критик и историк искусств В. В. Стасов. Коллективный труд, начатый «Могучей кучкой», был завершён Римским-Корсаковым через десятки лет (1870–1889).

Несмотря на то, что опера была написана в конце XIX века, в ее содержании раскрываются вечная тема любви и мотив борьбы за счастье, идея ценности традиций, устоев и ритуалов в жизни людей, а также концепция мирового единства всех народов. В наши дни очевидно, что «Млада» дала начало многим тенденциям для развития театра в XX веке. Е. Ф. Светланов правомерно считал, что «музыкальный язык “Млады” намного опередил не только время его создания, но и сейчас поражает своей новизной, подлинными открытиями, повлиявшими на многое в музыкальном мире, появившееся значительно позже» [8].

Перед постановщиками возрождаемого в конце XX века спектакля встала сложная задача – воспроизвести для зрителей ауру древнеславянской мифологии и при этом внести актуальные смыслы, созвучные миру людей урбанизированной цивилизации. События происходят в IX – X веках на землях Балтийского поморья в городе Ретре близ Лабы (Эльбы). Сюжет развивается вокруг главной героини, Млады, о смерти которой слушатель узнает в самом начале спектакля из разговора героев. Яромир, князь Арконы, любит эту девушку и пытается узнать причину ее смерти. Впоследствии его привораживает Войслава с помощью темных сил, и правда о гибели Млады открывается только ближе к концу оперы. Яромир узнает от жрецов, что Войслава отравила Младу и убивает разлучницу за это преступление. В итоге он погибает сам и воссоединяется со своей возлюбленной уже на небесах. Весь сюжет строится на переплетении линии трагической истории любви и линии мистических обстоятельств.

В сюжете «Млады» старина оживает, насыщается психологическим напряжением. В этой истории из «русской античности» (Л. В. Кириллина) герои,

по сути, «являются лишь игрушками в руках богов» (Л. В. Михеева). Заложенный в тексте Римского-Корсакова эстетический принцип двойственности миров находит воплощение в режиссерской концепции Б. А. Покровского, который вводит в сценографию тряпичные куклы и статуи – двойников главных героев. Таким образом, спектакль строится на взаимодействии видимого и невидимого миров.

Видеозапись постановки 1989 года начинается с появления главных персонажей в образе статуй (ил. 3), которые далее возникают в ключевых эпизодах спектакля. Именно в этом проявляется эстетика символизма, значимого модернистского течения, во многом проявившегося в творчестве Римского-Корсакова. В самом начале режиссер предвосхищает финал: несмотря на все усилия героев, они в итоге отправятся в потусторонний мир духов. Однако искренние чувства Млады и Яромира помогут им сохранить душу, остальные же персонажи останутся на сцене в виде бездушных статуй.

Символика просматривается и в *одеяниях* персонажей. Их цветовая гамма очень скромна и в то же время величественна – белые рубахи. Особенно важен белый цвет, заполняющий все пространство, в сценах совершения народных обрядов и религиозных ритуалов, что придает действу светоносный характер, возвышает его. Цветовое разнообразие встречается у представителей «других народов», героев фантастической сферы, когда используются черные и красные сочетания. Тем не менее, основным на протяжении всего спектакля остается белый цвет. Скромные костюмы артистов, а также декорации, соответствующие духу времени оперы, концентрируют внимание зрителя. Помимо битвы любви и смерти, на сцене развёртывается более сложная проблема – борьба Добра и Зла, которая происходит в душе каждого человека. Костюмы и декоративное оформление спектакля выдающегося художника В. Я. Левенталя воссоздают атмосферу славянской старины и в то же время на современном языке углубляют символизм происходящего.

Большое значение для зрелищности спектакля имеют *световые эффекты (софиты)*, особенно ярко выделяющиеся на фоне белых одежд. В народных сценах появляются теплые тона дневного цвета, в обрядовых и ритуальных – синие, inferнальные наполнены красным цветом. Так режиссер искусно вводит публику в разные миры оперы – реальный и фантастический.

Опера получила выход в свет благодаря доскональной проработке партитуры *дирижером А. Н. Лазаревым*, который, по сути, собрал спектакль в одно целое. Он демонстрирует мастерское владение оркестром: соединение разных тембров в фактурном разнообразии, яркие колористические эффекты – от легкого прозрачного звучания до громоподобного и даже демонического. Техни-

но выстраиваются и драматургические линии, смена виртуозных вокальных эпизодов развитыми хорами и величественными сценами ритуалов, в которых монолитно звучащая группа струнных и духовых инструментов потрясает своей мощью. *Оркестр «Млады»* отличается обилием красок и виртуозной гибкостью, подробно комментирует происходящее, обостряя ход развития драматургических линий и углубляя характеристики персонажей оперы.

Особо удачны те эпизоды, которые в исполнительской практике симфонических концертов зачастую звучат отдельно. Самым популярным из них является *«Шествие князей»* – здесь демонстрируется величие ратарских правителей, их свиты, оруженосцев и воинов. Торжественность передана благодаря пышной оркестровке, в которой изобилуют насыщенные краски духовых и ударных инструментов.

Удались в новой постановке Большого театра и другие инструментальные номера – оркестровое вступление *«Княжна Млада»* и финал *«Сцена разрушения храма»*. *Вступление* вводит в мир спектакля: в светлом F-dur варьируется изящный лейтмотив главной героини. В данном эпизоде Лазарев интерпретирует образ Млады как эфемерный, высвечивая в прозрачной фактуре струящиеся пассажи, также используя тончайшую нюансировку в пределах пианиссимо для воссоздания мифологической среды, невидимой и призрачной.

Иные исполнительские средства характерны для *финала*, в котором представлена видимая картина бушующего наводнения, уносящего из жизни целый народ. Дирижер вновь демонстрирует талант владения оркестровыми и вокальными тембрами. Скользящие вниз мотивы флейты в высоком регистре на фоне возгласов ратарского народа (хор) и ударные, иллюстрирующие жуткие раскаты грома, нарастающее фортиссимо – все слагаемые в этой драматической кульминации воссоздают апокалиптическую картину и передают состояние панического ужаса.

Звуковые краски в сочетании с постановочным решением данного эпизода делают его более выразительным и ярким. Вокруг статуй главных героев люди в длинных темно-лазурных лоскутах ткани движутся волнообразно и обволакивают их. Именно в финале в рамках массовой (видимой) сцены происходит развязка лирического треугольника (невидимого) – отношений Яромира, Млады, Войславы.

Труднейшая роль в этом треугольнике отводится таинственной *Младе*, что потребовало совмещения актёрской драматичности, лирического артистизма и танцевальной виртуозности. Именно этими качествами великолепно владеет артистка, исполнившая роль Млады, – Нина Ананиашвили (ил. 4). Восхищает и поражает высокий уровень ее мастерства, – балерина в танце создает

неповторимый образ своей героини с помощью языка классического балета. Изящество и пластичность подчеркивают обаятельную женственность персонажа, а легкая зыбкость и текучесть движений – его мистичность. В спектакле Млада впервые появляется во сне Яромира (1 д., 3 сц.), где они соединяются в грациозном, преисполненном нежности танце. Все балетные номера в прочтении хореографа А. Петрова прекрасно дополняют сюжетную линию оперы и нацеливают на воплощение ирреальной пластики в мире невидимом, столь важном в концепции целого. Это мир Любви, Природы, Миропорядка.

Для О. Кулько, исполняющего партию арконского князя *Яромира*, данная постановка оказалась сценическим дебютом (ил. 5). Лирический тенор молодого актера идеально подходит для роли. Несмотря на неопытность, он создает яркий образ, наполненный глубоким психологизмом. Каждое появление персонажа – это сочетание утонченности и силы, воплощаемое в виртуозных ариях. Так, в третьем действии Яромир раскрывает искренние чувства в лирико-томном ариозо «О призрак чудесный»: печальные интонации в *cis-moll* сменяются страстными признаниями в любви. Мистический характер происходящего высвечивают ладотональная переменность *f-moll / As-dur* и регистровые переключки темы в оркестре. Важно отметить, что в завершении сцены в ариозо Яромира включаются интонации лейтмотива Млады, что символизирует сближение героев и предвещает их скорое воссоединение. Виртуозность оперного и балетного исполнения являют одну из лирических кульминаций спектакля.

Что же касается самой неоднозначной роли, вечно мечущейся между светом и тьмой *Войславы*, то постановщики должны были найти такую певицу и актрису, которая бы стала воплощением этой почти фаустианской героини. Их выбор остановился на всемирно известной оперной примадонне Маквале Касрашвили (ил. 6). Отточенная вокальная техника и тембр сильного, до глубины души пронизывающего голоса обволакивают и погружают зрителя в атмосферу зловещей красоты. В первом действии артистка исполняет «Песню Войславы» («Ой вы, темные леса»), где гибко объединяет народную простоту образа и княжескую аристократичность, не теряя при этом женственного очарования.

Столь грандиозный замысел – создать панораму жизни и верований древних народов (славяне, Индия, Египет) – предопределил необычность *жанрового решения* уже самим Римским-Корсаковым. А для постановки в Большом театре выбор жанровой доминанты должен был стать ключевым, т.к. он предопределяет ритм сценического действия и драматургический профиль, выстраивает линии подъемов и спадов, точки кульминаций, смену крупных и второстепенных планов и т.д. Так каков же жанр «Млады»? Например, А. И. Кандинский справедливо указывает, что «в “Младе” совмещаются при-

знаки волшебного-мифологического и отчасти историко-бытовой оперы» [3, с. 91]. Как замечает С. А. Бородавкин, «сочинение продолжает традиции русской “волшебной” оперы первой половины XIX века <...> не случайно в самом подзаголовке произведения композитор указывает его жанровую разновидность – “волшебная опера-балет”» [1, с. 132]. В возникающем миксте, как акцентирует Л. В. Михеева, «огромное значение имеют *массовые эпизоды* – обрядовые, игровые, фантастические, в которых наиболее ярко проявилось дарование композитора» [6, с. 240]. Выбор режиссера в постановке видится таким: это мифологическая опера, в которой эпическая и лирическая линии драматургии образуют синтез в развертывании образов видимого и невидимого миров.

Римский-Корсаков мастерски живописует картину древней Руси в широких *массовых сценах* «Млады», которые составляют эпическую линию драматургии: обрядовые действия полабских славян во время праздника Ивана Купалы, церемониал княжеского двора, религиозные ритуалы жрецов. Они красочно претворяются в спектакле Б. А. Покровского, выдающегося режиссера, который поставил около 200 спектаклей русских и зарубежных композиторов XIX – XX веков. Именно он осуществил первую постановку «Войны и мира» С. С. Прокофьева в Ленинграде, блиставшую затем на сцене Софийской народной оперы. В начале творческого пути Покровский проявил себя в Горьковском государственном театре оперы и балета имени А. С. Пушкина, и ему, юному тогда режиссеру, доверили постановку «Кармен» Ж. Бизе. С его помощью оживают многие забытые произведения, о чём говорит и сам мастер: «Нам все время хотелось ставить что-нибудь оригинальное, забытое или мало известное. Мы раньше ленинградцев поставили “Чародейку” Чайковского, раньше Большого театра – “Иоланту”, ставили “Скупого” Рахманинова» [7, с. 168]. Важнейшая установка режиссера – правильная передача атмосферы произведения без нарушения замысла композитора. Известен маэстро и созданием ярких образов при организации крупных массовых оперных сцен. В частности, в «Младе» Римского-Корсакова Б. А. Покровский совместно с выдающимся балетмейстером А. Б. Петровым, являющимся постановщиком хореографических эпизодов, передает русский национальный колорит.

Действие оперы происходит в дни празднования Ивана Купалы, поэтому драматургия насыщена обрядами. Так, в «Коло» постановщики находят гармоничное сочетание сценического и музыкального решений: простой хоровод молодых девушек перерастает в экспрессивную пляску всех полабов, когда звучит tutti хора и оркестра в светлых тональностях G-dur и Es-dur. В финале на сцену опускается белое полотно, заливающееся красными софитами. Оно колыхается,

и шелковистая ткань начинает «пылать», словно костер, символизирующий очищение и жизнь.

Особую группу составляют *народы из «чужого» пространства*, которые вместе с полабскими славянами образуют мировое единство. На сцене появляются литовцы, чехи, индийцы. Как правило, характеризующие их балетные эпизоды отличаются пестротой и быстрой сменой танцевального рисунка.

С экзотической ориентальной изысканностью воссоздана атмосфера Египта. В мистической сцене явления царицы Клеопатры вновь блистает талант балерины Нины Ананиашвили (ил. 7). Она мастерски перевоплощается из хрупкой Млады в страстную обольстительницу – Клеопатру. Полностью меняется пластика тела, наполняясь грациозной гибкостью. В то же время в образе царицы чувствуется жесткость, ее движения становятся более четкими и графичными, как восточный орнамент.

Поскольку Клеопатра «приходит» к Яромиру во сне, ее образ относится к драматургической линии *фантастики*. Последняя населена мифологическими существами: кикиморами, ведьмами, злыми духами, змеями и т.д. Сочетания красных и черных оттенков на сцене, магические заклинания и туттийные выкрики хора, а также гротескные танцы балетной труппы создают зловещий антураж шабаша духов тьмы (ил. 8).

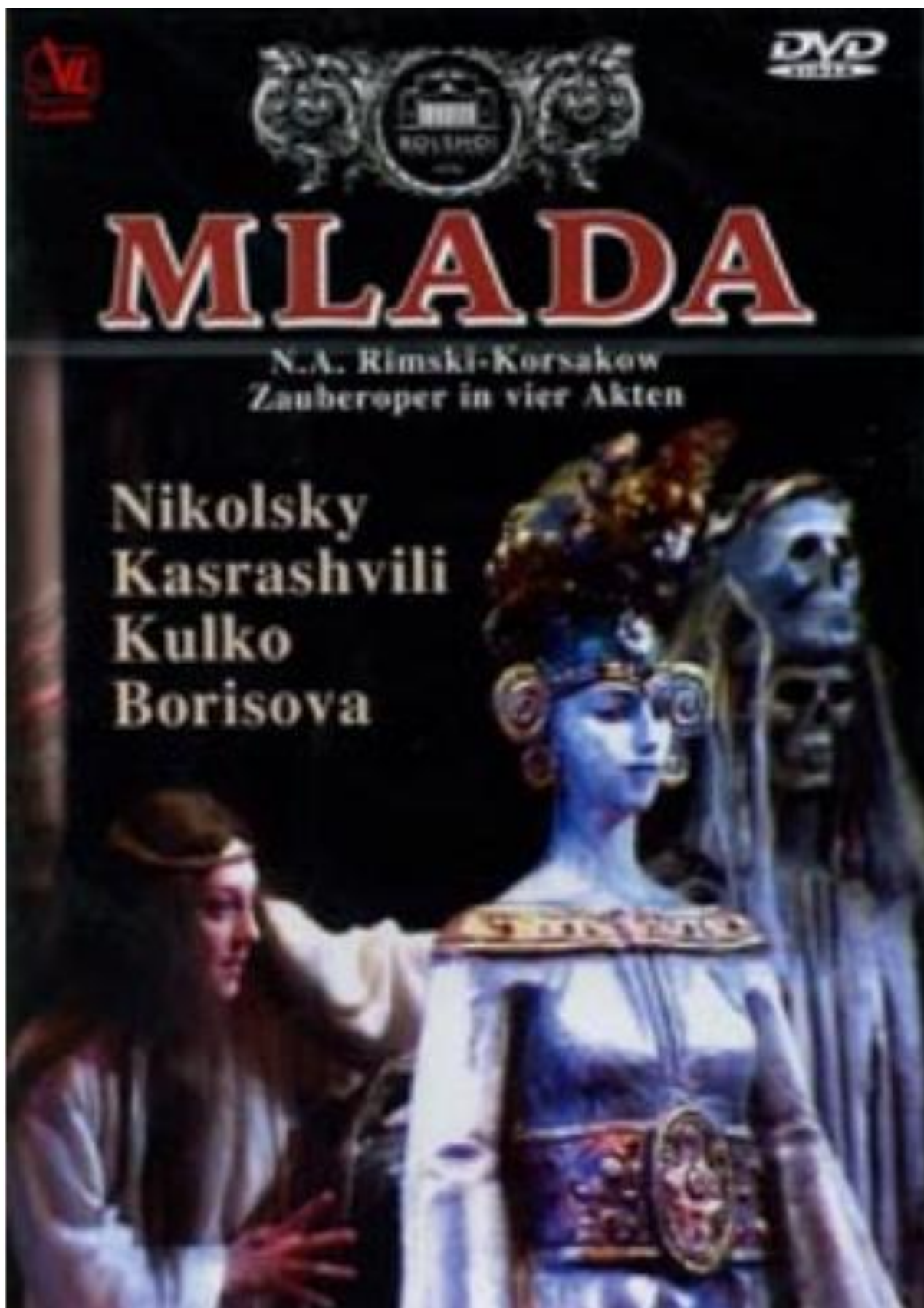
В концепции оперы-балета миру Зла (Морены, Чернобога и его свиты) противостоит мир Добра (богини Лады и светлых древнеславянских богов). Большая часть спектакля отведена раскрытию именно тёмных сил, а светлые появляются лишь в заключительной картине финала, которая символизирует победу Добра на духовном уровне. Озаренные солнечными лучами, славянские боги вещают с балкона в виде Буж-камня (ил. 9): посередине богиня красоты и любви – Лада (как утверждает фольклорист Ф. С. Капица, это «семейное божество <...> важнейшая богиня славянского пантеона» [4, с. 65]). Высшие силы благословляют возлюбленных и награждают Яромира за его верность (параллельно за сценой звучит хор светлых духов). Тональность E-dur, прозрачная и легкая фактура, светоносный характер – все это переносит зрителя в сферу невидимого мира, несущего ощущение божественной защиты. В завершении усиливается торжественность на словах «Приди наш витязь молодой»: эта фраза звучит у первых сопрано, тогда как остальные голоса вступают имитационно в восходящем движении со словом «приди». Тем самым и в музыке, и в сценическом воплощении создается эффект вознесения Яромира и Млады на небо.

В итоге взаимодействия всех слагаемых спектакля воплощается художественная идея целого: даже в мире невидимом, уже после смерти, герои продолжают бороться за справедливость и истину. Подлые намерения Войславы и

Мстивого оказываются губительными для всего народа, а Яромир и Млада награждены за любовь и верность на небесах. Восстановленный после природного крушения миропорядок в жизни людей – высочайшая ценность, урок мудрости для каждого из зрителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бородавкин С. А.* Самобытность оркестрового стиля оперы-балета Н. Римского-Корсакова Млада // Изучение искусства и культурологии: история, теория, практика. Одесса, 2015. Вып. 1.
2. *Гозенпуд А. А.* Н. А. Римский-Корсаков. Темы и идеи его оперного творчества. М., 1957.
3. *Кандинский А. И.* История русской музыки. Т. 2: Вторая половина XIX века: Кн. 2: Н. А. Римский-Корсаков: Учебник для муз. вузов. М., 1984.
4. *Капица Ф. С.* Тайны славянских богов. М., 2007.
5. *Курьшева Т. А.* Музыкальная журналистика и музыкальная критика: Учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Музыковедение». М., 2007.
6. *Михеева Л. В., Кенигсберг А. К.* 111 балетов и забытых опер. СПб., 2004.
7. *Покровский Б. А.* Ступени профессии. М., 1984.
8. *Светланов Е. Ф.* Евгений Светланов о «Младе». URL: liveinternet.ru.



Ил. 2. Н. А. Римский-Корсаков. «Млада». Большой театр. 1989 г. (обложка CD)



Ил. 3. Н. А. Римский-Корсаков. «Млада». Вступление (сцена ГАБТ, 1989).



Ил. 4. Тень Млады – Нина Ананиашвили.



Ил. 5. Яромир – Олег Кулько.



Ил. 6. Войслава – Маквала Касрашвили



Ил. 7. Тень Клеопатры – Нина Ананиашвили.



Ил. 8. Н. А. Римский-Корсаков. «Млада». Шабаш духов.



Ил. 9. Н. А. Римский-Корсаков. «Млада». Заключительная картина (4 д., 7 сц.).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Авдеева, А. Два концерта – почти фестиваль / А. Авдеева // Музыкальная жизнь. – 2013. – № 4. – С. 40–41.

Авторы рассказывают // Советская музыка. – 1982. – № 8. – С. 125.

Адольф, В. А. Профессиональная компетентность современного учителя: Монография / В. А. Адольф, Красноярский гос. ун-т. – Красноярск: Красноярский ГУ, 1998. – 309 с.

Антонио Спадавекия. «Я не волшебник, я еще только учусь...»: Воспоминания о Сергее Прокофьеве / Публикация Е. Кривцовой // С. С. Прокофьев: к 125-летию со дня рождения: письма, документы, статьи, воспоминания. – М.: Композитор, 2016. – С. 264–279.

Асафьев, Б. В. Поэзия Данте в музыке / Б. В. Асафьев // Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. – Л.: Музыка, 1981. – С. 169–179.

Асафьев, Б. В. Русская музыка о детях и для детей / Б. В. Асафьев // Асафьев Б. В. Избранные труды: В 5 т. – М.: Изд-во АН СССР, 1955. – Т. 4. – С. 97–109.

Афанасьева, А. Б. Опыт формирования культурного пространства и культурного поля личности в образовательных учреждениях Санкт-Петербурга / А. Б. Афанасьева // Культура – путь в будущее: материалы II научно-общественной конференции. – Кемерово: ООО «ИНТ», 2016. – С. 203–209. – URL: http://www.rerih.s.lv/Rerih-2016-block_Full.pdf

Афанасьева, А. Б. Этнокультурное образование в России: теория, история, концептуальные основы / А. Б. Афанасьева. – СПб.: УОО СПб и ЛО, 2009. – 295 с.

Афанасьева, А. Б. Этнокультурное образование как феномен культурного поля / А. Б. Афанасьева. – СПб.: ФГБОУВПО «СПГУТД», 2014. – 188 с.

Белякаева-Казанская, Л. В. Незвезданный Чайковский. 18 пьес для фортепиано ор. 72 / Л. В. Белякаева-Казанская. – СПб.: Союз художников, 2016. – 39 с.

Берлинский, В. И. Музыка – моя жизнь / В. И. Берлинский. – Воронеж: Центр духовного возрождения Черноземного края, 2009. – С. 165.

Богоявленский, С. Н. Композиторы Италии / С. Н. Богоявленский // Музыка XX века. Очерки. – Ч. 2. 1917–1945. Кн. 4. – М.: Музыка, 1984. – С. 467–506.

Бордовский, Г. А.; Воюшина, М. П.; Суворова, Е. П. Концепция инновационной образовательной системы «Диалог» для начального и

основного этапов общего образования / Г. А. Бордовский, М. П. Воюшина, Е. П. Суворова. – СПб: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2013 – 56 с.

Бордовский, Г. А.; Воюшина, М. П.; Суворова, Е. П. Принцип диалогизации и его реализация в образовательной системе «Диалог» (начальное образование) / Г. А. Бордовский, М. П. Воюшина, Е. П. Суворова // Герценовские чтения. Начальное образование. – 2014. – Т. 5. – № 1. – С. 12–18.

Бородавкин, С. А. Самобытность оркестрового стиля оперы-балета Н. Римского-Корсакова Млада / С. А. Бородавкин // Изучение искусства и культурологии: история, теория, практика. – Одесса: Одесская гос. музыкальная академия им. А. В. Неждановой, 2015. – Вып. 1. – С. 13–139.

Вишневская, Т. Новую музыку души открыл в увертюре Ивана Бяратинского Сергей Проскурин / Т. Вишневская // VIP. – 2003. – № 6 (21) ноябрь – декабрь. – С. 41–44.

Волкова, П. С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): Автореф. дис. ... док. иск. 17.00.09 / П. С. Волкова. – Саратов. 2009. – 47 с.

Воспоминания о П. И. Чайковском: Сборник / Государственный центральный музей муз. культуры им. М. И. Глинки; Государственный дом музей П. И. Чайковского в Клину. – Изд. 4, испр. – Л.: Музыка, 1980. – 477 с.

Востокова, Н. С. Лидия Вячеславовна Иванова. По материалам Римского архива / Н. С. Иванова // Россия и Италия. – М.: Наука, 2003. – Вып. 5. Русская эмиграция в Италии в XX в. – С. 207–218.

Гаспаров, М. Л. Поэтика «серебряного века» / М. Л. Гаспаров // Русская поэзия «серебряного века», 1890–1917: Антология. – М.: Наука, 1993. – С. 5–44.

Гладкова, О. И. Галина Уствольская – музыка как наваждение / О. И. Гладкова. – СПб.: Музыка, 1999. – 158 с.

Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России: от истоков до Глинки: Очерк. / А. А. Гозенпуд. – Л.: Музгиз, 1959. – 781 с.

Гозенпуд, А. А. Достоевский и музыка / А. А. Гозенпуд. – Л.: Музгиз, 1971. – 176 с.

Гозенпуд, А. А. Н. А. Римский-Корсаков. Темы и идеи его оперного творчества / А. А. Гозенпуд. – М.: Музгиз, 1957. – 185 с.

Григорьева, Г. В. К вопросу о романтических тенденциях в советской музыке 80-х годов / Г. В. Григорьева // Музыкальная критика. Методы анализа и оценки: Сборник науч. трудов / ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова. – Л.: Изд-во ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1989. – С. 38–53.

Гусин, И. Л. Орест Евлахов: Очерк жизни и творчества / И. Л. Гусин. – Л.: Музыка, 1964. – 118 с.

Двужильная И. Ф. Мечислав Вайнберг и Беларусь: к 100-летию со дня рождения композитора / И. Ф. Двужильная // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі: навукова-тэарэтыч. часопіс. – 2019. – № 21. – С. 36–44.

Двужильная, И. Ф. Василий Андреевич Золотарёв и Мечислав Вайнберг: несколько строк из письма учителя / И. Ф. Двужильная // Мишпоха. – 2018. – № 38. – С. 111–118.

Двужильная, И. Ф. Мечислав Вайнберг и Белорусская консерватория / И. Ф. Двужильная // Вести Белорусской гос. академии музыки: навукова-тэарэтыч. часопіс. 2010. – № 16. – С. 62–67.

Дневник В. Ф. Одоевского. Хроника музыкальных событий // Одоевский В. Ф. Дневник. Переписка. Материалы / Труды Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки; ред.-сост. М. П. Рахманова. – М.: Дека-ВС, 2005. – 524 с.

Евлахов, О. А. Проблемы воспитания композитора / О. А. Евлахов. – Л.: Советский композитор, 1963. – 120 с.

Жуйкова, Л. П. Актуализация образовательно-профессиональных достижений студентов в процессе изучения педагогических дисциплин: Дис. канд. пед. н.: 13.00.01 / Л. П. Жуйкова. – СПб., 1998. – 160 с.

Записки графа М. Д. Бутурлина. 1824 – 1827 / М. Д. Бутурлин // Русский архив: Историко-литературный сборник. – М.: Университетская тип., 1897. – Вып. 5–8. Кн. 2. – С. 5–74.

Записки графа Михаила Дмитриевича Бутурлина. От середины лета 1817 года до весны 1824 года / М. Д. Бутурлин // Русский архив: Историко-литературный сборник. – М.: Унив. тип., 1897. – Вып. 4. Кн. 1. – С. 579–654.

Зенкин, К. В. Фортепианная миниатюра и путь музыкального романтизма. Учебник для СПО / К. В. Зенкин. – 2 изд. – М.: Юрайт, 2019. – 410 с.

Зенкин, К. В. Фортепианная миниатюра Шопена / К. В. Зенкин. – М.: Изд-во Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1995. – 150 с.

Иванов, В. И. Собрание сочинений: в 4 т. / В. И. Иванов. – Брюссель [б/и.], 1987. – Т. 4. – С. 704–712.

Иванова, Л. В. Воспоминания. Книга об отце / Л. В. Иванова. – М.: Культура, 1992. – 428 с.

Казанцева, Л. П. Теория музыкального содержания: Программа-конспект для историко-теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов / Л. П. Казанцева. – Астрахань: ИПЦ «Факел». 2001. – 31 с.

Кайдаш, С. Н. Сила слабых. Женщины в истории России (XI–XIX вв.) / С. Н. Кайдаш. – М.: Советская Россия, 1989. – 288 с.

Калицкий, В. В. Диалог в музыкальной коммуникации как феномен культуры (философско-культурологический анализ). Автореф. дис. ... канд. филос. н.: 24.00.01/ В. В. Калицкий. – М., 2014. – 26 с.

Кандинский, А. И. История русской музыки: Учебник для муз. вузов / А. И. Кандинский; Московская гос. консерватория. – М.: Музыка, 1984. –Т. 2: Вторая половина XIX века: Кн. 2: Н. А. Римский-Корсаков. – 310 с.

Капица, Ф. С. Тайны славянских богов / Ф. С. Капица. – М.: РИПОЛ классик, 2007. – 416 с.

Карс, А. История оркестровки / Под ред. М. В. Иванова-Борецкого, Н. С. Корндорфа; предисл. Н. С. Корндорфа. – М.: Музыка, 1990. – 304 с.

Кац, Б. А.; Тименчик, Р. Д. Анна Ахматова и музыка: Исслед. очерки / Б. А. Кац, Р. Д. Тименчик. – Л.: Советский композитор, 1989. – 369 с.

Кириллина, Л. В. Топосы и символы в поэтике Римского-Корсакова / Л. В. Кириллина // Триумф русской музыки. Римский-Корсаков – окно в новый мир: сборник статей / СПб ГБУК СПбГМТиМИ. – СПб., 2016. – С. 7–30.

Китайская классическая поэзия (Эпоха Тан) / Авторский коллектив. – М.: Художественная лит., 1956. – 432 с.

Козырев, В. А. Педагогический университет как источник образовательных инноваций в высшем педагогическом образовании: Монография / В. А. Козырев. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2005. – 307 с.

Корндорф, Н. С. От редактора второго советского издания // Карс, А. История оркестровки / Под ред. М. В. Иванова-Борецкого, Н. С. Корндорфа; предисл. Н. С. Корндорфа. – М.: Музыка, 1990. – С. 3–8.

Ксензова, Г. Ю. Перспективные школьные технологии: Учебно-методическое пособие / Г. Ю. Ксензова. – М.: Педагогическое общество России, 2001. – 224 с.

Купровская, Е. На пределе звука. Эстетика перенасыщения в музыке XXI века / Е. Купровская. – Saarbrücken: LAP LAMBERT, 2016. – 216 с.

Курышева, Т. А. Музыкальная журналистика и музыкальная критика: Учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Музыковедение» Т. А. Курышева. – М.: ВЛАДОС-ПРЕСС, 2007. – 295 с.

Кюрегян, Т. С.; Зубкова О. Е. Средневековые и ренессансные танцы: музыка в движении / Т. С. Кюрегян, О. Е. Зубкова. – М.: Изд-во Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского, 2018. – 276 с.

Ларин, А. Л. Выплывет ли град Китеж? (Педагогические заметки) // Музыкальная академия. – 1996. – № 2. – С. 20–26.

Ларин, А. Л. Интервью с Н. С. Гуляницкой // Слово композитора: Мысли о музыке: Сб. ст. и материалов / Ред.-сост. Н. С. Гуляницкая. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2011. – С. 118–125.

Лев Толстой и музыка: Хроника. Нотография. Библиография / Сост. З. Г. Палюх, А. В. Прохорова. – Л.: Советский композитор, 1977. – 327 с.

Львов, Н. А. О русском народном пении / Львов – Прач. Собрание народных русских песен с их голосами / Предисловие к 1 изд. (1790) Н. А. Львова // Н. А. Львов. Избранные сочинения. – Кёльн; Веймар; Вена: Бёлау-Ферлаг; СПб.: Пушкинский Дом; РХГИ; Изд-во «Акрополь», 1994. – С. 310–315.

Медведева, И. Уж если петь – то хором! / И. Медведева // Парламентская газета. – 09. – 02. – 2001.

Мехнецова, К. А. Проблемы освоения народных песенных традиций в практике фольклорного ансамбля / К. А. Мехнецова // На пути к возрождению: Опыт освоения традиций народной культуры Вологодской области. – Вологда: Департамент культуры Вологодской обл., ОНМЦиПК, 2001. – С. 99–103.

Михеева, Л. В., Кенигсберг А. К. 111 балетов и забытых опер Л. В. Михеева, А. К. Кенигсберг. – СПб.: Культ-информ-пресс, 2004. – 672 с.

Надежда Андреевна Обухова. Воспоминания, статьи, материалы / Общ. ред. и вступ. статья И. С. Бэлзы; ред.-сост. О. К. Логинова. – М. [б/и], 1970. – 319 с.

Насонов, Р. А. Музыка как «феосис» (о религиозной концепции Джона Тавенера) / Р. А. Насонов // Ученые записки РАМ им. Гнесиных, 2015. – № 3. – С. 72–85.

Никитина, И. А. Русский веночек сонетов конца XIX – начала XX веков, к истокам жанра: Автореф. дис. ... канд. филол. н.: 10.01.08 / И. А. Никитина. – М., 2001. – 20 с.

Овсянкина, Г. П. Борис Тищенко и Юрий Фалик о своей виолончельной музыке и о некоторых проблемах творчества / Г. П. Овсянкина // Процессы музыкального творчества: Сборник трудов № 155 / РАМ им. Гнесиных. – М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 1999. – Вып. 3. – С. 134–155.

Оловников, В. В. Традиции В. А. Золотарева / В. В. Оловников // Вести Белорусской гос. академии музыки. – 2002. – № 3. – С. 110–114.

Остапенко, А. А. Основы моделирования системы школьной оценки / А. А. Остапенко // Педагогическая диагностика. – 2004. – №3. – С. 23–34.

Переверзев, В. Ю.; Ярочкина, Г. В. Оценка ключевых компетенций учащихся / В. Ю. Переверзев, Г. В. Ярочкин // Профессиональное образование. – 2006. – №3. – С. 26–27.

Пермякова, Е. Е. Комические оперы Д. Чимарозы 1780–90-х гг.: поэтика жанра и стилистика: Автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Е. Е. Пермякова. – М., 2004. – 25 с.

Пильщиков, И. А. Литературные цитаты и аллюзии в письмах Батюшкова (Комментарий к академическому комментарию. 1 – 2) / И. А. Пильщиков // *Philologica*. – 1994. – № 1. – С. 206–237.

Письма графа М. М. Сперанского к его дочери // *Русский архив: Исторический журнал*. – М.: Тип. Лазаревского института восточных языков, 1868. – Т. 7. – С. 1104–1212.

Подольская Чио-Чио-Сан / Подольская // *La nostra gazzetta. Pompei*. – 13. – 09. – 2007. – С. 16.

Покровский, Б. А. Ступени профессии / Б. А. Покровский. – М.: ВТО, 1984. – 342 с.

Полякова, Л. В. Образы русской литературной классики в чешской опере // *Из истории музыки социалистических стран Европы: Сборник статей / Ред.-сост. Л. В. Полякова*. – М.: Музыка, 1975. – С. 112–168.

Пономарёва, М. В. Поэтика Г. Р. Державина: проблемы композиции: Автореф. дис. ... канд. филол. наук.: 10.01.01 / М. В. Пономарёва. – СПб.: СПбГУ, 2008. – 19 с.

Пуччо, Д. Антонина Нежданова. Итальянцы в России. Два тысячелетия дружбы / Д. Пуччо // *La nostra gazzetta. Pompei*. № 67. – 28. – 08. – 2008. – Р. 24.

Пушкарёва, Н. Л. Возникновение и формирование российской диаспоры за рубежом / Н. Л. Пушкарёва // *Отечественная история*. – 1996. – № 1. – С. 53–58.

Раабен, Л. Н. О духовном ренессансе в русской музыке 1960–80-х гг. / Л. Н. Раабен. – СПб.: Бланка, Бояныч, 1998. – 351 с.

Римский-Корсаков, Н. А. Основы оркестровки: с партитурными образцами с партитурными образцами из собственных сочинений / Н. А. Римский-Корсаков; под ред. М. О. Штейнберга. – М. и др.: Российское Музыкальное Изд-во, 1913. – 333 с.

Ромашук, И. М. Антонио Спадавекия / И. М. Ромашук. – М.: Советский композитор, 1988. – 176 с.

Самсонова, Т. П. Георгий Фиртич // Самсонова Т. П. Сонористика в фортепианной музыке XX века / Т. П. Самсонова. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2001. – 146 с.

Сантагано-Горчакова. Некролог // *Исторический вестник*. – СПб.: Б. Б. Глинский, 1913. – Т. 132. – Май. – С. 749–750.

Семенюк, Л. А. La Scala un monumento a Krushelnyska // La nostra gazzetta. Pompei. – 23. – 10. – 2008.

Собинов, Л. В. А. А. Сантагано-Горчакова / Л. В. Собинов // Киевская мысль. – 28. – 03. – 1913.

Стасов, В. В. Тормозы нового русского искусства // Стасов В. В. Избранные сочинения: в 3 т.: Живопись. Скульптура. Музыка / Сост. П. Т. Щипунов. – М.: Искусство, 1952. – Т. 2. – С. 569–692.

Стендаль. Рим, Неаполь и Флоренция / Перев. Н. Рыкова // Стендаль. Собрание сочинений: в 12 т. – М.: Правда, 1978. – Т. 9. – С. 5–252.

Тетдоева, С. А. Петербург как пространство русско-итальянского диалога культур XVIII – первой половины XIX века: Дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / С. А. Тетдоева. СПб, 2003. – 148 с.

Тихомиров, М. Н. Русская культура X – XVIII веков / М. Н. Тихомиров. – М.: Наука, 1968. – 447 с.

Тихоненко, А. В. Компетентностный подход к формированию общенаучных понятий у учителей и учащихся начальной школы: Автореф. дис. ... док. пед. н.:13.00.01 / А. В. Тихоненко. – Тамбов, 2002. – 48 с.

Третьякова, Л. И. Семейные тайны / Л. И. Третьякова. – М.: Виконт-МВ, 2006. – 480 с.

Финкельштейн Э. И. Творческий портрет. О композиторе Фиртиче в личном плане <Буклет Союза композиторов СПб.> / Э. И. Финкельштейн. – СПб. [б/и], 2007.

Фролова-Уокер, М. Римский-Корсаков, «русская музыка» и «так называемая общая музыка» // Год за годом. Римский-Корсаков – 175: Сборник статей / СПб ГБУК СПбГМТиМИ. – СПб., 2019. – С. 52–67.

Футуризм в Италии: Хрестоматия по курсу «История зарубежной музыки» для студентов вузов культуры и искусства / Сост. и вст. ст. В. И. Ниловой. – Петрозаводск. – 2011. – 92 с.

Ханнанов, И. Д. Невербальная специфика музыки: монография / И. Д. Ханнанов. – М.: Логос, 2019. – 360 с.

Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений. 3-е изд. / В. Н. Холопова. – СПб.: Лань, 2006. – 496 с.

Чайковский П. И. Дневники 1873–1891 / Подготовлены к печати Ип. И. Чайковским. Предисл. С. Чемоданова. Примеч. Н. Т. Жегина. – М.; Пгр.: Гос. изд-во Муз. сектор, 1923. – Репринтное воспроизведение СПб.: Эго, Северный олень, 1993. – 293 с.

Чайковский П. И. Каталог звукозаписей. – М.: Музыка, 1988. – Т. 5. – 517 с.

Чайковский Пётр Ильич. Альбом / Сост., автор вступ. статьи и текста Г. А. Прибегина. – М.: Музыка, 1985. – 207 с.

Чайковский, П. И. Музыкально-критические статьи / Сост. И. Ф. Кунин. – М.: Музгиз, 1953. – 438 с.

Черкасова, С. «Просто мне хочется слушать музыку А. Ларина...» / С. Черкасова // Российская музыкальная газета. – 2004. – № 11. – С. 4.

Шигаева, Е. Ю. Русская тема в западноевропейском музыкальном театре (конец XVIII – начало XX вв.): Дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Е. Ю. Шигаева. – Казань, 2014. – 327 с.

Штелин, Я. Я. Известия о музыке в России / Пер. Б. И. Загурского // Штелин Я. Я. Музыка и балет в России XVIII века. – Л.: Музгиз, 1935. – С. 49–143.

Шустряк, Б. Виват, Академия! / Б. Шустряк // Российская музыкальная газета. – 1999. – № 6. – С. 2.

Щедрин Родион: музыка идет к слушателю. Из бесед в июле 1982 г. / Беседу вели Л. Григорьев, Я. Платек // Советская музыка. – 1983. – № 3. – С. 8–28.

Яковлева, Е. Н. Музыкальный праздник в провинции / Е. Н. Яковлева // Музыка и время. – 2015. – № 1. – С. 48–51.

Gallo, P. Lili Boulanger: l'innocenza del sogno simbolista / P. Gallo. – Treviso: Canova, 1996. – 216 p.

Kee, P. Maß und Zahl in Passacaglia und Ciacona – Astronomie in Buxtehudes Passacaglia / P. Kee // Ars organi 32 (1984). – P. 232–241.

Lo Gatto, E. Russi in Italia: Dal secolo XVII ad oggi / E. Lo Gatto. – Roma: Editori riuniti, 1971. – 332 p.

Ossi, M. L'armonia raddoppiata: on Claudio Monteverdi's Zefiro toma, Heinrich Schutz's Es steh Gott auf, and Other Early 17th Century Ciaccon Pimmer, H. Die süddeutsche-österreichische Chaconne und Passacaglia 1670–1770 / M. Ossi. – München, 1992. – 210 S.

Pomey, F. A. Description d'une Sarabande dansée / F. A. Pomey // Le Dictionnaire royal augmenté. – Lyons: Antoin Molin, 1671. – P. 22-38.

Salmen, W. Tanz im XVII und XVIII. Jahrh / W. Salmen / W. Salmen. – Lpz.: Br. & H., 1988. – 206 S.

Schnapper, L. L'ostinato dans tous les sens / L. Schapper // Les universaux en musique. — Paris, 1994. – P. 375–384/

Schwartz, J. The passacaille in Lully's Armide: phrase structure in the choreography and the music / J. Schwarz // Early music. Oxford. – 1998. – № 2. – P. 301–320.

Tavener, J. The Music of Silence. A Composer's Testament / Ed. by B. Keeble. – London; New York: Faber&Faber, 1999. – 210 p.

Un manifesto di musicisti italiano per la tradizione dell'arte romantica dell'800 // La Stampa. – 1932. – 17 decembre. – P. 3.

Walker, T. Ciaccona and Passacaglia: Remarks on their Origin and Early History / T. Walker // Journal of the American Musicological Society. – 1968. – № 21. – P. 300–320.

Webb, M. Ottorino Respighi: His life and times / M. Webb. – Troubador Publishing. – 2019. – 298 p.

ИНТЕРНЕТ-ИСТОЧНИКИ

Алексеев, М. П. и др. История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение: Учебное пособие для филол. спец. ун-тов и пед. ин-тов; 3-е изд. / М. П. Алексеев. – М.: Высш. школа, 1978. – Гл. 32 «Плеяда». – URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/alekseev-izl-svv/pleyada.htm>.

Андреева, Ю. Люди той эпохи (К 100-летию со дня рождения Эди Моисеевны Тырманд) / Ю. Андреева // Беларусь сегодня. – 15. – 03. – 2017. – URL: <https://www.sb.by/articles/lyudi-toy-epokhi.html>.

Афони́на, Л. Иван Трофимович Рябинин (1845–1910 гг.) / Л. Афони́на. – URL: <https://megapredmet.ru/1-42564.html>

Ветошкина, З. А. Структура лирического цикла Б. Л. Пастернака «Тема с вариациями» / З. А. Ветошкина // Научный журнал КубГАУ. – 2010. – № 60. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/struktura-liricheskogo-tsikla-b-l-pasternaka-tema-s-variatsiyami>.

Гаврилова, В. С. «Огненный ангел» Сергея Прокофьева: размышления о «Западноевропейском» в русской опере / В. С. Гаврилова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2004. – № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ognennyu-angel-sergeya-prokofieva-razmyshleniya-o-zapadnoevropeyskom-v-russkoj-opere>.

Георгий Фиртич на репетиции спектакля «Белый. Петербург» – URL: [youtube.com>watch?v=CZmpwizGD7I](https://www.youtube.com/watch?v=CZmpwizGD7I)

Ильин, И. А. За национальную Россию. Манифест русского движения / И. А. Ильин. – URL: <http://ivanarticle.narod.ru/30.htm> (дата обращения: 17.01.2012).

Казанцева, Л. П. Классическое музыкальное наследие и современный шоу-бизнес / Л. П. Казанцева // Педагогика Культуры. – URL: <http://www.pedagogika-cultura.ru/po-nomeram/18-2013-g>

Калашникова, Л. Трофим Рябинин – основатель династии сказителей / Л. Калашникова. – URL:

<http://kizhi.karelia.ru/info/about/newspaper/44/1057.html>

Кантелетар. – URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Кантелетар>.

Кириллина, Л. В. «Гром победы, раздавайся...» (образы войны и победы в музыке XVIII – начала XIX веков / Л. В. Кириллина. – URL: <http://www.beethoven.ru/node/500>.

Кочнов, В. Музыка шума или шум вместо музыки / В. Кочнов. – URL: <http://vechespb.ru/content/view/94/72/>.

Ласорса, К. Опера Якопо Наполи «Скупой барон» по Пушкину / К. Ласорса // Пушкин. – С. 114–119. – URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/v71/v71-114-.htm>.

Обухова, Н. А. Воспоминания / Н. А. Обухова. – URL: <http://www.belcanto.ru/obukhova.html>.

Порфирьева, А. Л. «Цефал и Прокрис» Андрея Решетина / А. Л. Порфирьева. – URL:

http://www.academia.edu/35182389/%D0%A6%D0%95%D0%A4%D0%90%D0%9B_%D0%98_%D0%9F%D0%A0%D0%9E%D0%9A%D0%A0%D0%98%D0%A1_%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B5%D1%8F_%D0%A0%D0%B5.

Постановление Межпарламентской Ассамблеи государств-участников содружества независимых государств. 7 декабря 2002 г. № 20–15 г. Санкт-Петербург. – URL:

http://bskmed.narod.ru/olderfiles/1/Post_mezhparlam_assambl_SNG_2002_p-13437.doc. (дата обращения: 12.03.2012).

Решетняк, Л. Палиндром в искусстве XX века: движение от периферии к центру / Л. Решетняк. – URL: <http://www.ashtray.ru/main/texts/palindrom/pal7.htm>.

Светланов, Е. Ф. Евгений Светланов о «Младе» / Е. Ф. Светланов. – URL: liveinternet.ru.

Смагина, Е. В. Русский оперный театр первой половины XIX века в историко-культурном контексте: Дис. ... док. иск.: 17.00.02 / Е. В. Смагина. – М., 2016. – Т 1. – URL: <http://konf.x-pdf.ru/18istoriya/514079-3-russkiy-operniy-teatr-pervoy-polovini-xix-veka-istoriko-kulturnom-kontekste.php>.

Шишкин, А. Вячеслав Иванов и сонет серебряного века / А. Шишкин. – URL:

http://imwerden.de/pdf/schischkin_ivanov_i_sonet_serebryanogo_veka_1999_text_under_facsimile.pdf.

Шишкова, М. П. С. Я. Лемешев и духовная культура Тверского края / М. П. Шишкова. – URL: <http://www.library.tver.ru/~shishkova/s03-text.htm>.

«Я испытал огромное влияние древнерусского духовного пения»: Интервью Е. Барбана с Дж. Тавенером / Е. Барабан. – URL: <http://www.svoboda.org/a/270536.html>.

Ямпольский, И. М. Струнный квартет / И. М. Ямпольский. – URL: <https://www.belcanto.ru/quartetto1.html>.

Glovine, A. Antonio Spadavecchia / A. Glovine // La Voce della Regione. – 12. – 12. – 1979. <Цит. по: «Овод» // Мариинский театр> – URL: https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2015/5/3/3_1900.

John Tavener <личный сайт>. – URL: <http://johntavener.com/inspiration/icons-in-sound/>.

John Tavener. – URL: <http://www.tavenerguide.com>.

John Tavener <сайт-правообладатель>. – URL: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/1567/8515>.

John Tavener. The Death of Ivan Ilyich / J. Tavener. – URL: <http://www.tavenerguide.com/the-death-of-ivan-ilyich>.

Prominent Composers of the Neapolitan School // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – L.: Oxford University Press, 1980. – Vol. 13. – URL: <https://www.neapolitanmusicsociety.org/composers.html>.

Towards the Musica Perennis – Sir John Tavener. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iK7Qkxt8FNs>.

SUMMARY

Глава I. Россия и зарубежье: сопряжения культур

§ 1. *Русская тема в творчестве неаполитанских композиторов*

Данный материал посвящен отображению в творчестве неаполитанских музыкантов «русской темы» – русской истории, культуры (в частности, литературы и музыки – народной и профессиональной), природы, общественно важных для России событий, менталитета русского человека. Неаполь выпестовал несколько поколений музыкантов, разрабатывавших в своем творчестве русскую тему и сделавших это непрекращающейся творческой тенденцией. Начало ей положила Неаполитанская композиторская школа, ориентированная на оперный жанр. Поддержание этой традиции стало возможным благодаря биографическим обстоятельствам жизни представителей этой школы (они стояли у истоков возникновения музыкально-театральной жизни в России) и их последователей, деятельности консерваторий и музыкальных театров Неаполя, в частности знаменитого *Teatro San Carlo*.

§ 2. *«Божественная комедия» Данте в симфониях С. М. Слонимского и Б. И. Тищенко – новое музыкальное прочтение*

Параграф посвящен проблеме воплощения «Божественной комедии» Данте в музыке. Впервые эту творческую задачу поставил Ф. Лист. В 1837–39 гг. он написал Фантазию-сонату «По прочтении Данте», в 1856 г. закончил «Симфонию к “Божественной комедии” Данте» из двух частей: «Ад» и «Чистилище». В 1876 г. Чайковский создал симфоническую фантазию «Франческа да Римини». В 1906 г. Рахманинов завершил оперу «Франческа да Римини». В 1926 г. В. Щербачёв создал Симфонию № 2 для солистов, хора и симфонического оркестра, где финал написан на стихи А. Блока «Песни Ада». В 1992 г. петербургский композитор С. Слонимский завершает Симфонию №10 «Круги Ада». В 2005 г. петербургский композитор Б. Тищенко заканчивает цикл из пяти «Dante-симфоний» по всей «Божественной комедии», впервые в истории музыки реализовав полностью замысел Листа. «Dante-симфония» №1 – как бы пролог на основе автобиографического произведения Данте «Новая жизнь», «Dante-симфонии» № 2–3 посвящены кругам «Ада», «Dante-симфония» № 4 – «Чистилище» и «Dante-симфония» № 5 – «Рай». Вместе все «Dante-симфонии» образуют партитуру балета «Беатриче». Листовская идея уже более ста лет реализуется и творчески интерпретируется в русской музыке. На основе анализа симфоний Слонимского и Тищенко доказано, что весь образный строй поэмы Данте может быть воплощен только новыми средствами композиторского

письма и многомерной, свободно комбинированной звуковой организацией конца XX века.

§ 3. *Диалектика звука. К проблеме поэтики современной музыки*

В параграфе рассматривается одна из характерных особенностей современной музыкальной поэтики – интерес композиторов к поиску новых возможностей звука. Расширение границ звукового спектра, выявление заложенного в нем потенциала привело к выдвиганию двух важных информативных элементов звукоорганизации современной музыки – шума и тишины. Рассматривая историю взаимодействия музыкального звука с двумя его антиподами, автор приходит к выводу, что шум и тишина обрели в музыке последних десятилетий новую значимость и эстетическую ценность. Метаморфозы их исторического соперничества с музыкальным звуком привели к формированию новых художественных направлений – силенционизма и сатурационизма, во многом определяющих специфику акустического ландшафта современного искусства. Развитие идей *Art of noise* и *Art of silence* определяет специфику не только современной музыки, но и театра, живописи, литературы, кинематографа. Таким образом, в художественном пространстве современной культуры шум и тишина выступают в качестве неких метаязыковых универсалий, функционирующих в русле разных знаковых систем.

§ 4. *Русская тема в творчестве Джона Тавенера*

Среди современных европейских композиторов выделяется фигура выдающегося британского композитора Джона Тавенера. В его наследии четко прочерчивается интерес композитора к русской теме, которая привлекает музыканта в разных периодах творчества. В ней сфокусировалось сплетение трех творческих тенденций. Первая – религиозно-православная – проявила себя в изучении знаменного распева и сочинении «Литургии Святого Иоанна Златоуста» (1977) и «Похоронного икоса» (1981) для смешанного хора; в немалой степени она обусловлена жизненными обстоятельствами – браком с православной гречанкой и принятием православия, духовным и творческим общением с монахиней Феклой, рожденной в России. Вторая – фольклорная – ведет от преклонения перед опусами И. Стравинского «русского» периода к собственному циклу «Шесть русских народных песен» (1978) для голоса и инструментального ансамбля. Последняя представлена сочинениями по русской литературной классике – оперой «Кроткая» по одноименному рассказу Ф. Достоевского (1977), опусами «Ахматова. Реквием» для сопрано, баса и оркестра по поэме

(1980) и «Песни Ахматовой» для сопрано и виолончели (1993), монодрамой «Смерть Ивана Ильича» по повести Л. Толстого с тем же названием (2012).

§ 5. *Стилевые метаморфозы чаконь и сарабандь*

В параграфе рассматриваются старинные танцевальные жанры: чакона, сарабанда, пассакалия и фолія, популярные в XVI веке. Их объединяет иберийское происхождение и вариационный принцип развития. Первоначально они имели зажигательный и озорной характер, исполнялись в оживленном темпе под аккомпанемент гитары, тамбурина или кастаньет. Постепенно танцы распространялись по Европе, вошли в городской быт, музыкальный фольклор, часто звучали на театральных подмостках, а позже во многом определили светскую музыку эпохи барокко. К концу XVI столетия эти танцевальные жанры начинают меняться, становятся спокойными и степенными, однако в каждой стране имеют свои отличительные черты. В Италии, Англии и Франции они носят легкий танцевальный характер и дебютируют в операх и балетах Гретри, Глюка, Рамо, Люлли, Пёрселла. В немецкой музыкальной культуре – получают новое осмысление под воздействием строгих формул темы *basso ostinato*, связаны с органной и клавирной музыкой Баха, Генделя, Букстехуде, Пахельбеля. В эпоху барокко танцы лежат в основе инструментальных вариаций для органа, клавира, гитары, скрипки, виолы да гамба. Композиторы XX – начала XXI столетий обращаются к чаконе, пассакалии и сарабанде, включая их в оперные и балетные произведения, симфонические и камерные циклы.

§ 6. *Драматургия образа Артура в опере «Овод» Антонио Спадавеккиа*

В параграфе рассматривается творчество советского композитора Антонио Спадавеккиа. Наибольшую известность получила его опера «Овод» в 4 действиях, 7 картинах. В основу либретто был положен одноименный революционный роман английской писательницы Э. Л. Войнич, посвященный деятельности подпольной революционной организации «Молодая Италия» в первой половине XIX века и в частности судьбе молодого революционера Артура Бёртона. Образ Артура стал главным фактором развития драматургии оперы.

§ 7. *Мечислав Вайнберг в Минске*

В параграфе рассмотрены архивные материалы, которые стали инструментом раскрытия контекста творчества М. С. Вайнберга минского периода (октябрь 1939 – июнь 1941): воспоминания В. В. Оловникова, А. В. Богатырева о профессоре В. А. Золотарёве, учителе по композиции Вайнберга; интервью и воспоминания Э. М. Тырманд, сокурсницы Вайнберга по Варшавской и Белорусской консерваториям; статья белорусского музыковеда С. Г. Нисневич «Мо-

лодой композитор» (1940), которая явилась первым очерком о творчестве Вайнберга; фрагменты из писем В. А. Золотарёва своей жене А. А. Золотаревой о тяжелых обстоятельствах личной жизни Вайнберга. Сквозь призму этих источников мы убедились в позитивной роли лет, проведенных в Минске, в творческой биографии композитора, высокой оценке ранних сочинений.

Глава II. Творчество современных российских композиторов

§ 1. Фортепианная прелюдия в российской музыке середины XX века на примере творчества Г. И. Уствольской, Б. А. Чайковского, О. А. Евлахова, Г. Г. Окунева, Д. А. Толстого

Фортепианные прелюдии были очень популярны в западноевропейской и русской классической музыке XIX – начале XX века. В Новейшее время наиболее востребованным этот жанр оказался в творчестве российских композиторов. Отмечается несколько направлений в развитии прелюдии, что придает ей образное и композиционное разнообразие. Одно из направлений связано с развитием традиций русского романтизма – А. Скрябина, А. Лядова, П. Чайковского, А. Аренского. Немало прелюдий основано на интонациях современной музыки, в том числе песенной, став зарисовками своего времени. Есть прелюдии, основанные на новаторском, порой, радикально жестком музыкальном языке. Обогастило прелюдию направление, воплотившее влияние фольклора народов Средней Азии, Закавказья – республик бывшего Советского Союза – Киргизию, Таджикистан, Узбекистан, Дагестан, где раньше не было фортепианной культуры. Ведущими являются *романтическое, лирико-характеристическое, радикальное и фольклорное* направления. Примеры их характеристики представлены на примере циклов Г. Уствольской, Б. Чайковского, О. Евлахова, Д. Толстого и Г. Окунева, большинство из которых созданы во второй половине XX века.

§ 2. Современный композитор Георгий Фиртич и его последнее музыкально-театральное произведение «Белый. Петербург»

В параграфе представлены основные черты творческой деятельности петербургского композитора Г. Фиртича. Отмечена его большую роль в работе Ассоциации современной музыки в Союзе композиторов Петербурга. Как лидер петербургского авангарда, Фиртич внес большой вклад в расширение звуковых возможностей фортепианной сонаты конца XX века: им создано 13 фортепианных сонат. Интерес представляют его камерно-вокальные произведения на стихи различных поэтов, в частности, цикл «Песни священных струн» на стихи древнекитайских поэтов. Последняя работа Фиртича для музыкального

театра – «Мистерия. «Белый. Петербург» показала его широкий творческий диапазон, владение всем арсеналом современной композиторской техники и несомненный дар мелодиста.

§ 3. *Вокально-симфоническое творчество Алексея Ларина: дорога честная*

Современный московский композитор Алексей Ларин (р. 1954) проявляет себя в разных жанрах, но чаще всего обращается к хору. Ему принадлежат оперы для хора а саррелла (поэма-кантата «Песня про купца Калашникова», концерт для солистов и хора «Кровь казачья» и др.) и вокально-симфонические (кантата «Дорога честная» для солистов, хора и оркестра, поэма «Белый ковчег» для баса, смешанного хора и оркестра и т. д.). Текстовая основа хоровых опер – это поэзия классиков (Н. Некрасов), мало востребованных в музыке авторов (К. Рылеев, А. Бестужев-Марлинский), наших современников (Е. Евтушенко), пиитов прошлого (М. Ломоносов), а также народные слова. В качестве примера рассматривается поэма «Белый ковчег» (2006) на стихи духовно близкого композитору поэта Даниила Андреева.

§ 4. *Сонеты Давида Кривицкого: к проблеме формирования макроцикла*

Сонет, возникший в эпоху высочайшего подъема поэтической культуры в Италии в самом начале XIII в., занял особое место среди других поэтических жанров своего времени, таких как элегия, баллада, ода, идиллия. В статье рассматриваются композиционные особенности вокально-инструментального макроцикла, созданного московским композитором Д. Кривицким на стихи выдающихся поэтов-сонетистов. Подчеркивается значимость особой логики распределения текстов в макроцикле. Определяются принципы формирования вокальных циклов не только как самостоятельных единиц, но и как важных составляющих более крупного целого. Наряду с анализом музыкальной композиции циклов уделяется внимание характеристике поэтических источников.

§ 5. *Поэтические и музыкальные особенности вокального макроцикла Владимира Угрюмова на стихи Виктора Сергина*

Параграф содержит материалы об истории создания, поэтических и музыкальных особенностях вокального макроцикла композитора Владимира Угрюмова. Пять вокальных циклов из 32 романсов для сопрано и фортепиано под общим названием «Мир поэзии Виктора Сергина» объединяются в единую структуру (макроформу) поэтическим текстом. Вокальная лирика Угрюмова в

представленном сочинении отражает богатый образный мир известного карельского поэта, созвучна ему в устремлении к свету, добру, выбору пути, места человека в мире природы. Основой музыкального изложения служит силлабический распев стиха. Вокализация как метод, используемый композитором, насыщает романсы бесконечно льющейся мелодией. Частое включение вокализов в музыкальную ткань романсов и смысловые акценты на сольных номерах внутри циклов служат драматургическому объединению макроцикла, одновременно подчеркивая особенность композиторского стиля. Глубокое знание фольклорных традиций карельского края помогает Угрюмову успешно вводить в романсы, близкие народному искусству жанровые характеристики. Обширный звуковой и образный мир вокального макроцикла на стихи Сергина приближается к лирико-эпическому жанру. Сочинение Угрюмова является одним из значимых достижений в камерно-вокальной музыке Карелии последнего десятилетия.

Глава III. Концертная жизнь и музыкальная педагогика в современной России

§ 1. *Итальянская оперная школа и ее влияние на развитие отечественной певческой культуры*

Параграф посвящен истории влияния итальянской певческой культуры на формирование отечественной музыкальной школы, в частности, ее женского направления. Работа проведена на стыке двух исследовательских направлений в рамках истории русско-итальянских отношений, которые изучались и российскими, и итальянскими учеными. С одной стороны, это история развития политических и социально-культурных связей России и Италии, с другой стороны – история гендерных отношений.

§ 2. *Народная песня на концертной сцене: петербургский аспект*

В параграфе в ретроспективе раскрывается путь народной песни в ее подлинном звучании на концертной сцене в России, преимущественно в Санкт-Петербурге. Кратко прослеживается история фольклорного исполнительства как явления крестьянской культуры в городском социуме, роль фольклористов в собирании старинного фольклора и вывозе народных исполнителей на концерты в города России и Европы. Выявляется значение сказителей северных былин Трофима и Ивана Рябининых, онежской плачеи Ирины Федосовой, создателя крестьянского хора М. Е. Пятницкого. Особое внимание уделено движе-

нию молодежных фольклорных ансамблей, возникших в России с 1960-х годов. Рассматривается деятельность фольклорных ансамблей вузов Санкт-Петербурга (Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербургского государственного университета, РГПУ им. А. И. Герцена и др.). Раскрывается разнообразие творческих возможностей фольклорного ансамбля: просветительской работы на сцене, в кино, на радио и телевидении, сотрудничества с композиторами в создании произведений, синтезирующих академическое и фольклорное музыкальное исполнительство (в творчестве петербургских авторов Ф. А. Рубцова, Л. А. Десятникова, Е. В. Петрова, И. Е. Рогалева).

§ 3. *Творческие проекты русского камерного оркестра КГУ как база для приобщения студентов к просветительской деятельности*

Параграф посвящен творческим проектам Русского камерного оркестра Курского государственного университета, анализу многогранной музыкально-просветительской деятельности коллектива, форм его бытования в современном культурном пространстве региона, России в целом. Проекты являются неотъемлемой частью творчества оркестра, направленной на распространение академической музыки среди населения, особенно в молодежной аудитории. В университете коллектив реализует семь культурных проектов: «Марьинские музыкальные ассамблеи», «Мариинские ассамблеи», «Мост дружбы», «Русский камерный оркестр – детям», «Дети – будущее России», «Музыкальные сезоны Белогорья», «Международный фестиваль классической музыки в российской провинции». Все проекты оркестра проходят с участием студентов музыкальных специальностей. Их реализация направлена на развитие региональной музыкальной культуры, приобщение молодежи, обучающейся на факультете искусств в вузе, к просветительской деятельности.

§ 4. *Роль фортепианных миниатюр П. И. Чайковского в современной русской культуре*

Небольшие фортепианные пьесы Пётр Чайковский писал всю свою творческую жизнь: первым opus'ом в 1864 году были отмечены 2 пьесы для фортепиано. В год смерти – в 1893 году композитор создает 18 пьес opus 72. Всего за жизнь им было написано 100 фортепианных миниатюр. Вероятно, для Чайковского они имели большое значение. Но в его огромном творческом наследии, рядом с симфониями, операми, балетами, пьесы находились как бы на периферии. При жизни композитора наибольшую популярность получили циклы «Времена года» и «Детский альбом». В последние десятилетия в русской музы-

кальной культуре возник интерес к этой музыке. Пьесы Чайковского часто звучат в концертах известных пианистов, их записывают на компакт-диски крупнейшие мастера фортепианного искусства: Святослав Рихтер, Михаил Плетнёв и другие. Они являются важной частью педагогического репертуара, входят в программы международных конкурсов им. П. И. Чайковского, которые проводятся в России каждые четыре года, начиная с 1958 года. Музыканты открыли, что это очень сложная музыка для исполнения, главное – она близка современному человеку. Пьесы Чайковского покоряют искренней лирикой, задушевностью, воплощением в них добра и красоты, проникновением в духовный мир человека. Это очень востребовано в современную прагматичную и трагическую эпоху. Другая важная причина – исключительная мелодическая красота пьес Чайковского, которая всегда близка человеку.

§ 5. Диалог культур и принцип диалогизации в методике музыкального образования

В параграфе рассматриваются идеи диалога культур и принципа диалогизации в музыкальном образовании на ступенях общеобразовательной школы и вуза. Прослеживается реализация диалога культур на примере учебно-методического оснащения уроков музыки в начальной школе в образовательных системах «Диалог» и «Школа диалога» для 1–4 классов, созданных А. Б. Афанасьевой и В. А. Шекаловым. Идея диалога осуществляется, как а) диалог композитора, исполнителя и слушателя; б) диалог искусств – в сопоставлении произведений музыки, изобразительного искусства, литературы, архитектуры, театра, кинематографа; в) диалог эпох – в сопоставлении объектов культуры разных историко-временных слоев; г) диалог национальных культур – в сравнительном изучении традиций разных этносов; д) диалога художественного и научного познания мира; е) диалога учебных предметов; ж) диалога учителя, учеников и музыкальных интерпретаций. Освещаются особенности работы со студентами вузов (ЛГУ им. А. С. Пушкина и РГПУ им. А. И. Герцена), необходимость уделять внимание диалогу исторических и стилевых пластов в культуре и разных видах искусства, обсуждать взаимодействие народной, религиозной и светской музыки, принцип эстетизации фольклора в классическом искусстве, агрессивность массовой культуры, деформация ею идеалов академического искусства. Подчеркивается роль системы образования в формировании культурного поля личности, ее вкусов.

§ 6. Технологический и оценочный компоненты профессиональной подготовки педагога-музыканта

В параграфе представлен анализ состояния отечественного музыкального образования рубежа XX–XXI вв., а также раскрываются перспективные направления его развития. Этот вопрос актуален в настоящее время, когда очевидны серьезные изменения в образовательной парадигме. Методические и практические положения в сфере общего и профессионального обучения остаются базовыми и в музыкально-образовательной среде XXI века. Учет национальных особенностей способствует конкретизации долгосрочной программы воспитания обучающихся в системе общего и профессионального образования. Кроме того, в параграфе дается оценка и уточняются особенности компетентностного подхода, ставшего ведущим в профессиональном образовании России. Именно в его парадигме формулируются компетенции, которыми должен овладеть выпускник. Особое внимание в параграфе уделяется технологическому и оценочному компонентам в системе профессионального образования педагогов-музыкантов; конкретизируются функции оценочной деятельности. Выявлена и обоснована необходимость совместного использования методов контроля и оценки достижений учащихся. Еще один аспект, отраженный в работе – возможности педагогических дисциплин в становлении современного педагога-музыканта. В заключение делается вывод о необходимости приобретения опыта решения профессиональных задач разного уровня сложности.

Глава IV. Молодые ученые о музыкальной жизни России и Италии

§ 1. Петербургский сюжет в биографии Отторино Респиги

Параграф посвящен выдающему итальянскому композитору Отторино Респиги (1879–1936). В первой разделе рассматривается деятельность Респиги в период работы в оркестре Итальянской оперы в Петербурге – сезоны 1900/01 и 1901/1902 гг. В этом же разделе освещены обучение у Н. А. Римского-Корсакова и связи с петербургской музыкальной средой после отъезда из России. На примере тематического анализа «Римской трилогии» и анализа оркестровки «Пиний Рима» прослежена преемственность Респиги с Римским-Корсаковым, чему способствовали занятия с русским композитором.

§ 2. Особенности исполнительской интерпретации

Второго струнного квартета М. С. Вайнберга Данель-квartetом

В параграфе выявлены характерные черты квартетного творчества Вайнберга, определены исполнительские коллективы, ставшие пропагандистами

струнных квартетов композитора (Квартет им. А. П. Бородина – Россия, Данель-квартет – Бельгия-Франция). Предметом исследования стал Второй струнный квартет Вайнберга ор. 145 (2-я ред. 1986). На основании двух универсальных мыслительных операций (синтез и анализ) разработаны два уровня средств интерпретационного воплощения: синтетический (объединяющий) и аналитический (специфический). Данные уровни определили путь исполнительского анализа Второго квартета: содержание, образно-смысловые доминанты произведения, посвященного матери и сестре, раскрыты через анализ фактурной, темпо-ритмической, динамической, штриховой составляющих исполнительского процесса. Моделью для анализа исполнительской интерпретации стала аудиозапись сочинения Данель-квартетом (2009).

**§3. Видимое / невидимое в «Младе» Н. А. Римского-Корсакова:
о постановке Большого театра в 1989 году**

Объектом внимания в параграфе является постановка оперы-балета «Млада» Н. А. Римского-Корсакова в Большом театре в 1988 года. Возрождение почти забытого спектакля произошло благодаря усилиям режиссера Бориса Покровского, дирижера Александра Лазарева, художника Валерия Левенталя и балетмейстера Андрея Петрова. Заслуженная высокая оценка публики и критики стала еще более весомой после того, как в 1989 году «Млада» предстала перед итальянским зрителем в Милане, театре «Ла Скала». В параграфе избран оригинальный метод – своего рода сквозной лейтмотив «видимое / невидимое». Он позволил раскрыть двойственность музыкального воплощения образа-призрака главной героини, сложных перипетий в лирическом треугольнике Млада – Яромир – Войслава в виде их статуарных удвоений, а также при разделении выразительно-театральных средств в массовых сценах – реальных и фантастических. Итоговой стала идея: даже в мире невидимом Млада и Яромир продолжают битву за мудрые устои народной жизни, становясь символом вечной любви.

SUMMARY

Chapter I. Russia and abroad: interfaces of cultures

§ 1. *The russian theme in works of the neapolitan composers*

This material dedicated to display of *the Russian theme* in works of the Neapolitan musicians, i.e. the Russian history, culture (in particular, literature and music – national and professional), the nature, the events, socially important for Russia, and mentality of the Russian person. Naples fostered several generations of the musicians who were developing the Russian theme in the creativity and made it an ongoing creative trend. Its foundation was laid by the Neapolitan composer school focused on an opera genre. Maintenance of this tradition became possible thanks to biographic circumstances of life of representatives of this school (they were at the origins of emergence of musical theater life in Russia) and their successors, and thanks to the activity of conservatories and musical theaters of Naples, in particular the well-known *Teatro San Carlo*.

§ 2. *Dante 's "Divine Comedy" in S. M. Slonimsky 's Symphonies and B. I. Tishchenko – a new musical reading*

The paragraph is devoted to the problem of implementation of *Divine Comedy* by Dante in music. Liszt has pioneered the idea of musical interpretation of Dante's *Divine Comedy*. In 1837-39 he wrote his *Fantasy-sonata After Reading of Dante*, followed in 1856 by the *Dante-Symphony* in two movements: *Inferno* and *Purgatorio*. In 1876 Peter Tchaikovsky composed his symphonic fantasy *Francesca da Rimini*. In 1906 Sergey Rachmaninov composed his so-named single-act opera. In 1926 Vladimir Shcherbatchov completed his *Symphony No2* with soloists and choir with lyrics by Alexander Blok (dedicated to Dante). In 1994 Sergey Slonimsky wrote his *Symphony No10 Inferno Circles*. In 2005 Boris Tishchenko composed five *Dante-symphonies* based on the complete *Divine Comedy*. It was the first time in history of music when the attempt was made to fully realize the concept of Liszt. *Dante-symphony No1* serves as a sort of prologue and follows Dante's autobiography *New Life*, *No2–3* deal with *Inferno*, *No4* depicts the *Purgatorio* and *No5* represents *Paradiso*. According to Boris Tishchenko, the complete score of his five *Dante-symphonies* constitutes music for the ballet *Beatrice*. The composer offered his coinage «choreo-symphonic cycliad» to describe the concept of his *Dante* series. Dante-concept has been intriguing Russian composers now for more than one hundred years. Based on the analysis of symphonies by Slonimsky and Tishchenko, it has been proved that the imagery of Dante's poem can be fulfilled only with new means

of composing techniques and multi-dimensional, freely combined sound organization of the late 20th century.

§ 3. *Dialectics of sound. On the problem of poetics in modern music*

In the given article there's considered one of the characteristic peculiarities of modern musical poetics – the interest of composers in the search of new opportunities of the sound. The expansion of the sound spectrum bounds and exposing the potentiality installed in the spectrum have led to bringing forward two important informative elements of the sound-organization in modern music – noise and silence. Considering the history of the interrelation of the sound with its two antipodes, the author comes to the conclusion, that noise and silence have found their new significance and aesthetic value in the music of the latest decennials. The metamorphoses of their historical competition with the musical sound have led to the formation of new artistic trends – *silenzionism* and *saturazionism* to a large extent appoint the specific character of the acoustic landscape of modern arts. The elaboration of the ideas Art of noise and Art of silence defines the specific character not only of modern music, but also of the theatre, painting, literature, cinematography.

§ 4. *Russian theme in the works of John Tavener*

Among contemporary European composers, the figure of the prominent British composer John Tavener stands out. His legacy clearly shows the composer's interest in the Russian theme, which attracts the musician in different periods of his work. It focused on the plexus of three creative trends. The first – religious-Orthodox – proved to be in the study of the famous chant and the composition of the Liturgy of St. John Chrysostom (1977) and Funeral Ikos (1981) for a mixed choir; to a large extent it is due to life circumstances – marriage to an Orthodox Greek woman and the adoption of Orthodoxy, spiritual and creative communication with the nun Thekla, born in Russia. The second – folklore – leads from the admiration of the “Russian” opuses of I. Stravinsky to his own cycle of “Six Russian Folk Songs” (1978) for voice and instrumental ensemble. The latter is represented by works on Russian literary classics – the opera “A Gentle Spirit” based on the eponymous short story by F. Dostoevsky (1977), the opuses “Akhmatova. Requiem” for soprano, bass and orchestra based on the poem (1980) and “Akhmatova Songs” for soprano and cello (1993), monodrama “The Death of Ivan Ilyich” according to the story by L. Tolstoy with the same name (2012).

§ 5. *Instrumental Passacaglia at the turn of XX–XXI centuries*

The article discusses the ancient dance genres Chacon, Sarabande, Passacaglia and Folia, popular in the 16th century. They are united by the Iberian origin and the variational principle of development. Initially, they had an incendiary and mischievous character, performed at a lively pace to the accompaniment of guitar, tambourine or castanets. Gradually, dances spread throughout Europe, entered the urban life, musical folklore, often sounded on the stage, and later largely defined the secular music of the Baroque era. By the end of the XVI century, the Chaconians, Passacaglia and Sarabande begin to change, acquire a calm and solemn character, but each country has its own characteristic features. They have a light dancing character and make their debut in operas and ballets by Gretry, Gluck, Rameau, Lully, Purcell in Italy, England and France. They get a new understanding under the influence of strict formulas of the theme of basso ostinato, connected with organ and clavier music by Bach, Handel, Buxtehude, Pachelbel in the German musical culture. Dances are the basis of instrumental variations for organ, clavier, guitar, violin, viola da gamba in the Baroque era. Composers of the 20th and early 21st centuries turn to chaconne, passacaglia, and saraband, including them in opera and ballet works, symphonic and chamber cycles.

§ 6. *Dramaturgy of Arthur's image in the opera "Gadfly"*

by Antonio Spadavecchia

The paragraph deals with the work of the Soviet composer Antonio Spadavecchia. The most famous was the Opera "Gadfly" in four acts, seven paintings. The libretto was based on the eponymous revolutionary novel by the English writer E. L. Voynich, dedicated to the activities of the underground revolutionary organization «Young Italy» in the first half of the XIX century and, in particular, the history of the young revolutionary Arthur Burton. The image of Arthur became the main factor in the development of Opera drama.

§ 7. *Mechislav Weinberg in Minsk*

The paragraph analyses archive materials that have become a tool for revealing the context of creativity of M. Weinberg in the Minsk period (October 1939–June 1941). These are memoirs of V. Olovnikov, A. Bogatyrev about Professor V. A. Zolotarev, M. Weinberg's teacher of composition; interviews and memoirs of E. Tyrmand, Weinberg's fellow student at Warsaw and Belorussian Conservatories; an article by Belarusian musicologist S. G. Nisnevich "Young Composer" (1940), which was the first essay on Weinberg's work; fragments from the letters of V. A. Zolotarev to his wife A. A. Zolotareva about difficult circumstances of personal life

of M. Weinberg. In the light of these sources, we are convinced that the years spent in Minsk played a positive role in the composer's creative biography and, along with his early works, were much appreciated by Weinberg himself.

Chapter II. Creativity of modern russian composers

§ 1. *Piano prelude in Russian music of the mid-20th century on the example of the creativity of G. I. Ustvolskaya, B. A. Tchaikovsky, O. A. Evlakhov, D. A. Tolstoy, G. G. Okunev*

Piano preludes were very popular in Western European and Russian classical music of the 19th and early 20th century. In Recent times this genre was the most demanded in the work of Russian com-positioners. Several directions in the development of foreplay are noted, which gives it a figurative and compositional diversity. One of the directions is related to the development of traditions of Russian romanticism – A. Skryabin, A. Lyadov, P. Tchaikovsky, A. Arensky. A lot of preludes are based on intonations of co-time music, including song music, becoming sketches of their time. There are preludes that have embodied an innovative, sometimes radically rigid musical language. The prelude was enriched by the direction that embodied the influence of folklore of the peoples of Central Asia, Transcaucasia – republics of the former Soviet Union – Kyrgyzstan, Tajikistan, Uzbekistan, Dagestan, where there was no piano culture before. The leaders are romantic, lyrico-characteristic, radical and folklore directions. Examples of their characteristics are presented in paragraph on the example of cycles of G. Usvolskaya, B. Tchaikovsky, O. Evlakhov, D. Tolstoy and G. Okunev, most of which were created in the second half of the 20th century.

§ 2. *Contemporary composer Georgy Firtić and his latest music-theatrical work “Bely. Petersburg”*

The paragraph presents the main features of the creative activity of the Petersburg's composer G. Firtić. His great role in the activities of the Association of Modern Music in the Union of Composers of St. Petersburg was noted. As the leader of the St. Petersburg vanguard, Firtić made a great contribution to the expansion of the sound capabilities of the piano sonata of the late XXth century: he created 13 piano sonatas. Of interest are his chamber-vocal statements on the poems of various poets, in particular the cycle on the poems of ancient Chinese poets “Songs of Sacred Strings”. Latest work by Firtich for musical theatre: Mystery. “Bely. Petersburg” showed its wide creative range, possession of the entire arsenal of modern composer equipment and the undeniable gift of the melodist.

§ 3. *Vocal and symphonic creativity of Alexey Larin: honest road*

Modern Moscow composer Alexey Larin (born 1954) manifests himself in different genres, but most often addresses chorus. He has written opuses for chorus a cappella (the poem cantata “The Song about the Merchant Kalashnikov”, a concert for soloists and chorus “Cossack Blood”, etc.) and vocal and symphonic music (the cantata “The Honest Road” for soloists, chorus and orchestra, the poem “The White Ark” for a bass, the mixed chorus and orchestra, etc.). The text basis of choral opuses is a poetry of classics (N. Nekrasov), the authors little demanded in music (K. Ryleev, A. Bestuzhev-Marlinsky), our contemporaries (E. Evtushenko), poets of the past (M. Lomonosov), as well as national words. As an example, we examine the poem “White Ark” on verses by the poet Daniil Andreev who was spiritually close to the composer (2006).

§ 4. *David Krivitsky's sonnets: on the problem of macro cycle formation*

A genre of sonnet which was created during the era of the highest uprise of poetic culture in Italy in the early 13th century took a special place among other poetic genres of its time, such as elegy, ballad, ode, and idyll. The present article discusses the compositional features of the vocal and instrumental macro cycle created by the Moscow composer D. Krivitsky to the verses of distinguished sonnet writers. The importance of the specific logic according to which the texts are ordered in the macro cycle is emphasized. The principles of vocal cycles formation are defined not only as independent units, but also as important components of a larger entity. Along with the analysis of the musical composition of the cycles the characterization of poetic sources is also given some consideration.

§ 5. *Poetic and musical characteristics of vocal macrocycle by Vladimir Ugryumov with lyrics by Victor Sergin*

We study the origin, musical and poetic characteristics of the vocal macrocycle by the composer Vladimir Ugryumov. Five vocal cycles consisting of 32 romances for soprano and piano under a common name “Poetic world of Victor Sergin” are combined into a single structure (macroform) by the lyrics. Vocal cycles by Vladimir Ugryumov with lyrics by Victor Sergin reflect the rich world of images of the famous Karelian poet, are consonant with his desire to enlightenment, goodness, finding a route and place of the human being in the world of nature. The basis of musical narration is the syllabic verse. Vocalization as a method used by the composer, embodies the romances with an infinite flow of melody. Frequent inclusion of the vocalyses in the melodic line of the romances and emphasizing the solo numbers inside the cycles serve as the joining force of the macrocycle, simultaneously stressing the specificity

of the style of contemporary composer. Deep knowledge of folklore tradition of Karelia helps the composer to include genre peculiarities close to the folk art into the romances. Rich world of sounds and images of the vocal macrocycle with lyrics by V. Sergin seems close to lyrical-epic genre. The macrocycle by Vladimir Ugryumov is a significant accomplishment in the chamber vocal music of Karelia of the recent decade.

Chapter III. Concert life and music pedagogy in modern Russia

§ 1. *Italian opera school and its influence on the development of domestic singer culture*

The paragraph is devoted to the history of the influence of the Italian singing culture on the formation of the national music school, in particular, its female direction. The work was carried out at the junction of two research areas within the framework of the history of Russian-Italian relations, which were studied by both Russian and Italian scientists. On the one hand, this is the history of the development of political and socio-cultural ties between Russia and Italy, on the other hand – the history of gender relations.

§ 2. *The national song on the concert stage: St. Petersburg's aspect*

In paragraph in a retrospective the way of a national song in its original sounding on the concert stage in Russia, mainly in St. Petersburg reveals. History of folklore performance as the phenomena of country culture in city society, a role of specialists in folklore in collecting of ancient folklore and evacuation of national performers on concerts to the cities of Russia and Europe is briefly traced, the value of storytellers of northern bylinas Trophîme and Ivan Ryabininy, Irina Fedosova – the Onega of crying, the creator of country chorus M. E. Pyatnitsky comes to light. Special attention is paid to the movement of the youth folklore ensembles which arose in Russia since the 1960's. Activity of folklore ensembles of higher education institutions of St. Petersburg is considered (St. Petersburg state conservatory of N. A. Rimsky-Korsakov, Herzen State Pedagogical University of Russia, etc.). A variety of creative opportunities of folklore ensemble reveals: educational work on the stage, at cinema, on radio and television, cooperation with composers in creation of the works synthesizing the academic and folklore musical performance (in creativity of the St. Petersburg authors F. Rubtsov, L. Desyatnikov, E. Petrov, I. Rogalev).

§ 3. *Creative projects of the Russian chamber orchestra of KSU as a base for students' involvement in educational activities*

This section is devoted to the creative projects of the Russian chamber orchestra of Kursk state University, the analysis of the multi-faceted musical and educational activities of the group, the forms of its existence in the modern cultural space of the region, Russia as a whole, based on new sources, long-term personal cooperation and observations. Projects are an integral part of the orchestra's creative work aimed at spreading academic music among the population, especially in the youth audience. The University team implements seven cultural projects: “Maryinskiye Musical assemblies”, “Mariinskiye assemblies”, “Bridge of friendship”, “Russian chamber orchestra-for children”, “Children – the future of Russia”, “Musical seasons of Belogorye”, “International festival of classical music in the Russian province”. All projects of the orchestra are held with the participation of students of musical specialties. Their implementation is aimed at the development of regional musical culture, involving young people studying at the faculty of arts at the University in educational activities.

§ 4. *Role of piano miniatures by P. I. Tchaikovsky in modern russian culture*

The small piano plays Peter Tchaikovsky wrote all his creative life: the first opus in 1864 marked 2 *plays for piano*. In the year of his death – in 1893 the composer creates 18 plays opus 72. In total, he was written over 100 piano miniatures during his life. True, for Tchaikovsky they were of great importance. But in his huge tworch heritage, next to symphonies, operas, ballets, the plays were sort of on the periphery. During the composer's life, the cycles “Times of the Year” and “Children's Album” became the most popular. In recent decades, in-teres to this music have emerged in Russian musical culture. Tchaikovsky's plays are often heard in concerts of famous pianists, they are recorded on compact discs by the largest masters of piano art: Svatoslav Richter, Mikhail Pletnev and others. They are an important part of the pedagogical repertoire, they are part of the programs of international competitions named after P. I. Tchaikovsky, which is held in Russia every four years, since 1958. The musicians discovered that it is very difficult music to perform, the main thing it is close to a modern person. This is probably due to the fact that Tchaikovsky's plays are subdued by spark lyrics, strangleness, the embodiment of good and beauty in them, the penetration into the spiritual world of man. This is in great demand in the modern pragmatic and tragic era. Another important reason is the exclusive melodic beauty of Tchaikovsky's plays, which is close to humanity regardless of time.

§ 5. *Dialogue of cultures and dialogization's principle in the technique of music education*

In paragraph the ideas of dialogue of cultures and the principle of a dialogization in music education on the steps of comprehensive school and higher education institution are considered. Realization of dialogue of cultures on the example of educational and methodical equipment of lessons of music at elementary school in the educational systems “Dialogues” and “School of Dialogue” in textbooks of 1-4 classes created is traced A. B. Afanasyeva and V. A. Shekalov. Here the idea of dialogue is carried out as and) dialogue of the composer, performer and listener; b) dialogue of arts - in broad comparison of works of music and fine arts, literature, architecture, theater, motion picture art; c) dialogue of eras - in comparison of objects of culture of different historical and time layers; d) dialogue of national cultures - in comparative studying of cultural traditions of different ethnoses; e) dialogue of art and scientific knowledge of the world; f) dialogue of subjects; g) dialogue of the teacher, pupils and the sounding music, its interpretations. Features of work with students of higher education institutions (LGU of A. S. Pushkin and RGPU of A. I. Herzen), need to pay attention to dialogue of historical and style layers in culture and in different types of art, to discuss interaction of folk, religious and secular music, the principle of aestheticization of folklore in classical art, aggression of mass culture, deformation of ideals of the academic art by it are covered. The education system role in formation of the cultural field of the personality, her tastes is emphasized.

§ 6. *Technological and estimated components of vocational training of the teacher-musician*

The paragraph presents the analysis of a condition of domestic music education at the turn of the 20th and 21st century and also reveals the perspective directions of its development. This question is relevant now when serious changes in an educational paradigm are obvious. The formulated methodical and practical provisions in the sphere of the general and vocational education remain basic and in the musical and educational environment of the 21st century. Consideration of the national peculiarities promotes a specification of the long-term program of education of students in the system of general and professional education. Besides, the article gives an assessment and specifies features of the competency-based approach which became the leading in the professional education of Russia. Its paradigm formulates the results (competences) which the graduate has to seize. The paragraph pays special attention to technological and estimated components in the system of professional education of teachers-musicians; concretizes functions of the estimated activity. It reveals and proves the need for sharing of control methods and assessment of achievements of pupils.

Another aspect reflected in the work is a possibility of pedagogical disciplines in the formation of the modern teacher-musician.

Chapter IV. Young scientists about musical life Russia and Italy

§1. *Petersburg plot in the biography of Ottorino Respighi*

The paragraph is dedicated to the outstanding Italian composer Ottorino Respighi (1879–1936). The first chapter examined the activities of Respighi during his work in the Italian Opera Orchestra in St. Petersburg in the seasons 1900/01 and 1901/1902. In the same chapter, training under N. A. Rimsky-Korsakov and relations with the St. Petersburg musical environment after leaving Russia. In the second chapter, using the topical analysis of “The Roman trilogy” and the orchestration of “The Pine of Rome” as an example, the continuity in the legacy of Respighi after classes with Rimsky-Korsakov was traced.

§ 2. *Particular qualities of the M. Weinberg’s Second string quartet interpretation by Danel-quartet*

The paragraph reveals the characteristic features of Weinberg's quartet works, defines the performing ensembles that became propagandists of the composer's string quartets (Borodin Quartet – Russia, Danel Quartet – Belgium-France). The subject of the study was Weinberg's Second String Quartet op. 145 (2nd ed., 1986). Based on two universal mental operations (synthesis and analysis), two levels of means of interpretative implementation have been developed: synthetic (unifying) and analytical (specific). These levels determined the path of the performance analysis of M. Weinberg's Second Quartet: the content, figurative-sense dominants of a work dedicated to mother and sister, are revealed through analysis of the factorial, tempo-rhythmic, dynamic, bar components of the performance process. The model for analyzing the performance interpretation was the audio recording of the work by Danel Quartet (2009).

§ 3. *Visible / invisible in the "Mlada" by N. A. Rimsky-Korsakov: about the production of the Bolshoi Theater in 1989*

In the paragraph, the object of attention is the staging of the opera-ballet “Mlada” by N. A. Rimsky-Korsakov, which took place at the Bolshoi Theater in 1988. The revival of the almost forgotten performance was due to the efforts of director Boris Pokrovsky, conductor Alexander Lazarev, artist Valery Leventhal and choreographer Andrey Petrov. The well-deserved appreciation of the public and criticism in Russia has become even more significant, because in 1989, “Mlada” appeared before the Italian audience in Milan, La Scala Theater. In the review, the original method was chosen – the through leitmotiv “visible / invisible”. This allowed revealing the duality of the musical embodiment of the ghost image of the protagonist, the difficult ups and downs in the lyrical triangle of Mladá-Jaromir-Wojśława in the form of

their statuary doubles, as well as in the separation of expressive and theatrical means in mass scenes – real and fantastic. The final idea was: even in the invisible world, Mlada and Jaromir continue the battle for the wise foundations of folk life, becoming a symbol of eternal love.

SOMMARIO

Capitolo I. Russia e affari esteri: abbinamento delle culture

§ 1. *Tema russo nelle opere di compositori napoletano*

Questo materiale è dedicato all'esposizione nelle opere di musicisti napoletani del “tema russo” – storia russa, cultura (in particolare, letteratura e musica – folk e professionale), natura, eventi socialmente importanti per la Russia, la mentalità della persona russa. Napoli ha promosso diverse generazioni di musicisti che hanno sviluppato un tema russo nel loro lavoro e ne hanno fatto una continua tendenza creativa. L'inizio di questa tendenza fu posato dalla scuola napoletana di compositori, incentrata sul genere dell'opera. Il mantenimento di questa tradizione divenne possibile a causa delle circostanze biografiche della vita dei rappresentanti di questa scuola (erano all'origine della vita musicale e teatrale in Russia) e dei loro seguaci, delle attività dei conservatori e dei teatri musicali a Napoli, in particolare, del famoso *Teatro San Carlo*.

§ 2. *La Divina Commedia di Dante nelle sinfonie di S. M. Slonimsky e B. I. Tishchenko nuova lettura musicale*

Il paragrafo è dedicato al problema dell'incarnazione della Divina Commedia di Dante nella musica. Per la prima volta ha impostato questo compito creativo F. Liszt. Nel 1837–39. scrisse la Fantasy Sonata “By Reading Dante”, nel 1856 terminò “Symphony to Dante's Divine Comedy” da due parti: “Hell” e “Purgatory”. Nel 1876, Tchaikovsky creò la fantasia sinfonica “Francesca da Rimini”. Nel 1906, Rachmaninoff completò l'opera “Francesca da Rimini”. Nel 1926, V. Shcherbachev creò la Sinfonia n. 2 per solisti, coro e orchestra sinfonica, dove il finale è scritto sulle poesie di A. Block “Songs of Hell”. Nel 1992, il compositore di San Pietroburgo S. Slonimsky completa la Sinfonia n.10 “Circoli dell'Inferno”. Nel 2005, il compositore di San Pietroburgo B. Tishchenko ha terminato un ciclo di cinque “Dante-sinfonie” in tutta la “Divina Commedia”, per la prima volta nella storia della musica, realizzando l'idea completa di Liszt. “Dante-symphony” No.1 è un prologo basato sull'opera autobiografica di Dante “New Life”, “Dante-Symphonies” No.2–3 sono dedicati ai circoli di “Inferno”, “Dante-Symphony” No.4 – “Purgatorio” e “Dante-Symphony”

No.5 – “Paradiso”. Insieme, tutte le “Dante-sinfonie” formano la partitura del balletto *Beatrice*. L'idea Leaf è stata implementata e interpretata creativamente nella musica russa per più di cento anni. Sulla base dell'analisi delle sinfonie slonimsky e Tishchenko ha dimostrato che l'intera struttura figurativa del poema di Dante può essere incarnata solo con nuovi mezzi di scrittura del compositore e un'organizzazione sonora multidimensionale e liberamente combinata della fine del XX secolo.

§ 3. *Dialettica del suono. Al problema della poetica della musica moderna*

Nel articolo presente l'autore esamina una particolarità distintiva della poetica musicale moderna; propriamente, l'interessamento dei compositori moderni per la cerca delle occasioni nuovi del suono. L'allargamento dei limiti del spettro sonoro e la rivelazione del suo potenziale conducono alla promozione di due elementi informativi importanti della organizzazione del suono nella musica moderna – rumore e silenzio.

Analizzando la storia della interazione del suono musicale con i suoi due antipodi, l'autore tra la conclusion, che rumore e silenzio acquistano un significazione nuovo e anche un valore estetico. Le metamorfosi delle sue rivaltà storici con il suono musicale conducono alla formazione delle direzione nuove artistiche – silenzionism a saturazionism, chial piu determinano la specificita del paesaggio acustico dell'arte moderno. L'evoluzione dell'idee “L'arte di rumore” e “L'arte di silenzio” determina la specificita della musica moderna ed anche del teatro, di pittura, di letteratura e di cinematografia.

§ 4. *Tema russo nelle opere di John Tavener*

Tra i compositori europei contemporanei, spicca la figura del famoso compositore britannico John Tavener. La sua eredità mostra chiaramente l'interesse del compositore per il tema russo, che attira il musicista in diversi periodi del suo lavoro. Si è concentrato sul plesso di tre tendenze creative. Il primo – religioso-ortodosso – ha dimostrato di essere nello studio del famoso canto e della composizione della Liturgia di San Giovanni Crisostomo (1977) e Funeral Icos (1981) per un coro misto; in gran parte è dovuto alle circostanze della vita: il matrimonio con una donna greca ortodossa e l'adozione dell'ortodossia, la comunicazione spirituale e creativa con la suora Thekla, nata in Russia. Il secondo – folklore – porta dall'ammirazione del periodo “russo” prima dell'opus di I. Stravinsky al suo ciclo di “Six Russian Folk Songs” (1978) per voce e ensemble strumentale. Quest'ultimo è rappresentato da opere sui classici letterari russi: l'opera “A Gentle Spirit” basata sull'omonimo racconto di F. Dostoevsky (1977) e l'opuse “Akhmatova.

Requiem” per soprano, basso e orchestra basati su una poesia (1980) e “Akhmatova Songs” per soprano e violoncello (1993), monodramma “The Death of Ivan Ilyich” secondo la storia di L. Tolstoy con lo stesso nome (2012).

§ 5. *Metamorfosi di stile di chaconne e saraband*

L'articolo discute i generi di danza antica Chacon, Sarabande, Passacaglia e Folia, popolare nel 16 secolo. Sono uniti dall'origine iberica e dal principio variazionale di sviluppo. Inizialmente, avevano un carattere incendiario e malizioso, eseguito ad un ritmo vivace accompagnato dall'accompagnamento di una chitarra, un tamburello o delle nacchere. A poco a poco, le danze si diffusero in tutta Europa, entrarono nella vita urbana, nel folklore musicale, suonarono spesso sul palcoscenico, e in seguito definirono in gran parte la musica secolare dell'era barocca. Entro la fine del XVI secolo, i Chaconiani, Passacaglia e Sarabanda iniziano a cambiare, acquistano un carattere calmo e solenne, ma ogni paese ha i suoi tratti caratteristici. In Italia, Inghilterra e Francia hanno un personaggio di danza leggera e fanno il loro debutto in opere e balletti di Gretry, Gluck, Rameau, Lully, Purcell. Nella cultura musicale tedesca – ottengono una nuova comprensione sotto l'influenza di formule rigorose del tema del basso ostinato, collegate all'organo e alla musica clavicembalistica di Bach, Handel, Buxtehude, Pachelbel. In epoca barocca, le danze sono la base delle variazioni strumentali per organo, clavicembalo, chitarra, violino, viola da gamba. I compositori del XX e dell'inizio del XXI secolo si dedicano a chaconne, passacaglia e saraband, includendoli in opere di opera e balletto, cicli sinfonici e cameristici.

§ 6. *Drammaturgia dell'immagine di Arthur nell'opera “Tafano” di Antonio Spadavecchia*

L'articolo esamina la creatività del compositore sovietico Antonio Spadavecchia. Grande risalto ha ricevuto opera “Tafano” in quattro atti e sette quadri. In base libretto è stato messo omonimo rivoluzionario romanzo della scrittrice inglese E. L. Voynich, dedicato all'attività clandestina organizzazione rivoluzionaria “Giovane Italia” nella prima metà del XIX secolo e, in particolare, la storia di un giovane rivoluzionario di Arthur Burton. L'immagine di Arthur è diventata il principale fattore nello sviluppo della drammaturgia dell'opera.

§ 7. *Mechislav Weinberg a Minsk*

L'articolo discute materiali d'archivio che sono diventati uno strumento per rivelare il contesto del lavoro di Mechislav Weinberg del periodo di Minsk (ottobre 1939–giugno 1941). Queste sono le memorie di V. V. Olovnikov, A. V. Bogatyrev sul professor V. A. Zolotarev, insegnante sulla composizione di M. Weinberg. Queste

sono interviste e memorie di E. M. Tyrmand, compagno di studi di Weinberg ai Conservatori di Varsavia e Bielorussia. Questo articolo è del musicologo bielorusso S.G. Nisnevich “Giovane compositore” (1940), che fu il primo saggio sull'opera di Weinberg. Questi sono frammenti delle lettere di V. A. Zolotarev a sua moglie A. A. Zolotareva sulle difficili circostanze della vita personale di M. Weinberg. Attraverso il prisma di queste fonti, eravamo convinti del posto positivo degli anni trascorsi a Minsk, nella biografia creativa del compositore e del suo apprezzamento per i suoi primi lavori.

Capitolo II. La creatività dei compositori russi moderni

§ 1. Preludio al pianoforte nella musica russa della metà del XX secolo sull'esempio del lavoro di G. I. Ystvol'skaya, B. A. Tchaikovsky, O. A. Evlakhov, G. G. Okunev, D. A. Tolstoj

I preludi per pianoforte erano molto popolari nella musica classica dell'Europa occidentale e russa del XIX e XX secolo. In tempi moderni, il più popolare questo genere era nel lavoro dei compositori russi. Ci sono diverse direzioni nello sviluppo dei preliminari, che gli conferisce una diversità figurativa e compositiva. Una delle aree è collegata con lo sviluppo delle tradizioni del romanticismo russo - A. Skryabin, A. Lyadov, P. Tchaikovsky, A. Arensky. Molti preludi sono basati sulle intonazioni della musica di co-tempo, tra cui la canzone, diventando schizzi del suo tempo. Ci sono preludi che incarnavano un linguaggio musicale innovativo, a volte, radicalmente rigido. La direzione che incarnava l'influenza del folklore dei popoli dell'Asia centrale, i Transcaucasici – le repubbliche dell'ex Unione Sovietica – Kirghizistan, Tagikistan, Uzbekistan, Daghestan, dove non c'era cultura pianistica prima – arricchite il preludio. I presentatori sono direzioni romantiche, liriche-caratteristiche, radicali e folcloristiche. Esempi delle loro caratteristiche sono presentati al paragrafo sull'esempio dei cicli di G. Ystvol'skaya, B. Tchaikovsky, O. Evlakhov, D. Tolstoj e G. Okunev, la maggior parte dei quali sono stati creati nella seconda metà del XX secolo.

§ 2. Il compositore moderno Georgy Firtich e la sua ultima opera teatrale “Bely. Pietroburgo”

L'articolo presenta le caratteristiche principali dell'attività creativa del compositore di Pietroburgo Georgy Firtich. Il suo ruolo importante nelle attività dell'Associazione di musica contemporanea nell'Unione dei compositori di San Pietroburgo è noto. Come leader delle avanguardie di San Pietroburgo, Firtich ha dato un grande contributo all'espansione delle possibilità sonore delle sonate per pianoforte della fine del 20 ° secolo: ha creato 10 sonate per pianoforte. Interessanti

sono le sue opere vocali-caratteristiche su poesie di vari poeti, in particolare il ciclo su poesie di antichi poeti cinesi "Songs of Sacred Strings". L'ultima opera: Firtich per il teatro musicale: "Il mistero. "Bely. Pietroburgo" ha mostrato la sua ampia gamma creativa, il possesso di tutto l'arsenale della tecnica compositiva moderna e l'indubbio talento di un melodista.

§ 3. *Creatività vocal-simponica di Alexey Larin: honest road*

Il compositore moderno di mosca Alexey Larin (nato nel 1954) si manifesta in vari generi, ma il più delle volte si riferisce al coro. pezzi di musica di sua proprietà per un coro cappella (poesia-cantata "Song in merito a merchant Kalashnikov" concerto per solisti e coro "Cossack blood" et al.) e sinfonico vocali (cantata "Fair strada" per soli, coro e orchestra poesia "The white ark" per basso, coro misto e orchestra, ecc.). La base testuale dell'opzione corale è la poesia dei classici (N. Nekrasov), autori di musica (K. Ryleev, A. Bestuzhev-Marlinsky), i nostri contemporanei (E. Yevtushenko), gli scrittori del passato (M. Lomonosov), e il passato parole popolari. A titolo di esempio la poesia "The white ark" sui versi spiritualmente vicino compositore poeta Daniil Andreev (2006).

§ 4. *I sonetti di David Krivitskiy sul problema della formazione del macrociclo*

Il sonetto sorto durante l'era della ascesa più alta della cultura poetica in Italia all'inizio del XIII secolo occupò un posto speciale tra gli altri generi poetici del suo tempo come l'elegia, la ballata, l'ode, l'idillio. L'articolo discute le caratteristiche compositive del macrociclo vocale e strumentale creato dal compositore moscovita D. Krivitskiy ai versi di importanti poeti sonetti. Si sottolinea l'importanza della logica speciale della distribuzione dei testi nel macrociclo. I principi della formazione dei cicli vocali sono determinati non solo come unità indipendenti ma anche come componenti importanti di un tutto più ampio. Insieme all'analisi della composizione musicale dei cicli viene prestata attenzione alla caratterizzazione delle fonti poetiche.

§ 5. *Caratteristiche poetiche e musicali del macrociclo vocale di Vladimir Ugriumov basato sulle poesie di Victor Serghin*

L'articolo contiene materiali sulla storia della creazione di caratteristiche poetiche e musicali del macrociclo vocale del compositore Vladimir Ugriumov. Cinque cicli vocali di 32 romanzi per Soprano e pianoforte sotto il nome generale "Il mondo della poesia di Victor Serghin" sono combinati in un'unica struttura (macroforma) con un testo poetico. I testi vocali di Ugriumov nella composizione

presentata riflettono il ricco mondo fantasioso del famoso poeta careliano, sono in consonanza con lui per il desiderio di luce, la scelta di buona via, il posto dell'uomo nel mondo naturale. La base della presentazione musicale è il canto sillabico della poesia. Vocalizzazione come metodo, usato dal compositore, satura i romanzi di una melodia che scorre all'infinito. La frequente inclusione delle vocalizzazioni nel tessuto musicale dei romanzi e accenti semantici su parti soliste all'interno dei cicli servono come associazione drammatica del macrociclo, allo stesso tempo sottolineano lo stile del compositore. Una profonda conoscenza delle tradizioni folcloristiche della regione di Karelia aiuta al compositore Ugriumov ad introdurre con successo nei romanzi le caratteristiche del genere vicine all'arte popolare. Il vasto mondo sonoro e fantasioso di un macrociclo vocale basato sui versi di Serghin si avvicina al genere lirico-epico. La composizione di Vladimir Ugriumov è uno dei risultati significativi della musica da camera vocale di Karelia dell'ultimo decennio.

Capitolo III. Pedagogia della vita del concerto e della musica nella Russia moderna

§ 1. *Scuola d'opera italiana e la sua influenza sullo sviluppo della cultura del cantante domestico*

L'articolo è dedicato alla storia dell'influenza della cultura del canto italiano sulla formazione della scuola di musica nazionale, in particolare sulla sua direzione femminile. Il lavoro è stato svolto alla congiunzione di due aree di ricerca nell'ambito della storia delle relazioni russo-italiane, che sono state studiate da scienziati sia russi che italiani. Da un lato, questa è la storia dello sviluppo dei legami politici e socio-culturali tra Russia e Italia, dall'altro lato – la storia delle relazioni di genere.

§ 2. *La canzone nazionale nello stadio di concerto: aspetto di San Pietroburgo*

In articolo in una retrospettiva la strada di una canzone nazionale nel suo scandagliamento originale nello stadio di concerto in Russia, principalmente in San Pietroburgo rivela. La storia d'interpretazione di folclore come i fenomeni di cultura di paese in società di città, un ruolo di specialisti in folclore in raccogliere di folclore antico ed evacuazione di esecutori nazionali su concerti alle città di Russia e l'Europa è brevemente rintracciata, il valore di narratori di nomi dell'autore sopra l'articolo del nord Trophîme e Ivan Ryabininykh, Onega Irina Fedosova di grido, il creatore di paese canta in coro M. E. Pyatnitsky viene alla luce. L'attenzione speciale è fatta al movimento dell'insieme di folclore di gioventù che si alzò in Russia dagli anni 1960. L'attività di insieme di folclore di istituzioni d'istruzione superiore di San Pietroburgo

è considerata (conservatorio statale di San Pietroburgo di N. A. Rimsky-Korsakov, università di stato di San Pietroburgo, RGPU di A. I. Herzen, eccetera). Una varietà di opportunità creative d'insieme di folclore rivela: lavoro educativo nello stadio, a cinema, a radio e televisione, cooperazione con compositori in creazione dei lavori che sintetizzano l'accademico e il folclore performance musicale (in creatività degli autori di San Pietroburgo F. Rubtsov, L. Desyatnikov, E. Petrov, I. Rogalev).

§ 3. *Progetti creativi dell'Orchestra da camera russa del KSU come base per l'acquisizione di studenti per l'educazione*

Un paragrafo è dedicato a progetti creativi Russo chamber orchestra dell'università statale di Kursk, l'analisi poliedrica musicale-attività di sensibilizzazione della collettività, le forme del suo essere in un moderno spazio culturale regione, la Russia nel suo complesso, sulla base di nuove fonti di anni di personale di collaborazione e di osservazione. I progetti sono parte integrante dell'opera dell'Orchestra, finalizzata alla diffusione della musica accademica tra la popolazione, specialmente nella gioventù pubblico. Presso l'università di team realizza sette progetti culturali: «Maryinskiye musicali assemblea», «Mariinskiye assemblea», «Ponte dell'amicizia», «Russian chamber orchestra – bambini», «i Bambini sono il futuro della Russia», «Musica stagioni Belogorya», «festival Internazionale di musica classica della provincia». Tutti i progetti dell'orchestra si svolgono con la partecipazione di studenti di specialità musicali. La loro attuazione è finalizzata allo sviluppo della cultura musicale regionale, all'adesione dei giovani che studiano nel fa-culto delle arti nell'Università, all'attività educativa.

§ 4. *Il ruolo delle miniature per pianoforte di P. I. Tchaikovsky nella moderna cultura russa*

Piccoli pezzi per pianoforte Pyotr Ciajkovskij scrisse tutta la sua vita creativa: la prima opera nel 1864 segnò 2 pezzi per pianoforte. Nell'anno della sua morte - nel 1893, il compositore crea 18 pezzi di opus 72. In totale, furono scritte da lui oltre 100 miniature per pianoforte. Probabilmente, per Tchaikovsky erano di grande importanza. Ma nella sua enorme eredità creativa, accanto a sinfonie, opere, balletti, le rappresentazioni erano, per così dire, alla periferia. Durante la vita del compositore, i più popolari sono stati i cicli dell'Album delle stagioni e dei bambini. Negli ultimi decenni, è sorto un interesse per questa musica nella cultura musicale russa. Le opere teatrali di Ciajkovskij sono spesso suonate in concerti da famosi pianisti; sono registrate su CD dai più grandi maestri dell'arte del piano: Svyatoslav Richter, Mikhail Pletnev e altri. Sono una parte importante del repertorio pedagogico, incluso nei programmi di concorsi internazionali intitolati a P. I. Tchaikovsky, che si

tiene in Russia ogni quattro anni, a partire dal 1958. I musicisti hanno scoperto che si tratta di una musica molto difficile da eseguire, soprattutto vicino all'uomo moderno. Ciò è probabilmente dovuto al fatto che le opere teatrali di Tchaikovsky sono sottomesse con testi sinceri, sincerità, incarnazione di bontà e bellezza, penetrazione nel mondo spirituale di una persona. Questo è molto popolare nella moderna era pragmatica e tragica. Un altro motivo importante è l'eccezionale bellezza melodica delle opere teatrali di Tchaikovsky, che è vicina all'umanità indipendentemente dal tempo.

§ 5. *Dialogo di culture e il principio di dialogization nella tecnica d'istruzione di musica*

Riassunto: In articolo le idee di dialogo di culture e il principio di un dialogization in istruzione di musica sui passi di scuola media unificata e istituzione d'istruzione superiore sono considerate. La realizzazione di dialogo di culture sull'esempio di attrezzature educative e metodiche di lezioni della musica a scuola elementare nei sistemi educativi «i Dialoghi» e «La scuola di Dialogo» in libri di testo di 1–4 classi create è rintracciata A. B. Afanasyeva e V. A. Shekalov. Qui l'idea di dialogo è effettuata come e) il dialogo del compositore, l'esecutore e l'ascoltatore; b) dialogo di arti – in confronto largo di lavori della musica e belle arti, letteratura, architettura, teatro, arte di film; dialogo di c) di ere – in confronto di oggetti di cultura di diversi storici e strati di tempo; dialogo di d) di culture nazionali – in studio relativo di tradizioni culturali di ethnoses diverso; dialogo di e) di conoscenza artistica e scientifica del mondo; dialogo di e) di soggetti; dialogo di g) dell'insegnante, gli scolari e la musica suonante, le sue interpretazioni. Le caratteristiche di lavoro con studenti di istituzioni d'istruzione superiore (LGU di A. S. Pushkin e RGPU di A. I. Herzen), ha bisogno di fare l'attenzione a dialogo di storici e gli strati di stile in cultura e in tipi diversi di arte, per discutere l'interazione di gente, musica religiosa e secolare, il principio di aestheticization di folclore in arte classica, aggressione di cultura di massa, la deformazione di ideali dell'arte accademica da esso è coperta. Il ruolo di sistema di istruzione in formazione del campo culturale della personalità, i suoi gusti sono accentuati.

§ 6. *Componenti tecnologici e preventivi di formazione professionale dell'insegnante-musicista*

L'analisi di una condizione d'istruzione di musica interna di un confine di XX- of i 21esimi secoli sono presentati in articolo e anche le direzioni di prospettiva del suo sviluppo rivela. Questa domanda è relativa adesso quando i cambiamenti seri in un paradigma educativo sono ovvi. Le condizioni metodiche e pratiche formulate

nella sfera dell'istruzione generale e professionale rimangono fondamentali e nell'ambiente musicale ed educativo del 21esimo secolo. La contabilità di peculiarità nazionali promuove una specificazione del programma a lungo termine d'istruzione di studenti nel sistema dell'istruzione generale e professionale. Inoltre, in articolo una valutazione è data, e le caratteristiche dell'approccio basato sulla competenza che è diventato a leader in istruzione professionale di Russia sono specificati. Nei suoi risultati di paradigma (le competenze) che il laureato deve afferrare sono formulati. L'attenzione speciale in articolo è fatta a componenti tecnologici e preventivati nel sistema d'istruzione professionale di insegnanti-musicisti; le funzioni di attività preventivata sono concretate. La necessità di condivisione di metodi di controllo e valutazione di raggiungimenti di scolari è rivelata e provata. Ancora uno aspetto ha riflesso in lavoro – una possibilità di discipline pedagogiche in formazione dell'insegnante-musicista moderno. La conclusione su necessità di acquisto di esperienza della soluzione di problemi professionali di livello diverso di complessità è in conclusione tirata.

Capitolo IV. Giovani scienziati sulla vita musicale Russia e Italia

§ 1. *La storia di Pietroburgo nella biografia di Ottorino Respighi*

L'opera è dedicata all'eccezionale compositore italiano Ottorino Respighi (1879-1936). Il primo capitolo ha esaminato le attività di Respighi durante il suo lavoro presso l'Orchestra dell'Opera italiana di San Pietroburgo nelle stagioni 1900/01 e 1901/1902. Nello stesso capitolo, vengono esaminati la formazione sotto N. A. Rimsky-Korsakov e le relazioni con l'ambiente musicale di San Pietroburgo dopo aver lasciato la Russia. Nel secondo capitolo, usando come esempio l'analisi topica della trilogia romana e l'orchestrazione del Pino di Roma, è stata tracciata la continuità dell'eredità di Respighi dopo le lezioni con Rimsky-Korsakov.

§ 2. *Qualità particolari dell'interpretazione del quartetto di Seconda stringa di M. Weinberg del Danel-quartet*

L'articolo rivela le caratteristiche dei lavori di quartetto di Weinberg, definisce l'insieme comportante che è diventato propagandisti dei quartetti per archi del compositore (il Quartetto di Borodin – Russia, Quartetto di Danel – il Belgio-Francia). Il soggetto dello studio è stato il Secondo Quartetto per archi di Weinberg op. 145 (la 2a Edizione, 1986). Basato su due operazioni mentali universali (la sintesi e l'analisi), due livelli di mezzi di esecuzione interpretativa sono stati sviluppati: sintetico (unificazione) e analitico (specifico). Questi livelli hanno determinato il sentiero dell'analisi di prestazione del Secondo Quartetto di M. Weinberg: il contenuto, i caratteri dominanti di senso figurativo di un lavoro dedicato a

madre e sorella, è rivelato attraverso analisi del factorial, ritmico dal tempo, dinamico, i componenti di bar del processo di prestazione. Il modello per analizzare l'interpretazione di prestazione è stato la registrazione audio del lavoro da Quartetto Danel (2009).

**§ 3. *Visibile / invisibile nel “Mlada” di N. A. Rimsky-Korsakov:
sulla produzione del Teatro Bolshoi nel 1989***

Nella recensione, l'oggetto dell'attenzione è la messa in scena dell'opera-balletto “Mlada” N. A. Rimsky-Korsakov, che ha avuto luogo al Teatro Bolshoi nel 1988. Il risveglio della performance quasi dimenticata è dovuto agli sforzi del regista Boris Pokrovsky, del direttore Alexander Lazarev, dell'artista Valery Leventhal e del coreografo Andrei Petrov. Il meritato apprezzamento del pubblico e le critiche in Russia sono diventati ancora più significativi, perché nel 1989, “Mlada” apparve davanti al pubblico italiano a Milano, al Teatro alla Scala. Ciò ha permesso di rivelare la dualità dell'incarnazione musicale dell'immagine fantasma del protagonista, i difficili alti e bassi nel triangolo lirico di Mladá-Jaromir-Wojśława nella forma dei loro doppi statuari, nonché nella separazione dei mezzi espressivi e teatrali nelle scene di massa – reali e fantastici.

Nella recensione, è stato scelto il metodo originale: il leitmotiv end-to-end “visibile / invisibile”.

L'idea finale era: anche nel mondo invisibile, Mlada e Jaromir continuano la battaglia per le sagge basi della vita popolare, diventando un simbolo dell'amore eterno.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абдуллина Галина Вадимовна – музыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена и кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории (академии) им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия).

Афанасьева Алла Борисовна – музыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры педагогики начального образования и художественного развития ребенка Института детства Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия).

Белоносова Ирина Владимировна – музыковед, кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой звукорежиссуры Сибирского государственного института искусств им. Д. Хворостовского (Красноярск, Россия).

Гребенюк Елена Валерьевна – музыковед, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия).

Двужильная Инесса Федоровна – музыковед, кандидат искусствоведения, доцент Гродненского государственного университета им. Я. Купалы и преподаватель Гродненского государственного музыкального колледжа (Гродно, Беларусь).

Казанцева Людмила Павловна – музыковед, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории и Волгоградского государственного института искусств, заведующая Проблемной научно-исследовательской лабораторией музыкального содержания, действительный член (академик) Международной академии информатизации и Российской академии естествознания, член Союза композиторов России и научного комитета Российского общества теории музыки (Астрахань – Волгоград, Россия).

Кирьянова Дарья Александровна – музыковед, преподаватель Калининградского областного музыкального колледжа им. С. В. Рахманинова (Калининград, Россия).

Некрасова Инна Михайловна – музыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории (Астрахань, Россия).

Овсянкина Галина Петровна – музыковед, доктор искусствоведения, пианистка, музыкальный критик, заслуженный деятель науки и образования, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, член Союза композиторов России (Санкт-Петербург, Россия).

Олейникова Валентина Петровна – историк, экскурсовод, кандидат исторических наук, лицензированный гид Итальянской Республики, член Ассоциации «Максим Горький» (Неаполь, Италия).

Подшивалова Светлана Алексеевна – музыковед, студентка Волгоградской государственной консерватории (института) им. П. А. Серебрякова; научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки О. В. Шмакова (Волгоград, Россия).

Попова Наталия Александровна – музыковед, бакалавр Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова; научный руководитель – доктор искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой истории музыки В. И. Нилова (Петрозаводск, Россия).

Самсонова Татьяна Петровна – пианистка, музыковед, доктор философских наук, кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой музыкальных дисциплин факультета философии, культурологии и искусства Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина (Санкт-Петербург, Россия).

Серафинович Рената Ивановна – музыковед, магистрант Гродненского государственного университета им. Я. Купалы; научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент И. Ф. Двужильная (Гродно, Беларусь).

Синцова Светлана Володаровна – пианистка, музыковед, дипломант международных конкурсов, заслуженный деятель искусств Республики Карелия, профессор, заведующая кафедрой общего курса фортепиано Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова (Петрозаводск, Россия).

Шамхалова Полина Шамхаловна – музыковед, лектор-искусствовед, артист хора Астраханской государственной филармонии (Астрахань, Россия).

Яковлева Елена Николаевна – пианистка, доктор искусствоведения, кандидат педагогических наук, доцент, обладатель Гранта Президента РФ в области творческих проектов, член Ассоциации искусствоведов России, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия).

ABOUT AUTHORS

Abdullina Galina V. – musicologist, PhD in Arts; Associate Professor at the Department of Music education of Herzen State Pedagogical University of Russia (Institute of music, theater and choreography) and the Department of Music Theory of St. Petersburg N. A. Rimsky-Korsakov State Conservatory (St. Petersburg, Russia).

Afanasyeva Alla B. – musicologist, PhD in Arts; Associate Professor at the Department of Pedagogics in Elementary School and Child Upbringing in Arts, of Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russia).

Belonosova Irina V. – musicologist, PhD in Arts; Associate Professor, Head the Department of Sound Engineering of the Siberian State Institute of Arts named after D. Hvorostovsky (Krasnoyarsk, Russia).

Dvuzhlnaya Inessa F. – musicologist, PhD in Arts; Associate Professor at the Grodno State University named after Y. Kupala and teacher of the Grodno State College of Music (Grodno, Belarus).

Grebenyuk Elena V. – musicologist, PhD in Pedagogics; Associate Professor at the Department of Music education of Herzen State Pedagogical University of Russia, Institute of music, theater and choreography (St.-Petersburg, Russia).

Iakovleva Elena N. – pianist, Dr. habil. in Arts, PhD in Pedagogics; winner of a Grant from the President of the Russian Federation in the field of creative projects, member of the Association of art historians of Russia, professor at the Department of Music education of Herzen State Pedagogical University of Russia (Institute of music, theater and choreography).

Kazantseva Lyudmila P. – musicologist, Dr. habil. in Arts, music critic, Honored Worker of Science and Education; professor at the Department of Theory and History of Music, Astrakhan State Conservatory and Volgograd State Institute of Art, Head of the Problem Research Laboratory of Musical Content, Full Member (Academician) of the International Informatization Academy and the Russian Academy of Natural Sciences, of the Composer's Union of Russian Federation, of the Scientific Committee of Russian Society for Theory of Music (Astrakhan – Volgograd, Russia).

Kirianova Darya A. – musicologist, teacher at the Kaliningrad Regional College of Music named after S. V. Rachmaninov (Kaliningrad, Russia).

Nekrasova Inna M. – musicologist, PhD in Arts; Associate Professor at the Department of Theory and History of Music, Astrakhan State Conservatory (Astrakhan, Russia).

Oleynikova Valentina P. – historian, guide, PhD in historical sciences, licensed guide of the Italian Republic, member of the Maxim Gorky Association (Naples, Italy).

Ovsyankina Galina P. – pianist and musicologist, Dr. habil. in Arts, music critic, Honored Worker of Science and Education, professor at the Department of Music education of Herzen State Pedagogical University of Russia (Institute of music, theater and choreography). She is a member of the Composers Union of Russia (St. Petersburg, Russia).

Podshivalova Svetlana A. – musicologist, student of the Volgograd State Conservatory (Institute) named after P. A. Serebryakova; Scientific supervisor – O. V. Shmakova, PhD. (Art History), Associate professor of the Department of History and Theory of Music (Volgograd, Russia).

Popova Natalia A. – musicologist, Student of graduate bachelor's degree of the Petrozavodsk State Conservatory named after A. K. Glazunov; Scientific supervisor – V. I. Nilova, Dr. habil. in Arts, Associate Professor, Head of the Department of Music History (Petrozavodsk, Russia).

Samsonova Tatiana P. – pianist and musicologist, Dr. habil. in Philosophy, PhD in Arts, Head the Department of Musical Disciplines at the School of Philoso-

phy, Culture Studies and Arts, A. S. Pushkin Leningrad Region State University (St.-Petersburg, Russia).

Serafinovich Renata I. – violinist, Student of graduate master's degree in Grodno State University named after Y. Kupala; Scientific supervisor – I. F. Dvuzhilnaya, PhD in Arts, Associate Professor at the Grodno State University named after Y. Kupala and teacher of the Grodno State College of Music (Grodno, Belarus).

Shamkhalova Polina Sh. – musicologist, lecturer and art critic, choir artist of the Astrakhan State Philharmonic (Astrakhan, Russia).

Sintsova Svetlana W. – pianist, musicologist, winner of the International Competitions, Honored Worker of Arts of Republic of Karelia, professor, chair of department of the general course of piano the Glazunov Petrozavodsk State Conservatory (Petrozavodsk, Russia).

CIRCA GLI AUTORI

Abdullina Galina V. – musicologo, Dottorato di ricerca in Arti, Professore Associato di educazione musicale e istruzione Dell'Istituto musica, teatro e coreografia dell 'Università Pedagogica Statale Russa. A. I. Herzen e il Dipartimento di teoria musicale del Conservatorio di Stato di San Pietroburgo (Accademia). N. A. Rimsko-Korsakov (San Pietroburgo, Russia). candidato di storia dell'arte

Afanasieva Alla B. – musicologo, Dottorato di ricerca in Arti, Professore Associato del Dipartimento di pedagogia dell'istruzione primaria e dello sviluppo artistico del bambino dell'Istituto dell'infanzia dell 'Università Pedagogica Statale Russa. A. I. Herzen (San Pietroburgo, Russia).

Belonosova Irina V. – musicologo, Dottorato di ricerca in Arti, Professore associato, Capo del dipartimento di ingegneria del suono dell'Istituto statale delle arti Siberiano intitolato a D. Hvorostovsky (Krasnoyarsk, Russia).

Dvuzhilnaya Inessa F. – musicologo, Dottorato di ricerca in Arti, Professore associato dell'Università statale di Grodno dal nome Y. Kupala e insegnante del Grodno State College of Music (Grodno, Bielorussia).

Grebenyuk Elena V. – musicologo, Dottorato di ricerca in Pedagogia, Professore Associato di educazione musicale e istruzione Dell'Istituto di musica, teatro e coreografia dell'Università Pedagogica Statale Russa. A. I. Herzen (San Pietroburgo, Russia).

Iakovleva Elena N. – pianista, Dottor habil. nelle arti, Dottorato di ricerca in Pedagogia, titolare di Concessione del Presidente della federazione RUSSA nel campo di progetti creativi, membro dell'Associazione di storici dell'arte Russo, professore dipartimento di musica di educazione e di formazione Istituto di musica, teatro e coreografia dell'Università Pedagogica Statale Russa. A. I. Herzen (San Pietroburgo, Russia).

Kazantseva Lyudmila P. – musicologo, Dottor habil. nelle arti, professore del Dipartimento di teoria e storia della musica, Conservatorio statale di Astrakhan' e Istituto d'arte statale di Volgograd, capo del laboratorio di ricerca dei problemi di contenuto musicale, membro a pieno titolo (accademico) dell'Accademia

internazionale Informatizzazione e Accademia Russa di Scienze Naturali, membro dell'Unione dei Compositori della Russia e del Comitato Scientifico della Società Russa per la Teoria della Musica (Astrakhan' – Volgograd, Russia).

Kirianova Darya A. – musicologo, insegnante al Kaliningrad Regional College of Music intitolato a S. V. Rachmaninov (Kaliningrad, Russia).

Nekrasova Inna M. – musicologo, Dottorato di ricerca in Arti, Professore associate del Dipartimento di teoria e storia della musica, Conservatorio statale di Astrakhan' (Astrakhan', Russia).

Oleynikova Valentina P. – storico, guida, Dottorato di ricerca di scienze storiche, guida autorizzata della Repubblica Italiana, membro dell'Associazione Maxim Gorky (Napoli, Italia).

Ovsyankina Galina P. – musicologo, Dottor habil. nelle arti, pianista, critico musicale, emerito dell'istruzione e della scienza, professore dipartimento di musica di educazione e di formazione Istituto di musica, teatro e coreografia dell'Università Pedagogica Statale Russa. A. I. Herzen, membro Dell'Unione dei compositori della Russia (San Pietroburgo, Russia).

Podshivalova Svetlana A. – studente del Conservatorio statale di Volgograd (Istituto) dal nome P. A. Serebryakov; Supervisore scientifico – O. V. Shmakova, Ph.D. (Storia dell'arte), professore associate del Dipartimento di Storia e Teoria della Musica (Volgograd, Russia).

Popova Natalia A. – laurea presso il Conservatorio statale di Petrozavodsk dal nome A. K. Glazunov; Supervisore scientifico – V. I. Nilova, Dottor habil. nelle arti, Professore associato, Capo del Dipartimento di Storia della musica (Petrozavodsk, Russia).

Samsonova Tatiana P. – pianista, musicologa, Dottor habil. in Filosofia, Dottorato di ricerca in Arti, capo del Dipartimento di Discipline Musicali della Facoltà di filosofia, studi culturali di arti Dell'Università Statale di Leningrado. A. S. Pushkin (San Pietroburgo, Russia).

Serafinovich Renata I. – violinist, Studente di laurea magistrale dell'Università statale di Grodno dal nome Y. Kupala; Supervisore scientifico – I. F. Dvuzhlnaya, Dottorato di ricerca in Arti, Professore associato dell'Università statale di Grodno dal nome Y. Kupala e insegnante del Grodno State College of Music (Grodno, Bielorussia).

Shamkhalova Polina Sh. – musicologo, docente d'arte, artista del coro dell'Astrakhan State Philharmonic Society (Astrakhan', Russia).

Sintsova Svetlana W. – pianista, musicologo, diplomatico di concorsi internazionali, figura emerita dell'arte della Repubblica di Carelia, professore, direttrice del Dipartimento di Pianoforte Generale del Conservatorio Statale A. K. Glasunov di Petrosavod (Petrosavodsk, Russia)

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

Научная монография

Автор проекта : д-р искусств., канд. пед. н., доцент *Е. Н. Яковлева*

Оригинал-макет *Е. Н. Яковлева*
Корректурa *Е. Н. Яковлева*
Дизайн обложки *С. В. Рассамакина*

Подписано в печать 03.09.2020 г. Формат 60x84¹/₁₆.
Бумага офсетная. Гарнитура таймс. Печать офсетная.
Объем 14,0 усл. п. л. тираж 500 экз. Заказ № 224.
Издательство «Планета +».