

16+

Нижегородская
государственная
консерватория
им. М. И. Глинки

АКТУАЛЬНЫЕ
ПРОБЛЕМЫ
ВЫСШЕГО
МУЗЫКАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ

Научно-
аналитический,
научно-
образовательный
журнал

Главный редактор

Т. Б. Сиднева

Зам. главного редактора

О. М. Зароднюк

Редакционный совет:

Т. Н. Левая
 В. Н. Сыров
 А. А. Амрахова
 Р. А. Ульянова
 А. Е. Кром
 Т. Я. Железнова
 А. А. Евдокимова
 Т. Г. Бухарова
 Л. А. Зелексон
 Е. В. Приданова
 Т. Б. Суханова

Компьютерная верстка

А. С. Платонова

Корректор

Л. А. Зелексон

Учредитель и издатель

ФГБОУ ВО
 «Нижегородская
 государственная
 консерватория
 им. М. И. Глинки»

Адрес издателя

и редакции:
 603950, Нижний Новгород,
 ул. Пискунова, д. 40
 Тел./факс (831) 419-40-56

<http://new.nnovcons.ru/ru>

E-mail:
 nngk.izdaniya@yandex.ru

Содержание**Проблемы теории и истории музыки**

<i>Огаркова Н. А.</i> «Автобиография» А. С. Даргомыжского: полемика издателей	3
<i>Пилипенко Н. В.</i> Оперное наследие Франца Шуберта: введение в исследование	8
<i>Пилипенко Н. В.</i> Неудачи Франца Шуберта на оперном поприще: случайность или закономерность?	15
<i>Глушкова О. Р.</i> Из истории Московской консерватории: «эффективный контракт» с преподавателями	19
<i>Земляничина М. В.</i> Композиторская режиссура в опере Д. Шостаковича «Нос»	23
<i>Смотров В. Е.</i> «Самоубийство на аэроплане» Лео Орнштейна: фантазия, ставшая пророчеством	27
<i>Яшенков И. А.</i> «Текст в тексте» в опере «Король Лир» С. Слонимского: новое прочтение традиционного приема	32
<i>Магон С. А.</i> Фламенко: к проблеме типологии	35
<i>Хохлова А. Л.</i> Пространство-время и игра как концепты музыкального искусства	39

Проблемы теории и истории исполнительства

<i>Дуда Н. В.</i> Солисты Генри Перселла	46
<i>Мутузкин И. А., Рогозин Е. А.</i> Андре Жоливе. «Песнь Линоса»	49
<i>Дурандин В. В., Покровский Н. И.</i> Репертуар как проблема творческой деятельности мужского хора	53

Проблемы методики и педагогики музыкального образования

<i>Литвинова Т. А.</i> Тембровый слух: вопросы методологии и практики	57
<i>Красногорова О. А.</i> О системе подготовки обучающихся к Международной олимпиаде по предмету «музыкальная педагогика и исполнительство (фортепиано)»	61

Музыка в ее художественных параллелях и взаимосвязях

<i>Булычева Е. И.</i> Рихард Вагнер и образы музыки в творчестве западноевропейских художников-символистов	65
<i>Сюй Цзыдун.</i> «Записки сумасшедшего в деревне волчонка»: реинтерпретация гоголевского сюжета в китайской художественной культуре	71
<i>Сюй Цзыдун.</i> «Китайская сенсация» в Амстердаме: опера «Деревня волчонка» и особенности ее партитуры	76

«АВТОБИОГРАФИЯ» А. С. ДАРГОМЫЖСКОГО: ПОЛЕМИКА ИЗДАТЕЛЕЙ

В статье представлен сравнительный анализ редакций «Краткой биографической записки» Даргомыжского, принадлежавших А. Н. Серову, В. В. Стасову, Ц. А. Кюи и Н. Ф. Финдейзену, с целью констатации текстологических расхождений, а также выявления мотивов публикаторов, провоцировавших их на вторжение в текст Даргомыжского.

Ключевые слова: Даргомыжский, автобиография, редакции, текстологические версии, образ композитора

**Исследование выполнено при поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (№ 16-04-000-12а).**

Александр Сергеевич Даргомыжский, как известно, по праву занимает место классика русской музыки. Его биография и творчество изучались, а произведения (в том числе и отдельные тома «Полного собрания сочинений») публиковались известными учеными — Н. Ф. Финдейзену, М. С. Пекелисом, П. А. Ламмом и др. Письма и литературные работы Даргомыжского издавались полностью или во фрагментах в газетах и журналах второй половины XIX века, затем републиковались Финдейзену (1921) и Пекелисом (1952). Эти издания — единственные, бесценные раритеты, давно ставшие библиографической редкостью — сегодня нуждаются в подробном текстологическом исследовании, проверенных, обоснованных научных комментариях и новых публикациях.

Одним из значительных источников в собрании литературных произведений Даргомыжского является его автобиография — «Краткая биографическая записка». Известны девять публикаций «Записки» в изданиях XIX–XX веков с различной степенью подробности и полноты, фрагментарный сравнительный анализ которых был предпринят Пекелисом еще в 1957 году [8]. Исследователь продемонстрировал сложность решения проблемы публикации «Записки», поскольку ее автограф обнаружен им не был (эта ситуация сохраняется и по сей день), а в редакциях А. Н. Серова [6], В. В. Стасова [2], Ц. А. Кюи [7], И. А. Корзухина [1] и Н. Ф. Финдейзена [5] он выявил значительные расхождения текстологического толка.

Впервые фрагменты «Записки» были опубликованы при жизни Даргомыжского в 1866 году в биографическом очерке анонимно-

го автора [3]. Следующая более полная прижизненная редакция «Записки» 1867 года принадлежит Серову — обладателю рукописи, переданной ему Даргомыжским. Пекелис, сравнив ее с публикацией Кюи 1909 года, располагавшем автографом Даргомыжского, с удивлением обнаружил сделанные Серовым сокращения, касающиеся ранней биографии композитора, изъятие строк о женитьбе Глинки и его музыкальных вкусах, вырезку нападок Даргомыжского на Дирекцию императорских театров и непочтительных упоминаний им «царской фамилии» [8, с. 90]. Подобная вольность Серова в свое время вызвала недовольство Даргомыжского и его ближайшего окружения, в том числе и Стасова, который уже после смерти композитора публично по этому поводу возмущался и обращал внимание на то, что композитор раскаивался в передаче своей рукописи Серову именно из-за «урезок» и «искажения сущности дела» [там же, с. 97]. Но на Серова раскаяние Даргомыжского и негодование Стасова не подействовало, и он перепечатал «Записку» в том же виде в 1870 году в журнале «Музыкальный свет» (№ 6). Вслед за ним в 1873-м ее повторил П. П. Сокальский — редактор газеты «Одесский вестник». Стасов, публикуя «Записку» в 1875 году и заявляя, что он восстанавливает автобиографию Даргомыжского «в настоящем виде», сохранил часть купюр серовской публикации. В 1883 году в журнале «Искусство» (№ 48, с. 593–594) появилась еще одна версия «Записки» без указания имени редактора, но, по доказательному утверждению Пекелиса, она принадлежит Кюи [8, с. 92]. Затем публикацию «Записки» в 1894 году осуществил Корзухин,

полностью повторив текст редакции Стасова и с его примечаниями под инициалами «В. С.» [1]. Последней версией в истории изданий «Записки» стала редакция Финдейзена 1921 года [5].

Из указанных публикаций автобиографии наиболее достоверной Пекелис считал вторую редакцию Кюи 1909 года, где представлена контаминация двух текстов Даргомыжского: «Краткой биографической записки» и «Заметок и анекдотов». Несомненную правдивость этой версии исследователь подкрепил авторитетной позицией Кюи, полагавшего, что имеющиеся у него автографы (две «небольшие рукописные тетрадки») органично дополняют друг друга, и «в них ярко выступают некоторые характерные черты оригинальной личности Даргомыжского» [7, с. 42]. (Здесь и далее пунктуация и орфография исторических документов сохранена по оригиналу.)

Избрав в качестве достоверного текста «Записки» вторую публикацию Кюи, Пекелис подверг критике вариант Финдейзена как некую контаминацию текстов Серова, Стасова и Кюи. Он обратил внимание на одно существенное расхождение в редакциях Кюи и Финдейзена, касающееся датировки рукописи, не указанной Даргомыжским. Так, Финдейзен сохранил имеющуюся в версиях Серова и Стасова, но отсутствующую в публикации Кюи, фразу об успешной постановке «Русалки» в Петербурге в 1866 году: «В 1866 г. "Русалка" стала даваться с тою же обстановкой, но с невероятным, загадочным успехом: дело времени» [5, с. 8]. 1866 год — последняя дата в хронологии событий, излагаемых в тексте редакции Финдейзена, поэтому он датировал «Записку» 1866 годом. Пекелис, ориентируясь на редакцию Кюи, указал на то, что информация о «Русалке» 1866 года «выпадает из хронологических границ всей автобиографии» [8, с. 93]. И поскольку Даргомыжский в датировке фактов автобиографии строго следовал хронологии, то пассаж о «Русалке» 1866 года редакторами, по мнению Пекелиса, добавлен в текст «Записки» произвольно. Далее он привел вполне убедительные аргументы в пользу даты написания «Записки» Даргомыжским «до ноября 1864 года» [там же].

Пекелис собирался опубликовать собственный комментированный вариант автобиографии композитора, но по каким-то причинам этого не сделал. Приступив к решению этой задачи в рамках проекта «Полное собрание литературных произведений и переписка А. С. Дар-

гомыжского», прежде всего необходимо было осуществить детальный сравнительный анализ всех текстов «Записки» с целью констатации текстологических расхождений, а также выявления мотивов публикаторов, провоцировавших их на вторжение в текст Даргомыжского. В качестве основной редакции для сравнительного анализа всех публикаций «Записки» в данной статье избрана версия Кюи, располагавшего автографом, с датировкой Пекелиса «до 1864 года».

В результате исследования возникает неоднозначная картина интерпретаций автобиографии Даргомыжского, ее сложной жизни в культуре XIX–XX веков. Публикаторы явно избирают для себя роли «читателей», создающих различного рода новые автобиографические смыслы. В одних текстах Даргомыжский предстает в качестве неутомимого борца против Дирекции императорских театров и придворной среды, его образ несколько монументализируется, в других — он как будто бы ведет себя более осторожно в отношениях с властью, и некоторые человеческие слабости оказываются ему не чужды. Даргомыжский-композитор в текстах редакторов-«читателей» также выступает в разных ипостасях: и как яркая творческая личность, «очищенная» от каких-либо сомнительных «бытовизмов», и как музыкант, далеко не всегда обладавший мощной творческой волей.

Особый интерес в истории публикаций «Записки» представляют редакции Серова (1867) и Стасова (1875). Серов, а вслед за ним и Стасов, мифологизируют образ Даргомыжского, желая представить читателю более или менее лояльную по отношению к власти личность композитора. Они решительно вычеркивают из текста «Записки» раздраженные фразы Даргомыжского в адрес императорской фамилии, представителей аристократической среды, Дирекции императорских театров, руководствуясь как цензурными соображениями, так и причинами личного характера.

Так, в их публикациях отсутствует задиристо-скептическая фраза Даргомыжского о том, что премьерная постановка оперы «Русалка» в Петербурге 4 мая 1856 года «не удостоилась посещения особ Царской фамилии и высшего Петербургского круга» [7, с. 49]. Редакторы выбросили пассаж Даргомыжского о «негодном» для оркестровых репетиций «Жизни за царя», и вообще «для музыки Глинки», домашнем, крепостном оркестре князя Н. Б. Юсупова (1794–1849).

Оркестр Юсупова многими современниками считался образцовым, но оценке Даргомыжского вполне можно доверять. К тому же и автор «Жизни за царя» оценил юсуповский оркестр как «плохой», хотя и исполнивший оперу «довольно хорошо» [4, с. 113]. Серов и Стасов по цензурным и дипломатическим соображениям посчитали упреки Даргомыжского в адрес «Царской фамилии» и пассаж о «негодном» оркестре князя Юсупова — представителе знатного рода — неуместными, поскольку живы были наследники. На троне правил Александр II, князь Николай Борисович Юсупов-младший (1827–1891), известный скрипач-любитель, покровительствовал в Петербурге многим музыкантам.

Серов и Стасов удалили выпады Даргомыжского в адрес Дирекции императорских театров — о «невежестве» начальника репертуарной части А. Л. Неваховича¹ и «произволе» директора театров А. М. Гедеонова (1791–1867) — в связи с отказом постановки оперы «Эсмеральда» на императорской сцене [7, с. 46–47].

Правление Гедеонова в должности директора императорских театров (с 13 мая 1833 по 15 мая 1858) оставило заметный след в истории культуры, он был достаточно крупной фигурой в театрально-административном мире России. С 1867-го по март 1875 года (время публикаций «Записки» Серовым и Стасовым) должность директора императорских театров занимал сын Гедеонова Степан Александрович Гедеонов (1816/15–1878). Редакторы не пожелали сохранять в тексте «Записки» нелицеприятные слова Даргомыжского в адрес А. М. Гедеонова при его здравствующем и занимавшем пост директора императорских театров сыне. Кроме того, Стасов весьма позитивно оценивал «заслуги» Гедеонова-сына, добившегося «громадного результата» в деле управления театрами [12].

Серов, а затем и Стасов, убрали из текста «Записки» даже мелкие, не связанные с конкретными персонами, обличительные фразы Даргомыжского в адрес театрального начальства: «после всех этих, убийственных для артиста, распоряжений театральной дирекции» [7, с. 48], «дирекция не заблагорассудила перевести на Мариинский театр» оперу «Эсмеральда» [там же, с. 50]; «при перестройке Мариинского театра имя мое вычеркнуто между русскими композиторами в фойе театра» [там же].

Несмотря на то что Стасов возмущался публикацией Серова именно из-за разного рода

«урезок» «Записки», в целом можно отметить почти полное единодушие критиков в процессе купирования сюжетов, связанных с негативным отношением Даргомыжского к театральной дирекции. Но Серов все-таки оказался радикальнее Стасова и изъял из текста пассаж композитора о нелестной оценке «Русалки» капельмейстером К. Н. Лядовым и режиссером (имя не установлено), считавшим «ее оперою неудачною», без единого «мотива», а также о редком исполнении оперы только в неблагоприятные летние месяцы, а не зимой, в разгар театрального сезона, да еще и «второстепенными артистами» [там же, с. 49]. Очевидно, что вину за безграмотных дирижера и режиссера, нерадивых артистов, не понимавших смысла оперы, Даргомыжский возложил на театрально начальство.

Серов вычеркнул заключительный раздел «Записки», где Даргомыжский обвинял Дирекцию императорских театров: в «упорно продолжающемся нерасположении» к его творчеству, исходящем из убеждения театральных чиновников «в недостаточности» его таланта; в старательной поддержке других русских композиторов, кроме него; в прекращении им своей «артистической» деятельности как оперного композитора и вынужденной необходимости уступить театральному начальству в «неравной» двадцатилетней борьбе [там же, с. 50].

Купюры Серова во многом объясняются его индивидуальной трактовкой отношений Даргомыжского с Дирекцией: он не разделял позиции композитора, обвинявшего в неудачах постановок своих опер театрально начальство. В некрологе критик в категорической форме подчеркнул отсутствие у Даргомыжского способности в выборе текстов для либретто опер «Эсмеральда» (либретто В. Гюго, переведенное композитором на русский язык)² и «Торжество Вакха» (текст А. С. Пушкина)³. В отличие от позитивной оценки премьерных спектаклей «Эсмеральды» Даргомыжским в Москве 5 декабря 1847 года («дана была <...> с большим успехом») и в Петербурге в 1851 году в бенефис О. А. Петрова («опера имела успех») [7, с. 47–48], Серов считал их провальными (в Москве опера «прошла <...> с весьма сомнительным успехом», в Петербурге «особенного успеха не имела») [9, с. 50–51]. Он объяснял провал постановок, как и отказ Дирекции «принять» на сцену «Торжество Вакха» в 1848 году, не поисками

театрального начальства, а неудачным выбором литературных текстов и особенностями дарования композитора. Серов считал, что Даргомыжскому недоставало не только интуиции к «счастливному выбору сюжета (что зависит в большинстве случаев от интеллектуального развития музыканта)», но и «богатства инструментальной палитры (дар колорита приобрести невозможно)» [там же, с. 52], «искреннего вдохновения и умения применить его к сцене», способности «писать большими декоративными мазками» вместо «кропотливой филигранной обработки» материала и др. [там же, с. 53]. «Эсмеральду» и «Торжество Вакха», несмотря на их «внешнюю эффектность», Серов относил к «ошибкам молодости композитора» [там же].

Только «"Русалке" — "капитальнейшему произведению Даргомыжского" он отвел «почетнейшее место» среди отечественных опер. Но в анализе и этой оперы критик отмечал, кроме «необыкновенного таланта» композитора в сфере «драматической выразительности, особенно в речитативах», в хорах и ансамблях, слабость форм арий, «мелкую разработку», «миниатюрность» в оркестровке, неровность и «бледность» некоторых партий, не «русскость» и подражательность оперы французским, немецким образцам (например, К. М. Веберу), а также творчеству Глинки [10, с. 264–265].

На вольное обращение Серова и Стасова с темой отношений Даргомыжского с властью (императорской, театральной), возможно, влияли причины личного характера. Каждому из них, находившемуся на государственной службе, приходилось контактировать с театрально-чиновничьим аппаратом. Серов как автор опер «Юдифь» (премьера в Мариинском театре 16 мая 1863 года) и «Рогнеда» (27 октября 1865 года) получал подарки и пособия из Кабинета его императорского величества. Так, до 1866 года (года публикации им «Записки») статскому советнику Серову, «автору русской оперы "Юдифь"» в 1864 году был пожалован подарок [14], в 1865-м — пособие в «размере 500 руб.» [13]. Стасов в течение длительного времени собирал материалы по истории царствования императора Николая I.

В результате правок Серова и Стасова сюжет отношений Даргомыжского с императорским двором, аристократией, театральным начальством либо вообще исчезает из текста «Записки», либо значительно сокращается. И Даргомыжский уже не выглядит, как в версии

Кюи, активным и непримиримым борцом с властью за свободу творчества, за утверждение собственного имени как композитора.

Образ Даргомыжского — музыканта и композитора — Серов и Стасов также слегка подчистили, убрав из текста «Записки» все то, что не работало на создание безупречной личности творца высокого искусства.

Так, Даргомыжский, начиная автобиографию с фактов своей музыкантской карьеры, сообщает о том, что в 1830-х годах он был «известен в петербургском обществе как сильный пианист», как исполнитель партий второй скрипки или альты в любительских квартетах, подчеркивая, что его игрой оставались довольны известные в Петербурге музыканты: скрипачи Ф. Бём, Г. Ромберг, виолончелист А. Г. Мейнгардт [7, с. 44]. Но оценивая свое исполнение в квартетах как «безукоризненное», Даргомыжский объявляет и о том, что он не всегда держал строй инструмента, и что над этим подшучивал в стихах его старший брат Эраст, отличный скрипач и ученик Бёма [там же]. Вот эту оговорку Даргомыжского по поводу собственной, не всегда совершенной игры на скрипке и шутках Эраста Серов и Стасов изъяли. Критикам явно не хотелось снижать оценку Даргомыжского как талантливого, «безукоризненного» исполнителя. Да и подробность о шутках Эраста им казалась, по-видимому, слишком незначительной и домашней. Кюи этот пассаж сохранил, но по собственному признанию, и той же причине, что и предшественники-редакторы, не стал публиковать имеющиеся в рукописи Даргомыжского шуточные стихи брата Эраста. «Сомнительность» остроумия и вкуса, бытовой, с точки зрения Кюи, уровень стихов Эраста опять же не «работал» на мифологию образа Даргомыжского как выдающегося музыканта.

Серов и Стасов вычеркнули абзац, касающийся незабываемого впечатления Даргомыжского от исполнения «Це-мольного квартета Бетховена» (ор. 18 № 4) Бёмом, Мейнгардтом, Ромбергом, К. Вильде, и ставшего стимулом для написания композитором собственного квартета. Но квартет, по признанию Даргомыжского, он не дописал, ограничившись созданием только трех частей, показавшихся ему настолько плохими, что «охоту дописывать четвертую» часть он «потерял». Видимо, начинающий композитор не очень-то верил тогда в свои возможности; не исключено, что помешала и витавшая над ним в тот момент «тьень» Бетховена. Крити-

ки не пожелали представить Даргомыжского в начале творческого пути как личность, не обладающую мощной творческой волей, лишенную ореола композитора-творца⁴.

Серов и Стасов удалили из текста «Записки» небольшой раздел, посвященный истории отношений Даргомыжского и Глинки. «В 1833 году⁵ познакомился я с М. И. Глинкой. Видались мы с ним раза три, четыре в неделю, а спустя месяца два были на ты. Он тогда был женихом и готовился вступить в тихую семейную жизнь. Если она ему не далась, в этом не его вина. Я был в пылу молодости и в когтях наслаждений житейских. Много играли мы с ним в четыре руки, разбирали симфонии Бетховена и увертюры Мендельсона в партитурах» [7, с. 45]. Публикаторов явно смутила, «порочающая» Глинку фраза о том, что семейная жизнь ему «не далась», а также то, что Даргомыжский погряз «в когтях наслаждений житейских». Они считали, что подобные, слишком интимные детали жизни композиторов выносить на широкое обозрение читающей публики нельзя. Стасов в предисловии к труду о Глинке писал о том, что многие подробности из «вседневной домашней жизни» композитора не подлежат «покуда гласности» и «могут быть обнародованы лишь впоследствии». «Вседневные» детали жизни Даргомыжского не подлежат гласности потому, что «слишком связаны» с современниками Стасова, с которыми в артистической жизни Глинки было много «событий и столкновений». Таким образом Стасов объясняет неполноту и отсутствие «характеристических черт» в своем биографическом труде о Глинке [11, с. 380].

Не вписывался в мифологию Глинки присутствующий в «Записке» раздел, где Даргомыжский связал «Жизнь за царя» с итальянскими пристрастиями Глинки [7, с. 46]. Поэтому и Серов, и Стасов этот пассаж из «Записки» изъяли, и понятно почему. Серов считал «Жизнь за царя» «первой истинно русской оперой», выражением «русской народности», а «рутинное», не главное «итальянское» выходило на первый план только для нерадивой публики, воспринимавшей мелодии, «которые тотчас залегают в душу» [10, с. 260].

Стасов был солидарен с Серовым, и оценивая оперу как «талантливый опыт возведения русской народности в музыку» [11, с. 425], писал о том, что Глинка с юности в полной мере защитил себя «счастливыми сложившимися обстоятельствами от влияния итальянского»

[там же, с. 396], а в эпоху написания «Жизни за царя» композитору «чахоточная, призрачная сладость» модных опер Беллини и Доницетти была чужда [там же, с. 429].

Предпринятый анализ редакций «Краткой биографической записки» Даргомыжского дает возможность проследить историю восприятия автобиографии Даргомыжского известными критиками, и обратить внимание на взаимосвязь их интерпретаций с личностными и социальными контекстами. Как известно, автобиография как исследовательская проблема заявлена в многочисленных трудах европейских и отечественных ученых, начиная с середины XIX века, где дискутируются самые разные подходы к ее изучению. Можем ли мы считать автобиографию историческим источником, достоверным документом эпохи, передающим «дух времени», а автора, например композитора Даргомыжского, рассматривать как личность, реконструирующую свое прошлое и одновременно его интерпретирующую с целью самопознания собственного «Я»? Или же говорить об автобиографии как историческом источнике ни с теоретической, ни с практической точки зрения вообще нецелесообразно? В дальнейшем эти и другие вопросы хотелось бы задать «Автобиографии» Даргомыжского и попытаться найти на них ответы.

Примечания

¹ Невахович Александр Львович (?–1880), драматург, переводчик, с 1837 года служил начальником репертуарной части императорских театров.

² «Даргомыжский (как это с ним иногда случалось) ошибся в выборе либретто, которое совершенно не соответствовало характеру дарования молодого артиста, чуждого неистовой страстности Гюго» [9, с. 50].

³ «Это произведение, лишенное сценического интереса и требовавшее больших затрат на постановку, — не было принято дирекцией. Еще неудача в выборе текста!» [там же, с. 51].

⁴ Впрочем, Серов не считал Даргомыжского сильной личностью, обладавшей от природы мощной энергией. Он писал о том, что характер Даргомыжского был «приятный, мягкий, податливый, но абсолютно лишенный энергии», что это была «натура тонкая, нежная, нервно-впечатлительная, порой до болезненности» [там же, с. 52].

⁵ На самом деле Даргомыжский познакомился с Глинкой не ранее конца 1834 года [8, с. 95].

Литература

1. Автобиография и письма А. С. Даргомыжского // Артист. 1894. Год 6-й. Кн. 3. № 33. Март [Публикация И. А. Корзухина]. С. 32–34.
2. Александр Сергеевич Даргомыжский. Материалы для его биографии. 1813–1869 // Русская старина. Т. 12. 1875. Январь–Апрель. Публикация В. В. Стасова. С. 339–346.
3. Александр Сергеевич Даргомыжский // Литературное прибавление к журналу «Нувеллист». 1866. Год 27. № 6. Июнь. С. 41–42.
4. *Глинка М. И.* Записки М. И. Глинки. М.: Гарева, 2004.
5. Краткая биографическая записка // Даргомыжский А. С. (1813–1869). Автобиография — Письма — Воспоминания современников / ред. и прим. Н. Ф. Финдейзена. СПб.: Госиздательство, 1921. С. 1–9.
6. Краткая биографическая записка Александра Сергеевича Даргомыжского (материал для биографии) // Музыка и театр. 1867. № 9 [Публикация А. С. Серова]. С. 135–138.
7. *Кюи Ц. А.* К характеристике А. С. Даргомыжского // Ежегодник императорских театров. 1909. Вып. 3. С. 42–56.
8. *Пекелис М. С.* Об автобиографии Даргомыжского // Советская музыка. 1957. № 7. С. 89–97.
9. *Серов А. Н.* Александр Сергеевич Даргомыжский. Некрологический очерк // Избранные статьи: в 2-х т. М.: Гос. муз. изд-во, 1957. Т. 2. С. 49–54.
10. *Серов А. Н.* Программа лекций. О главных чертах истории оперы вообще и в России. Лекция 5 марта 1866 года, читанная в зале Общества «Поощрения и покровительства частному служебному труду» (записана стенографически) // Серов А. Н. Статьи о музыке: в 7 вып. Вып. 6: 1863—1866. М.: Музыка, 1984. С. 257–266.
11. *Стасов В. В.* Михаил Иванович Глинка // Избранные сочинения: в 3-х томах. М.: Государственное издательство «Искусство», 1952. Т. 1. С. 378–524.
12. *Стасов В. В.* По поводу одного слуха // Статьи о музыке: в 5 вып. Вып. 2: 1861–1879. М.: Музыка, 1976. С. 232–235.
13. РГИА. Ф. 462. Оп. 9. Д. 743. 2 л.
14. РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 19538. 2 л.

© Пилипенко Н. В., 2016

УДК 782

ОПЕРНОЕ НАСЛЕДИЕ ФРАНЦА ШУБЕРТА: ВВЕДЕНИЕ В ИССЛЕДОВАНИЕ

Оперы Франца Шуберта — важная, но недооцененная часть его творческого наследия, которая до сих пор порождает множество вопросов и споров. В статье рассматриваются проблемы, касающиеся количества сочинений, созданных Шубертом для театра, их состава и периодизации.

Ключевые слова: Франц Шуберт, опера, музыкальный театр, XIX век

Определение «Шуберт — оперный композитор» у шубертоведов, как правило, порождает множество вопросов и споров, в которых высказываются самые разные, зачастую диаметрально противоположные мнения.

Начать хотя бы с количества театральных работ Шуберта. Определить точно, сколько их было всего, не так просто. Некоторые исследователи называют цифру восемнадцать [28, р. 185; 26, р. 16], другие предпочитают расплывчатое «около двадцати» [13, р. 1; 17, р. 226]. Основная причина подобных расхождений — оперы, о которых известно, что Шуберт над ними работал, но от них ничего или почти ничего не сохранилось.

Типичный пример можно найти в воспоминаниях одного из ближайших друзей композитора, Йозефа Шпауна: «С конца мая 1811 года судьба вновь привела меня в Вену <...> Шуберт сказал мне тогда, что он сочинил уже многое: сонату, фантазию, *маленькую оперу* [курсив мой. — Н. П.]...» [1, с. 189]. Мы сегодня не знаем, что это за опера, и существовала ли она вообще. Первое из дошедших до нас сочинений Шуберта в этом жанре — «Рыцарь зеркала» — действительно относится к 1811 году¹, но его вовсе нельзя назвать «маленькой оперой», поскольку либретто содержит три полновесных акта. Правда, юный композитор ограничился музыкой только к первому действию. Еще один

пример — утерянная опера «Миннезингер», о которой неизвестно даже, в единственном или множественном числе было ее название².

Некоторые проблемы возникают и при подсчете числа законченных сочинений для театра. Одни шубертоведы полагают, что их восемь [13, р. 9; 17, р. 226; 28, р. 185], другие — что одиннадцать [26, р. 16, 35, р. 418]. Главная причина количественных расхождений — неполная сохранность трех из них: утеряно либретто («Друзья из Саламанки», «Волшебная арфа») или часть музыки («Клаудина фон Вилла Белла»).

Соответственно, нельзя назвать и точное число опер, оставшихся неоконченными. Эти последние представляют собой неоднородную группу. Одни сочинения, к примеру «Рюдигер» или неизвестная опера, условно названная исследователями «Софи», содержат лишь наброски к двум-трем номерам. Несколько более развернутыми являются «Саконтала» (эскизы к I и II актам) и «Граф фон Гляйхен» (наброски к большей части оперы). Значительное количество музыки сочинено к «Адрасту», причем некоторые номера оркестрованы. Полноценные партитуры представляют собой оперы «Рыцарь зеркала» и «Порука»: в одной написаны увертюра и почти весь первый акт, а другая доведена до начала третьего, то есть имеет 15 законченных номеров — больше, чем некоторые из завершенных шубертовских зингшпилей.

Непросто обстоит дело и с датировкой отдельных опер. Иногда в рукописях точно обозначены сроки создания — как, например, в «Альфонсо и Эстрелле» или зингшпиле «Четыре года на посту». Однако есть сочинения, которые не датированы или датированы лишь частично³. В таком случае исследователям приходится прибегать к различным методам для уточнения сроков создания той или иной оперы. Эти сроки пересмотрены сравнительно недавно — в 1970-е годы. Так, например, долгое время считалось, что «Рыцарь зеркала» и «Адраст» были написаны в 1815 году [4, с. 108; 15, S. 47], тогда как на самом деле первый относится к 1811–1812 гг., а над вторым композитор работал в конце 1819 — начале 1820 года [22, S. 17].

Подчас, даже при наличии определенных дат в автографе, исследователи отказываются верить своим глазам и предполагают, что Шуберт просто ошибся, поставив в конце рукописи, например, не тот месяц. Именно та-

кое предположение высказывал немецкий ученый Вальтер Дамс [3, с. 120], а вслед за ним и английский шубертовед Морис Браун, в связи с фантастически краткими сроками создания 1 и 2 актов «Фьеррабраса». Действительно, в партитуре для первого действия указаны даты 25–30 мая, для второго — с 31 мая по 5 июня. Казалось бы, можно счесть справедливым замечание Брауна, что «даже Шуберт не смог бы закончить огромный первый акт за пять или шесть дней» [11, р. 131]. Однако более поздние исследования показали, что проставленные в автографе даты относятся не к окончанию всей партитуры, а к наброскам ее основных голосов без полной инструментовки, и потому могут быть признаны достоверными [22, S. 28; 16, р. 252; 18, S. XIX].

Многие исследователи отмечают рано возникший интерес Шуберта к театральной музыке [15, S. 11–12; 31, S. 282]. Практически с начала своего творческого пути и до последних дней жизни композитор постоянно обращался к театральным жанрам, и в них не в меньшей степени, чем в песнях или симфониях, запечатлены различные стадии эволюции его стиля.

Проблема периодизации шубертовских опер затрагивается далеко не во всех исследованиях. Большинство авторов ограничивается простым перечислением соответствующих сочинений в порядке их создания [28; 23; 35]. Некоторые, однако, все же выделяют в театральном творчестве композитора определенные этапы — как, например, Дж. Каннингем, Т. Денни и Э. Н. Маккей.

Первые два исследователя сходятся во мнении, что эволюцию Шуберта как оперного композитора следует разделить на три периода, которые для простоты восприятия мы можем условно обозначить как «ранний», «средний» и «поздний». Они единодушны в том, что границей между двумя первыми служат 1817–1818 годы, время, когда композитор не работал над театральными жанрами. Однако в понимании границ «среднего» и «позднего» периодов они расходятся. Каннингем отделяет театральные опусы, написанные с 1819 по начало 1821 года, обозначая их общим словом «заказанные»⁴, от более поздних «зрелых работ» (начиная с «Альфонсо и Эстреллы» и до «Графа фон Гляйхена», то есть с конца 1821 по 1828 г.) [15, S. 24]⁵. Денни же проводит иную границу, объединяя сочинения 1819–1823 гг. (так называемые «годы кризиса»)⁶. В качестве завершающего перио-

да он выделяет работу над последней оперой «Граф фон Гляйхен» (1827–1828) [17, p. 226].

Маккей в оглавлении к своей книге разбирает театральное творчество Шуберта на семь этапов [26, p. 11–12]. Эту излишне детализированную, на мой взгляд, периодизацию можно укрупнить до четырех:

1. 1811–1816 годы — ранний, ученический период;
2. 1818–1821 годы — период «поставленных сочинений»;
3. 1822–1823 годы — период «больших опер»;
4. 1827–1828 годы — поздний, период «одной оперы». Такая периодизация кажется более естественной и логичной, она отвечает общей стадиальности в творческой эволюции композитора, принятой в отечественном музыковедении [5, с. 57].

Границы «ученического периода» почти полностью совпадают со временем учебы Шуберта у Сальери⁷. Почти — потому что зингшпиль «Рыцарь зеркала» (D. 11) был начат, по всей видимости, еще до того, как именитый маэстро стал давать уроки подающему надежды мальчику. Прервав сочинение «Рыцаря зеркала», Шуберт начал работу над волшебной оперой «Увеселительный замок черта» (D. 84). Через полгода партитура была полностью готова, но юному композитору понадобилось еще столько же, чтобы переработать ее в соответствии с замечаниями своего учителя. Вторая — окончательная — редакция оперы содержит подпись: «Музыка Франца Шуберта, ученика господина Сальери, первого и. к. придворного капельмейстера Вены»⁸. Судьба рукописи этой версии оказалась печальной: второй акт был сожжен слугами Йозефа Хюттенбренера (одного из друзей Шуберта, у которого хранились многие автографы его сочинений) во время революции 1848 года [24, S. 43]. К счастью, первая редакция оперы сохранилась полностью.

Как и в случае с песнями, мессами и симфониями, 1815 год стал для Шуберта одним из наиболее продуктивных и в жанре оперы. Его итог — четыре зингшпиля: два одноактных («Четыре года на посту», D. 190, «Фернандо», D. 220), трехактный («Клаудина фон Вилла Белла», D. 239) и двухактный («Друзья из Саламанки», D. 326⁹). Все они были закончены, хотя два последних дошли до нас в неполном виде: второй и третий акты «Клаудины» постигла

та же участь [24, S. 71], что и второе действие «Увеселительного замка черта», а в «Друзьях из Саламанки» утеряно либретто — есть предположение, что его сжег автор текста, И. Майрхофер [26, p. 125]¹⁰.

Завершает ученический период неоконченная опера «Порука» (D. 435, по одноименной балладе Шиллера), над которой Шуберт работал в течение нескольких месяцев весной и летом 1816 года — первое обращение к жанру серьезной оперы, к тому же на классический сюжет.

Таким образом, менее чем за пять лет молодой композитор создал семь театральных опусов, то есть около трети от общего их количества и почти половину (пять) из тех, что были им закончены. Две оперы — первая и последняя — остались незавершенными, но и к ним написано достаточно большое количество музыки. Что касается перспектив постановки, то, по-видимому, Шуберт работал над своими ранними сочинениями без всякой надежды на таковую, хотя некоторые исследователи полагают, что зингшпили могли создаваться для домашних театров¹¹.

За годами интенсивной работы в жанре оперы последовал более чем двухлетний перерыв¹². И Каннингем, и Денни указывают на значительные перемены, произошедшие за это время в жизни молодого композитора [15, S. 24–25; 17, p. 227]. Действительно, к 1816–1817 годам относятся такие важные события, как окончание учебы у Сальери, первый гонорар, попытка получить постоянное место (учителя музыки в Лайбахе). В 1818 году Шуберт оставил место «шестого помощника учителя» — работу, которая так досаждала ему, — и окончательно покинул отцовский дом, решив делать карьеру профессионального композитора [17, p. 227].

Не в последнюю очередь это решение выразилось в налаживании контактов с венским театральным миром. Шуберт, в частности, познакомился с певцом придворной оперы Йоганном Михаэлем Фоглем (1768–1840) [17, p. 227], благодаря протекции которого в конце 1818 года получил от администрации Кернтнертеатра заказ на одноактный фарс «Братья-близнецы» (D. 647). Новое сочинение было закончено уже в январе 1819. И хотя постановка состоялась почти через полтора года, эта маленькая опера ознаменовала новый этап в театральной карьере Шуберта. Она была

замечена, в прессе появились вполне благожелательные отзывы — причем не только в венской, но и в немецкой¹³. А главное, за ней последовали еще два заказа. Первый — на музыку к «Волшебной арфе»: эта «волшебная пьеса с пением» была поставлена в театре Андер Вин спустя всего месяц после премьеры «Близнецов». Второй — на два вставных номера к опере Ф. Герольда «Волшебный колокольчик». И хотя успех этих сочинений был весьма умеренным, нельзя не согласиться с мнением Денни, что с этого времени Шуберт становится «молодым человеком, серьезно делающим карьеру в австрийском театральном мире» [17, p. 227].

Впрочем, и в этот период композитор берется за сочинение никем не заказанных опер: в конце 1819 – начале 1820 года он работает над «Адрастом» (D. 137), а на рубеже 1820–1821 годов — над «Саконталой» (D. 701). Эти оперы не были завершены, что неудивительно: 1818–1822 годы — время, которое в целом можно назвать «периодом неоконченных сочинений»¹⁴. Но обе они, наряду с «Близнецами» и «Волшебной арфой», свидетельствуют о значительных изменениях, произошедших в стиле театральных сочинений Шуберта в эти годы [27, p. 74].

В начале 1820-х композитор вступает в период творческой зрелости: осенью 1822 года была написана «Неоконченная», а 1823-й — год «Прекрасной мельничихи». Это же, пусть и с некоторыми оговорками, касается и стиля театральных сочинений. Между сентябрем 1821 и октябрем 1823 года Шуберт создает две большие оперы — «Альфонсо и Эстрелла» и «Фьеррабрас». Последняя из них обозначена как героико-романтическая, хотя первая также вполне может претендовать на подобное жанровое наименование. Немаловажно и то, что «Альфонсо и Эстрелла» является одной из ранних немецкоязычных опер без разговорных диалогов, на год опередившей «Эврианту» Вебера (1823) и «Йессонду» Шпора (1823)¹⁵. Если учесть, что до этих пор жанровая палитра шубертовских сочинений для театра ограничивалась в основном разновидностями зингшпиля¹⁶, такой явный качественный сдвиг, безусловно, означает начало нового периода в оперном творчестве композитора.

Однако Шуберт не порывает окончательно ни с зингшпильным принципом (в «Фьеррабрасе» и «Графе фон Гляйхене» он возвращается к разговорным диалогам), ни с самим этим

жанром. Весной 1823 года появляется одноактный зингшпиль «Заговорщики» (D. 787, на текст Игнаца Каstellли), позднее, чтобы удовлетворить требования цензоров, переименованный в «Домашнюю войну». Впрочем, смена названия не помогла Шуберту пристроить эту во всех отношениях замечательную оперу ни на одну из венских сцен.

Вообще же из четырех законченных в эти годы театральных сочинений поставлено при жизни композитора было только одно — романтическая пьеса Х. фон Шези «Розамунда, княгиня Кипрская», к которой Шуберт написал несколько номеров. Заказанный администрацией Кернтнертеатра «Фьеррабрас» был отвергнут, не оправдались и надежды, связанные с постановкой «Альфонсо и Эстреллы».

Неудивительно поэтому, что в следующие три с половиной года композитор отказывается от сочинения для театра и обращается к другим жанрам. Удивительно другое: то, что он продолжает искать подходящее либретто, придиричливо отбраковывая один за другим предлагаемые ему тексты [26, p. 289–292]. Но еще более удивителен его конечный выбор — сюжет, постановка которого была заведомо невозможна на венской сцене 1820-х годов, средневековая история о графе-двоеженце, возвратившемся из сарацинского плена со второй женой при еще здравствующей первой, и их дальнейшей счастливой жизни втроем. Либретто, естественно, было запрещено цензурой, однако Шуберт все равно решил положить его на музыку. Работа над этим «обреченным на неудачу проектом», по словам Денни, либо была «дерзким ответом» композитора на невозможность включиться в венскую театральную жизнь, либо означала, что он надеялся на «более широкий германский рынок» [17, p. 229]. И действительно, согласно записи в дневнике Эдуарда Бауэрнфельда, автора либретто, Франц Грильпарцер предложил в случае запрета оперы в Вене посредничество в ее постановке на сцене одного из берлинских театров [29, S. 120].

Так или иначе, «Граф фон Гляйхен» (D. 918) остался неоконченным — и на этот раз не потому, что композитор сам прервал сочинение. Шуберт успел сделать наброски почти ко всем номерам оперы, кроме двух заключительных и увертюры. Незадолго до смерти он говорил друзьям, что хочет продолжить работу над ней [1, с. 237, 279]. Однако этим планам не суждено было сбыться.

Итак, на протяжении практически всей своей творческой жизни — от первых опытов в 14-летнем возрасте и до самой смерти — Шуберт сочинял для музыкального театра. В итоге менее чем за 18 лет он создал одиннадцать сочинений для сцены: шесть зингшпилей, три оперы и две пьесы с музыкой. И это не считая неоконченных театральных опусов, часть которых, как уже говорилось выше, содержит больше музыкальных номеров, чем иные из

его же одноактных зингшпилей. Подобная интенсивность свидетельствует о серьезном намерении композитора во что бы то ни стало добиться успеха на театральном поприще. И все же к оперному наследию Шуберта более, чем к другим областям его творчества, применима хорошо известная эпитафия Грильпарцера: «Музыка похоронила здесь богатое сокровище, но еще более прекрасные надежды» [2, с. 94].

Название, номер по каталогу О. Э. Дойча	Либреттист	Даты создания
Рыцарь зеркала (Der Spiegelritter) D. 11, 966	А. фон Коцебу	декабрь 1811 – конец 1812 или начало 1813
Увеселительный замок черта (Des Teufels Lustschloss) D. 84	А. фон Коцебу	30 октября 1813 – 15 мая 1814 закончена 22 октября 1814
Четыре года на посту (Der vierjährige Posten) D. 190	Т. Кёрнер	8–19 мая 1815
Фернандо (Fernando) D. 220	А. Штадлер	июнь – 9 июля 1815
Клаудина фон Вилла Белла (Claudine von Villa Bella) D. 239	И. В. фон Гёте	начат 26 июля 1815
Друзья из Саламанки (Die Freunde von Salamanka) D. 326	И. Майрхофер	18 ноябрь – 31 декабря 1815 (начало 1816)
Миннезингер(ы) (Der (Die) Minnesänger)	?	1816 (?)
Порука (Die Bürgschaft) D. 435	?	2 мая 1816 – конец лета (?)
Близнецы (Die Zwillingbrüder) D. 647	Г. Гофман	декабрь 1818 (?) – январь 1819
Адраст (Adrast) D. 137	И. Майрхофер	конец 1819 (?) – начало 1820
Волшебная арфа (Die Zauberharfe) D. 644	Г. Гофман	май (?) – август 1820
Саконтала (Sacontala) D. 701	И. Ф. Нойман	октябрь 1820 – начало 1821
[Софи]	?	начало 1821
Альфонсо и Эстрелла (Alfonso und Estrela) D. 732	Ф. фон Шобер	20 сентября 1821 – 27 февраля 1822
Заговорщики [Домашняя война] (Die Verschworenen [Der häusliche Krieg]) D. 787	И. Ф. Кастелли	конец 1822 (?) – апрель 1823
Рюдигер (Rüdiger) D. 791	? ¹⁷	начат в мае 1823
Фьеррабрас (Fierrabras) D. 796	Й. Купельвизер	25 мая – 2 октября 1823
Розамунда, княгиня Кипрская (Rosamunde, Fürstin von Zypern) D. 797	Х. фон Шези	осень 1823
Граф фон Гляйхен (Der Graf von Gleichen) D. 918	Э. фон Бауэрнфельд	19 июня 1827 – 1828

Сочинения Ф. Шуберта для музыкального театра

Примечания

¹ Даты окончания и начала сочинения в рукописи отсутствуют, но благодаря исследованиям особенностей шубертовского почерка, бумаги, чернил и карандашных пометок, сделанных рукой Сальери, удалось установить, что композитор работал над этой оперой с конца 1811 года по конец 1812 или даже начало 1813 г. [22, S. 13].

² О существовании этой оперы известно со слов Леопольда Зонлейтнера, одного из друзей Шуберта, и первого биографа композитора, Генриха Крейсле. Э. Н. Маккей дает два варианта ее названия: «*Der Minnesänger*» и «*Die Minnesänger*» [26, p. 135; 1, с. 17; 24, S. 617].

³ Главным образом это касается неоконченных театральных опусов, однако иногда сроки сочи-

нения отсутствуют и в завершенных рукописях. Например, нет точных дат создания зингшпиля «Заговорщики», не полностью датированы автографы «Фернандо», «Братьев-близнецов» и др.

⁴ Хотя сюда также входят неоконченные «Адраст» и «Саконтала», над которыми Шуберт трудился по собственной инициативе, а последние «заказанные» сочинения относятся к 1823 году.

⁵ На эту границу — как на отделяющую два периода «интенсивной работы для сцены» — указывает и П. Брэнском в статье «Шуберт и мелодрама» [9, p. 127].

⁶ См. сборник статей «Franz Schubert. Jahre der Krise 1818–1823» [20].

⁷ 18 июня 1812 — конец 1816 или начало 1817 года [2, с. 33].

⁸ Подобные подписи есть и в рукописях других опер этого периода, которые просматривал Сальери — «Фернандо», «Клаудина фон Вилла Белла» и «Друзья из Саламанки» [10, p. 213].

⁹ Окончание работы над этим зингшпилем иногда датируют началом 1816 года [22, S. 19].

¹⁰ По другим сведениям, в исчезновении либретто «Друзей из Саламанки» и неоконченной оперы «Адраст» (также на текст Майрхофера) виноват барон Эрнст фон Фойхтерслебен, который, редактируя второе издание сочинений поэта, не включил в него эти пьесы и уничтожил рукописи [3, с. 47; 7, S. XI].

¹¹ На это указывают Маккей и Денни [26, p. 120; 17, p. 227]. Оба исследователя при этом ссылаются на статью О. Бибы, где есть следующее утверждение: «...зингшпили часто исполнялись в домашних театрах. <...> по крайней мере об одном зингшпиле Шуберта, "Клаудина фон Вилла Белла" <...> мы имеем безукоризненное свидетельство, что он предназначался как раз для подобного домашнего театра» [8, p. 112]. Однако, к сожалению, последний не подкрепляет это свидетельство никакими ссылками. Известно, правда, что увертюра к «Клаудине» должна была быть исполнена в 1818 году в Бадене и в дневном концерте в Вене, но так и не прозвучала [4, с. 174; 19, S. 56a].

¹² Продуктивность сочинения снижается в эти годы и в других жанрах. Каннингем (со ссылкой на О. Э. Дойча) приводит в цифру 120 сочинений в 1817–1818 годы против 385 в 1815–1816 [15, S. 26].

¹³ В лейпцигской «Всеобщей музыкальной газете» [4, с. 199–200]. Правда, корреспондент допустил ошибку в фамилии, дважды назвав композитора Шубартом [6, S. 560–561].

¹⁴ В это время появляется множество неоконченных сочинений и в других жанрах — четыре симфонии (D. 615, D. 708a, D. 729 и D. 759 «Неоконченная»), оратория «Лазарь» (D. 689), струнный квартет (D. 703) и три фортепианные сонаты (D. 613, D. 625, D. 655) [34].

¹⁵ На это указывает, в частности, Маккей [26, p. 209]. Впрочем, Денни справедливо замечает, что к началу 1820-х традиция немецкоязычных опер со сквозным музыкальным развитием существовала уже довольно продолжительное время в творчестве менее известных ныне композиторов — таких как Игнац фон Мозель (оперы «Залем», 1813 и «Кир и Астиаг», 1818) или Петер фон Винтер («Мария фон Монтальбан», 1800) [17, p. 225]. Т. Г. Вайделих, рассматривая историю подобных опер, указывает на еще более ранние образцы 1770-х годов — «Альцесту» Антона Швейцера и «Гюнтера фон Шварцбурга» Игнаца Хольцбауэра [33, S. 58].

¹⁶ Ни одна из ранних опер, способных претендовать на звание «больших», не была завершена. Единственное сочинение, сравнимое по масштабам с «Альфонсо и Эстреллой» и «Фьербрасом», юношеская опера «Увеселительный замок черта».

¹⁷ По драме З. Вернера «Ванда, королева сарматов».

Литература

1. Воспоминания о Шуберте / сост., перевод, предисл. и примеч. Ю. Хохлова. М.: Музыка, 1964. 412 с.
2. *Вульфийус П. А.* Франц Шуберт. М.: Музыка, 1983. 447 с.
3. *Дамс В.* Франц Шуберт. М.: Музыкальный сектор, 1928. 199 с.
4. Жизнь Франца Шуберта в документах / ред.-сост. Ю. Хохлов; пер. И. Волькенштейн, Ю. Хохлов. М.: Гос. муз. изд-во, 1963. 840 с.
5. Музыка Австрии и Германии XIX века / общ. ред. Т. Э. Цытович. М.: Музыка, 1975. Кн. 1. 512 с.
6. *Allgemeine musikalische Zeitung* (Leipzig). 1820. № 33. S. 560–561.
7. *Beghelli M.* Vorwort // Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Bd. II/3: «Die Freunde von Salamanka». Kassel: Bärenreiter, 2003. S. IX–XV.
8. *Biba O.* Schubert's Position in Viennese Musical Life // 19th Century Music. November, 1979. Vol. 3. Nr. 2. P. 106–113.

9. *Branscombe P.* Schubert and the melodrama // Schubert-Studies. Problem of Style and chronology. New York: Cambridge University Press, 1982. P. 105–141.
10. *Brown M. J. E.* Schubert and Salieri // The Monthly Musical Record. 1958. Vol. LXXXVIII. P. 211–219.
11. *Brown M. J. E.* Schubert: A Critical Biography. London: Macmillan, 1958. 414 p.
12. *Byrne L.* Schubert, Goethe and the Singspiel. An Elective Affinity [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ucd.ie/pages/99/articles/byrne.pdf> (дата обращения: 20.08.2014).
13. *Citron M. J.* Schubert's Seven Complete Operas: a Musico-dramatic Study: PhD. Diss. U. of North Carolina, 1971. VIII, 169 p.
14. *Clive H. P.* Schubert and his world: a biographical dictionary. New York: Oxford University Press, 1997. 310 p.
15. *Cunningham G. R.* Franz Schubert als Theaterkomponist: diss. ... PhD. Albert-Ludwigs-U. Freiburg, 1974. 223 S.
16. *Denny Th. A.* Archaic and contemporary aspects of Schubert's Alfonso und Estrella. Issues of Influence, Originality, and Maturation // Eighteenth-century music in theory and practice: essays in honor of Alfred Mann. New York: Pendragon Press, 1994. P. 241–262.
17. *Denny Th. A.* Schubert's operas: «the judgment of history?» // The Cambridge Companion to Schubert. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. P. 224–240.
18. *Denny Th. A., Martin Ch.* Vorwort // Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Bd. II/8a: «Fierabras» (1. Akt). Kassel: Bärenreiter, 2005. S. IX–XXIII.
19. Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens / hg. v. O. E. Deutsch. München und Leipzig: G. Müller, 1914. Bd. 2, H. 1: Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens. 514 S.
20. Franz Schubert. Jahre der Krise 1818–1823. Arnold Feil zum 60. Geburtstag. Kassel-Basel-London: Bärenreiter, 1985. 144 S.
21. *Gülke P.* Franz Schubert und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag, 2002. 400 S.
22. *Hilmar E.* Verzeichnis der Schubert-Handschriften in der Musiksammlung der Wiener Stadt und Landesbibliothek, Catalogus Musicus VIII. Kassel: Bärenreiter, 1978. XV, 144 S.
23. *King A.* Hyatt Music for Stage // Schubert: A Symposium. New York: Lindsay Drummond Limited, 1947. P. 198–216.
24. *Kreißle von Hellborn H.* Franz Schubert. Wien: Carl Gerolds Sohn, 1865. 619 S.
25. *Martin Ch., Martin D.* Vorwort // Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Bd. II/14: «Claudine von Villa Bella». Kassel: Bärenreiter, 2011. S. IX–XXII.
26. *McKay E. N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. Tutzing: H. Schneider, 1991. 412 p.
27. *McKay E. N.* Schubert and Classical Opera: The promise of Adrast // Der vergessene Schubert: Franz Schubert auf der Bühne. Wien: Böhlau, 1997. S. 61–76.
28. *Newbould B.* Schubert, the Music and the Man. Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1997. 465 p.
29. *Obermaier W.* Schubert und die Zensur // Schubert-Kongreß Wien 1978. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1979. S. 117–125.
30. *Speidel L.* Franz Schubert — ein Opernkomponist? Am Beispiel des «Fierabras». Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2012. 371 S.
31. *Szmolyan W.* Schubert als Opernkomponist // Österreichische Musikzeitschrift (ÖMZ). 1971. XXVI. S. 282–289.
32. *Theill H.* Vorwort // Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Bd. II/2. «Der Vierjährige Posten–Fernando». Kassel: Bärenreiter, 1992. S. IX–XIV.
33. *Waidelich T. G.* Franz Schubert: Alfonso und Estrella: eine frühe durchkomponierte Deutsche Oper: Geschichte und Analyse. Tutzing: H. Schneider, 1991. 339 S.
34. *Winter R., Brown M. J. E., Sams E.* Schubert, Franz (Peter) // The New Grove Dictionary of Music and Musicians [Электронный ресурс]. 2nd ed. London: Oxford University Press, 2001. 1 электрон. опт. диск (CD-Rom).
35. *Wischusen M. A.* The Stage Works of Franz Schubert: Background and Stylistic Influences: diss. PhD. U. of New Jersey (New Brunswick), 1983. 769 p.

НЕУДАЧИ ФРАНЦА ШУБЕРТА НА ОПЕРНОМ ПОПРИЩЕ: СЛУЧАЙНОСТЬ ИЛИ ЗАКОНОМЕРНОСТЬ?

В статье рассматриваются причины неудач Ф. Шуберта в сфере музыкального театра. Малый прижизненный успех и последующая печальная судьба оперного наследия композитора обусловлены не столько особенностями его дарования, сколько общим положением и условиями функционирования венского музыкального театра той эпохи.

Ключевые слова: Франц Шуберт, опера, венский музыкальный театр

Мы хорошо знаем сегодня Шуберта как песенного композитора, автора фортепианных сочинений, симфоний и месс. Но кому знакомо его оперное творчество? Сам композитор рассматривал оперу как одну из магистральных линий своей творческой карьеры: его упорное обращение к жанрам музыкального театра (даже в конце жизни, когда надежд на постановку в Вене уже не оставалось) говорит само за себя. И хотя несколько сочинений Шуберта все же увидели сцену, в целом его театральная карьера со стороны выглядит как последовательная цепь неудач, перемежающихся редкими подарками судьбы в виде заказов на оперу или музыку к спектаклю. Впрочем, и после смерти композитора его оперное наследие по-прежнему остается недостаточно востребованным.

Одной из причин еще при жизни Шуберта считался недостаток или даже полное отсутствие у него драматического дарования. Близкий друг композитора, Йозеф Шпаун, с горечью отмечал, что «благодаря некоторым завистникам в обществе распространилось мнение, <...> будто для театра у него нет никакого таланта» [1, с. 34]. Впрочем, дело было не только в завистниках: это суждение поддержали также первые биографы, критики и исследователи оперного творчества композитора¹, и в течение длительного времени оно практически не подвергалось сомнению². До начала 1960-х годов большинство шубертоведов констатировали у Шуберта недостаток таланта к претворению драматических ситуаций на сцене и к длительному драматическому развитию. Особенно удивительным этот факт казался на фоне песенного творчества композитора: «Кто станет отрицать, что в "Лесном царе", "Двойнике", "Карлике" и многих других подобных песнях Шуберта бьется гораздо больше "драматической" жизни, чем во всей опере "Альфонсо и Эстрелла"?» [19, S. 72].

«В то время как Шуберт в области инструментальной музыки и песен сотворил

много нового непреходящей ценности, как драматург он не продвинулся по пути дальше общепринятого и поэтому был способен в этой области только в скромном объеме дать нечто свое. Поразительно, что творец "Лесного царя", "Гретхен за прялкой", "Вознице Кроносу" был лишен драматического дарования» [7, S. 174].

Только в конце 1970-х годов оценки становятся не столь однозначными. Отто Биба, отталкиваясь от той же посылки о драматическом таланте композитора в песнях и других жанрах, по поводу опер высказывается уже гораздо более осторожно: «Было бы также слишком легко утверждать, что Шуберт просто не драматический композитор. В бесчисленных песнях, вокальных ансамблях и частях Credo в мессах он показывает себя в качестве чрезвычайно одаренного драматурга» [6, p. 112].

Брайан Локк приписывает подобные изменения в оценках «более обстоятельному исследованию самих опер в их собственных условиях» [23, p. 116]. Однако это, по-видимому, не единственная причина. В этот период было осуществлено несколько успешных постановок шубертовских опер. Эрнст Хильмар в статье с красноречивым заглавием «Может ли шубертовский "Фьеррабрас" быть жизнеспособной оперой?», написанной в преддверии исполнения этого сочинения под управлением К. Аббадо в 1988 году, высказывается весьма категорично:

«"Недраматический Шуберт" — это предрешение, которое сегодня воспринимается скорее как нечто смехотворное. Мы должны вспомнить хотя бы исполнение «Увеселительного замка черта», юношеской работы Шуберта, в рамках последних Венских шубертовских дней. Оно, при внимательном вслушивании, легко способно свести подобное клише к абсурду» [18, S. 242].

Спустя почти десятилетие ему вторит Томас Денни: «...достижения [Шуберта] в "Фьеррабрасе" несомненно делают ложным любое

безоговорочное отрицание его драматических способностей» [12, p. 225].

Сдвиг в оценке шубертовского оперного наследия был также, возможно, обусловлен изменением в понимании театральности, произошедшим во второй половине XX столетия [28, S. 20]. Тиль Геррит Вайделих приводит одно из высказываний Альфреда Эйнштейна, в целом отрицавшего наличие у Шуберта драматического таланта, об «Альфонсо и Эстрелле»: «Все исключительно театрально. Но — и в этом снова запечатлена исключительность дарования [Шуберта] — это театральность, которая указывает на будущее» [13, S. 217; цит. по: 28, S. 20].

К сходному выводу приходит и сам Вайделих³, который завершает свое исследование словами одного из друзей Шуберта, Морица фон Швинда, сказанными после премьеры «Заговорщиков» в 1861 году: «Какая масса таланта и драматического инстинкта. При некотором опыте он не отстал бы от Вебера» [28, S. 195]⁴.

Характерно, что именно в недостатке у композитора соответствующего опыта, выразившегося в отсутствии «полного понимания театра и его проблем» [24, p. 16], исследователи часто видят еще одну причину несценичности его опер⁵. На первый взгляд эта причина кажется довольно спорной, особенно, если вспомнить количество созданных им театральных опусов.

В документах и воспоминаниях, относящихся к жизни Шуберта, зафиксированы названия около 20 опер, которые он видел на сцене — что, конечно, очень мало даже для обычного театрала [8, p. 110–111]. Питер Брэнском не без основания замечает, что, если бы посещение театра было важной частью его жизни, этот факт должен был, с одной стороны, быть хоть как-то зафиксирован в документах, с другой — сказаться на его развитии как оперного композитора [Ibid., p. 116]. И действительно, современник Шуберта, Леопольд Зонлейтнер, писал о том, что «театр и его общество он мало посещал» [1, с. 115]. Вместе с тем исследователи иногда подвергают сомнению тот факт, что композитор недостаточно знал сцену, исходя из следующего сообщения Ансельма Хюттенбреннера о распорядке дня Шуберта: «Вечером он посещал тот или иной театр. Хорошие драматические артисты столь же интересовали его, как и оперные» [1, с. 83].

В любом случае, настоящее знание сцены и ее законов вряд ли могло быть получено

через пассивную роль зрителя. Здесь требовалось другое: деятельное участие в театральной жизни, причем не только в качестве сочинителя музыки. Большинство успешных венских оперных композиторов той эпохи были одновременно и оперными дирижерами, часто и музыкальными директорами в тех или иных театрах. Все они с юности вращались в театральных кругах и, благодаря работе в качестве капельмейстеров, могли слышать собственные оперы исполненными, даже если последние выдерживали одно-два представления⁶. Для Шуберта же обстоятельства сложились менее благоприятно. Молодой композитор так и не смог закрепиться ни в одном из венских театров в качестве постоянного служащего⁷, а следовательно, не имел возможности глубоко вникнуть в проблемы театрального искусства: «...постановка оперы имела множество специфических проблем. Шуберт [же] никогда не был готов успешно работать с оперной труппой, где нужно было иметь дело с актерами, певцами и директорами в ситуации репетиции и бороться за свои права композитора» [29, p. 422].

С другой стороны, не стоит преувеличивать неопытность Шуберта в театральной сфере. Несколько сочинений увидели сцену при жизни композитора, а это значит, что он участвовал в репетициях и присутствовал по меньшей мере на их премьерах. Да и сама его творческая эволюция в жанре оперы свидетельствует о все возрастающем опыте. И, возможно, правы те исследователи, которые считают, что, проживи он немного дольше, история оперы могла бы быть иной.

Действительно, подавляющая часть сочинений для театра была создана Шубертом в возрасте от 17 до 26 лет. В музыковедческой литературе бытует мнение, что чрезвычайно раннее созревание в жанре песни сыграло с ним злую шутку, и он не смог стать таким же реформатором в опере. Однако можно сказать, что этот факт сыграл злую шутку с самими исследователями его оперного творчества, которые, глядя на стремительную эволюцию песни, фактически обвиняют Шуберта в отсутствии столь же быстрого прогресса в театральных жанрах. Брайан Ньюболд, со ссылкой на Дональда Тови, совершенно справедливо замечает, что «все сочинения Шуберта — это ранние сочинения» [26, p. 185], и, проводя параллели с Моцартом, другим рано созревшим гением, пишет следующее:

«Если бы Моцарт не имел возможности сочинять для оперы после двадцати шести лет — возраст, в котором Шуберт создал свою последнюю законченную оперу («Фьербрас»), — его наивысшим сценическим достижением стало бы «Похищение из сераля», и он не дал бы миру "Директора театра", "Фигаро", "Дон Жуана", "Так поступают все", "Милосердие Тита" или "Волшебную флейту"» [Ibid.].

Возможно, это сравнение не совсем корректно, поскольку Моцарт и Шуберт по характеру дарования слишком разные композиторы. Но все же нельзя не согласиться с Мэри Энн Вишуген в том, что для последнего из них «множество очевидных проблем в написании сочинений для театра могло со временем разрешиться» [29, р. 423]. Не стоит также забывать и о примере Мейербера, чьи «немецкие» оперы, написанные до «итальянских» и «французских» (в свою очередь созданных, когда композитору было уже за тридцать), не имели успеха.

Еще одна из наиболее часто называемых причин неудач Шуберта — слабые либретто его опер. Причем в выборе плохих текстов нередко обвиняют самого композитора, что не совсем справедливо. Прежде всего потому, что этот выбор не всегда зависел от него: в тех случаях, когда Шуберт писал по заказу (4 из 11 законченных сочинений), он вынужден был работать с тем либреттистом, которого предоставляла ему администрация театра (а это во всех четырех случаях были именно слабые либреттисты⁸). С другой стороны, далеко не все авторы, выбранные им самостоятельно, были посредственными драматургами: среди них фигурирует Август Коцебу, которого при всем желании нельзя обвинить в незнании законов сцены, талантливый немецкий поэт Теодор Кёрнер, Игнац Кастелли, написавший немало число зингшпилей, имевших сценический успех⁹, и, наконец, не нуждающийся в представлениях Иоганн Вольфганг Гёте.

Конечно, некоторые оперные тексты были созданы друзьями Шуберта, поэтами-дилетантами¹⁰. Особенно много претензий у исследователей вызывает либретто «Альфонсо и Эстреллы», написанное Францем Шобером. Оно действительно весьма несовершенно — и в поэтическом, и в драматургическом отношении. Однако нельзя не заметить, что в песне, также требующей выбора текста, погрешности стихотворения обычно не были для Шуберта препятствием к созданию выдающихся по красоте сочинений¹¹. К тому же, по справедливому

замечанию Петера Гюльке, «многие хорошие оперы не имеют хорошего либретто» [15, S. 108]. И, что важно, в «Альфонсо и Эстрелле» немало прекрасных мест не только с музыкальной, но и с драматической точки зрения¹².

Наконец, нельзя не учитывать, что в Вене первой трети XIX века катастрофически не хватало умелых либреттистов. Уровень вновь создаваемых либретто падал все ниже, и многие популярные оперы и зингшпили того времени были написаны на тексты еще худшего качества¹³.

Элизабет Норман Маккей вменяет Шуберту в вину не критичное отношение к текстам, утверждая, что он «рабски следовал» им [25, р. 103]. Однако она же указывает на то, что выбор либретто, к которым он обращался, был обусловлен прежде всего вкусами венцев того времени [24, р. 83–84]. А вкус венской публики — это еще одна притча во языцех для исследователей шубертовского театрального наследия. Выражался он прежде всего в популярности легких жанров — таких, как комический зингшпиль, фарс, пародия и трагедия. Подобные предпочтения приводили в отчаяние тех театральных композиторов, кто не был склонен к работе в этих жанрах (в том числе и Шуберта). Нарождающаяся серьезная национальная опера в основном оставалась на периферии интересов широкой публики (за исключением «Вольного стрелка», имевшего, кстати, тоже достаточно много развлекательных элементов)¹⁴. Она, «казалось, не хотела немецкой оперы или, по крайней мере, оказывала ей только вялую поддержку» [26, р. 186], что наиболее наглядно иллюстрируется как фактическим провалом «Эврианты» Вебера, так и отказом администрации Кернтнертеатра от намеченной постановки шубертовского «Фьербраса».

Некоторые исследователи не без основания считают, что «плачевный вкус и неразборчивость театральной публики могли быть побочным продуктом давления цензуры» [24, р. 37]¹⁵, подчас уродовавшей немецкие либретто до неузнаваемости. Необходимость оглядки на цензоров сильно ограничивала не только творческую свободу либреттистов и композиторов, но и саму возможность выбора того или иного сюжета¹⁶.

Впрочем, почти полная утрата интереса венской публики к немецкой опере в 1820-е имела и другую причину. Невероятная популярность Россини, которая пришлась на 1822–1825 годы [29, р. 421; 24, р. 70; 26, р. 186 и др.], свела

на нет все попытки утвердить национальный жанр на венской сцене и поставила окончательный крест на театральной карьере Шуберта¹⁷.

Безусловно, многие из названных выше причин сыграли свою роль в неудачах Шуберта на театральном поприще — как прижизненных, так и посмертных. Было, однако, еще одно, ключевое, на мой взгляд, обстоятельство, помешавшее композитору достигнуть в опере тех же высот, что в песне: отсутствие готовых моделей для создания национального жанра, то, что его жизнь пришлось на время, когда немецкие композиторы и либреттисты экспериментировали в своих попытках создать оперу нового типа [25, p. 103].

«Задачей было не просто написать оперную музыку на немецкое либретто, а создать сам тип немецкой оперы <...>. Поскольку в немецкой опере еще не существовало традиции, <...> юный Шуберт имел [перед глазами много образцов], по правде говоря, слишком много, но не имел стиливого образца» [13, S. 26; цит. по: 28, S. 84]

«Сверхчеловеческие размеры» [Ibid.] задачи, стоявшей перед композитором, оказались не по силам и большинству его современников.

Примечания

¹ Лист, Крейсле, Ганслик и др. [22; 20; 17].

² Только авторы немецкоязычных диссертаций 1920-х годов, посвященных операм Шуберта, которые по определению лучше ориентировались в его оперном творчестве, не спешили столь однозначно отрицать наличие у композитора драматического таланта [21; 14].

³ «Ясно, что недопустимо причислять Шуберта к "недраматическим" композиторам, как это часто делается» [28, S. 195].

⁴ Со ссылкой на В. Дамса [10, S. 225], см. также [2, с. 120].

⁵ Ср.: «Шуберту была бы необходима [такая же] практика, как в других областях его творчества» [11, S. 155].

⁶ Об этом на примере Вебера пишет Дж. Каннингем [9, S. 215].

⁷ Подробнее см. [4].

⁸ Г. фон Гофман («Братья-близнецы» и «Волшебная арфа»), Й. Купельвизер («Фьеррабрас») и Х. фон Шези («Розамунда»).

⁹ Среди них «Швейцарское семейство» Й. Вейгля.

¹⁰ Хотя были среди них и профессиональные поэты и драматурги — такие как Майрхофер и Бауэрнфельд.

¹¹ На это указывает, в частности, Вишузен [29, p. 419].

¹² Например, финал I акта или сцена заговора.

¹³ См. об этом: [29, p. 419; 24, p. 41; 26, p. 186; 16, S. 153].

¹⁴ «За исключением "Вольного стрелка", немецкая опера не была популярна у венской публики» [24, p. 44].

¹⁵ На цензуру, как одну из причин неудач Шуберта, указывает также Ньюболд [26, p. 186].

¹⁶ Например, сюжет последней, неоконченной оперы Шуберта «Граф фон Гляйхен» был отвергнут цензурой еще до того, как композитор приступил к написанию оперы. Подробнее о цензуре в австрийском музыкальном театре шубертовских времен см. [27; 24, p. 315–319; 5].

¹⁷ Подробнее см.: [3].

Литература

1. Воспоминания о Шуберте / сост., пер., предисл. и примеч. Ю. Хохлова. М.: Музыка, 1964. 412 с.
2. Дамс В. Франц Шуберт. М.: Музыкальный сектор, 1928. 199 с.
3. Пилипенко Н. В. Франц Шуберт и Италия // Музыка и время. 2012. № 2. С. 38–41.
4. Пилипенко Н. В. Франц Шуберт и театр у Каринтийских ворот // Старинная музыка. 2013. № 2. С. 26–30.
5. Пилипенко Н. В. Франц Шуберт и цензура в австрийском театре конца XVIII – начала XIX века // Старинная музыка. 2015. № 1. С. 26–31.
6. Biba O. Schubert's Position in Viennese Musical Life // 19th Century Music. November, 1979. Vol. 3. Nr. 2. P. 106–113.
7. Blessinger K. Romantischer Elemente in der Opern Franz Schuberts // Almanach der deutschen Musikbucherei 1924–1925. Regensburg: Gustav Bosse, 1924. S. 170–179.
8. Branscombe P. Schubert and the melodrama // Schubert-Studies. Problem of Style and chronology. New York: Cambridge University Press, 1982. P. 105–141.
9. Cunningham G. R. Franz Schubert als Theaterkomponist: Diss. ... PhD. Freiburg im Breisgau, 1974. 223 S.
10. Dahms W. Schubert. Berlin–Leipzig: Schuster & Loeffler, 1912. 446 S.
11. Dahms W. Schubert. Berlin–Leipzig: Schuster & Loeffler, 1918. 323 S.
12. Denny Th. A. Schubert's operas: «the judgment of history?» // The Cambridge Companion to

- Schubert. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. P. 224–240.
13. *Einstein A.* Schubert: Ein musikalisches Porträt. Zürich: Pan-Verlag, 1952. 404 S.
 14. *Endert W. van* Schubert als Bühnenkomponist: Diss. PhD. Leipzig, 1925. 157 S.
 15. *Gülke P.* Die Oper: Ambitionen und Katastrophen — anhand *Fierrabras* // Der vergessene Schubert. Franz Schubert auf der Bühne: Katalog zur Ausstellung, Österreichisches Theater Museum. Wien: Böhlau, 1997. S. 107–120.
 16. *Gülke P.* Franz Schubert und seine Zeit. Laaber, 2002. 400 S.
 17. *Hanslick E.* Feuilleton. «Alfonso und Estrella» // Neue Freie Presse. Morgenblatt. 1882. № 6336. S. 1–3.
 18. *Hilmar E.* Kann Schuberts «Fierrabras» eine lebensfähige Oper sein? // Österreichische Musikzeitschrift (ÖMZ). 1988. XLIII. S. 241–244.
 19. *Kalbeck M.* Opern-Abende. Beiträge zur Geschichte und Kritik der Oper. Berlin: Harmonie, 1898. 236 S.
 20. *Kreissle von Hellborn H.* Franz Schubert. Wien: Carl Gerolds Sohn, 1865. 619 S.
 21. *Krott R.* Die Singspiele Schuberts: Diss. PhD. Wien, 1921. 110 p.
 22. *Liszt F.* Schuberts *Alfonso und Estrella* // Neue Zeitschrift für Musik. 1854. Bd. 41. Nr. 10. S. 101–105.
 23. *Locke B.* «Ever More Fearful Grows the Confusion»: Genre and the problem of musical narrative in Schubert's *Fierrabras* // The Unknown Schubert. Aldershot–Burlington: Ashgate, 2008. P. 99–117.
 24. *McKay E. N.* Franz Schubert's Music for the Theatre. Tutzing: H. Schneider, 1991. 412 p.
 25. *McKay E. N.* Schubert as a Composer of Operas // Schubert-Studies. Problem of Style and chronology. New York: Cambridge University Press, 1982. P. 85–104.
 26. *Newbould B.* Schubert, the Music and the Man. Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1997. 465 p.
 27. *Obermaier W.* Schubert und die Zensur // Schubert-Kongreß Wien 1978. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1979. S. 117–125.
 28. *Waidelich T. G.* Franz Schubert: Alfonso und Estrella: eine frühe durchkomponierte Deutsche Oper: Geschichte und Analyse. Tutzing: H. Schneider, 1991. 339 S.
 29. *Wischusen M. A.* The Stage Works of Franz Schubert: Background and Stylistic Influences: Diss. PhD. U. of New Jersey (New Brunswick), 1983. 769 p.

© Глушкова О. Р., 2016

УДК 78.07

ИЗ ИСТОРИИ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ: «ЭФФЕКТИВНЫЙ КОНТРАКТ» С ПРЕПОДАВАТЕЛЯМИ

Статья посвящена исследованию содержания некоторых деловых документов, определяющих отношения преподавателей и Консерватории Московского отделения Русского музыкального общества. Представленные материалы дополняют фактические сведения о ее первых педагогах.

Ключевые слова: Русское музыкальное общество, Московское отделение РМО, Московская консерватория, преподаватели, Александра Кочетова, Александра Губерт, Николай Губерт

Культурная жизнь Российской империи второй половины XIX века была оживлена ярким событием в области музыкального просвещения — появлением в первопрестольной столице Москве *второго* специально-музыкального учебного заведения, которым стала Московская консерватория.

В сложившейся обстановке активно меняющейся картины музыкальной жизни Москвы вопрос воспитания специально обученных отечественных музыкантов-исполнителей и пе-

дагогов стал особенно актуальным. Именно ему при открытии Московской консерватории ее учредителем, Московским Русским музыкальным обществом, уделялось повышенное внимание.

Во многих дошедших до наших дней документальных материалах отражен сложный процесс создания творческих, учебных, научных основ устройства второй русской консерватории, «состоящей», как писалось в документах, при Московском Русском музыкальном обществе.

Члены Дирекции Московского РМО, представлявшие элиту русского общества, князь В. Ф. Одоевский и Н. П. Трубецкой, первые директора Консерватории, ратовали за приглашение на службу в консерваторию самых известных русских и зарубежных музыкантов.

О единстве Дирекции Московского РМО (впоследствии Московского отделения ИРМО) и Московской консерватории говорят общие отчетные сведения, публиковавшиеся для вышестоящей организации — Главной дирекции Общества в Санкт-Петербурге.

Отчеты Московского РМО и Консерватории печатались одной книжкой и представляли полные сведения по всем отраслям их деятельности: финансовой (например, аренда залов, покупка книг в библиотеку, продажа билетов), концертной (с указанием программ музыкальных собраний и исполнителей), учебной (приводились именные списки руководства консерваторией и учащихся по классам и предметам, сведения о выпускных Актах), благотворительной (велся учет денежным пожертвованиям с указанием имен благотворителей, устраивались концерты в пользу малообеспеченных учеников и т. д.).

Кроме того, газетно-журнальная информация по этим вопросам была совершенно открытой для всех интересующихся делами музыкального искусства в Российской империи.

Работая над формированием устоев учебного заведения, Дирекция Московского отделения не упускала из виду множество аспектов учебного, административного, организационного свойства, в том числе выработала очень четкие правила приглашения на службу первых профессоров и преподавателей, оформленные в виде специального индивидуального «условия» [2], говоря современным языком, договора или контракта.

Форма контракта была типовой. Как правило, он заключался на 3 года и предусматривал буквально все возможные стороны преподавательской службы. Его подписывали нанимаемый преподаватель и члены Дирекции.

Один из первых контрактов был заключен 7 мая, то есть до времени открытия Московской консерватории (1 сентября 1866 г.), с известной артисткой Императорских театров, знаменитой певицей Александрой Дормидонтовной Александровой-Кочетовой:

«1866 года апреля 30 дня я, нижеподписавшаяся Действительная Статская Советница

Александра Дормидонтовна Кочетова (Александрова), заключила сие условие с дирекцией РМО в Москве сроком на один год от 1-го сентября 1866 года по первое сентября тысяча восемьсот шестьдесят седьмого года в том, что 1) я, Кочетова (Александрова), обязана заниматься в Консерватории преподаванием уроков пения не менее десяти часов в неделю без всякой отговорки, если на такое число уроков будет достаточное число учеников» [2, л. 62].

Отметим, что «учебная нагрузка» (О. Г.¹) преподавателя фиксировалась в первом же пункте, как самое главное условие соглашения.

Следующие два пункта касались «обязанностей преподавателя». С одной стороны, они подают современным учителям высшей школы удивительный пример неукоснительной дисциплинированности, которая отличала большую часть наших предшественников². С другой же стороны, эти установки демонстрируют детализацию всевозможных ситуаций (опоздание или болезнь), повлекших изменение выплаты жалованья.

Вот эти пункты: «2) я, Кочетова (Александрова), обязана являться в консерваторию за десять минут до начатия урока, если же опоздаю, кроме сих десяти минут, еще пятнадцать минут, час урока считается пропущенным. При сем обязана я объяснить Директору консерватории причину, по которой я опоздала. Пропущенный час урока может быть по согласию с Директором консерватории заменен другим часом, в противном случае вычитается с меня, Кочетовой (Александровой), за каждый пропущенный час урока по пять рублей сер. 3) в случае моей болезни, после первого пропущенного урока часы мои заменяются по распоряжению директора другим профессором или адъюнктом. В случае замены Адъюнктом, если болезнь продолжается не более месяца, я должна получать из причитаемого мне жалованья только одну треть, а заменивший меня адъюнкт остальные две трети. Если же болезнь продлится более месяца, то я не получаю никакой платы и меня заменяют другим профессором до моего выздоровления. При замене меня профессором, а не адъюнктом, уплата мне денег прекращается. Первый мой пропущенный урок по болезни может быть заменен другим уроком или же вычитается из моего жалованья, что придется по расчету» [2, л. 62].

Четвертый пункт соглашения показывает расчет жалованья, отличающийся от современного тем, что все годовое жалованье выплачи-

валось в течение учебного времени (9 месяцев), сейчас же преподавателю выплачиваются отпускные деньги (в том числе премиальные):

«4) Я, Кочетова (Александрова), должна получать за каждый час уроков в неделю по семидесяти пяти рублей серебром в год, получая все годовое жалованье в течение девяти месяцев, то есть до начала вакационного времени. При увеличении или уменьшении часов занятий плата увеличивается или уменьшается, считая за каждый месяц Академического года 1.1/3 месяца годовой платы за каждый час» [2, л. 63].

«5) Обязана я, Кочетова (Александрова), обходиться с учащимися вежливо и вообще не позволять себе никаких грубых поступков или выражений относительно учеников и учениц...» [2, л. 63], — хотя это обязательство, как известно из воспоминаний консерваторцев, некоторых профессоров, например братьев Рубинштейнов, не становилось препятствием невоздержанности в отношениях с коллегами и воспитанниками («дело Щебальской», от которого еле спасся Н. Г. Рубинштейн [3, с. 63], уходя с директорского поста А. Г. Рубинштейна).

Очень показателен следующий пункт условия, которое подписывали желающие работать в Консерватории РМО:

«6) Обязуюсь я, кроме Консерватории, нигде классов не открывать, уроки же на дому я могу давать с тем условием: а) чтобы не публиковать об их открытии, б) брать от ученика не менее пяти рублей сер. за каждый час занятия» [2, л. 63].

В связи с этим нелишним представляется упомянуть письмо Чайковского баронессе фон Мекк от 17/29 января 1880-го, в котором есть сведения о частной практике Н. А. Губерта и характеристика его как педагога и человека: «Что касается Губерта, то <...> я его знаю еще с Петерб[ургской] консерватории, где мы вместе учились, и могу Вам сказать с полным убеждением, что он очень добрый, умный, знающий и честный человек [...]. Как преподаватель, он немножко педант, немножко скучен, но в высшей степени добросовестен, и поверьте, что он может быть в высшей степени полезен Влад[иславу] Альб[ертвичу Пахульскому]³, если только последний сумеет сквозь многословную и подчас убийственно скучную речь Губерта оценить его действительные достоинства. Губерт очень выигрывает от ближайшего знакомства. Губерт и как учитель и как человек достоин всякого уважения. Я всегда очень уважал его знания и

нередко советовался с ним по поводу моих сочинений» [5]. Далее Чайковский называет стоимость часа занятий Губерта — 5 рублей.

В настоящее время понятие репетиторства или частных уроков не существует в официальных инструктивных материалах руководящих образовательных ведомств. Хотя аналогом репетиторства являются различные платные курсы для поступающих в вузы.

Преподаватели Московской консерватории, как правило, являлись незаурядными творческими деятелями и вели активную концертную работу. И контракт не ограничивал их участие в сторонних концертах и спектаклях, однако обязательным было уведомление Дирекции Московского РМО. Приведем пример из контракта Александровой-Кочетовой:

«7) Я, Кочетова (Александрова), не могу принимать участие ни в каких концертах вне Русского музыкального общества без согласия на то совета консерватории и Дирекции Русского музыкального общества, кроме случаев о службе при Императорских театрах» [2, л. 63].

Интересно отметить отсутствие в контрактах понятия научной и учебно-методической работы. Тем не менее и директора, и преподаватели постоянно занимались написанием учебников и учебных пособий, переводами иностранных учебников, научными исследованиями (назовем имена протоиерея Д. В. Разумовского, С. И. Танеева, Н. М. Ладухина, В. И. Сафонова), и выполняли эту работу талантливо и на высоком интеллектуальном уровне.

Публикация трудов профессоров Консерватории была возможна только после рецензирования или рассмотрения работы на Совете профессоров (позднее Художественном совете), о чем делалась специальная запись о разрешении Цензурного комитета [4, с. 6].

Контракт завершался обязательствами соблюдения сторонами взятых договоренностей:

«8) Обязана я, Кочетова (Александрова), сем подчиняться правилам, составленным Дирекцией Общества и утвержденным Президентом Общества и отнюдь от них не отступать. Нарушение контракта подлежит взысканию неустойки. 9) За нарушение с какой-либо стороны контракта виновная сторона подвергается неустойке пятьсот рублей сер. 10) В случае моего Кочетовой (Александровой) какого-либо поступка, по которому я буду подлежать увольнению по заключению Совета Консерватории и окончательного заключения Дирекции обще-

ства, Дирекция вольна мне отказать без уплаты в означенном в пункте 9 неустойки. 11) Если я, Кочетова (Александрова), Дирекцией театров от службы буду уволена, то обязуюсь до 1 июня текущего года в Консерватории заниматься, с 1 же июня условие сие уничтожается без всякой неустойки с обеих сторон. 12) Условие хранить с обеих сторон свято и нерушимо.

К сему условию Действительный Статский Советник Александра Дормидонтовна Кочетова-Александрова руку приложила.

К сему условию руку приложили Директора Русского Музыкального Общества Губернский Секретарь Николай Григорьевич Рубинштейн, Потомственный почетный гражданин А. Торлецкий, Действительный Статский Советник князь Н.П. Трубецкой.

1866 год мая 7» [2, л. 64].

Необходимо выделить часть соглашения, посвященную нагрузке педагога. В контракте Александровой-Кочетовой — это не более 10 уроков в неделю, у Губерта, как профессора, — не менее 16 часов. В контракте младшего преподавателя А. И. Баталиной⁴, недавней выпускницы Московской консерватории (1870), принятой на службу в 1874 году, — не менее 12 часов в неделю.

В процессе рассмотрения «учебной нагрузки» первых преподавателей Московской консерватории обнаруживается разница в занятости преподавателей и профессоров. Так, младший преподаватель проводил меньшее число «аудиторных» (лекционных, практических, индивидуальных) занятий, чем профессор. Если приблизительно подсчитать число аудиторных занятий в год, получится, что у профессора их было 576, а у преподавателя 432.

Интересно отметить, что спустя 100 лет преподаватели консерваторий проводят большее количество занятий, а профессора — меньшее.

Таким образом, при исследовании небольшой части документальных архивных

источников обнаружилось важные показательные особенности административно-правовых отношений Консерватории Московского отделения РМО и нанимаемых преподавателей.

Примечания

¹ Употребляемые в кавычках словосочетания относятся к настоящему времени, в позапрошлом веке таких понятий не существовало.

² Так, о дисциплинированности как жизненном принципе семьи Менделеевых, живших от нас по соседству на Арбате, автор этих строк слышала от своей бабушки.

³ Пахульский Владислав Альбертович (1857–1919), скрипач. В Московской консерватории учился по специальности у И. В. Гржимали. В 1879–1880 выдержал экзамен на аттестат.

⁴ А. И. Баталина (в замуж. Губерт) (1850–1937), профессор Московской консерватории, первая женщина-инспектор. См.: Глушкова О. Р. Жизнь и деятельность Николая и Александры Губертов: по страницам неизвестных архивных материалов. Готовится к изданию.

Литература

1. ВМОМК. Ф. 80. Отчеты РМО 1866–1880 гг.
2. РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 2. Ед. хр. 1. Л. 62–64.
3. Павлинова В. П. Князь Николай Петрович Трубецкой — первый председатель МО ИРМО // К 150-летию основания Московского отделения Русского музыкального общества (1860–2010) / ред.-сост. О. Р. Глушкова. М.: Языки славянской культуры, 2010. С. 53–66.
4. Разумовский Д. В. Церковное пение в России: в 3 вып. Вып. 1. М.: Типография Т. Рис, у Мясницких вор., д. Воейкова, 1867. 136 с.
5. Письмо П. И. Чайковского Н. Ф. фон Мекк от 17/29 января 1880 // Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Т. 9. / М.: Музыка, 1965. С. 30–31.

КОМПОЗИТОРСКАЯ РЕЖИССУРА В ОПЕРЕ Д. ШОСТАКОВИЧА «НОС»

Предметом настоящей статьи является исследование феномена композиторской режиссуры в опере «Нос», воплощенной в музыкальной драматургии оперы. Проявляющаяся на различных уровнях, многосоставная музыкальная драматургия оперы обогащает содержание оперы новым художественным смыслом, не предусмотренным в повести Н. Гоголя.

Ключевые слова: «Нос», композиторская режиссура, музыкальная драматургия оперы

Как и драматический театр, опера обладает комплексом специфических выразительных средств, выявляющих скрытые, а иногда и попросту отсутствующие в вербальном тексте выразительные и смысловые горизонты, благодаря чему рождается качественно новое художественное произведение. Организация «внетекстового» содержания в драме ложится главным образом на плечи режиссера, изобретающего и формирующего основную идею спектакля. В отличие от драмы, в опере роль режиссера в решающей мере играет композитор. Созданная им музыка является полноценной режиссерской интерпретацией литературного сюжета. Она содержит в себе организацию действия во времени и в пространстве сцены, задает «ритм душевных переживаний» [8, с. 46–47] героев оперы, предполагает их расстановку и движение на сцене, рисует мизансцены. Используя относительно автономный от слова музыкальный ряд, развивающийся независимо от вербального текста, а порой даже вопреки ему, композитор вносит в вербальный сюжет «коррективы», способные переосмыслить лежащий в основе оперы сюжет, наполнить его новым смыслом.

Реализацией режиссерского замысла композитора в опере является музыкальная драматургия. По характеру взаимодействия вербального и музыкального планов в ней можно выделить несколько уровней: 1) *психологический*, 2) *условно-игровой* и 3) *метафорический*. Каждый из них предполагает определенный тип музыкальной интерпретации литературного текста, вплоть до создания нового «внетекстового» смысла.

Первый — *психологический* уровень — связан с выявлением внутренней жизни героя, созданием его детализированной психологической характеристики. Чаще всего этот уровень тесно связан с вербальным текстом и таким образом становится фундаментом, на котором выстраиваются

прочие уровни музыкальной драматургии.

В эпизодах *условно-игрового* уровня, как правило, явственно ощутимы ассоциации с известными жанровыми моделями, прежде всего связанными с музыкальным театром. Это более свободное воплощение вербального текста, в котором реализуется игровая логика взаимодействия музыкального и вербального планов, характеризующая подчас подчеркнуто театральным характером. Музыка в эпизодах, относимых к *условно-игровому* уровню, также является психологической характеристикой, но скорее косвенной, реализуемой в рамках «театра представления».

Наконец, *метафорический* уровень музыкальной драматургии содержит воссозданную специфическими музыкальными средствами художественно-обобщенную главную идею оперы. На этом уровне развивается «невербальный», собственно музыкальный сюжет, порой раскрывающийся параллельно или даже вопреки сюжету либретто и сценическому действию.

Большой интерес в отношении композиторской режиссуры представляет собой опера «Нос» Шостаковича, являющаяся собой уникальный пример соотношения отмеченных выше уровней музыкальной драматургии. Чрезвычайно тонко ощущая детали многослойного художественного текста Гоголя, Шостакович создает в опере самобытную музыкальную драматургию, вмещающую в себя, казалось бы, несовместимые друг с другом линии и планы. Неслучайно в исследовательской литературе, посвященной «Носу», встречаются разнообразные жанровые обозначения — «опера-сатира», «опера-пародия» [4], «смешная трагедия» [5]. Другие исследователи связывают «Нос» с поэтикой абсурда, согласно которой за подчеркнуто комедийным сюжетом, изобилующим бытовыми деталями, в опере обнаруживается прямо противоположная трагическая картина мира [5; 6].

«Внешней оболочкой» оперы Шостаковича выступает *условно-игровой* уровень, что видится характерной особенностью комических опер. В них степень условности действия гораздо выше, чем, например, в психологических операх-драмах. В «Носе» *условно-игровой* уровень служит базой для образования более сложных внутренних смысловых планов. Неслучайно сам Шостакович предостерегал слушателей от упрощенного представления об этом произведении, утверждая, что, несмотря на комичность происходящего, музыка в «Носе» «не комикует» [11, с. 11]. На фоне *условно-игрового* уровня все более заметным становится *метафорический*, связанный с изображением драматически нарастающей, по мере развития сюжета, агрессивности отторгающей майора Ковалева толпы, частью которой до недавнего времени был он сам.

Наконец, в опере исключительную роль играет *психологический* уровень, обогащающий метафору и добавляющий к ней драматическую краску. Благодаря этому анекдотический эпизод превращается в психологическую драму личности, выпавшей из привычного уклада, столкнувшейся с ожесточенным непониманием со стороны общества и, как следствие, оказавшейся в трагическом одиночестве. Центральный объект психологической драмы в опере — майор Ковалев. В концепции композитора-режиссера этот персонаж попадает в ситуацию глубокого внутреннего конфликта, не доступного, что особенно важно, его собственному пониманию. Эта смысловая линия практически не развита в тексте либретто, но основательно проработана в музыкальной партитуре, именно на *психологическом* музыкально-драматургическом уровне. Ключевой с точки зрения понимания художественного содержания оперы, он придает общему действию тонкий, поначалу еле уловимый, но все более явственно пробивающийся сквозь гротеск и метафору психологический оттенок, формирующий основную идею оперы — идею трагедии аутсайдера.

Все уровни музыкальной драматургии в «Носе» представлены в сложном переплетении, вследствие чего многие эпизоды одновременно высвечиваются разными смысловыми оттенками.

В свете представленных музыкально-драматургических особенностей «Носа» не слишком продуктивным представляется часто встречающееся в исследовательской литературе его

сопоставление с «Воццеком» Берга. Широкий ряд различий опер объясняется принципиальным различием композиторской режиссуры. Основным музыкально-драматургическим уровнем в «Воццеке» является *психологический*, а скрытым и главным с точки зрения воссоздания сверхидеи произведения оказывается *метафорический*, реализующийся в инструментальных жанрах и формах, символически воплощающих трагическую предопределенность судьбы Воццека. В «Носе» же базовый уровень музыкальной драматургии, как было отмечено, — *условно-игровой*, в то время как *психологический* уровень открывается по мере тщательного изучения музыкальной партитуры.

Мы не станем подробно останавливаться на *условно-игровом* и *метафорических* уровнях — они достаточно очевидны. Для нас наибольший интерес в «Носе» представляет формирование и развитие *психологического* уровня музыкальной драматургии.

Проступая сквозь *условно-игровой* и *метафорический*, *психологический* уровень реже соприкасается со сценическим действием и разворачивается согласно собственной логике. Его преломление в «Носе» сильно отличается от традиционного воплощения внутреннего состояния героя в той или иной конкретной ситуации. Не совпадающий зачастую со сценическим поведением персонажей, *психологический* уровень уходит «вглубь» партитуры, автономизируясь от последовательности сценического действия и, как следствие, обретая значительную самостоятельность. При этом его воплощение приходится главным образом на инструментальные эпизоды оперы.

Тесно соприкасаясь с *метафорическим*, *психологический* уровень тем не менее вполне самостоятелен в отображении внутреннего состояния главного героя, который, как отмечалось, сам не осознает в полной мере сути коллизии, в центре которой он оказался.

Несмотря на то что пропажу носа Ковалева обнаруживает только в третьей картине, действие *психологического* уровня ощущается уже с самого начала оперы. Его завершение знаменуется гениальным психологическим штрихом: в девятой картине, разворачивающейся в подчеркнута бытовой плоскости, исчезает действие метафоры, и на ее место из-под тени выходит *психологический* уровень, завершающий характеристику героя. Майор, вновь обретший утраченный нос, безмятежен и покоен, «траге-

дия» не оставила в его жалком сознании никаких следов. Эдакое одноклеточное, поначалу напугавшееся, но по завершении драматического приключения мгновенно вернувшееся в свое привычное примитивное состояние.

В «Носе» Шостакович, с одной стороны, подчеркивает театральность поведения Ковалева — его нарочито жалкие страдания по поводу потери носа отдают пародийным комизмом и наполнены подчеркнута банальными оперными штампами. С другой стороны, несовпадение этой сотканной из клише музыкально-выразительной сферы с внутренним развитием в партии оркестра рождает трагическую картину «выпавшего» из общественного устройства индивидуума, увлекаемого потоком алогично развивающейся цепи событий.

Одним из конкретных музыкальных воплощений трагического абсурда в «Носе» является буквально пронизывающее партитуру оперы полифоническое письмо. Здесь оно приобретает не только выразительное, но и символическое значение. Как пишет Т. Левая, в опере Шостаковича строгая баховская полифония получает гротескно-абсурдистскую трактовку — одновременно она создает и комический эффект, и обретает трансцендентный смысл алогичности, благодаря чему возникает «абсурдистский образ социума» [6, с. 390–391].

В этом смысле полифония является знаком воплощения *метафорического* уровня, однако она также являет собой способ психологической характеристики Ковалева. Именно полифонический склад передает ощущение внутреннего противоречия, не осознаваемого главным героем. Состояние «потерянности» в окружении воцарившегося вокруг Ковалева хаоса, воплощение драматической утраты контакта с привычным и понятным миром и оттого — погружение в недоступную пониманию, фантазмагорическую враждебную среду, передано как с помощью имитационной, так и неимитационной полифонии. Вертикальное совмещение почти несовместимых пластов, бесконечный стремительный бег, остигатное движение — все это приобретает важнейшую смысловую нагрузку, связанную с изображением психологического состояния главного героя.

К *психологическому* уровню музыкальной драматургии в «Носе» можно отнести все инструментальные эпизоды и вокальные ансамбли, основанные на полифонических приемах изложения материала и его развития. Среди

них наиболее показательны Антракт ударных инструментов и четвертая картина «В Казанском соборе».

Антракт ударных инструментов, который в известной мере может быть отнесен и к *метафорическому* уровню, является первой яркой психологической характеристикой главного героя, возникающей в оркестре раньше, чем он сам (уже без носа) появляется на сцене. Обратим внимание на несовпадение во времени сценического события и реакции на него в партии майора Ковалева. Эта асинхронность — важнейшая особенность режиссуры Шостаковича. *Психологический* уровень отделен от визуального и вербального планов оперного действия. У него свой темп и своя логика организации художественного пространства оперы. В антракте полифония выступает в наиболее концентрированной форме: мелодическое интонационное развитие замещается строгой ритмической организацией. Здесь одновременно слышится еще в прямом смысле *неозвученное* предвосхищение будущих хоровых сцен, где развитие будет строиться подобным образом. За тем лишь исключением, что в хорах, при всей декламационности и интонационности речевого происхождения, все же наличествует, хоть и условная, мелодика. В антракте ударных инструментов царит ритм! Но он — не столько музыкально-метафорический портрет окружающей Ковалева толпы, сколько изображение музыкальными средствами ужаса, который охватывает главного героя, обнаружившего пропажу носа и словно затрепетавшего буквально каждой клеточкой организма, потрясенного кошмарным открытием.

В картине «В Казанском соборе» психологическая драма Ковалева выходит «на сцену» (до этого она концентрировалась главным образом в оркестровой партии). Это едва ли не единственный пример в опере, в котором единственное «соединение несоединимого», являющееся средством психологической выразительности, прямо соответствует сценическому действию.

Наличествующий в картине по сюжету хор молящихся, на первый взгляд только изображающий атмосферу внутри собора, принимает на себя важнейшую роль психологической характеристики. В отличие от многочисленных хоров второй половины оперы, хор в Казанском соборе разительно отличается согласованным, хоральным звучанием и свободным интонаци-

онным развитием, которое, однако, не имеет четко оформленного музыкального материала. Бесконечно льющаяся мелодическая линия лишена слов. Таким образом, Шостакович добивается двойного эффекта. С одной стороны, лишенная вербального текста партия хора приближается к функции оркестра, в свою очередь играющего роль «дешифратора» психологического подтекста в опере. С другой стороны, там, где, казалось бы, партия хора должна содержать весьма строго регламентированный словесный текст (мы же присутствуем при богослужении!), композитор подчеркивает необытовой характер музыки хора, передающего то самое чувство одиночества и тоски, которое в данной картине достигает своей кульминации. Реплики и вся партия майора срежиссированы Шостаковичем так, чтобы конвульсивность задышающейся интонации создавала перед слушателем образ охваченного отчаянием и смятением человека.

Это внешняя сторона действия. Вместе с тем все, что касается его внутренней, смысловой составляющей (по всей видимости, скрытой от самого героя и не осознаваемой им), то это ощущение безвыходности и безысходности, выражаемой в партии хора. В этом эпизоде Шостаковичу-режиссеру удается то, что практически недостижимо в драматическом театре, по крайней мере наглядно и убедительно в психологическом и эмоциональном плане. По существу, проигнорировав предписанный вербальным текстом гротеск, композитор придает абсурдно-нелепой сцене отчетливо трагический подтекст.

Разумеется, обнаружение и воплощение композиторской режиссуры в конкретном сценическом действии чрезвычайно трудоемкий, а порой и рискованный процесс. Но отсутствие попытки ее постижения или, что еще хуже, пренебрежение ею превращает постановку оперы,

в том числе такого шедевра, как «Нос», в некий музыкально-сценический продукт, далекий от композиторского замысла.

Литература

1. *Акопян Л.* Дмитрий Шостакович. Опыт феноменологии творчества. СПб.: Д. Буланин, 2004. 474 с.
2. *Бекетова Н.* Трагическое и сатирическое в операх Шостаковича: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1991. 24 с.
3. *Демченко А.* «Нос» как репрезентант русского авангарда начала XX века // Шостаковичу посвящается... М.: Издательский дом «Композитор», 2007. С. 335–348.
4. *Енукидзе Н.* Альтернативный музыкальный театр в России первой трети XX века и его влияние на новую оперную эстетику: дис. ... канд. искусствоведения. М., 1999. 229 с.
5. *Курьшова Т.* Театральность и музыка. М.: Советский композитор, 1984. 200 с.
6. *Левая Т.* Необарокко и абсурд (еще раз об опере «Нос» Шостаковича) // Этот многообразный мир музыки: сб. ст. к 80-летию М. Г. Арановского. М.: Государственный институт искусствознания, 2010. С. 386–391.
7. *Мейер К.* Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. СПб.: Композитор, 1998. 448 с.
8. *Румянцова П.* Станиславский и опера. М.: Искусство, 1969. С. 46–47.
9. *Ручьевская Е.* «Война и мир». Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева. СПб.: Композитор, 2010. 480 с.
10. *Слонимский С.* Заметки о симфониях и операх Шостаковича (эссе в двухчастной форме) // Шостаковичу посвящается... М.: Издательский дом «Композитор», 2007. С. 301–310.
11. *Шостакович Д.* К премьере «Носа» // Рабочий и театр. 1929. № 24.

«САМОУБИЙСТВО НА АЭРОПЛАНЕ» ЛЕО ОРНСТАЙНА: ФАНТАЗИЯ, СТАВШАЯ ПРОРОЧЕСТВОМ

Статья посвящена одному из наиболее оригинальных фортепианных произведений композитора Лео Орнштейна — пьесе «Самоубийство на аэроплане» (1913), возникшей как отклик композитора на заметку в американской газете о суициде, осуществленном русским авиатором в районе Варшавы.

Ключевые слова: Лео Орнштейн, музыка XX века, фортепианная музыка, модернизм, авангард

Американский композитор российского происхождения Лео Орнштейн (1893–2002) вошел в историю музыки главным образом своими фортепианными произведениями 1910-х годов, написанными в новаторской и авангардной для тех лет манере. Опровергая те основы и законы, на которых строилась музыка композиторов старшего поколения, молодой Орнштейн в своих сочинениях выдвигал новые правила — правила эмоциональной непосредственности и авторской свободы, которые должны были вести музыкальное искусство к новому расцвету и новой выразительности. Отчасти композитор в этом своем стремлении смыкался с установками австрийских экспрессионистов, но, в отличие от них, желал еще большей, возможно, свободы от академизма, от рутинности, «сделанности» музыкального произведения как в идеале законченного шедевра. Противоположными орнштейновскому музыкальному мировоззрению оказывались движение импрессионизма и зарождающийся неоклассицизм.

Среди «футуристических», по терминологии современников музыканта, сочинений Орнштейна 1910-х особенно выделяется пьеса «Самоубийство на аэроплане», произведение примечательное и само по себе, и по истории своего возникновения, ставшее, и одним из символов связи композитора-эмигранта со своим отечеством, и одним из немногих примеров отклика композитора, жившего будто бы в своем обособленном художественном мире, на события современности.

Фортепианная поэма «Самоубийство на аэроплане» была написана Орнштейном под впечатлением от газетной публикации *The New York Times* (от 2 апреля 1913 года), в которой рассказывалось о русском военном пилоте, в полете заглушившем мотор своего самолета где-то над Варшавой (в те годы Варшава — в составе Российской империи) на высоте 600¹

футов над землей, таким образом спровоцировав катастрофу и покончив с собой. «Трагедия, — пишет безымянный автор сообщения в *NYT*, — считалась крушением до тех пор, пока не была найдена записка, написанная как раз перед тем самым роковым полетом. В ней Перловский (летчик. — В. С.) выражал свое намерение остановить мотор в воздухе, и в качестве причины для своего поступка указал, что он стал жертвой интриг...» [5].

Отклики на трагедию появились в том числе в русских газетах и журналах (откуда сюжет и попал в «*Нью-Йорк Таймс*»): Перловский Александр Петрович (1890 – 15 марта 1913), «подпоручик, военный летчик Брест-Литовского воздухоплавательного батальона» [1, с. 225] действительно разбился, выполняя полет. Для выяснения причин трагедии была создана специальная комиссия.

В отечественном профессиональном журнале «Воздухоплаватель» был опубликован некролог, подписанный инициалами С. Б.: «Памяти военного летчика подпоручика Александра Петровича Перловского (ск[ончался] 15 марта 1913)» [3, с. 368–376]. Автор некролога с большой теплотой характеризовал, видимо, хорошо знакомого ему летчика: «отличный товарищ, всегда веселый, жизнерадостный, покойный заражал всех своим весельем; работать вместе с А. П. было легко, непринужденно, незаметно» [там же, с. 369], а также сообщал о его высоких профессиональных навыках: «во время летней практики 1912 года из 37 офицеров выпуска школы² общая наибольшая продолжительность пребывания в воздухе осталась за Перловским» [там же, с. 370]. Помимо некролога публикация включала в себя также описание трагедии (со схемами и иллюстрациями) и выводы, к которым пришла комиссия, расследовавшая причины авиакатастрофы. Важно отметить — и это вносит в историю трагедии неясность,

ть от которой косвенным образом падает на пьесу Орнстайна, — что в отечественной публикации ни слова не говорится ни о предсмертной записке, ни о самоубийстве летчика.



Обломки потерпевшего крушение самолета А. Перловского

Чтобы прояснить ситуацию, позволим себе длинную цитату из заключения комиссии: «при последнем повороте летчик вышел за аэродром и оказался над окраиной города; близ ипподрома он слегка пошел на спуск, сначала с мотором, потом на несколько секунд выключил его, затем, включив, резко пошел на спуск и вскоре окончательно выключил мотор на высоте 70–80 м и начал круто планировать, стараясь повернуть налево; поворот летчику не удался, а отказаться от поворота по условиям местности (казарма, труба и забор ипподрома впереди) ему не представлялось возможности» [там же, с. 372]. «Вероятная причина несчастья. Подпоручик Перловский летел на аппарате Ньюпорт первый раз и повел его слишком смело, несоответственно своему опыту: перед спуском вылетел за аэродром, вероятно, для того, чтобы спуститься ближе к сараям, как это делают более опытные летчики; при спуске попал в трудное положение, и планирующий спуск с поворотом (при первом опыте) не удался и закончился катастрофой» [там же, с. 375].

«Подпоручик Перловский, видимо, до последней минуты управлял аэропланом, но при данных обстоятельствах мог бы справиться с положением только очень опытный летчик» [там же, с. 376].

И вот как вспоминала похороны летчика русская пресса через год после трагедии: «год назад, 15 марта 1913 года, Варшава хоронила

новую жертву авиации — военного летчика поручика Перловского. Многотысячная толпа шла за гробом; в небе над траурным шествием летали аэропланы...» [4]. Любопытно, что далее в заметке сообщается об отчаянных попытках родственников «трагически погибшего летчика» получить «хоть какое-нибудь пособие», а заканчивается статья риторическим вопросом: «неужели военное ведомство до сих пор не приходит на помощь жертвам нашей авиации?» [4]. Из текста публикации нельзя сделать вывод о том, что пилот совершил самоубийство.

Из каких источников автор заметки в *The New York Times* сделал вывод о том, что крушение было самоубийством, и взял текст предсмертной записки, узнать не представляется вероятным. Но, учитывая вышеизложенное в русской печати, оказывается, что, хотя крушение со смертельным исходом действительно было, пьеса Орнстайна посвящена самоубийству... которого не было.

Несмотря на весь искренний порыв³, Орнстайну несколько не достает мастерства или вдохновения для достижения полной эмоциональной подлинности, и пьеса, возможно, не становится столь серьезным высказыванием на драматическую тему, какой она задумывалась. «Самоубийство...» оказывается скорее внешней «музыкальной иллюстрацией» к трагедии, небольшой экспрессионистской зарисовкой, а не прочувствованным фортепианным реквиемом. Но вместе с тем, отмечая факт возникновения пьесы из сопереживания композитором трагедии, из эмоционального порыва, укажем одновременно и на новизну и нешаблонность темы: сложно привести какие-либо еще примеры программных музыкальных произведений, напрямую посвященных тематике самоубийства.

Вероятно, еще одной из причин, побудивших молодого композитора написать «Самоубийство...», была привлекавшая его возможность изобразить шум мотора и сопоставить его с драматическим накалом, с эмоциями, бушующими в душе летчика, и музыка поэмы находится как бы на стыке звукоизобразительного и экспрессионистского начал. В более общем виде это представлено в виде сочетания элементов импрессионизма (красочность диссонирующих гармоний, остинатность фактуры) и экспрессионизма (стремление выразить крайние оттенки чувств и переживаний), весьма характерного для всего творчества Орнстайна авангардной манеры, но здесь заметное наиболее явно.

Несколько разделов пьесы обрисовывают контуры репризной композиции с наиболее насыщенной драматизмом центральной частью. Фигурационного характера материал, основанный на тремолирующих звучностях, служит обрамлением пьесы, фоном, на котором развивается драма.

«Самоубийство...» начинается со звукоподражания гудению самолетного двигателя — для этого композитор избирает тремолирование аккорда из двух малых секунд в басу, разделенных октавой. Орнштайн пытается избежать навязчивого «вдалбливания» тремоло, меняя размер каждые несколько тактов. Сама двудольная фигура тремоло оказывается вписанной в триоль, что словно бы ослабляет периодичность удара.



Пример 1. Л. Орнштайн.
«Самоубийство на аэроплане». Вступление

В процессе тремолирования к аккорду добавляются новые звуки, уплотняя его, затем они снимаются, и аккорд возвращается к прежнему виду (похожим образом свою «Токкату» ор. 11 начинает Прокофьев).

За 25 тактов вступления Орнштайн проводит несколько подобных волн, после чего к гудящему фону добавляется мелодический голос (что знаменует начало второго раздела пьесы). В мелодии звучат затактовые триольные фанфарные кличи, изложенные квартаккордами.

К этим двум линиям — тремолирующей внизу и призывной сверху — вскоре прибавится еще одна — мотив из гаммообразного хода и трели. Все вместе они создают картину тревожного состояния, где тремолообразное движение выполняет двойную функцию — с одной стороны имитирует машинный шум, с другой — создает эмоциональную неустойчивость, неуравновешенность. Несколько раз чередуясь, второй и третий элемент секвенцируются (секвенции неточные), повышаясь регистром и увеличивая динамику: пьеса началась с гула на *p-pp*, вступление квартаккордов уже придало некоторую новую динамическую ступень (композитор не выставляет отдельные новые динамические обозначения, но каждый аккорд выделяет акцентом и ставит ремарку *con forza*), последующие проведения фанфарного сигнала неуклонно прибавляют в динамике: *f-ff-fff* и, наконец, *ffff*, кульминация, по достижению которой фанфарный мотив пропадает, а третий, трелеобразный мотив подвергается варьированию. После кульминации на тремолировании в обеих руках наступает динамический спад и переход к следующему разделу пьесы.

В следующем разделе (центральном) ритмическая пульсация мелкими длительностями продолжается, но она переходит из баса в средний регистр, и теперь ее образуют не тремоло, а ритмически неперIODичные (квинтоль, секстоль) репетиции (с добавлениями гаммообразных хроматических «зачинов», октавных скачков). Что-то, похожее на мелодический элемент, напротив, переходит в бас, где в октавном удвоении проходит тонко ритмизованная линия. Такой упор на мелодизированной линии баса создает чуть заметную ассоциацию с барочными пассакалиями.



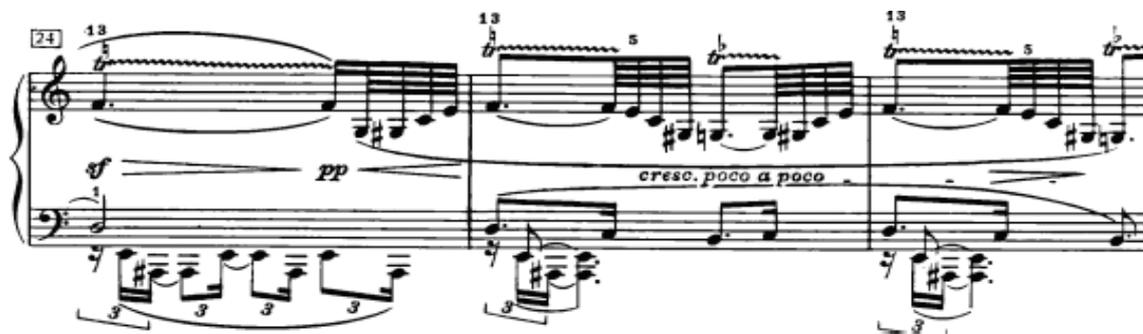
Пример 2. Л. Орнштайн. «Самоубийство на аэроплане». Центральный раздел

После этого эпизода (некоторой передышки) — внезапный взрыв *ff* с трелеобразной фигурой из первого раздела, контрапунктом к которой звучит мотив из повторяющегося в ритмической прогрессии трехзвучного кластера (интервальный состав — ув.2+м.2), создающего ассоциацию с вступившим хором труб. После этой — еще одной — краткой кульминации снова все стихает, и композитор возвращается к бasso-остинатному разделу (*Poco più mosso*), где, однако, вместо репетиций в правой руке звучат трели, а линия баса, первоначально разнообразная, здесь ритмически и мелодически выровнена до одного лапидарного нисходящего хроматического мотива (*a-gis-g-fis*; он удвоен в октаву, к первой октаве также добавлен «утолщающий» звук *b*). Использо-

вание остигатного нисходящего хроматического хода в басу еще больше утверждает во мнении об осознанной отсылке композитора в сторону барочной эстетики и барочной музыкальной риторики. На эту двухэлементную вертикаль сверху наслаивается трехзвучный мотив, напоминающий квартаккордовые возгласы из начала. В процессе нарастания напряжения на бasso-остинато наслаиваются и новые мотивные образования взамен отзвучавших. Одно из них — четырехзвучное арпеджио и следующая за ним трель близко третьему элементу из «Самоубийства» и одновременно — трелеобразной фигуре из Девятой сонаты Скрябина, написанной примерно в то же время (1912–1913) и позднее вошедшей в репертуар Орнштейна.



Пример 3. Л. Орнштейн. «Самоубийство на аэроплане». Центральный раздел



Пример 4. А. Скрябин. Соната для фортепиано № 9

После новой кульминации диапазон звучащих регистров сжимается, звучность спадает, и композитор возвращается к тремолирующей фигуре, с которой он начал свою пьесу — снова с уплотнениями и разрежениями аккорда.

Пьеса завершается ритмически выписанным замедлением тремолирующей бasso-вой фигуры и затиханием звучности вплоть до *pppp*. Композитор, возможно, ставит себе целью изобразить звуками не падение самолета (иначе завершение произведения было бы не на *morendo*, что указано авторской пометкой,

а, скажем, на громком аккорде *ff*), а скорее его приземление.

В гармоническом отношении можно отметить стремление закончить пьесу в «основной тональности» (центральным созвучием которой является секунда *c-cis*), с остигатного тремоло на этом созвучии пьеса начинается, к нему же композитор возвращается в завершении произведения. Напротив, в центре нисходящий ход в басу от *a* к *fis* намекает на контуры тональности *fis-moll*, по интервалу наиболее отдаленной от тонального центра *c-cis*, в связи с чем гармоническую структуру этой пьесы мы

можем определить, как арочную трехчастную с тональным центром *c-cis* по краям и *fis* в середине. В метрическом отношении пьесу тоже можно разделить на три раздела, где выделяется средний раздел (*basso ostinato*) с постоянным размером (3/4), а по краям находится музыка со сменяющимися размерами и избеганием метрической периодичности, подчеркивания сильных долей. При этом форма окажется несколько более сложной, где два однотипных эпизода, как уже было указано выше, будут служить обрамлениями, а в середине структура довольно свободная, с элементами импровизационности и вариационности (в разделе с *basso ostinato*). Фактура выстраивается как красочная многоэтажная полифоническая ткань, сотканная из контрастных голосов (близкого типа фактура встречается в некоторых произведениях Дебюсси, Скрябина). Динамический диапазон для миниатюры довольно широк и простирается от *pp* до *ffff*, что также выдает намерение композитора подчеркнуть контрасты. Регистровый диапазон пьесы, напротив, не такой широкий: вопреки обыкновению, композитор почти не пользуется звуками субконтр- и контроктавы, равно, как и звуками из самого верха клавиатуры. Только в последней и главной кульминации на четыре такта правая рука «взбирается» в третью-четвертую октаву.

«Самоубийство...» нельзя впрямую называть атематичной пьесой (квартаккордовые триольные мотивы в начале и басовое остинато в середине произведения довольно характерны и выпуклы), но и о классическом тематизме тоже говорить не приходится: даже выделенные выше в качестве характерных мотивы несут скорее колористическую нагрузку, нежели тематическую.

Особо подчеркнем безусловное новаторство пьесы в области содержания. Орнстайн стал одним из первых композиторов (возможно, первым), кто попытался изобразить в музыке (да еще и средствами одного фортепиано) рев самолетного двигателя и начал «самолетную тему» в музыке (в числе произведений со сходной задачей можно упомянуть написанный несколькими годами позже фортепианный цикл «Прогулки» Пуленка с пьесой «В самолете»). Можно предположить, что «Самоубийство...» Орнстайна напрямую повлияло на возникновение еще одного знаменитого в свое время американского фортепианного произведения — Сонаты № 2 «Аэроплан» Джор-

джа Антейла, написанной в 1931 году. Антейл безусловно знал музыку Орнстайна, поскольку исполнял ее в своих концертных программах [2, с. 69]. Однако «Самоубийство» долгие десятилетия оставалось неизданным, поэтому именно эту пьесу Антейл вполне мог не знать или знать только по названию. Кстати, и маленькая (ее продолжительность не превышает 5–6 минут) соната Антейла, и миниатюра Пуленка не содержат каких-либо характерных звукоизобразительных деталей, так что и в этом отношении Орнстайн, возможно не стремившийся к чистой звукоизобразительности, оказывается более дотошным.

В основе замысла Орнстайна лежала все же не только звукоизобразительная, но и выразительная гуманистическая задача — отклик композитора, еще не полностью разорвавшего узы со своей прежней родиной, на драматическую новость оттуда. Наивность замысла и воплощения придают пьесе ту интонацию, которая отличает музыку многих молодых композиторов: начало внешнее, эпатажное, заостренно полемическое здесь превалирует над собственно художественным аспектом, что в целом характерно для этого переходного периода творчества Орнстайна (то же можно сказать о таких важных сочинениях Орнстайна 1910-х, как «Пляска дикарей» и, с оговорками, «Сюита карликов»). Если же говорить в целом, то среди сочинений Орнстайна, написанных после «Самоубийства...», будет еще не одно, связанное с русской тематикой или с русской музыкальной интонацией. Но никакое из них (за исключением, опосредованно, цикла «Поэмы 1917-го») не будет так манифестно откликаться на злободневные события, происходящие на территории некогда покинутого музыкантом государства.

Может быть, в конечном счете, для нас (как слушателей и исследователей из XXI века) важно даже не то, было ли это конкретное крушение самоубийством летчика или ошибкой пилотирования, сколь параллель, которую мы можем провести между образом «уоставшего от интриг» летчика и «уоставшей от интриг» Европы, находившейся в тот момент на пороге собственного крушения (предвоенный 1913 год — дата сверхсимволическая!). И тогда история фортепианной поэмы «Самоубийство на аэроплане» превращается в рассказ о молодом композиторе, что, находясь по другую сторону океана и незатейливо изображая музыкальными средствами самоубийство одного не-

знакомому ему человека, вдруг описал суицид всей цивилизации.

Примечания

¹ Если быть более дотошным, нужно указать, что в отечественной прессе указывалась высота 150 м, которая равняется приблизительно пятистам, а не шестистам футов [3, с. 368].

² Офицерская воздухоплавательная школа в Санкт-Петербурге.

³ Интересно, что летчик А. Перловский, кроме того, что он был практически сверстником Орнстайна, сам так же, как и Орнстайн, происходил из Малороссии — родился в Волынской губернии, детские годы провел в Житомире

(хотя композитор вряд ли знал об этом совпадении).

Литература

1. *Зайончковский П. А.* История дореволюционной России в воспоминаниях и дневниках: в 13 т. Ч. 1. М.: Книга, 1983. Т. 4. 369 с.
2. *Манулкина О. Б.* От Айвза до Адамса. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
3. *С. Б.* Памяти военного летчика подпоручика Александра Петровича Перловского (ск. 15 марта 1913) // *Воздухоплаватель.* 1913. № 5. С. 368–376.
4. *Новое время.* 5 апреля (23 марта). 1914.
5. *The New York Times.* April, 2. 1913.

© Яшенков И. А., 2016

УДК 78.01

«ТЕКСТ В ТЕКСТЕ» В ОПЕРЕ «КОРОЛЬ ЛИР» С. СЛОНИМСКОГО: НОВОЕ ПРОЧТЕНИЕ ТРАДИЦИОННОГО ПРИЕМА

В статье ставится задача изучения смысловых, композиционных и драматургических аспектов приема «текст в тексте» в *dramma per musica* С. М. Слонимского «Король Лир». Дано определение понятия «текст в тексте», выявлена специфика применения его в опере Слонимского, обозначены важнейшие функции приема.

Ключевые слова: «театр в театре», «текст в тексте», *dramma per musica*, С. Слонимский, У. Шекспир

Dramma per musica С. Слонимского «Король Лир» привлекает уникальным взглядом современного художника на исторически первую модель оперы, а также особенностями музыкальной интерпретации шекспировской трагедии. Весьма интересен и введенный композитором прием «театр в театре». Истоки данного феномена восходят к древности, однако реальная его история начинается в XVI веке, в тесной связи с барочной эстетикой, в русле которой мир понимался как сцена, а люди в нем — всего лишь актеры. В исследованиях о театре общепринятым стало следующее определение ситуации «театра в театре»: «когда зритель видит на сцене артистов, наблюдающих спектакль» (А. Юберсфельд), который они сами смотрят.

«Театр в театре» и схожие с ним приемы в искусстве: картина в картине, фильм в фильме, рассказ в рассказе, роман в романе — можно отнести к обобщающему широкому явлению «текста в тексте». Просматривая различные его определения в культурологических и лингвистических изысканиях, мы обнаружили до-

вольно широкие грани этого понятия. Одна из многих формулировок фиксирует то общее и неизменное, что содержится в различных проявлениях «текста в тексте», следующим образом: «это введение в оригинальный авторский текст чужого текста» [1]. Закономерным следствием включения «чужого» текста является привнесение в художественное произведение новых смыслов, подтекстов и рефлексий.

Ю. Лотман определяет это явление как «систему разнородных семиотических пространств — внешних текстов, вводимых в данный текст. «Типичным случаем вторжения чужого текста является "текст в тексте": обломок текста <...> вносится в другое смысловое пространство» [3, с. 110]. Неожиданно вторгшийся «чужой» текст сообщает произведению смысловую объемность и многослойность, а также создает открытую игровую ситуацию. «Текст приобретает черты повышенной условности, подчеркивается его игровой характер: иронический, пародийный, театрализованный смысл <...>, игра зрительскими ощущениями разного

рода реальности происходит, когда театральное действие сходит со сцены и переносится в реально-бытовое пространство зрительного зала. Игра на противопоставлении реального-условного свойственна любой ситуации "текста в тексте", — пишет Ю. Лотман в книге «Культура и взрыв» [3, с. 112]. Среди публикаций, посвященных проблеме «текста в тексте» в искусстве, назовем исследования Б. Успенского [6], В. Руднева [4], Н. Валгиной [1] и других.

В музыкальном искусстве явление «текст в тексте» стало достаточно прочной традицией и используется композиторами достаточно часто, поскольку это согласуется с игровой природой музыки и многогранностью смыслов, которые она способна воплотить. Этот феномен более характерен для «взаимодействующей» музыки (термин О. Соколова) и прежде всего используется в музыкально-театральных жанрах, где широкое распространение получил прием «театр в театре».

Среди многочисленных примеров — «Деревенские певицы» В. Фьораванти (в финале второго акта разыгрывается спектакль), сценическое представление в «Паяцах» Р. Леонкавалло, пастораль «Искренность пастушки» в «Пиковой даме» П. Чайковского, «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова (сюжет предстает как рассказ Звездочета публике). Немало примеров и в музыкальном театре XX века — «Ариадна на Наксосе» Р. Штрауса (в прологе в доме вельможи готовится оперное представление на тему мифа про Ариадну), «Сон в летнюю ночь» Б. Бриттена (как и у Шекспира разыгрывается представление о Пираме и Фисбе), «Петрушка» И. Стравинского (спектакль в ярмарочном балаганчике) и его же опера-оратория «Царь Эдип» (Спикер бесстрастно поясняет зрителям происходящее на сцене), «Любовь к трем апельсинам» С. Прокофьева (в прологе перед занавесом разыгрывается «сражение» между представителями различных литературно-театральных вкусов, а во втором действии в замке Трефа устраивается спектакль). Необычно толкование «текста в тексте» в третьей части оперной трилогии Дж. Малипьеро «Орфеиды», где на сцене устраивается спектакль с участием Нерона, отдающего жестокие распоряжения, присутствующая публика демонстрирует разнообразное отношение к происходящему, но внезапно все скрывается за занавесом и появляется Орфей, который говорит об охлаждении людских сердец к искусству. В опере А. Пуссера «Ваш Фауст» директор те-

атра Мефистофель ведет диалог со зрителями, которые должны выразить свои пожелания в отношении развития спектакля.

Примеров произведений для музыкального театра, где встречается интересующий нас феномен, можно привести довольно много. И каждый раз «текст в тексте» «вставляется» в основной текст и трактуется индивидуально, в соответствии с замыслом автора, подтверждая эвристические перспективы приема.

В то же время, ставший традиционным и подтвердивший свое неисчерпаемое многообразие, в истории музыкально-театрального искусства данный прием представлен несколькими типологически устойчивыми моделями. «Театр в театре» может существовать, во-первых, как введенный внутренний текст, не прерывающий внешний текст и существующий одновременно с последним. Во-вторых, внутренний текст может прерывать пространство внешнего. И, наконец, третий, более редкий и сложный случай, — появление во внутреннем тексте еще одного, встроеного. Моменты «вкрапления» внутреннего текста столь же разнообразны: он может появляться как в конкретных эпизодах, так и на всем протяжении сценического действия, на его важнейших драматургических гранях. О различии упомянутых моделей пишет Б. Успенский [6], об этом же размышляет Ю. Лотман [3].

В «Короле Лире» С. Слонимский отражает новый взгляд на этот традиционный прием. На авансцене (либо в зале) присутствуют зрители шекспировского театра «Глобус». На фоне народных инструментальных наигрышей, исполняемых аккордеоном, они высказывают свое отношение к происходящему на сцене. Среди этой толпы композитор выделяет старика, внешне похожего на Льва Толстого. Реплики его наполнены колкостями, гневными упреками по отношению к пьесе. Это неудивительно и сделано автором неслучайно. Вспомним статью Л. Толстого «О Шекспире и о драме», в которой писатель негодует по поводу многих пьес английского драматурга, в том числе и этой. У Слонимского его реплики и фразы «зрителей» наполнены тонкой едкой иронией и сарказмом. Обратимся к наиболее характерным особенностям «театра в театре» в «Короле Лире».

В начале первого акта после слов Короля, обращенных к Гонерилье: «Отдадим тебе весь этот край», из толпы зрителей доносится нетерпеливый выкрик: «Дурак!», а во время льстивого ответа дочери слышны фразы: «Распелась

соловьем! Здорово заливает! Старик-то уши развесил!» [5, с. 11].

Следующий эпизод отделен разговором «публики» шекспировского театра, а также высказыванием «Толстого», делающего едкие замечания: «...Нелепо писал этот Шекспир. Он сам — голый король». После этого зрители спорят, перебивая друг друга, какая из дочерей красивее, и рассуждают о поведении Лиры, обличая его: «Груб уж больно. Привык к лести. <...> Любит почет. Думает, он и без царства важнее всех. Возомнил, что он сам по себе велик» [5, с. 36–37].

Контрастом к напряженной сцене разговора дочерей и их ссоры композитор вводит народную пляску зрителей. Аккордеон многократно повторяет танцевальный наигрыш. Это собственно музыкальный «встроенный» текст. Наигрыш гармонизован яркими большими септ- и нонаккордами с красочными тональными отклонениями в третью мажорную ступень, для него также характерны модальные лады и порой политональные сочетания мелодии и аккомпанемента, создающие неповторимый архаичный колорит.

После разговорной сцены Ольбени, Глостера и Эдмунда старик, похожий на Льва Толстого, ругает графа Глостера, ведь «Благородный человек не должен так пошло и похабно шутить о своем сыне в его присутствии» [5, с. 43].

В финале первого акта после дерзкого трио Реганы, Гонерильи и Корнуэля, обращенного к Лиру, следуют реплики «Толстого» и Шута. Они наполнены иронией и обличением. «Л. Т»: «Однако, черт возьми, что-то вроде этого и со мной может стрястись перед смертью...» Шут отвечает со сцены: «Еще как может, дядюшка! Своя-то родня всегда самая жадная до наследства. Не уступит ни за что! Смотрите не оплошай с завещанием!» [5, с. 130].

Во втором акте сцену с Глостером и Эдмундом разделяет разговорная интермедия. На одной стороне авансцены Старик «ворчит», что шутки Шута не смешны, а Шут, находящийся на другом конце, попрекает Толстого за его придиришки и с иронией говорит: «А кто этот Шекспир, которому ты завидуешь больше чем мне? Хотел бы я встретить этого шута...» [5, с. 154–155].

В начале третьего акта после любовного признания Гонерильи и Эдмунда на сцену выбегают взбудораженные завязавшейся заварухой зрители и «Толстой». Они наперебой оценивают сложившуюся ситуацию. Старика отличают

яркие ругательные фразы: «Эта Гонерилья не только злодейка, но и распутница», в ответ молодой зритель, одетый как хиппи, произносит: «А ты не только брюзга, но и ханжа» [5, с. 238].

На фоне остигнотной каденции виолончели, в середине третьего акта, проходит разговорная сцена зрителей театра, где особенно выделяются реплики четырех дам. В их словах Слонимский обличает зрительскую публику, которая часто падка на комедии, и не может долго смотреть драму. Ирония касается и отношения слушателей к музыке, и неоднозначности взглядов к различным театральным постановкам современности:

Одна дама: Ой, что-то у меня тяжело на душе.

Лучше я уйду. Не хочу смотреть печальный конец.

Другая дама: Зачем же ты пошла на трагедию?

Шла бы в балаган.

Третья дама: А что, там повеселее, да и музыка полегче.

Четвертая: Ну хватит. Помолчите. Не мешайте смотреть, что будет в конце [5, с. 256].

После этой интермедии, создающей драматургический контраст и переключающей от напряженно разворачивающегося действия в пласт обыденный и повседневный, следует непрерывное движение к развязке.

Рассмотрим структуру включения «текста в тексте» (выраженного здесь в форме «театра в театре») и обозначим драматургически-смысловые грани произведения, которые позволяют выявить данный прием.

Прежде всего отметим, что С. Слонимский вводит свой авторский прием «театра в театре», который не подразумевался в трагедии английского драматурга, однако был подсказан стиливой направленностью драматургии Шекспира.

В «Короле Лире» на протяжении всего спектакля внутренний текст внедряется в структуру внешнего сюжета как небольшими фрагментами, так и развернутыми разговорными сценами. В первом случае вставной текст не прерывает действия, и его краткое вторжение происходит на фоне продолжающегося музыкального материала. Это короткие вопросы-восклицания зрителей, которые вставлены внутри монологов и диалогов главных действующих лиц. Они либо вкрапляются в вокальные партии, либо звучат во время оркестровых ритурнелей. Здесь отражается сиюминутное эмоциональное состояние театральной публики.

Во втором случае представлены вставные разговорные сцены, на фоне которых всег-

да присутствуют инструментальные наигрыши-интермедии. Их можно разделить на два типа: сцены, во время которых внешний музыкальный текст не разрывается (когда в музыке наигрыша продолжает развиваться материал предыдущих эпизодов трагедии), и сцены, временно «выключающие» сюжетный текст. Тематизм музыкальных интермедий в этом случае не имеет связи с основным музыкальным текстом, контрастен ему. Таковой, например, является «народная пляска зрителей».

Возгласы толпы зрителей (отсутствующие в тексте трагедии Шекспира и включенные в либретто самим композитором) демонстрируют «разношерстность» публики того времени в параллелях с современными реалиями. Речь зрителей подчеркнута обыденная, нарочито приземленная. Нередко С. Слонимский использует в ней характерные современные речевые обороты. Введение в толпу зрителей «Глобуса» «маски» Старика «Льва Толстого», на наш взгляд, имеет большое значение и состоит в привнесении элемента игровой парадоксальности, его фигуру можно рассмотреть как оппозиционную точку зрения автора (С. Слонимского). Интересно, что «Толстой» часто вступает в диалог с Шутом, который как бы находится на границе внешнего и внутреннего текстов — он говорит и с точки зрения Шекспира в аллегорических песнях и репликах в адрес Лира, и с точки зрения композитора — в обращениях к «Толстому».

Подводя итоги вышесказанному, выделим несколько функций «театра в театре» в данном

произведении: *архитектоническая* — разговорные эпизоды отделяют сюжетные сцены внешнего текста внутри актов; *драматургическая* — сцены-интермедии часто даны ярким контрастом ко всему предыдущему и последующему материалу, переключением в иную сферу; *техническая* — во время реплик зрителей происходит смена декораций к следующей сцене; *смысловая* — паузы в событиях внешнего текста «театр в театре» наполняет новыми смыслами и рефлексиями, усиливает значимость происходящих событий в форме иронического изобличения, сарказма, а подчас и гротеска.

Литература

1. *Валгина Н.* Теория текста. М.: Логос, 2003. 250 с.
2. *Денисов А.* «Текст в тексте» в музыкальном искусстве — в лабиринте скрытых и явных смыслов // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии: сб. трудов конференции. М.: РАМ им. Гнесиных, 2013. 352 с.
3. *Лотман Ю.* Текст в тексте // Культура и взрыв. М.: Гнозис; Прогресс, 1992. С. 104–122.
4. *Руднев В.* Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1999. 384 с.
5. *Слонимский С.* Король Лир. Клавир. СПб.: Композитор, 2010. 286 с.
6. *Успенский Б.* Поэтика композиции // Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. С. 9–220.

ФЛАМЕНКО: К ПРОБЛЕМЕ ТИПОЛОГИИ

Систематизация песенных форм фламенко стала одной из первых задач фламенкологии как науки. Автор статьи приводит несколько наиболее распространенных типологий сквозь призму их актуальности и терминологических разночтений в России и за рубежом.

Ключевые слова: фламенко, фламенкология, канте, компас, фольклор, жанр, типология

Интенсивный сбор, описание и каталогизация песен фламенко (так называемых *канте*) во второй половине прошлого века вызвали естественную необходимость их систематизировать. Испанских фламенкологов в первую очередь интересовали вопросы генезиса музыкальных форм — включая этапы стилевой кон-

вергенции [2, с. 44], так как уже в 1980-х годах существовало множество авторских жанровых вариантов канте с собственной «родословной». Интерес к этой стороне фламенко проявился в создании многочисленных схем наподобие «фамильных деревьев»: Д. Манфреди Кано, Д. Х. Блас Вега, Р. Хофре и др.

В России и СНГ — поскольку наука о фламенко развивалась в сугубо прагматическом русле, напрямую связанная с исполнительской деятельностью, — наиболее актуальными оказались типологии по структуре жанра и взаимодействию участников ансамбля. В их числе — типология И. Росси [11], впервые представленная отечественному читателю С. Каржавиным [1], в ней главным систематизирующим критерием выступает фактор ритмического соотношения вокала и аккомпанемента:

1. неметризованный вокал без аккомпанемента;
2. неметризованное пение под ударный аккомпанемент (без гитары);
3. неметризованное пение под аккомпанемент гитары без соблюдения компаса¹ (неметризованный аккомпанемент);
4. неметризованное пение под строго ритмизованный аккомпанемент гитары (с соблюдением компаса);
5. метризованное пение под строго ритмизованный аккомпанемент гитары (с соблюдением компаса);
6. пение с деформированной ритмикой под строго ритмизованный аккомпанемент гитары;
7. пение с деформированной ритмикой под неритмизованный аккомпанемент гитары (без компаса)².

Некоторые пункты сегодня выглядят спорными, так как не учитывают внутреннее ощущение компаса исполнителем, за счет чего возможна иллюзия пения без ритма и даже без определенной высоты. Шестая группа, выделенная Росси, видимо, по принципу «вычитания слагаемых», представляет собой не более чем исполнительский метод, который может быть применен к любой разновидности песен, которыми, как известно, особенно славились цыганские кантаоры.

В музыке фламенко ритм — наиболее важная, организующая часть внутренней структуры жанра, способная выступать также «эмблемой» той или иной жанровой группы. Но до сих пор остается без конкретизации, что входит в понятие базовой ритмической формы фламенко — компаса³: исключительно ритмический рисунок, аналогичный индийскому талу (*taal*) и арабским ритмам (максум, мальфуф, карсилама и прочее), или также сопутствующая ему гармоническая последовательность,

которая задает устойчивую функциональную модель внутренней организации жанра. Таким образом, имеет место двойное понимание того, что есть компас: идея некой цикличной ритмической формы и ритм, соподчиненный гармонической последовательности и организующий музыкальную фразу. Первый вариант дает представление об «очищенной» ритмике, оправдывающей исполнительскую агогику в песнях без аккомпанемента — ту, что Росси называет «неметризованным пением»; вторая связана с конкретным жанром и включает также фиксированные темповые, гармонические и артикуляционные характеристики. Обе версии равноправны и требуют пояснения по ситуации.

На основе типа метрики во фламенко выделяют четыре обширные группы:

1. *compas binario* / бинарный компас;
2. *compas ternario* / тернарный компас;
3. *compas de amalgama* / амальгама (переменный размер);
4. *compas 12/8*, включающий два регулярно-акцентных ритмических типа, представленных жанрами сигирийя и солеа.

Следует принять во внимание, что, поскольку терминологический базис фламенко складывался зачастую практиками, свободно трактуемыми научные понятия, единства в понимании сути «тернарности» и «бинарности» также еще не сложилось. В частности, что имеется в виду под тернарным компасом — исключительно метр или характер сегментации долей? Если исходить из соображений фразировки и темпа, то логичнее предположить, что, скажем, фанданго — которое обычно приводят в качестве примера тернарного компаса — скорее имеет размер 4/4 с триольным дроблением основной доли, нежели 3/4, который не обоснован ничем, кроме слышимой «метрической сетки». А такой жанр, как халео, по этим же критериям мыслится как 3/4 с бинарным (кватернарным) членением метрического такта. Отсюда известная путаница, связанная с неакадемическим прочтением терминов *binario* и *ternario* применительно к музыке и танцу фламенко — что стоит иметь в виду при анализе канте.

Разделение жанров фламенко по типу ритмики позволяет соотнести их с той или иной *родовидовой* группой:

1. тангос (бинарный компас) — с основным дуольным ритмическим сегментом;
2. фанданго (тернарный компас) — с триольным ритмическим сегментом;

3. петенера и гуахира (амальгама) — переменный размер $6/8+3/4$;
4. солеа ($12/8 = 3+3+2+2+1$ с одной восьмой в такте)⁴;
5. сигирийя ($12/8 = 2+2+3+3+2$).

Здесь в качестве репрезентанта *родовой* составляющей выступает определенный базовый жанр: например, тангос является признанным «главой рода» для всех жанров со сходной ритмической структурой — это ритмический инвариант, включающий все разнообразие частных претворений бинарного компаса. Вид, соответственно, характеризует устойчивый ритмический вариант внутри жанровой группы. Таким образом, уместно говорить о классификации по родовидовым группам, зависящим от типа ритмики, но в гораздо большей степени учитывающим фактор генезиса, — что разрешает многие нестыковки между теорией и практикой. Для примера обратимся все к тому же фанданго. Родовым считается «инвариантное» фанданго с тернарным компасом фанданго дэ Уэльва — но как быть с гранадиной и малагеньей, де-юре входящих в одну с ним «тернарную» ритмическую группу? Оба жанра в отношении ритма настолько далеко отошли от своего родового первоисточника, что их принадлежность к группе «жанров с тернарным компасом» выглядит более чем сомнительно. Родовидовой принцип выдвигает в качестве основного критерия *генезис* жанров, а не условный ритмический фактор, в котором с формальной стороны оказывается слишком много исключений (в том числе многочисленные минеро-левантийские виды фанданго — внушительная группа канте с разнообразными метроритмическими структурами). Поэтому корректнее классифицировать жанры фламенко по *родовидовым группам* на основе ритмического сходства.

Среди прочих классификаций стоит отметить типологию Х. К. Риос Мартина [10], который рассматривает канте фламенко с позиции фольклоризма, на основе чего предлагает достаточно общую схему:

1. cantes de trabajo (трудовые песни): триллерас, темпорерас, минерас;
2. cantes para expression de la pena (букв. «песни для выражения печали»): так называемые cantes a palo seco (тона, мартинете, дэбла, карселера), сигирийя, солеа;
3. cantes de la celebracion o festeros (праздничные песни): вердиалес, севильянас, булериас, алегриас, тангос, альбореа,

саэта. Сюда же входит группа так называемых cantes aflamencadas (песни испанского неандалусского происхождения, исполняемые в стиле фламенко) и cantes de ida y vuelta (песни, предположительно возникшие за пределами континента, но приспособленные к стилю фламенко в Испании).

Ввиду того что эта классификация зиждется на идеологии «национальной идентичности» (*nacional identidad*)⁵, вполне естественно, что фламенко рассматривается здесь амбивалентно — как *фольклор* и как *профессиональное искусство*. Этот момент требует пояснения.

В публицистике фламенко и фольклор зачастую выступают синонимами — однако это не совсем верно. На раннем этапе становления фламенко действительно отталкивалось от фольклорной основы, и сегодня оно сохраняет некоторые фольклорные черты, связанные со спецификой его бытования — в частности, публика при определенных условиях может принимать на себя роль исполнителя. Но это, как правило, та *часть* публики, которая знакома со звучащим материалом и его эстетическими нормами. Но, к примеру, М. А. Сапонов не считал это достаточным основанием для того, чтобы именоваться фольклором. При этом в монографии «Менестрели» [4] он обосновал ряд критериев профессионального искусства, которым фламенко, безусловно, удовлетворяет:

- *наличие предприимчивой публики и общественной потребности в профессионалах;*
- *артистическое ремесло в виде основного (единственного) заработка;*
- *сосредоточение на избранных навыках;*
- *наличие хотя бы скрытой теории и ее передача вместе с навыками во время обучения;*
- *особое напряжение между индивидуальной инициативой и системой канонов*⁶.

Стоит принять во внимание общепризнанный факт: *история* фламенко начинается с момента появления первых звукозаписывающих устройств. Все записи, дошедшие до наших дней, свидетельствуют о том, что носителями искусства фламенко были «узконаправленные» специалисты, исполнявшие ограниченный круг канте: например, кантаор А. Чакон прославился как непревзойденный исполнитель малагеньи и картахенеры; М. Торре — сигирийи и тьенто. Их исключительная исполни-

тельская манера задала вектор развития жанра на годы вперед, служа образцом для последующих поколений и отправной точкой для новых стилистических трансформаций. Далее: все исполнители фламенко, чье творчество попало в анналы истории, так или иначе были связаны или с артистическими кафе (*café cantante*), или другими заведениями, отвечающими модели «артист–публика». Основной контингент зрительного зала составляли ценители и/или туристы, осуществлявшие функцию социального запроса и экономического двигателя художественной жизни того или иного заведения. По понятным причинам, они служили искусству фламенко и своего рода «шлифовальным камнем», помогая выработать характерный смысло-содержательный комплекс и наиболее гармоничную форму его воплощения. Поэтому, возвращаясь к классификации Риос Мартина, мы настаиваем на четком разграничении понятий испанский (андалусский, баскский, арагонский и т. д.) фольклор и фламенко. Кроме того, не все указанные им жанры вписываются в соответствующие типовые блоки: например, среди жизнеутверждающих праздничных жанров затерялась меланхоличная видалита, равно как и преисполненная трагизма петенера, входящая в группу «*cantes de ida y vuelta*».

В еще одной неизвестной классификации, предложенной Р. Молиной – А. Майреной в монографии «*Mundo y formas del cante flamenco*» [8, с. 152–155], сорок видов канте разделены на четыре категории по эволюционно-стилистическому принципу:

1. базовые / первоначальные песни (сигиррия, солеа, тона, тангос) цыганского происхождения;
2. песни, образовавшиеся под влиянием базовых жанров цыгано-андалусского происхождения (алегриас, ливиана, серрана, поло, булериас, канья, саэта и группа кантиньяс);
3. андалусское фанданго со всеми «региональными» разновидностями (гранадина, малагенья, ронденьея и др.);
4. фольклорные формы, подвергшиеся влиянию стиля фламенко, куда входят:
 - а) народные андалусские песни (петенера, севильяна, нана, темпорерас, марианас, трильерас, вильянсико, пахаронас, кампанильерос),
 - б) гилисийско-астурийские песни (фаррука, гарротин),

в) латиноамериканские песни (милонга, гуахира, коломбиана, хабанера, видалита, румба).

Эта типология одна из немногих, учитывающих эволюционный критерий, с попыткой проследить становление фламенко от базовых, древнейших форм до неиспанских по происхождению песен, перенявших «фламенковую» стилистику. Но, к сожалению, из-за того что природа некоторых песен, описанных Майреной-Молиной, представлена ошибочно — что можно объяснить недостатком материала и невозможностью учесть в те годы такие важные ресурсы фактов, как цыганский язык, — не все элементы жанровой цепочки оказываются на своем месте. Но гораздо больше досадных недоразумений кроется в самих жанровых описаниях, приложенных к классификации, ставших источником удивительно живучих мифов, в частности в России⁷.

Перечисленными классификациями отнюдь не исчерпывается весь накопленный в теории фламенко опыт — здесь приведены только наиболее показательные варианты, известные, не в последнюю очередь, в СНГ. Но и на их примере ясно, что разветвленная и запутанная система жанров — которая, ко всему прочему, не перестает пополняться новыми формами, — еще не нашла того единого критерия, который смог бы обнаружить точки соприкосновения в разрозненных типологических схемах. К сожалению, их непререкаемый авторитет не всегда способствует трезвому анализу и поиску новых граней в, казалось бы, давно изученном предмете. С другой стороны, это ли не главная гарантия того, что те самые «границы» фламенко есть — и лежат они отнюдь не на поверхности?

Примечания

¹ Циклично повторяемая ритмическая формула.

² Упрощенную схему по этим же критериям предлагает П. Пичугин: см.: Музыкальная энциклопедия. М., 1981. Т. 5. С. 840.

³ В испанской музыкальной теории словом «компас» обозначают размер. Соответственно, *compás binario/ternario* — двудольный/трехдольный размер. Но применительно к теории и практике фламенко это понятие приобретает более широкий смысл, пересекаясь с неевропейскими музыкально-теоретическими системами.

⁴ В пунктах 4 и 5 мы постарались отобразить распределение акцентов внутри компаса, кото-

рый здесь несет также фразообразующую функцию (то есть связан с гармонической последовательностью внутри такта). Этим они отличаются от 3-го, не связанного с гармонией так жестко.

⁵ Идеология, развернувшаяся во фламенкологию — и испанской культуре в целом — с 90-х годов, кульминацией которой стало присуждение фламенко в 2010-м статуса объекта Нематериального культурного наследия.

⁶ Курсив — цит. по: [4, с. 35].

⁷ Эти описания в любительских переводах одними из первых появились в информационной сети в России и до сих пор используются в качестве доступного «справочника» со всеми огрехами, которые они содержат.

Литература

1. *Каржавин С. П.* Секреты гитары фламенко. М.: Каржавин, 2002. 96 с.
2. *Назайкинский Е. В.* Стиль и жанр в музыке. М.: Владос, 2003. 248 с.
3. *Пичугин П. А.* Фламенко // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю.В. Келдыша. М.: Советский композитор, 1981. Т. 5. С. 838–845.
4. *Сапонов М. А.* Менестрели. М.: Классика-XXI, 2004. 398 с.
5. *Соколов О. В.* Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Н. Новгород: Нижегород. гос. ун-т, 1994. 220 с.
6. *Шевченко А.* Гитара фламенко. Мелодии и ритмы. Киев: Музична Україна, 1988. 110 с.
7. *Эль Монте Анди.* Фламенко: тайны забытых легенд. Тула: Мусалаев, 2003. 196 с.
8. *Molina R.* Mundo y formas del cante flamenco. Sevilla: Librería Al-Andlus, 1971. 326 p.
9. *Plasencia P.* El cante flamenco // Rev. de Letras. 1983. № 6 (1/2). P. 83–100.
10. *Ríos Martín J. C.* La identidad andaluza en el flamenco. Atrapasueños, 2009. 132 p.
11. *Rossi H.* Teoría del cante jondo. Barcelona: Credsa S. A., 1998. 318 p.

© Хохлова А. Л., 2016

УДК 78.01

ПРОСТРАНСТВО-ВРЕМЯ И ИГРА КАК КОНЦЕПТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

В статье рассматриваются вопросы изучения пространства-времени и игры в качестве важнейших культурных констант. Отмечается, что однозначность определения пространства-времени исключительно в качестве объекта естественно-научных и умозрительных философских исследований сегодня не может в полном объеме удовлетворить научный и практический интерес исследователей. Можно считать, что повседневные представления и образы пространства-времени, ранее не признаваемые наукой в качестве объективных, но имплицитно присущих концепту пространство-время, из пассивных компонентов сложной структуры концепта перешли в активные. Подчеркивается, что изучение базовых культурных концептов — пространства-времени и игры, относящихся к числу центральных в системе понимания мироустройства, является важной вехой познавательной деятельности интерпретатора. В них отображается содержание опыта и знаний, результатов художественного освоения мира в виде квантов знания, позволяющих реконструировать в музыкальном произведении определенную модель мира.

Ключевые слова: пространство-время, игра, концепт, музыкальное искусство, интерпретация

Пространство-время является важнейшим концептом культуры, которому неизменно отводится одна из ведущих ролей в научном изучении действительности. Пространственно-временная характеристика бытия выступает в качестве основной проблемы философских концепций, начиная с древности. Актуальность ее определяется не только онтологическим

смыслом, значением для выстраивания базовых представлений о мироздании и его законах, но и способом выражения сущности мироощущения во всей его уникальности.

В пространственно-временной системе координат оформляет свое бытие музыкально-художественный мир, так же как и реально существующий, характеризующийся игровой

природой. Пространство и время — это физические реалии, а игра — феномен психической реальности. Но в то же время мир познается как игра, поэтому существует тонкая взаимосвязь между концептами¹ *пространство-время* и *игра*.

Опираясь на философские идеи И. Канта об игре как основе познавательных способностей человека, под *игрой* мы понимаем специфический вид художественной деятельности, который способствует возникновению дискурсивных отношений внутри текста, происходящих в особых пространственно-временных координатах. А под *игровым пространством-временем* — значимые для восприятия музыки представления о музыкально-художественном пространстве, насыщенном непредсказуемыми драматургическими и композиционными ситуациями, когда в рамках сюжетности могут происходить определенные музыкальные события, сродни театральным².

Сегодня изучение пространства-времени и игры как культурных констант — концептов, вокруг которых сконцентрированы ценности бытия, в том числе составляющие фундаментальную «ось» мировых событий, является перспективной областью исследований в философии, социологии, психологии, теологии, математике, искусствоведении.

В рамках многочисленных научных подходов и теорий мир или пространство-время может трактоваться как реализация всеобщего онтологически присущего человеку игрового начала. Другой интересный аспект заключается в применении междисциплинарного подхода к исследованию универсальных концептов пространства-времени и игры, что позволяет выйти на новый уровень анализа их связей и отношений, которые обнаруживаются в культуре.

В современной методологии концепт *пространство-время*, с одной стороны, рассматривается в естественно-научном плане — как основные формы существования движущейся материи, а с другой — в культурологическом — как доминанта культуры, ее базовая единица.

Основания для утверждения *пространства* и *времени* как многозначных научных терминов были заложены еще в античности, в трудах Платона и Аристотеля. Естествознание XVIII–XIX веков вслед за И. Ньютоном полагало пространство и время автономными и не зависящими от материи и движения. В этот период произошло определение пространства

и времени как объекта естественно-научных и философских построений. В соответствии с атомистическими взглядами древнегреческих натурфилософов Демокрита и Эпикура естествоиспытатели — вплоть до XX века — отождествляли пространство с пустотой, считая его абсолютным и неподвижным, а время — протекающим равномерно.

Г. Лейбниц имел особый взгляд на феномен пространства и времени. Немецкий философ-идеалист был убежден, что никакого абсолютного пространства «самого по себе» нет, а значит, нет и пустоты. Он характеризовал пространство как рядоположенность явлений или отношение их сосуществования. Противореча самому себе, предшественник немецкой классической философии то утверждал их реальность, то считал их эфемерными. Фактически он отстаивал идею зависимости застывшего пространства от духовных сущностей. Такое устройство мира, по его мнению, было создано Богом и вся природа — то часы Бога («*horologium dei*») [6].

Философская концепция природы Г. Лейбница не нашла положительного отклика у его современников-естествоиспытателей, уверившихся, что Бог, сотворив все сущее, предоставил ему возможность развиваться в соответствии с естественными законами, не вмешиваясь в ход этого развития. Собственно миф о сотворении мира виделся им вполне материальным.

В дальнейшей истории философии метафизическая концепция пространства и времени, в которой пространство рассматривалось как некое «вместилище» материальных тел, а время — как некоторая длительность, существующая независимо от материи и пространства, была ведущей довольно продолжительное время, оказывая влияние на эволюцию человеческой мысли. Философы-идеалисты понимали пространство и время сквозь призму индивидуального сознания как априорные формы чувственного созерцания (Д. Беркли, Д. Юм) или категории абсолютного духа (Г. Гегель).

Метафизическая концепция пространства и времени была преодолена диалектико-материалистической философией и наукой XIX–XX веков, когда утверждалось, что пространство, время и движение не существуют вне материи, и в то же время нет материальных объектов, которые не обладали бы пространственно-временными характеристиками.

«Природа существует "здесь" и "теперь", в пространстве и времени», — говорил Л. Фейербах [9, с. 621]. Основоположник антропологического материализма считал пространство и время атрибутами материи, природы. Но пространство и время не условия, не предпосылки бытия природы, а формы ее бытия, неотделимые от самой природы. Л. Фейербах отмечал, что «...не вещи предполагают существование пространства и времени, а, наоборот, пространство и время предполагают наличие вещей, ибо пространство, или протяженность, предполагает наличие чего-то, что протяженно, и время — движение: ведь время — лишь понятие, производное от движения, предполагает наличие чего-то, что движется» [9, с. 622].

Установление того, что пространство и время существуют не сами по себе, в отрыве от материи, а находятся в такой универсальной взаимозависимости, в которой они теряют самостоятельность и выступают как стороны единого и многообразного целого, принадлежит А. Эйнштейну.

Человеческое познание в своем развитии дает все более глубокое и точное представление об объективно-реальном пространстве и времени. Достижения ученых за последние три столетия привели к осознанию того, что пространство и время являются одновременно самыми загадочными и трудными понятиями, эффективными в научном анализе.

Современная наука наполняет содержание этих понятий не только естественно-научным, но и культурологическим смыслом. Как пишет А. Гуревич, «путешествие в Средние века было прежде всего паломничеством к святым местам, стремлением удалиться от грешных мест. Нравственное совершенствование принимало форму топографического перемещения» [4, с. 86]. «Понятия жизни и смерти, добра и зла, благостного и греховного, священного и мирского, — говорит он далее, — объединялись с понятиями верха и низа, с определенными сторонами света и частями мирового пространства, обладали топографическими координатами» [4, с. 89].

Первым из тех, кто пришел к заключению о том, что пространство и время как физические величины использовались лишь для удобства вычислений, был И. Кант. В «Критике чистого разума» он рассматривал пространство и время как необходимые формы всякого познания, начиная от элементарных восприятий и представлений³.

Вслед за Кантом сциентисты (Г. Коген, П. Г. Наторп, Э. Кассирер) стали рассматривать культуру как особую реальность, которая представляет собой комплекс множества частей, каждая из которых полна собственного смысла. В этот период понятия *пространство* и *время* обрели актуальность для понимания процессов, происходящих в культуре.

Сегодня вырисовывается парадигма, на которую на протяжении многовекового развития во многом опиралось эволюционирующее мировоззрение: *естествознание – наука – культура – человек*. Начиная с XX века, концепт *пространство-время* постепенно занимает базовые позиции в гуманитарных науках. В современном научном знании концепт *пространство-время* начинает активно использоваться в различных областях знания, позволяя по-новому осветить многие явления современной действительности, выступая как «единство процесса и результата смыслообразования, схваченности зачастую очень разнородных явлений»⁴.

В связи с культурной и антропологической обусловленностью базового концепта *пространство-время* очевиден возрастающий интерес к нему как к ментальной сущности, воплощенной в различных типах текстов. В направлении, именуемом *геитальт-философия*, художественный текст исследуется в качестве целостной системы, обладающей собственными пространственно-временными характеристиками, где выявляются структурные связи, способствующие постижению закодированных в нем смыслов. Особую важность обретает актуализация одного из важнейших онтологических концептов, раскрывающих культуру как целостность. Это *игра*, понимаемая как *prima materia* искусства, ее содержательный комплекс, транслирующий некую универсальную смысловую модель других концептов.

Вербализация игры как символа привела к появлению целого ряда работ, в которых процессы развития культуры связывались с образами праздника, ритуала, искусства, маски, зрелища, театральных подмостков, карнавала и др. Были выдвинуты концепции «ритуала» (В. Тернер), «зрелища» (А. Банфи), «театральности» (Ю. Лотман), «карнавала» (М. Бахтин), «игры» (Й. Хейзинга), «смеха» (А. Бергсон), «техники остроумия» (З. Фрейд), «семиотики одежды» (Р. Барт).

В музыке, возникающей в художественном сознании, те или иные формы отношения

к пространству, времени, игре специфицируются, отражая качественно особый, музыкальный способ освоения мира. Для его исследования необходимы историко-философский контекст, воссоздание конкретных культурно-мировоззренческих процессов, репрезентация жизненных реалий в виде структурированной системы категоризованного опыта, создающие поток сенсорной информации как основы музыкально-художественных представлений.

«Вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов», — писал М. Бахтин, подчеркивая «смыслостремительную» направленность пространственно-временного единства [2, с. 407]. Иными словами, содержательно-смысловая целостность художественных произведений объективизируется только через их пространственно-временной континуум.

Перспективы музыкального анализа двух важнейших ментальных репрезентаций в картине мира любой культуры — пространства и времени — одним из первых обозначил Е. Назайкинский. Выдающийся ученый раскрыл возможности взаимосвязи обобщенных мыслительных единиц, квантов знания, отражающих и интерпретирующих явления действительности, с художественным миром, музыкальной сюжетностью и доказал важность пространственно-временных отношений в формировании музыкальной композиционной логики.

Для понимания специфики пространства и времени в музыке важен также подход Л. Казанцевой, изложенный в ее труде «Основы теории музыкального содержания» [5]. Акцентируя проблему многоуровневой архитектоники музыкального пространства-времени, известный музыковед отмечает: «Будучи основами бытия музыкального произведения, время и пространство охватывают весь опус и пронизывают все его стороны и уровни структурной организации — от единичного тона как феномена акустики до художественного целого как художественно оформленной концентрации эстетических, этических и философских сущностей» [5, с. 163].

Добавим к этой мысли умозаключение Н. Васильевой: «"темпорально-топологическая матрица" определяет и режиссирует процессы совершенствования терминологического аппарата, разработки методологического анализа музыкальных произведений и вследствие этого становится особым знаком современного стиля научного мышления» [3, с. 19].

Такие интегративные исследовательские стратегии, характеризуемые дисциплинарной множественностью, находятся в русле актуального направления в теоретическом музыковедении, связанного с изучением проблемы пространственно-временных параметров музыкального творчества, которая может быть обозначена и как проблема музыкального хронотопа.

Ценным представляется то, что Е. Назайкинский ввел в музыкальную науку понятие *сюжетно-театральное пространство-время*, которое позволяет более тонко оценивать музыку как развертывающееся во времени содержание, дифференцировать драматургическое и композиционное пространство-время, выстраивать различные модели игрового пространства-времени.

В системе хронотопа, по мысли Н. Васильевой, возможно выявление неких специфических качеств музыки и, соответственно, осуществление более гибкого подхода к различным явлениям творчества. «Хронотоп, в его художественном качестве, — пишет она, — мыслится шире простого слияния пространственных и временных координат. Он несет в себе функцию "связывания" разноуровневых понятий, объемля буквально все слои человеческих представлений о бытии. Отсюда, любая музыкально-структурная единица в системе хронотопа приобретает универсальное значение способа выражения наших знаний о мире. Хронотоп раскрывает общелогический смысл многих параметров музыкального искусства» [3, с. 7].

Обобщение разноуровневых *концептов — пространство-время и игра* — выводит на интегральный концепт *игровой хронотоп*, подчеркивающий не только возможность их единства, но и каузальность в процессе интерпретации музыкального смысла. *Игровой хронотоп представляется объемной моделью, которая позволяет направленно исследовать процессы художественного творчества, выявлять особенности стилевых детерминант, формирующихся посредством индивидуальных «способов» мышления.*

Вопрос о том, что же такое пространство-время в музыке, остается одним из самых дискуссионных в современной философско-эстетической и музыковедческой литературе. На языке философии XX века подобные концепты становятся самостоятельными единицами мышления, своего рода кристаллизация-

ми мысли. Они выявляют сложное устройство (структуру) той реальности, к которой относятся. Основопологающие концепты мироустройства — это «засекание», по М. Хайдеггеру, именование того, что априорно встроено в наше словесное обращение и бытие сущего в непонятной, а следовательно, неизвлеченной форме. Такие концепты, как *пространство-время*, *игра*, *континуум* и другие, становятся не просто терминами, которым необходимо дать четкое определение, а самостоятельными единицами мышления, своего рода «айсбергами» мысли, экзистенциалами. Они репрезентируют многоаспектное знание, объединяющее в себе множество различных контекстов возможного их осмысления.

И все же, если попытаться сформулировать свое понимание содержания концепта игровой хронотоп, становится очевидным, что *игровой хронотоп является сущностной характеристикой музыкального пространства. Игровой хронотоп в музыке обуславливает игровую логику музыкального развития. Наконец, игровой хронотоп в музыке, олицетворяя собственные порядок и правила, устанавливает временный приоритет игрового канона над существующими нормами музыкальной композиции, что проявляется в особых приемах композиторского письма* (допускающих ассоциации с шалостью и озорством автора), *направленных на восприятие слушателя.*

Необходимо сразу же заметить, что полученный личностный смысл может быть лишь самым общим ориентиром в процессе дальнейшей интерпретации дефиниции. «Ведь каждый термин в искусстве, если он живой, — писал Б. Асафьев, — непременно являет собою нечто подвижное и изменчивое, скорее сосуществование взаимопротивоположных тенденций, чем точно ограниченные размеры "вечных истин"» [1, с. 196].

Многоаспектность такого рода знания позволяет говорить о его особом формате, который невозможно описать простым набором обязательных и факультативных элементов или характеристик. Это знания матричного формата, то есть система взаимосвязанных когнитивных контекстов⁵.

Современный этап в освоении проблематики игрового пространства-времени характеризуется наличием отдельных очерков и научных публикаций, в которых каждый из исследователей по-своему использует собственный

опыт постижения проблемы. По-прежнему актуальными остаются вопросы взаимосвязи концептов *пространства-времени*, *игры*, методологии их изучения, особенно в культурно-антропологическом аспекте. До сих пор не исследована проблема восприятия хронотопа в различных культурных традициях в связи с мифологическими и религиозными представлениями, психологическими установками, реальным опытом и т. д.

Пространство и время рассматриваются как существенные ментальные структуры, восприятие которых не только формируется сознанием, но и само влияет на мышление и представления человека об окружающем мире. Как происходят эти процессы, от чего зависят пространственно-временные характеристики ментальной картины мира и каким образом они наделяются определенным смыслом и значением — вот тот круг проблем, который интересует исследователей сегодня.

В частности, В. Шуранов совершенно справедливо считает пространство и время координатами содержания музыкального произведения. Отмечая легкость игровых действий, которые совершает художник в процессе свободного манипулирования пространством и временем, исследователь подчеркивает, что наличие переходов и перестановок пространства и времени в художественном тексте является не просто предметом увлекательного развлечения, но средством выражения смысловой глубины произведения [11, с. 53].

В статье О. Пашиной «Об игровой природе музыки Стравинского» игровое пространство-время описывается исходя из триады концептуального (внутритекстового), перцептуального (психологического) и реального физического пространства-времени. Она отмечает, что «овладение миром в игре, как и в искусстве, происходит на нелогическом уровне, через слом обычных пространственно-временных отношений с реальностью и моделирование специфического игрового хронотопа. Благодаря особому соотношению в игре правил и случайностей, человек играющий (*homo ludens*) получает возможность пережить "множественность бытия". И, наконец, отсутствие принуждения и наличие выбора в игре создает у ее участников ощущение полной свободы» [7, с. 125].

Изложенное представление об игровом хронотопе носит не обобщенный, а индивидуализированный характер и не может использо-

ваться в качестве универсалии. К творчеству каждого композитора должен быть найден особенный подход в анализе игрового пространства-времени, и только в результате исследования множественных моделей может быть выстроена единая теория игрового хронотопа.

Многообразие и уникальность музыкального пространства-времени в условиях неповторимого своеобразия композиторского почерка открывают новые возможности в изучении различных стилевых детерминант. Так, например, изучение игрового хронотопа в камерно-инструментальном наследии венских классиков позволяет выйти на более глубокое понимание их идейно-образных исканий в этом жанре и найти своеобразный ключ к познанию методов композиции. Сквозь призму игрового пространства-времени выявляются многообразие сплетений авторской мысли, композиционные и драматургические особенности музыкального мышления.

Одним из важных следствий обостренного восприятия ведущих тенденций своего времени становится у венских классиков способность моделирования эпохальных процессов, связанных с драмоцентристскими установками — фабульностью, сюжетностью, персонажной образностью. Вместе с тем уникальное творчество каждого из представителей великой плеяды поражает неординарной трактовкой этих установок. Оно являет собой неповторимый художественный мир, где гений чувствует себя демиургом, вступающим в диалог с мировым разумом.

Эти творческие устремления как нельзя лучше выразимы словами Ю. Рагса, связанные с представлением о композиторе как творце: «Только он как творец определяет и выявляет имеющимися в его распоряжении и изобретаемыми им средствами художественную идею произведения, устанавливает особенности организации целого, границы произведения, грани частей, типы связей, необходимых для выражения этой идеи; он устанавливает также детали целого. Вплоть до того, например, сколько звуков и какие именно следует изменить, добавить или убавить в уже почти сочиненной пьесе, чтобы она была, с его точки зрения, наиболее совершенной в художественном плане. Он руководствуется своим творческим замыслом, опытом общения с музыкантами, слушателями, самой музыкой (своей и других композиторов), своим музыкальным вкусом, личными пристра-

стиями, личными представлениями о гармоничности, о красоте и т. п.» [8, с. 83].

Столь сложными процессами смыслообразования и интерпретации многослойного содержания музыкального текста на оси «восприятие — память — осмысление» управляет не что иное, как знаковая основа музыки. К знаковой основе музыки можно отнести бесконечное многообразие тех абсолютных символов, которые заключает в себе концепт *пространство-время*, рассматриваемый в контексте *художественного сознания и творчества* [10]. Реалии современного гуманитарного знания свидетельствуют о том, что концепт *пространство-время* невозможно понять и адекватно описать без учета его творческого потенциала и энциклопедической базы знаний интерпретатора.

Примечания

¹ Отметим, что термины *концепт* и *понятие* часто используются в научной литературе как синонимы, как сходные по своей сути. Ученый-филолог А. Бабушкин рассматривает эти термины как тождественные и заявляет о том, что большинство лингвистов сегодня предпочитают говорить о мыслительных конструктах, именуя их концептами. Важно, что между концептами и понятиями нет непроходимой границы. Обычно термином *концепт* обозначают содержание понятия, в этом случае его рассматривают как синоним термина *смысл*. Синонимом *понятия* считается термин *значение* (то есть значение слова — это тот предмет, к которому это слово правильно применимо). Об этом подробнее см.: *Бабушкин А. П. Концептуальные типы значений // Контрастивные исследования лексики и фразеологии русского языка. Воронеж, 1996. С. 14.*

По поводу дифференциации терминов *концепт* и *понятие* В. Маслова отмечает следующее: «если понятие — это совокупность познанных существенных признаков объекта, то концепт — ментальное национально-специфическое образование, планом содержания которого является вся совокупность знаний о данном объекте, а планом выражения — совокупность языковых средств (лексических, фразеологических и др.)». См.: *Маслова В. А. Когнитивная лингвистика. Минск, 2008. С. 27.*

Суть концепта как фокусирования смысла раскрывается в работе В. Г. Зусмана «Диалог и концепт в литературе: Литература и музыка». Н. Новгород, 2001. 167 с.

² В музыкальной науке наряду с понятием пространство-время (термин А. Эйнштейна) нередко используется понятие хронотоп М. Бахтина (в дословном переводе — время-пространство). В значении существенной взаимосвязи временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, оно было введено и обосновано М. Бахтиным на почве теории относительности А. Эйнштейна. Заслужено М. Бахтина явилось то, что понятие хронотоп он возвел в ранг формально-содержательной категории и тем самым создал перспективу исследования пространственно-временных отношений в гуманитарных науках.

³ Соглашаясь с Кантом в оценке значения пространства и времени для познания мира, мы понимаем их не в трансцендентальном смысле, а как формы реальной действительности.

⁴ Цит. по.: Григорьев А. Культурологический смысл концепта. М., 2003. С. 8.

⁵ См. определение матрицы в различных толковых словарях: Ожегов С., Шведова Н. Толковый словарь русского языка. М.: АЗЪ, 1993. С. 354; Советский энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 783.

Литература

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. С. 196, 207–208, 300–355.
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
3. Васильева Н. В. Типовые музыкальные формы и логос времени-пространства: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 1996. 21 с.
4. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. 350 с.
5. Казанцева Л. П. Понятие исполнительской интерпретации // Музыкальное содержание: наука и педагогика: материалы Всероссийской науч.-практ. конф. / ред.-сост. Л.Н. Шаймухаметова. Уфа: РИЦ УГАИ, 2005. С. 149–163.
6. Лейбниц Г. Сочинения: в 4 т. М.: Мысль, 1984. Т. 3. С. 220.
7. Пашина О. А. Об игровой природе музыки Стравинского // Музыка в контексте духовной культуры: сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 120. М., 1992. С. 116–139.
8. Рагс Ю. Н. Эстетика снизу и эстетика сверху — квантитативные пути сближения. М.: Научный мир, 1999. 245 с.
9. Фейербах Л. Избранные философские произведения: в 2 т. М.: Госиздат, 1955. Т. 2. С. 621–622.
10. Хохлова А. Л. Когнитивная модель теории интерпретации в музыкальном искусстве. На материале камерно-инструментальных сочинений венских классиков: дис. ... д-ра искусствоведения. Саратов, 2013. 357 с.
11. Шуранов В. А. Координаты содержания: время, пространство и смысловая глубина произведения // Музыка и время. 2007. № 3. С. 53.

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

© Дуда Н. В., 2016

УДК 78.072.2

СОЛИСТЫ ГЕНРИ ПЕРСЕЛЛА

В статье освещаются основные направления англоязычных исследований в области установления типов и характерных особенностей певческих голосов Англии второй половины XVII века. Поднимается вопрос об объективном влиянии артистических и технических возможностей певцов Реставрации на развитие вокального стиля Генри Перселла. Приводятся факты из биографий певцов и театральных актеров, непосредственно участвовавших в исполнении вокальной музыки английского мастера.

Ключевые слова: Генри Перселл, музыкальный театр Реставрации, «Королева фей», сольная песня, вокальная исполнительская практика

Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РГНФ научного проекта № 15-04-00051 «Светское и духовное творчество Генри Перселла в музыкальной культуре Англии»

Проблема исследования особенностей вокально-исполнительской культуры времен Перселла в русле изучения творчества самого английского мастера представляется актуальной в нескольких аспектах. С одной стороны, наука поднимает обширный пласт исторических фактов, связанных с жизнью и деятельностью исполнителей, для которых Британский Орфей написал сотни песен. Образ жизни певцов эпохи Реставрации, доля и характер их участия в театральных пьесах, исполнительская практика при дворе, выступления в концертах и личные контакты — все эти сведения неоспоримо заполнят лакуны пестрой мозаичной картины культурной жизни Лондона второй половины XVII века, в атмосфере которой творил молодой и энергичный придворный музыкант Генри Перселл. С другой стороны, установление типов голосов, характера звукоизвлечения и самой манеры пения даст возможность реконструировать качественные характеристики исполнительской практики английских певцов, что является, безусловно, существенным для исследователя, который занимается проблемами влияния исполнительской практики на творчество английского композитора.

Любой ученый, занятый решением проблем, связанных с поиском и установлением качественных характеристик того или иного голоса, сталкивается с множеством препятствий ввиду объективной эфемерности самого предмета исследования — звучащего голоса XVII века. Если изучение старинных музыкальных

инструментов облегчается наличием самих инструментов, что дает возможность исследовать их конструкцию, пробовать звучание, создавать современные аналоги, то «изучать вокальную практику, — пишет британский композитор и музыковед Эдуард Хаус Джонс, — намного сложнее, поскольку голос способен воспроизводить бесконечное разнообразие звуков, и мы можем только строить предположения о том, какому качеству тона отдавалось предпочтение» [4, с. 16].

Вокально-исполнительская культура певцов, с которыми пришлось работать Перселлу, сыграла колоссальную роль в формировании его творческого стиля. С точки зрения Яна Спинка «наличие превосходных певцов было тем фактором, который позволил Перселлу совершить технический прогресс в течение последних пяти-шести лет своей жизни» [5, с. 238]. Среди этих певцов были, разумеется, и приезжие музыканты. Один из них, знаменитый певец-кастрат Сифаче, произвел, судя по всему, особое впечатление на композитора. В 1689 году во второй части «Служанки музыки» («Musick's Hand-Maid») Перселл опубликовал очаровательную пьесу для клавесина «Прощание Сефочи» («Sefauchy's Farewell»).

Влияние итальянских исполнителей на творчество Британского Орфея является проблемой увлекательной, но малоизученной. В любом случае, она стоит в одном ряду с исследованиями, ставившими целью установить персоналии певцов и типы голосов, для ко-

торых писал Перселл в XVII веке. Одним из наиболее интересных и развернутых исследований в этом направлении можно назвать диссертацию Элизабет Холланд [3]. Автор ставит своей целью дать музыкально-драматические характеристики и вывести стереотипы голосов в первую очередь тех певцов, непосредственно для которых создавались как камерные, так и предназначенные для театра сольные вокальные произведения. Отдельные главы сфокусированы на контратеноре, басы, сопрано и дисканте. Автор решает проблему классификации с целью установить диапазон голоса, например альты и тенора. Параллельно рассматривается вопрос о том, были они самостоятельными типами голосов или высоким и низким подразделением одного и того же голоса.

Вопрос этот становится весьма существенным при анализе исторических документов, часто сообщающих с позиций современного знания противоречивые сведения. Задолго до диссертации Холланд в статье «Перселл и Королевская капелла» Джереми Ноубл рассуждал об использовании в документах XVII века терминов «тенор» и «контратенор» и пришел к выводу, что в Королевской капелле контратенором называли того, кого сегодня называют высоким тенором. «Перселл, — пишет Ноубл, — редко заставляет подниматься их выше *си-бемоля* или *си*, тогда как тенора имеют тот же диапазон на большую терцию ниже» [7, с. 63].

Перселл, с детства обучавшийся в Королевской капелле, должно быть и сам был хорошим певцом. Дж. Уэстреп упоминает заметку из журнала «Gentleman's Journal», ноябрьского выпуска 1692 года, «где сообщается, что при исполнении в том же году перселловской "Оды на день св. Цецилии" вторая строфа — соло альты — "с невероятными фиоритурами была спета самим мистером Пёрселлом"» [1, с. 35]. Пройдя суровую школу хористов (из которой вышло немало замечательных певцов) под руководством Капитана Кука и, бок о бок работая с придворными и театральными вокалистами, Перселл как никто другой представлял себе технические и выразительные возможности голоса.

Можно только сожалеть, что современная наука не располагает подлинными данными о мнении самого Перселла по поводу того или иного исполнителя. Единственный известный комментарий касается юного певца Джемми Бауэна (Jemmy Bowen), вокальному мастер-

ству которого композитор дал высокую оценку. Дж. Уэстреп так пересказывает эту историю: «Однажды, когда он разучивал песню, сочиненную Перселлом, кто-то из музыкантов велел ему украсить ее фиоритурами и ввести вариацию в определенном месте. "Оставьте его в покое, — сказал мистер Перселл, — он сам споет фиоритурные куда естественнее, чем если бы мы с вами учили его этому"» [там же, с. 60].

Перселл, как правило, писал песни в расчете на совершенно конкретных певцов. Установить имена исполнителей, для которых композитор создавал песни, в определенных случаях помогают специальные пометки в рукописях. Например, в партитуре упомянутой выше «Оды на день св. Цецилии» 1692 года есть пометка «мистер Пэйт». Доподлинно известно, что исполнителями басовых партий в Одах Перселла были члены Королевской капеллы — Леонард Вудсон (Leonard Woodeson) и Дэниэл Вильямс (Daniel Williams), составлявшие достойную конкуренцию выдающемуся басу Джону Гостлингу (John Gostling). Но более серьезным соперником басам Королевской капеллы был театральный певец Джон Баумэн (John Bowman). По факту, он был «самобытным интерпретатором партий Гримбальда в "Короле Артуре" и Карденио в "Дон Кихоте", а музыка, которую написал для него Перселл, не оставляет никаких сомнений, что он был лучшим певцом того времени» [7, с. 59].

Для Баумэна Перселл написал большую часть своих басовых песен в операх и эпизодической музыке. В списке великолепных басов числится и Ричард Леверидж (Richard Leveridge), который дебютировал в опере «Королева индейцев» и стал первым, кто исполнил «О сонм богов» («Ye twice ten hundred deities»).

Басы составляли особую статью в вокальном творчестве Перселла. Британский исследователь Ян Спинк полагает, что именно в басовых речитативах композитора постепенно раскрывался потенциал его «манерного» драматического стиля. «Этот процесс, — пишет ученый, — можно проследить во всевозрастающей экстравагантности речитативов, которые он писал для величайшего баса, Джона Гостлинга, в строфических антемах вплоть до приблизительно 1683 года, а также в некоторых речитативах из приветственных песен того периода» [5, с. 215].

Тем не менее из всех сольных сочинений, созданных Перселлом для драматических спек-

таклей, две трети написаны для сопрано. В списке сопрано, имена которых Перселл обессмертил своими произведениями, числятся миссис Арабелла Хант (Arabella Hunt), миссис Батлер (Butler), миссис Эйлиф (Ayliff), миссис Ходгсон (Hodgson), Катерина Шор (Catherine Shore) и мисс Кросс (Cross).

О некоторых из них исследователи черпают сведения из «Истории музыки» Джона Хокинса (1776). Ряд исторических эпизодов, описанных Хокинсом, кочуют из книги в книгу, однако определенные выводы музыкального писателя ученые часто подвергают сомнениям ввиду отсутствия убедительных доказательств. Так, описывая исполнение песен Перселла миссис Хант под аккомпанемент самого композитора, «Хокинс делает вывод, что многие песни Перселл написал для Арабеллы Хант, но нам, — отмечают британские музыковеды Олив Болдуин и Тельма Уилсон, — об этом ничего неизвестно» [2, с. 602].

Арабелла Хант прославилась искусным пением и игрой на лютне, но круг ее слушателей не выходил за пределы двора и домов богатых друзей. Ее сотрудничество с Перселлом было объективно ограничено, так как подлинной страстью композитора к тому времени стал театр. А поскольку миссис Хант слыла женщиной скромной и благородной, она «никогда не появилась бы на театральных подмостках, где добродетельной леди было явно не место» [там же, с. 602].

Остальные певицы из приведенного нами списка пели именно в театре. При всей неоднозначности оценки нравов английского театра того времени, появление женских голосов на профессиональной сцене было несомненным достижением эпохи Реставрации. Начиная с 1689 года, миссис Батлер в течение нескольких лет была ведущей певицей Перселла, по крайней мере она была единственным сопрано, чье имя упоминается в источниках до 1692 года. Достоверно известно, что Перселл сочинил для нее песни «Я вздыхаю по ирландцу» («For Irish I sigh») и «О нет, страдающее сердце» («No, no, poor suffering heart»). В опере «Король Артур» она исполняла роль воздушного духа Филиделя и партию Купидона в сцене Холода.

После отъезда миссис Батлер в Ирландию в 1692 году ее место примы Перселла заняла миссис Эйлиф, чьим «божественным пением» восхищался Питер Матто. Ее имя упоминается в рукописях Од Перселла. Болдуин и Уилсон сообщают, что в ежегодной поздравительной Оде ко

Дню рождению Королевы Марии 30 апреля 1693 года, «Отмечайте этот праздник» («Celebrate this Festival»), миссис Эйлиф пела «Пусть улыбка рассеет раздоры» («Let sullen discord smile») и заключительную поздравительную [там же, с. 603]. Исполнение музыки такого уровня сложности говорит об ее исключительных технических и артистических способностях.

Песни, которые Перселл писал для миссис Батлер, априори должны были отличаться от тех, что были рассчитаны на миссис Эйлиф. Последняя была высокопрофессиональной певицей, способной исполнять сочинения, отмеченные глубокой выразительностью и виртуозностью итальянского стиля. Высока вероятность того, что именно ей предназначалась сложная и прекрасная ария *da capo* «Вы, духи добрые» («Ye gentle spirits»), сочиненная Перселлом для возобновленной постановки «Королевы фей» в 1693 году.

Большинство певцов Перселла были молоды, причем самой юной исполнительнице было в 1695 году всего двенадцать лет. Однако, судя по песням, которые сочинил для нее Перселл, она обладала серьезным потенциалом и способностью исполнять перселловские сочинения не хуже любой другой профессиональной певицы. Уже один перечень песен, предназначенных мисс Кросс, говорит об особой оценке композитором ее вокальных способностей. В «Королеве индейцев» она пела «Я стремлюсь от любви улететь» («I attempt from love's sickness to fly»), а в «Бондуке» исполняла трагическую роль Бонвики, младшей дочери сильной волевой Королевы Бондуки. Последнее, что написал для нее Перселл, была песня «Из жилища роз» («From rosy bow'rs») из «Дон Кихота» Дурфи. Эта песня была последней и в жизни самого Перселла. Ее опубликовали уже после смерти мастера в сборнике «Orpheus Britannicus». То, что композитор предназначил совсем юной особе такую сложную и глубоко эмоциональную песню, говорит о ее исключительной одаренности.

Вероятно, не менее талантливыми были и контратеноры Фриман (Freeman) и Пэйт (Pate). Оба играли на сцене. В «Королеве фей» Пэйт исполнял партию Мопсы. Как утверждают Болдуин и Уилсон, «Пэйт конечно был хитом в этой роли и позже Кларком, Дэниэлом Перселлом и Левериджем для него были написаны несколько комических диалогов, исполняемых в женской одежде» [там же, с. 605]. За стенами

театра Пэйт исполнил «Звучи, труба» («Sound the trumpet») в Песне ко Дню рождения герцога Глостерского в 1695, а Фриман — «Это голос Природы» («Tis Nature's Voice»).

Для тех контратеноров, которые были священнослужителями — Буше (Joseph Boucher), Хауэл (John Howell) и Дамасен (Alexander Damascene) — Перселл писал трудную и филигранную музыку антемов и од.

Перечень солистов, для которых Перселл писал песни и арии, безусловно, не ограничивается названными именами. Зарубежные музыковеды, поднимающие проблемы вокального творчества Генри Перселла, неизбежно касаются вопросов исполнительской практики XVII века, не говоря уже о тех, кто занимается проблемами английского музыкального театра эпохи Реставрации. И все же многие аспекты этих тем остаются до сих пор закрытыми. Еще мало изучены проблемы влияния исполнителей на композитора, много белых страниц остается и в книге их биографий. Изучение типов голосов и манеры пения может многое объяснить в правилах применения вокальной орнаментики, что, в свою очередь, открывает перспективы

исследования путей формирования и развития мелодического стиля Перселла.

Литература

1. *Уэстпен Дж. А.* Генри Перселл / пер. с англ. А. Кочнева. Л.: Музыка, 1980. 240 с.
2. *Baldwin O., Wilson T.* Purcell's Sopranos / The Musical Times. Vol. 123. No. 1675. Sep., 1982. P. 602–609.
3. *Holland E. J. V.* Purcell and the Seventeenth-Century Voice, An Investigation of Singers and Voice Types in Henry Purcell's Vocal Music. PhD dissertation. The University of Sheffield, 2002.
4. *Jones Edward H.* The Performance of English Song 1610–1670. PhD dissertation. University of York, Department of Music, 1978.
5. *Spink Ian.* English Song: Dowland to Purcell. Batsford, 1986. 310 p.
6. *Stone Edgar N.* The Vocal Solos from the Incidental Dramatic Music of Henry Purcell. Master's thesis. Denton, Texas, 1959.
7. *Noble J.* Purcell and the Chapel Royal / Henry Purcell: Essays on his music. Ed. by Imogen Holst. L.: Oxford University Press. 1959. P. 52–66.

© Мутузкин И. А., 2016

УДК 788.5

© Розозин Е. А., 2016

АНДРЕ ЖОЛИВЕ. «ПЕСНЬ ЛИНОСА»

В данной статье рассматриваются вопросы исполнительской интерпретации произведения Андре Жоливе «Песнь Линоса». Проанализированы синтаксические механизмы передачи замысла композитора и способы наилучшего олицетворения заложенного в произведении художественного образа. Раскрываются и исследуются такие вопросы, как фразовая структура, динамическое интонирование, эстетические функции разделов произведения, тональный анализ. Авторы пришли к выводу, что изучавший классическую гармонию и строение фраз Андре Жоливе, сумел в своем произведении соединить собственные новаторские приемы и традиции классической школы. Это проявляется в возможности альтернативной интерпретации, не выходящей за указания композитора и предоставляющей большую свободу в художественной сфере для исполнителя.

Ключевые слова: Андре Жоливе, «Песнь Линоса», «Молодая Франция», флейта, Франция, XX век

«Я хочу вернуть музыке ее первоначальный античный смысл, когда она была выражением магического и заклинательного начала религии, объединяющей людей» [3, с. 67], — утверждал французский композитор Андре Жоливе (1905–1974), который свое творческое кредо представлял в том, чтобы «быть настоящим универ-

сальным человеком, человеком космоса» [3, с. 68].

Эти рассуждения композитора закономерно привели А. Жоливе к поиску новых звуковых красок и необычных тембровых сочетаний. В круге его интересов — ладовые и ритмические особенности музыки народов Африки, Азии и Океании, эксперименты в области сонорики.

Единственный и любимый ученик Вареза, французский композитор, дирижер и педагог. Получив академическое образование в Парижской консерватории, и стремясь к новым веяниям, в своем творчестве он ощущал некоторую скованность. Жоливе был всю жизнь благодарен Варезу за то, что он помог ему «освободиться от дидактических элементов». Два музыканта были дружны и духовно близки. Так, оба не чуждались литературно-поэтической деятельности, увлекались неевропейскими языческими культурами, а в музыкальном творчестве стремились к освобождению самоценного звука.

А. Жоливе начинает свою карьеру в середине 30-х годов как член объединения «Молодая Франция» (как известно, в него входили также О. Мессиаан, И. Бодрие и Д. Лесюр). Главным девизом деятельности группы было создание «живой», эмоционально наполненной музыки. Выдвигая требование «нового гуманизма» и «нового романтизма», участники группы тем самым выражали протест против развернувшегося с 20-х годов всеобщего увлечения конструктивизмом. Хотя в 1939 году группа перестала существовать, весь последующий творческий путь А. Жоливе был освещен идеалами молодости.

Флейтовое звучание относится к числу любимых инструментальных тембров композитора. Ряд его произведений для флейты и с участием флейты занял достойное место в концертном репертуаре современности. Среди них — Трио для флейты, фагота и арфы (1943), Серенада для квинтета деревянных духовых (1945), Концерт для флейты и струнного оркестра (1949), редко исполняемая Концертная сюита для флейты и квартета ударных инструментов (1965), а также Сонатина для флейты и кларнета и пьеса «В русском стиле» для одной или двух флейт и арфы. Но наиболее часто исполняемое произведение — «Песнь Линоса» (1944), известная в двух вариантах: для флейты с фортепиано и в транскрипции для флейты, скрипки, альты, виолончели и арфы.

Обращает на себя внимание частое знаменательное соседство инструментов с «мифологическим» ореолом — флейты и арфы (невольно вспоминаются дионисийский авлос и аполлоническая кифара). Однако от конкретной античной сюжетике Жоливе достаточно далек. Флейту он мыслит как инструмент, одухотворяемый дыханием — Духом — «вдохновляемый» — и оттого могущий являться одновременным выражением

земной и космической ипостасей человека. К тому же Жоливе как знатока неевропейской экзотики привлекает наличие всевозможных прародителей флейты в древнейших культурах и применение некоторых из них по сей день в ритуалах и обрядах на всех земных материках. В связи с этим композитор всячески стремится приблизить музыку к первоистокам искусства, рожденного в процессе непосредственного излияния чувств. Последнее интересовало его и как члена «Молодой Франции».

Обратим внимание на синтаксический анализ «Песни Линоса» для флейты и фортепиано. Уэллес Берри предполагает, что единственные сферы, в которых исполнитель может проявить артистическую свободу, это темп и артикуляция. Артикуляция, однако, является широкой предметной сферой и включает такие понятия, как яркость, продолжительность, пунктуацию и выразительность помимо того, каким образом нота начинается и заканчивается. Если принимать гипотезы Берри буквально, на долю исполнителя останется очень мало. Тем не менее он приводит список из двенадцати исполнительских вопросов к рассмотрению.

Те из них, которые наиболее подходят к настоящему рассуждению, включают в себя: динамическую интонацию; результаты, базирующиеся на основе анализа формы и структуры; осознание места в формальном процессе и соотношение аналитических и образных выводов. Он включает и другие вопросы, более применимые к индивидуальной фразе и на уровне раздела. Такие вопросы, как внешняя проекция мотивов, указания метронома по отношению к темпу, внешние метрические отклонения и изначальная метрическая единица, адресуются к последующему рассуждению.

Фразовая структура в «Песни Линоса» понятна как на макро-, так и на микроуровне. В этом разделе структурное разделение рассматривается в терминах метра, темпа, паузы, открывающего или завершающего материала и тональности. Это предусматривает общий взгляд на всю форму и структуру.

После импровизационной интродукции 4 основных раздела, отделенных изменениями темпа и метра, составляют основную часть пьесы следующим образом: А — медленные 5/4, В — 3/4 в среднем темпе, С — быстрые 7/8 и D — 7/8 в среднем темпе. В контексте они складываются в следующую схему: АВ А'В' CD А''В'' С'.

<i>Разделы</i>	<i>Такты</i>
Intro	1–16
A	17–33
B	34–46
A'	47–58
B'	59–80
C	81–125
D	126–175
A''	176–187
B''	188–196
C'	197–229

Табл. 1. Разделы и список тактов

Относительно изменений темпа и метра Жоливе ставит паузы прежде, чем продолжить последующий раздел. Следующая таблица иллюстрирует дополнительные способы, которые Жоливе использует, чтобы отделить один раздел от другого. К примеру, флейта завершает интродукцию фактически удержанием одного тона на протяжении такта 16. Точно выверенные ферматы включены в финальный такт (т. 33) раздела A и в окончания последующих разделов B и A' (тт. 46 и 58 соответственно) с ферматами над тактовыми линиями, обозначающими тишину между разделами.

<i>Раздел</i>	<i>Фортепианная интродукция</i>	<i>Ответ фортепиано</i>	<i>Мелодическая пауза</i>	<i>Заключительная фермата или цезура</i>	<i>Кодецца</i>
Вступление		X	X		X
A	X		X	X	X
B				X	X
A'			X	X	
B'		X			
C	X				
D	X		X	X	
A''	X		X	X	
B''		X			
C''	X				

Табл. 2. Средства разделения

Дополнительными средствами членения разделов является использование короткой интродукции. Примеры этого начинаются в разделе A (т. 17), C (т. 81) и т. д. Подобный метод включает призывную и отвечающую фигурацию с фортепиано, такую же, как в начале пьесы и тактах 59 (начало B') и 188 (B'').

Вступления к разделам отличают несколько особенностей: использование остинато, «предначало» и усиливающееся напряжение. Однако артикуляция интродукций зависит от содержательных решений пьесы. Жоливе предварил свое сочинение следующим текстом: «Le Chant de Linos était, dans l'antiquité grecque, une variété de thrène: une lamentation funèbre, une complainte entrecoupée de cris et de danses». В вольном переводе это означает: «Песнь Линоса в греческой античности являлась песней-плачем: погребальный плач, рыдание перемежалось с восклицаниями и

танцами». Эстетическая функция каждого из разделов ясна: рыдания изображены в медленных темпах, а танцы, соответственно, быстрее (см. табл. 3).

Плачи, или разделы A, должны исполняться свободно. Другими словами, ориентирование на мягчайшие из возможных динамических оттенков со светлыми атаками приведут в результате к исполнительскому отражению настроения, подразумеваемого Жоливе. Это также отделит аккомпанирующие фигурации прежде, чем появится мелодия. Когда солист вступает, ему предоставляется максимум свободы в области оттенков звука, когда аккомпанемент остается в динамике *piano*.

Напротив, танцы, или разделы C, должны быть акцентированными и обособленными. Поскольку для флейты эти переходы являются кульминационными, аккомпанемент должен начинаться с той же энергией. Тем не менее ди-

намический уровень аккомпанемента должен быть уменьшен в момент вступления солиста, хотя и не показывая это явно, чтобы позволить мелодии главенствовать.

Разделы В, изображающие восклицания или вопли, должны начинаться аналогично

(хотя настоящее фортепианное вступление не представлено, и обе партии вступают в полную силу после паузы предыдущего раздела). Комментарии, подобные этим, позволяют принимать интерпретационные решения в широком диапазоне формальной артикуляции.

<i>Раздел</i>	<i>Характеристики</i>
Вступление	Импровизационность; последовательность из семи нот, базирующаяся на тоне <i>Соль</i>
А: Плач	Меланхолия; свободное приближение; менее интенсивная динамика; легкая атака; добавляется <i>Ми-бемоль</i>
В: Восклицания или вопли	Акцентированность; внешнее метрическое отклонение; рубато; полная совокупность в группировках секстолями
С: Танцы	Акцентированные, отделенные от окружающего материала; открытые тональные построения в тоне <i>Ре</i>
Д: Интерлюдия	Мечтательность; возвращение к открытым тональным построениям

Табл. 3. Исполнительские состояния и тональные ссылки

Настроение, метр, темп, пауза и/или некоторые типы вступительных фигураций у фортепиано характеризуют каждый раздел. Таким образом, формальная схема, задуманная Жолливе, понятна для слушателя. По отношению к этим аспектам тональный контент дополнительно отделяет один раздел от другого.

Хотя тональный анализ и не находится в основном фокусе данного исследования, внешние признаки покажут дополнительный контраст между разделами. Вступление использует семитоновое последование, основанное на тоне *Соль*. В модальном анализе оно содержит ступени гаммы: 1, 2-бемоль, 3, 4, 4-диез, 5 и 7-бемоль. Линейно эта комбинация включает в себя множество диссонирующих интервалов, которое создает уникальную краску. Раздел А, отделенный от вступления, добавляет *Ми-бемоль* в предшествующую группу, что видоизменяет этот набор нот.

В разделе В используется полная совокупность в четырех комплексах из секстолей. Это является контрастом к А'. Подобно вступлению и разделу А, раздел А' является модальным. Поскольку *Соль-дубль-диез* приводит к *Ля-диезу* линейно более часто, чем вертикально, это мо-

жет рассматриваться как скрытый или неявный тональный центр. Однако тональности складываются в гармоническую минорную гамму с пониженной пятой ступенью.

Раздел В'' представляет тональные последования, объединенные в группы из семи нот, подобно В'. Также примечательно, что В'' не содержит примеров тона 10-го класса, который бесспорно является структурным тоном в предыдущем разделе. Таким образом, отсутствие *Ля-диеза* создает контраст.

Раздел С начинается с версии открытого модального ряда, основанного на тоне *Ре*. Отчасти через это (т. 97) Жолливе подчеркивает тон *Соль*; однако линейно-модальное расположение этой тональности указывает в направлении модуляции, начинающейся с *Фа-диеза*. Хотя этот модальный ряд используется как связь между разделами, различия в тональном наполнении отграничивают одно от другого.

Раздел Д отмечен уменьшением темпа, а также еще одним изменением лада. Сдвиг в материале такта 145 подчеркивается сдвигом обратно к открытому ладу раздела С. Аналогично следующий раздел А'' возвращает изложение в оригинальный раздел А. Кроме ферматы и изме-

нения темпа, изменение в тональностях помогает отделить каждый формообразующий раздел.

Последний раздел С начинается с натуральной ре-минорной гаммы. В финальном пространстве пьесы (тт. 214–229) опускаются *Ми* и *Си-бемоль*, и таким образом остается только ре-минорная пентатоника. Это отделяет начинающийся раздел С' от виртуозной пышности, которой заканчивается пьеса.

Изучавший классическую форму, Андре Жоливе в «Песне Линоса» использовал предложение как исходный тип фразы. В некоторых случаях симметричные, слитные построения выходят на передний план. Например, танцевальный раздел С содержит наиболее традиционные фразы (в понятиях длительности и пропорции). Слабо связанные предложения и гибридные располагаются в песенных разделах пьесы. Это нередко для песенных жанров; таким образом, использование более свободных форм в эпизодах А не является необычным.

Данный анализ предусматривает множество маленьких альтернатив так же, как и финальных масштабных решений. Дополнительные исследования музыки Жоливе и его современников могут продемонстрировать дальнейшие своеобразные типы фраз, ассоциирующиеся с этим постимпрессионистским стилем.

Такие определения будут содержать анализ звукового, модалного и, возможно, гармонического контента, подчеркивая, или возможно оспаривая настоящий фокус на мелодических особенностях.

Литература

1. *Алексеева Л., Григорьев В.* Зарубежная музыка XX века. М.: Знание, 1986. 192 с.
2. *Дьячкова Л. С.* Неомодальность // Гармония в музыке XX века. М.: Музыка, 2004. 232 с.
3. *Зенкин К.* Андре Жоливе // Творческие портреты композиторов. М.: Музыка, 1990. 237 с.
4. *Куницкая Р.* Французские композиторы XX века. М.: Советский композитор, 1990. 208 с.
5. Музыка XX века. Вопросы истории, теории, эстетики: материалы международной научной конференции. М.: НИЦ МК, 2005. 104 с.
6. *Шнеерсон Г.* Французская музыка XX века. М.: Музыка, 1970. 576 с.
7. *Jolivet A. Varèse / A. Jolivet.* Paris: Hachette, 1973. 271 p.
8. *Caplin William.* Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, Beethoven. New York: Oxford, 2001. 307 p.
9. *Menk Nancy L.* André Jolivet: Epithalame. DMA thesis, CCM, 1985. 159 p.

© *Дурандин В. В., 2016*

УДК 784.5

© *Покровский Н. И., 2016*

РЕПЕРТУАР КАК ПРОБЛЕМА ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МУЖСКОГО ХОРА

В статье рассматриваются основные аспекты проблемы репертуара мужского хора. На основе выявления специфики мужского хорового коллектива авторы аргументируют теоретические принципы и практические рекомендации по формированию репертуарной политики.

Ключевые слова: мужской хор, хоровой репертуар, «Благовест», слушательская аудитория

Хор, как известно, является одним из самых действенных музыкальных инструментов, обладающих мощной силой воздействия на чувства и интеллект слушателей и способных формировать особое состояние социального и психологического единения. Хор — «временное объединение людей, друзей в их искреннем порыве-высказывании на заданную тему. Если они не будут искренними, они не смогут петь эту музыку. Крайняя необходимость такого

объединения не может быть объяснена только лишь желанием получить удовольствие. Главная цель хорового пения катарсическая — «отдохновение от душевной тяжести, возвышение духовных стремлений» [1, с. 3]. Эти слова композитора Э. Фертельмейстера точно фиксируют важную культуuroобразующую роль хорового пения. Хор обладает широким спектром выразительных возможностей. Различные его составы — детский, смешанный, женский,

мужской — подтверждают универсальные возможности этой интереснейшей сферы музыкального творчества.

На современном этапе развития хоровое искусство сталкивается с очень сложными задачами, в числе которых — привлечение слушателя на концерты хоровой музыки. Не секрет, что один из самых демократичных видов исполнительского искусства — хоровое пение — в настоящее время переживает трудный период. Среди других путей преодоления кризисной ситуации одним из наиболее значимых и действенных является определение репертуарной политики. Грамотный выбор репертуара — условие успешного существования и развития хорового коллектива, а также весьма эффективное средство для расширения слушательской аудитории, которая проявляет интерес к певческому искусству.

Большая часть российских мужских хоровых коллективов, как правило, складывается в рамках церковно-монастырской системы. Так, например, мужская капелла «Благовест» была создана на основе мужского хора Благовещенского монастыря города Нижнего Новгорода и продолжила в своей деятельности духовно-просветительские традиции Иоанно-Дамаскинского церковно-певческого братства (которое существовало с 1912 по 1917 год). Художественный опыт мужской капеллы «Благовест», к которому мы неоднократно будем обращаться в данной статье, может быть весьма показательным примером репертуарной деятельности хорового коллектива.

Условия возникновения мужских хоров естественно определили выбор исполняемых произведений. Нет ничего удивительного в том, что значительную часть репертуара подобных коллективов составляют сочинения, предназначенные для культовой практики. Духовные произведения включаются и в светские концертные программы. Как известно, с возникновением в XVII веке партесного многоголосия и практики использования детских голосов многие песнопения стали недоступными для исполнения мужским составом. Это закономерно определило необходимость специального переложения хоровых партитур. Создание различных переложений и аранжировок стало существенным фактором пополнения репертуара практически любого мужского хора. Следует отметить, что подобные переложения являются непростым и практически направленным процессом, в котором необходимо учитывать особенности поли-

фонического развития фактуры, а также наличие исполнителей, особенно в партии теноров, обладающих большим диапазоном и легким фальцетным звучанием. Один из ярких примеров партесного многоголосия — Литургия Николая Дилецкого. Переложение данной хоровой партитуры для мужского состава отражает все описанные выше сложности.

В русле обсуждения заявленной проблемы нельзя не упомянуть о таком важном явлении, как популяризация древнерусских знаменных роспевов. Однако решать эту задачу необходимо с особой деликатностью, поскольку неподготовленный слушатель не всегда готов к эмоциональному восприятию этого пласта русской музыки. В этом случае весьма полезен предваряющий исполнение краткий комментарий о знаменном роспеве как музыкально-историческом явлении. Определенная сложность использования жанра знаменного роспева в репертуарной практике связана также с тем, что традиции их исполнения оказались утраченными в силу исторических условий.

Как показывает опыт, светские коллективы при исполнении древнерусского одноголосия довольно часто применяют технику вокализации, характерную для академической школы пения. Это вызывает обоснованные нарекания со стороны регентов монастырских хоров, использующих иные вокальные приемы. В свою очередь, среди церковных коллективов нет единого мнения о том, как нужно исполнять такую музыку. Вследствие всех этих причин вопрос о включении в репертуар знаменных и других видов роспевов является достаточно сложным, поскольку требует осведомленности певцов в истории церковного православного пения, развитой интуиции и мастерства.

Серьезной востребованностью и большим успехом у публики обладают духовные произведения для солистов и хора. В частности, сочинения П. Г. Чеснокова в переложениях для мужского состава входят в репертуар капеллы «Благовест» и многих других подобных коллективов. «Да исправится молитва моя», «Ныне отпускающе», «Совет превечный» можно услышать в исполнении едва ли не любого мужского хора. Популярностью пользуются духовные сочинения и других русских композиторов, среди которых часто исполняемые капеллой «Благовест» произведения В. Зиновьева, А. Третьякова, С. Рахманинова. Украшением любой программы является переложение хора «Тебе поем» из «Всенощной

литургии» Рахманинова, в котором тесситура солирующего тенора доходит до звука *do* второй октавы. Интересного художественного эффекта можно добиться, «передавая» сольную партию от одного исполнителя к другому, что позволяет разнообразить эмоциональное прочтение музыки. В качестве примера такого использования солирующих голосов можно привести одно из наиболее часто исполняемых сочинений П. Г. Чеснокова «Да исправится молитва моя».

Преимущество исполнительских традиций была бы неполной без исполнения духовной музыки современных авторов. К сожалению, количество сочинений для мужского хора в духовном жанре явно уступает объему музыки для смешанных составов. Преодоление этого сложившегося очевидного дисбаланса возможно благодаря тесному сотрудничеству коллективов с авторами, позволяющему композиторам создавать «адресные» произведения, созданные для конкретного исполнителя.

Плодотворность репертуарной деятельности хорового коллектива зависит от различных факторов, среди которых одним из немаловажных является композиторская одаренность художественного руководителя. Народный артист России Лев Сивухин, многие годы руководивший хоровой капеллой мальчиков, хором юношей хорового колледжа, муниципальным камерным хором «Нижний Новгород», одновременно был автором сочинений для различных певческих составов, а также многочисленных аранжировок и переложений. Его произведения (отражающие глубокое понимание специфики хорового пения, чрезвычайно «удобные» для исполнения) нередко включаются в списки обязательных в ряде хоровых конкурсов.

Естественным и органичным продолжением многолетней деятельности как дирижера и хормейстера стало композиторское творчество Льва Панкратова. Он — автор многих переложений, аранжировок, а также произведений, как духовных, так и светских, позволяющих пополнять свой репертуар различным хоровым коллективам. Ему принадлежат и монументальные хоровые сочинения «Литургия святого Иоанна Златоуста», «Реквием», основу которого составили канонические тексты и стихи А. Ахматовой, хоровой цикл «INOЕ» на тексты древних магических заклинаний и другие.

Проникновенное знание специфики хора отражают оригинальные сочинения и переложения для мужского состава А. Ларина, Э. Фер-

тельмейстера, С. Екимова и других современных композиторов, составляющие в последние годы важную часть концертного репертуара мужских хоров.

Непременным условием формирования репертуара является исполнение светских произведений русской и западноевропейской музыки прошлых эпох. Существует довольно большое число сочинений для мужского хора западноевропейских композиторов, особенно романтического направления. Это дает возможность значительно расширить репертуар. Хотя следует отметить, что здесь возникают языковые трудности. Утвердившаяся в последнее время традиция исполнения хоровых сочинений на языке оригинала естественно требует от музыкантов знания национальных языков — правил артикуляции, понимания смысла словесного текста. Кроме того, необходимо заботиться и о слушательской аудитории. Желательно ознакомить слушателя с переводом. Это может быть либо краткий комментарий перед исполнением, либо печатная программка концерта.

Еще один пласт русской хоровой культуры, имеющий прочные традиции именно мужского исполнительства, — военные марши, являющиеся неизменной частью прикладной музыки. Для каждого полка, особенно гвардейского, создавался свой собственный марш, который мог исполняться как с сопровождением, так и *a cappella*. Включение в концертный репертуар таких маршей интересно и познавательно с музыкально-исторической точки зрения. В качестве примера можно сослаться на опыт использования таких произведений в концертных программах Мужского хора Института певческой культуры «Валаам» и отметить большую работу по поиску такой музыки руководителя Института певческой культуры Игоря Ушакова.

Неисчерпаемым источником для композиторского и исполнительского творчества всегда были народные песни, обработки которых занимают значительное место в репертуаре любого мужского хора. Присутствие в репертуарном списке обработок русских народных песен, различных по жанровой принадлежности — исторических, календарно-обрядовых, трудовых, игровых и т. д., — позволяет показать во всей полноте богатство и красоту национальных певческих традиций, веками передающихся из поколения в поколение.

Отметим, что создание таких обработок требует большой эрудированности в области

народного песенного творчества и деликатности в выборе современных средств музыкальной выразительности. Иногда стремление к оригинальности звучания лишает аранжировку духа народной песни и превращает ее в некое «сонористическое упражнение». Конечно, художественные поиски в этой области — очень широкая и достаточно популярная сфера хорового творчества. В конечном счете, результат определяется мерой таланта и вкуса автора обработки.

Само же исполнение как классических обработок русских народных песен, так и современных, отличающихся более сложным музыкальным языком, требует от коллектива владения не только большим арсеналом музыкально-исполнительских средств выразительности, но и элементами театрализации или так называемого хорового театра, которые в современных условиях являются особо актуальными. Использование даже самых простых элементов сценического движения способствует атмосфере праздничности, раскованности и создает непосредственный контакт со слушательской аудиторией.

В связи с обсуждением проблемы хорового репертуара невозможно обойти вниманием и жанр русского городского романса. Подобные произведения неизменно имеют успех у публики. Особенность обработки сочинений такого жанра заключается в том, что партия инструментального сопровождения (фортепиано, гитара) перекладывается на певческие голоса, что дает возможность разнообразить хоровую фактуру, расширить возможности отдельных партий и хора в целом, а использование одного или нескольких солистов позволяет коллективу полнее продемонстрировать свои исполнительские качества. Кроме того, лирическая проникновенность, камерность звучания такого рода произведений позволяют сделать концертные программы более разнообразными и наполненными яркими контрастами.

Всегда очень эффектны включенные в концертную программу джазовые композиции или сочинения с элементами джаза. Однако исполнение таких произведений весьма затруднительно по причине различия в академической и эстрадной манерах вокализации и доступно далеко не всем коллективам. В данном случае преимущество имеют камерные составы и ансамбли, включающие до шестнадцати исполнителей, которые могут обеспечить ритмиче-

скую гибкость мелодических линий, острую и легкую синкопированность аккомпанемента и вместе с тем достаточную динамическую силу звучания мужских голосов. В качестве примера произведения такого плана из репертуара хора «Благовест» можно привести сочинение Л. Панкратова на стихи И. Северянина «Поющие глаза».

В своей концертной практике хоровые коллективы выступают перед самой разной публикой, которая может различаться не только по степени слушательской подготовленности, но и по своему возрастному составу. Поэтому, выступая перед молодежной аудиторией и учитывая тот факт, что большая часть такой аудитории воспитана на образцах поп-культуры и шоу-бизнеса, хор должен быть готов предложить часть репертуара в подобном стиле. Это не означает, что молодые слушатели не готовы воспринимать высокое классическое искусство, но музыкально-просветительские задачи требуют более гибкого подхода к репертуару. Конечно, довольно сложно из репертуара современных российских эстрадных исполнителей отобрать что-то для исполнения мужским хором а cappella, скорее всего можно отдать предпочтение композициям лирического характера, по мелодике близким жанру песни или городского романса. Неслучайно песня И. Матвиенко на стихи А. Шаганова «Конь», исполняемая группой «Любэ», прочно заняла место в репертуаре не только «Благовеста», но и многих других мужских хоров и ансамблей.

В целом же репертуарная политика любого хорового коллектива должна служить главной цели — просвещения и воспитания слушателя, не давая угаснуть традициям, которыми всегда славилась отечественная хоровая исполнительская культура. В то же время современная хоровая концертная практика — живой и активный процесс, требующий привнесения новых творческих веяний. Освоение различных художественных традиций, их индивидуальное осмысление и чувство пульса современности — главное условие плодотворного развития хорового коллектива. Это в полной мере справедливо и для мужского хора.

Литература

1. *Фертельмейстер Э.* Избранные хоровые произведения / вст. статья Т. Сидневой. Н. Новгород: Изд-во О. Гладковой, 1999. 80 с.

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДИКИ И ПЕДАГОГИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

© Литвинова Т. А., 2016

УДК 7.78

ТЕМБРОВЫЙ СЛУХ: ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ И ПРАКТИКИ

В статье рассматривается проблема актуальности развития тембрового слуха, связанная со все возрастающей ролью тембра в композиторском творчестве, важнейшим его значением в исполнительстве. Автор ставит своей целью разработку теоретических оснований для системы развития тембрового чувства.

Ключевые слова: тембровый слух, тембровое сольфеджио, тембровый диктант, инструментальный тембр

Область тембра — одна из наиболее интенсивно развивающихся сфер творческих композиторских поисков нашего времени. Тембр выходит на первый план в качестве одного из важнейших средств выразительности и формообразования. Он становится ярким выразительным средством в арсенале исполнителя и необходимым компонентом целостного восприятия музыки. Наряду с исторически сложившимся типом восприятия, представляющим собой последовательное прослеживание интонационного развития, в некоторых направлениях современной музыки формируется другой тип — восприятие-состояние, созерцание слухом качественных изменений и особенностей оркестрового звучания. Все более актуальным становится восприятие «сонорного типа» (термин А. С. Соколова) [6, с. 226]. Однако в системе музыкально-теоретического образования тембр еще «не вышел из тени». Накопленный в этой сфере определенный эмпирический опыт требует систематизации и научного осмысления. Разработка теоретических и практических аспектов развития тембрового слуха в настоящее время относится к актуальной проблематике общей теории сольфеджио.

Историческая эволюция сольфеджио связана с постепенным изменением его целей и задач — от развития певческих навыков до воспитания и развития музыкального слуха во всей его полноте. Высшей формой музыкального слуха становится слух интонационный, подразумевающий целостное восприятие звучания, внимание к «интонационной форме» (понятие В. В. Медушевского) [2, с. 57], а значит, и к тембру как ее неотъемлемой составляющей. Начиная с музыки романтической традиции (и особенно позднее), тембровая выразитель-

ность становится характерной чертой художественного стиля. С сожалением приходится констатировать, что в широкой учебной практике, ориентированной на венско-классический стиль, основные формы работы в классе сольфеджио (диктант и слуховой анализ) проходят в условиях монотембра — фортепиано. При этом в первую очередь развивается звуковысотное, ладофункциональное, а не темброфактурное слышание. Методика сольфеджио выстроена по линии усложнения ритмических, звуковысотных, ладовых и гармонических трудностей.

Для целенаправленного развития тембрового слуха следует определить задачи и выработать определенные критерии слышания. Необходимо разработать «линейку» темброинтонационных трудностей, которая может быть интересна не только в теоретическом, но и в практическом аспекте, поскольку диктует принцип подбора музыкального материала.

Напомним, что термин «тембр» может рассматриваться в узком и в широком смысле слова. С одной стороны, под ним имеется в виду тембр отдельного инструмента или голоса, а с другой — особый характер звучания, отражающий влияние различных темброобразующих факторов. Соответственно этому, этапами развития тембрового слуха могут быть слуховое освоение и распознавание:

- широкого круга различных тембров;
- градаций внутри одного тембра, возникающие в результате действия различных регистровых, артикуляционных, динамических условий;
- сочетаний нескольких тембров;
- взаимодействий инструментального тембра с другими музыкальными выразительными средствами.

Начальный этап составляет слуховое освоение чистых солирующих тембров инструментов симфонического оркестра. Характерный, индивидуальный «голос инструмента» проявляется прежде всего в солирующем экспонировании, в проведении мелодии. Характеристичность и своеобразие звучания музыкальных инструментов реализуется в их «тембровых амплуа» [5, с. 102], которые определяются их техническими и тембровыми возможностями, характером движения, типом интонации. «Звуковой портрет» должны составлять разноплановые характеристики и представления о выразительных возможностях того или иного инструмента, чему способствует слушание и запись мелодий различного характера в исполнении одного и того же инструмента.

Тембровое разнообразие может быть продемонстрировано путем знакомства с широким кругом изучаемых инструментов, а также тембров, образованных в результате смены регистра, артикуляции, способов звукоизвлечения, динамики. Особого внимания требует «модифицированный тембр» (по выражению Ю. Н. Рагса) [4, с. 28], прослеживание влияния артикуляции на характер звучания. В свете спектро-динамической теории, в которой придается значение не только стационарному, «среднему» участку тона, но и микропроцессам внутри звука, можно различать инструменты, совпадающие или не совпадающие по характеру атаки и затухания, дифференцировать их по способу звукоизвлечения на короткозвучные и долгозвучные.

В обычной учебной практике в сферу изучения попадает материал, звучащий преимущественно в среднем регистре, крайние регистры обычно выпадают из процесса слуховой работы. Вместе с тем общая тенденция развития музыкального искусства выявляет расширение используемых регистровых рамок. Внимание к крайним регистрам активизирует слушание и запись тембровых диктантов, то есть партий инструментов в низком регистре (виолончели, контрабасы, фаготы и др.) и в высоком (флейты, скрипки и др.).

В процесс слухового освоения должно быть включено *чередование инструментов по горизонтали*, что предполагает внимание к принципам и ритму смены тембров. Включение мелодий широкого диапазона со сменой инструментов позволяет обогатить «арсенал» музыки для диктантов замечательными примерами.

В основу сольфеджийной классификации *сочетаний тембров* может быть положена их дифференциация, принятая в инструментоведении: деление на монотембровые, однородные и неоднородные. Объектом слухового освоения являются инструментальные тембры в интервальных соотношениях в проведении мелодии: унисоне, октавном дублировании, параллельном движении, разноинтервальном соединении. Слушать и различать такие варианты изложения мелодии можно начинать уже на этапе обучения в младших классах детской музыкальной школы.

Слуховое освоение политембрового звучания предполагает также рассмотрение фактурных, регистровых, спектродинамических соотношений инструментальных тембров. *Фактурные* соотношения могут рассматриваться в различных видах фактуры (монолинейной, гомофонной, аккордовой, полифонической), а также в особых видах гомофонной фактуры (мелодии в сопровождении ударного инструмента, выдержанного или остинатного голоса, бурдона).

Слуховая дифференциация темброфактурных компонентов оркестровой фактуры может идти по следующим параметрам:

- по количеству (двух-, трех- и многокомпонентная);
- по темброфактурным функциям (мелодия, бас, гармония, фигурация, педаль);
- по тембровым средствам, выполняющим определенную фактурную функцию.

Работа над *тембром ритмом* представляет особую область, в которой вместо традиционных мелодии и гармонии на первый план выдвигается тембр, ритм и темп. В классическом стиле тембро-ритм проявляется прежде всего в игре инструментов с неопределенной звуковысотностью. Запись партии ударного инструмента в оркестровом фрагменте представляет собой *тембровый ритмический диктант*.

Наиболее простым вариантом партии ударного инструмента является метро-ритмическая акцентировка долей, подчёркивание сильного времени, дублирование ритма мелодии. В темах с участием ударных инструментов с неопределенной высотой в полиэлементной оркестровой фактуре партия ударных может представлять остинатную ритмическую фигуру или партию с неповторяющимся ритмическим рисунком.

В композиторском творчестве существует тип мелодий, исполняемых без участия удар-

ных, но в которых тем не менее ритм и тембр имеют ведущее значение. Фактура в этих случаях, чаще всего, монолинейная (например, тема вступления из первой части Четвертой симфонии П. И. Чайковского).

В отличие от инструментоведения, основным объектом изучения которого также являются инструментальные тембры, в курсе сольфеджио специфика освоения темброинтонационных трудностей заключается в формировании определенных слуховых навыков, к которым относятся:

- распознавание тембров отдельных инструментов и сочетаний, а также их выразительности;
- развитие «тембровой ассоциативности»;
- дифференциация звуковысотной линии и ее тембрового воплощения;
- выделение слухом отдельного тембра в многоголосной ткани;
- внимание к звучанию и умение определять его качество по акустическим характеристикам (артикуляционным, регистровым, динамическим, фактурным).

Темброспецифичная способность — это умение распознавать тембры, оценивать их характеристичность и своеобразие. Она предполагает различение не только отдельных тембров, но и их сочетаний, а также чередований тембров по горизонтали. Необходимо учитывать факторы, влияющие на различаемость инструментальных тембров.

Способность к дифференциации развивается в процессе изучения «звуковых образов инструментов» и неразрывно связана с эмоциональной чуткостью к тембровой выразительности. Умение различать инструменты не должно превращаться в самоцель — это лишь средство для полноценного восприятия музыки, выявления ее характера. Раскрытие выразительных возможностей различных тембров, по мнению Е. В. Назайкинского и Ю. Н. Рагса, является первостепенной задачей развития тембрового слуха [3, с. 80].

Различение инструментов связано и происходит на основе другого важного слухового навыка — *выделения слухом определенного тембра* из музыкального контекста. Существуют различные факторы, усложняющие или облегчающие слуховое дифференцирование мелодических линий. Известно, что вычленять слухом мелодические линии в нижнем или среднем голосах труднее, чем в верхнем. Обо-

сoblению фактурного слоя, а также усилению интонационной выразительности «путем колористического расширения объема мелодической линии» [1, с. 85] способствуют различного типа дублировки. Легче выделить слухом два голоса, двигающиеся параллельно, а также в имитационном вступлении, труднее — голоса, контрастные по характеру мелодического движения. Различимости отдельных голосов способствуют также мелодическая, ритмическая рельефность, динамический, артикуляционный и регистровый контраст.

Если в темброспецифичном навыке главное — определить инструмент, то в данном случае наоборот, тембр может заранее сообщаться. Определить же следует соотношение партий (параллельное, точное или неточное дублирование, параллельное движение) или же зафиксировать ритм известного ударного инструмента.

Звучащая мелодия неразрывно связана с тембром как формой ее конкретизации. При определенном уровне накопленных тембровых внутренних представлений формируется навык *тембровой ассоциативности* — умения и потребности связывать звуковысотность с ее конкретным тембровым воплощением, поиск слухом наиболее подходящего инструментального тембра для данной мелодии. Вниманию к «тембровой предназначенности» (термин А. М. Веприка) музыкального материала следует приучать, используя обозначения инструментов при записи тембровых диктантов. Этому также способствует наличие подобных обозначений в учебниках по сольфеджио. В учебных пособиях современного уровня в предлагаемых музыкальных примерах обязательным представляется обозначение музыкальных инструментов, которые исполняют эти темы в авторском первоисточнике.

«Разведение» звуковысотной линии и ее тембрового воплощения — навык, по сути, противоположный предыдущему, позволяющий записывать тембровый диктант, а также повторять на фортепиано или голосом мелодии, прозвучавшие на каком-либо другом инструменте. Распространенное в учебной практике постоянное использование монотембра фортепиано не приучает дифференцировать мелодию и ее тембровое воплощение.

В учебной практике сложилось традиционное представление о том, что тембровый слух развивается преимущественно посред-

ством тембровых диктантов, понимаемых как запись мелодий (то есть звуковысотности) в исполнении на каком-либо музыкальном инструменте симфонического оркестра. На самом деле в таком виде данная форма представляет собой звуковысотный диктант, усложненный за счет обращения к менее привычным тембрам. Инструментальные тембры, особенно новые и малознакомые, могут затруднять восприятие звуковысотности. Это можно объяснить тем, что тембровый слух при слабом своем развитии способен влиять на восприятие высоты. При записи мелодии в исполнении на «своем», соответствующим специальности, инструменте трудности уменьшаются. Слуховая дифференциация значительно усложняется, если звуки мелодии или аккорда даются в высоком или низком регистрах инструментов, непривычных по тембру.

Основная задача тембрового диктанта — не запись звуковысотности, а изучение «звуковых портретов инструментов», внимание к темброобразующим компонентам музыкального языка. Поэтому музыкальный материал должен быть информативен с точки зрения темброинтонационных трудностей, при несложной звуковысотности он призван расширять представления о выразительных, регистровых, артикуляционных особенностях звучания музыкальных инструментов.

Ценность тембрового диктанта — в целостности восприятия характера музыки, создаваемого комплексом выразительных средств. Как верно замечает Г. Р. Тараева: «Основным объектом для слуха должен быть подлинный звучащий текст музыкального произведения во всей красоте оригинального звучания» [7, с. 39].

Тембровое восприятие имеет свою специфику и предполагает адекватные формы развития, отличные от воспитания звуковысотного слуха. Условием, при котором наиболее эффективно обеспечивается внимание к «невысотным» музыкальным средствам, является сохранение звуковысотности в качестве инварианта при изменении тембровых инструментальных решений и различных темброобразующих факторов (регистра, динамики, фактуры, артикуляции).

Объектом рассмотрения при внимании к тембровой составляющей становятся связи инструментального тембра с ритмом, артикуляцией, регистром, динамикой, фактурой, а также их влияние на создание музыкального образа.

По аналогии с существующим гармоническим анализом на слух подобную форму можно назвать *слуховым тембровым анализом*.

Очевидно, что в программы традиционного курса сольфеджио для ДМШ, средних и высших учебных заведений должен быть включен *отдельный раздел о тембровом слухе*. Разнообразные задачи развития тембрового слуха могут решаться постепенно в различных звеньях музыкального образования.

В рамках настоящей статьи были затронуты, безусловно, не все, но наиболее существенные аспекты тембрового слуха. В заключении подчеркнем, что дисциплина сольфеджио как никакая другая требует разработки новых подходов и преодоления психологически некомфортных, «стрессообразующих» ситуаций, связанных с искусственно создаваемыми трудностями: абстрактными заданиями на разрешение интервалов и аккордов, что ведет к перекошу в сторону «угадывания» нот. Включение внимания к тембру и целенаправленное развитие тембрового слуха представляется одним из важных путей в деле исправления этой ситуации.

Литература

1. *Магницкая Т. Н.* Принципы функционального взаимодействия голосов в полимелодической ткани струнных квартетов Моцарта: автореф. дис. ... канд. искусствоведения М., 1979. 23 с.
2. *Медушевский В. В.* Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 262 с.
3. *Назайкинский Е. В., Рагс Ю. Н.* Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука // Применение акустических методов исследования в музыковедении. М.: Музыка, 1964. С. 79–100.
4. *Рагс Ю. Н.* Концепция зонной природы музыкального слуха Н. А. Гарбузова // Н. А. Гарбузов — музыкант, исследователь, педагог: сб. ст. М.: Музыка, 1980. С. 11–48.
5. *Ручьевская Е. А.* Функции музыкальной темы. Л.: Музыка, 1977. 160 с.
6. *Соколов А. С.* Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. Исследование. Изд. 2-е. М.: Композитор, 2007. 272 с.
7. *Тараева Г. Р.* Компьютер в тестировании и тренировке музыкального слуха // Музыкально-теоретическое образование: современные воззрения и практика: сб. ст. и мат. Ростов-на-Дону, 2006. С. 34–57.

**О СИСТЕМЕ ПОДГОТОВКИ ОБУЧАЮЩИХСЯ
К МЕЖДУНАРОДНОЙ ОЛИМПИАДЕ ПО ПРЕДМЕТУ
«МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО (ФОРТЕПИАНО)»**

В статье рассматривается первый опыт проведения Международной олимпиады по предмету «музыкальная педагогика и исполнительство (фортепиано)» в Нижегородской консерватории в 2016 году. Анализируя функциональное значение олимпиады в перспективном развитии международных образовательных программ, автор обосновывает ее цели и задачи. Основное внимание уделяется изучению системы подготовки обучающихся к трем турам олимпиады (исполнение сольной концертной программы, исполнительский анализ, тестовые задания) с учетом междисциплинарных взаимосвязей учебных курсов специальности, истории фортепианного искусства, методики преподавания игры на фортепиано, педагогики и психологии, гармонии, а также импровизации и основ композиции.

Ключевые слова: международная олимпиада, музыкальная педагогика и исполнительство (фортепиано), история и теория исполнительского искусства, клавирные сочинения И. С. Баха, импровизационное исполнение, французские клавесинисты XVII–XVIII столетий, художественная техника пианиста, транспонирование

Проблемы развития международных образовательных программ в России в последнее время приобрели особую актуальность. Хорошо известно, что отечественные традиции обучения музыкальному искусству получили признание во всем мире благодаря выдающимся художественным достижениям нескольких поколений музыкантов. Это позволяет сегодня утверждать, что если такие исполнители были воспитаны в условиях российской системы, то это является подтверждением ее уникальности и чрезвычайной эффективности. Творческое взаимодействие российских и зарубежных музыкантов в форме концертов, мастер-классов, участия в научных конференциях осуществлялось с различной интенсивностью во все исторические периоды с XVIII столетия и до настоящего времени. Тем не менее, в современных условиях одним из приоритетных направлений является стратегия развития образовательных программ в сфере музыкального искусства, направленная на привлечение иностранных студентов на обучение в Россию.

В структуре подготовки учащихся в Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки проведены некоторые преобразования. Договоры о сотрудничестве в творческой и учебной сфере были заключены консерваторией в конце 1990-х годов с музыкальными вузами Германии, Австрии, Китая, что обеспечивало в то время участие зарубежных специалистов не только в творческих мероприя-

тиях, но и в учебном процессе в виде стажировок и мастер-классов. Однако сегодня необходимы специальные усилия для создания образовательных моделей, обеспечивающих возможности профессиональных контактов с европейскими музыкальными вузами на новом уровне. По количеству обучающихся иностранных студентов Нижегородская консерватория прочно занимает лидирующие позиции среди музыкальных вузов (по данным мониторингов Минобрнауки РФ 2014–2016 годов). Выполнение в рамках учебного процесса требований федеральных государственных образовательных стандартов высшего образования в вопросах качества обучения зарубежных студентов тем не менее не останавливает поиска условий, гарантирующих привлечение наиболее одаренных студентов и создание приоритетных условий для их поступления с учетом специфики творческих профессий.

Анализируя положительный опыт и значительное влияние на повышение качества подготовки отечественных абитуриентов Всероссийской олимпиады учащихся музыкальных колледжей, которая ежегодно проводится на протяжении последних лет в Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки по предметам «теория и история музыки», «хоровое дирижирование», «струнные инструменты», «народные инструменты», а также с 2016 года по «музыкальной педагогике и исполнительству (фортепиано)», было принято решение об организации подобного проекта и для

иностранных обучающихся. Миссия международной музыкальной олимпиады отличается от музыкальных конкурсов и фестивалей, которых проводится в мире достаточно большое количество. Участвуя в них, музыканты создают возможности для своей гастрольной деятельности, обращают на себя внимание продюсеров, менеджеров, звукозаписывающих компаний. Олимпиада направлена на создание благоприятных условий для получения образования молодыми талантливыми музыкантами.

В связи с тем, что преимущественное количество абитуриентов Нижегородской консерватории из зарубежных стран (в настоящее время — Китая) ориентированы на последующую педагогическую профессиональную деятельность, в июне 2016 года впервые в мировой практике в Нижегородской консерватории состоялась международная олимпиада по предмету «музыкальная педагогика и исполнительство (фортепиано)», к участию в которой были привлечены как иностранные студенты, завершающие обучение на подготовительном отделении, так и российские студенты, планирующие поступать на соответствующий профиль подготовки. Цель и задачи этой олимпиады заключались в совершенствовании их профессионального мастерства как будущих преподавателей фортепиано, привлечении внимания к содержательным и организационным особенностям педагогического процесса, обеспечивающего преемственность традиций, повышение исполнительского уровня студентов, учащих в России и за рубежом.

Созданная в 2007 году кафедра музыкальной педагогики и исполнительства Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки, в настоящее время концентрирует свои профессиональные усилия на целенаправленной подготовке педагогических кадров как для Российской Федерации, так и для других стран. В процессе разработки образовательных программ был изучен опыт создания в Московской консерватории специального педагогического направления, предпринятый с 1 сентября 1885 года, после того, как к исполнению обязанностей директора консерватории приступил С. И. Танеев. По воспоминаниям Н. Кашкина: «Было <...> устроено педагогическое отделение класса фортепиано, в который зачислялись учащиеся, не выказывавшие ясно определенного виртуозного дарования; класс этот впоследствии получил широкое развитие» [2, с. 126]. Изучение исторических и культур-

ных аспектов того времени позволило провести определенные параллели с современностью и прийти к выводу, что проблемы, обусловившие целесообразность подобных преобразований в системе подготовки консерватории, были значительно более глубокие, чем стремление обучить музыкантов, не проявивших качеств концертных пианистов. Требовалось подготовить значительное количество педагогов для популяризации и широкого распространения в обществе фортепианного искусства. Их воспитание на художественных принципах консерваторских традиций позволило обеспечить преемственность и передать все необходимые знания для работы как с профессионально одаренными детьми, так и с будущими любителями музыки. Безусловно, одним из результатов этой реформы стало то развитие, которое получило фортепианное искусство России в XX веке, и пристальное внимание к выдающимся пианистам огромной хорошо образованной слушательской аудитории. Внедрение специальной педагогической подготовки в Нижегородской консерватории в современных условиях было обусловлено аналогичными факторами и соответствовало задачам подготовки как отечественных, так и зарубежных студентов.

В процессе обучения по магистерской программе «Образование в области музыкального искусства» отечественным и зарубежным студентам предлагается комплексное освоение ряда исполнительских дисциплин и одновременно углубленное изучение методики преподавания, истории и теории исполнительского искусства, педагогического репертуара, педагогической практики, а также подготовка научного исследования. В основной образовательной программе бакалавриата по профилю «музыкальная педагогика» в качестве эксперимента внедрен комплекс дисциплин, направленных на универсальную подготовку музыкантов-педагогов. Среди них такие, как «основы композиции», «игра по слуху», «импровизация и аранжировка», целью которых является расширение возможностей творческого обучения учащегося в классе фортепиано. Вопросам формирования междисциплинарных связей уделяется важное внимание, и подобный подход оправдан тем, что позволяет не только создавать профессиональные компетенции выпускников, но также предоставляет возможности иностранным студентам более глубоко погружаться в освоение традиций российских исполнительских и педагогических школ.

Многофункциональные задачи последующего обучения будущих педагогов обусловили целесообразность проведения первого «пилотного» проекта — Международной олимпиады — для абитуриентов 2016 года в два тура. В первом туре участникам необходимо было исполнить сольную концертную программу, включающую произведения различных эпох и стилей, и в том числе, полифоническое произведение, сочинение крупной формы и пьеса. Во втором туре студентам предлагалось представить исполнительский анализ своей программы (на одном из трех языков олимпиады: русском, английском, китайском с синхронным переводом). Для решения задач более точной профессиональной диагностики творческих способностей абитуриентов к педагогической, концертно-исполнительской, музыкально-просветительской деятельности и, как следствие, повышения качества подготовки обучающихся в 2017 году планируется проведение олимпиады в три тура. В третьем туре участникам будут предложены тестовые задания по истории и теории фортепианного искусства и педагогики, преимущественно направленные на выявление склонности студентов к аналитическому осмыслению процессов в области музыкального искусства и образования.

Среди вопросов третьего тура можно выделить несколько видов тестов. Наиболее сложные из них направлены на диагностику способности студента к оценке явлений фортепианного искусства в широкой исторической перспективе. Например, задание проследить преемственность традиций в фортепианном искусстве композиторов Франции XX века по отношению к французским композиторам-клавесинистам XVII–XVIII столетий. Для подготовки к ответу на этот вопрос студентам рекомендуется проанализировать высказывания К. Дебюсси, который признавал взаимосвязь своего искусства с французскими клавесинистами, в творчестве которых имелись образцы создания жанровых сцен («Сборщицы винограда» Куперена), психологического портрета («Флорентийка», «Сестра Моника», «Резвая» Куперена), звукоизобразительности в пейзажной музыке («Перезвон на острове Цитеры» Куперена). Дебюсси пишет, что «ясность, изящество, декламационность простая и естественная», свойственные пьесам французских клавесинистов, являются неотъемлемыми качествами французской музыки»

[3, с. 168]. «Куперен, Рамо — вот настоящие французы», — пишет Дебюсси. И далее: «Почему столько равнодушия к нашему великому Рамо? К Детушу, почти неизвестному? К Куперену, самому поэтичному из наших клавесинистов, чья нежная меланхолия кажется чудесным отголоском, пришедшим из таинственной глубины пейзажей, где печалются персонажи Ватто?» [3, с. 175]. Забвение Куперена, по мнению Дебюсси, связано с пренебрежением к французской традиции, и он мечтает о посвящении своих этюдов «великому французскому композитору».

Другая группа заданий призвана определить уровень стилевого мышления студента и знание возможностей инструментов предшествующих эпох. Пример задания из этой группы: «С какими сложностями сталкивается пианист, исполняющий клавирные сочинения И. С. Баха на современном фортепиано»? Трудность постижения исполнителем сущности музыки немецкого гения усугубляется почти полным отсутствием авторских интерпретационных пояснений. Необходимость исполнять произведения Баха не на том инструменте, для которого они были написаны, вместе с отсутствием указаний исторически обусловили возникновение в теории и практике фортепианного исполнительства различных предположений, касающихся характерных особенностей клавирного стиля Баха в интерпретации его клавирных сочинений на современном фортепиано. Ответ на этот вопрос не будет достаточно полным без анализа различных редакций сочинений И. С. Баха [6, с. 66–70].

Важное место отводится заданиям, связанным с оценкой знаний студента в вопросах изучения и сравнения им принципов работы над сочинением и художественной техникой различных выдающихся пианистов-педагогов. Например, один из тестов сформулирован следующим образом: «Какое влияние на преодоление пианистом технических трудностей в произведении, по Вашему мнению, может оказать транспонирование как способ работы»? Для подготовки к ответу на этот вопрос, студенту предстоит проанализировать источники, свидетельствующие о том внимании, которое уделяли вопросам обучения пианистов транспонированию выдающиеся педагоги. Исследование педагогических принципов Н. Г. Рубинштейна приводит к выводу о том, что он придавал принципиальное значение развитию у учаще-

гося навыков свободного перехода в другие тональности, что примечательно не только в классной работе с учениками, но и непосредственно в концертном исполнении и на экзаменах. В статье Н. А. Любомудровой приводится известный исторический факт: «Так, по словам Геники, Н. Г. Рубинштейн выпустил его на учебном вечере с этюдом C-dur (op. 10 № 1) Шопена, исполнявшимся в тональностях C-dur, Es-dur и As-dur...» [4, с. 283]. Навыки транспонирования проверялись Н. Г. Рубинштейном даже на экзаменах по общему курсу фортепиано у вокалистов, о чем вспоминает А. Н. Амфитеатрова-Левицкая: «Николай Григорьевич (Рубинштейн — О. К.) заставил начать с аккомпанеента партии Ратмира, потом предложил сыграть сонатину Клементи, прямо транспонируя на малую терцию вверх» [1, с. 71]. О применении этого способа работы и К. Н. Игумновым свидетельствует его ученица, профессор Нижегородской консерватории О. С. Виноградова: «Одним из эффективных методов преодоления трудностей Константин Николаевич считал транспонирование в менее удобные по клавиатурному рельефу тональности. Игумнов предлагал прямо на уроке без подготовки транспонировать какой-либо фрагмент. Помимо того, что это держало ученика в постоянной готовности, игра в разных тональностях действительно помогала преодолению технических трудностей, развивала слух, облегчала ориентирование на клавиатуре» [2, с. 41]. Студенту также может быть предложено ответить на дополнительный вопрос: «В преподавании какой дисциплины в современной практике обучения пианиста преимущественно используется транспонирование?».

Особое место в ряду заданий третьего тура принадлежит импровизационному исполнению на фортепиано (в стилях и жанрах) гармонической последовательности, что позволяет определить не только качество знаний по гармонии, но и компоненты композиционного мышления студента.

Одновременно с решением профессиональных задач в системе музыкального образования Международная олимпиада направлена на возрождение традиций преподавания музыкальных дисциплин на иностранных языках, распространенных с момента создания столичных консерваторий в Москве и Санкт-Петербурге и чрезвычайно актуальных в современ-

ном образовательном процессе. Так, А. Н. Амфитеатрова-Левицкая вспоминает об обучении в Московской консерватории: «немецкий язык в то время был <...> принят в обращении музыкантов между собой, особенно на оркестровых репетициях, где всякие музыкальные указания делались на немецком языке; то ли среди преподавателей <...> было много немцев; а может быть, и оттого, что лучше других умел заинтересовать и приохотить к занятиям этим языком наш преподаватель В. Д. Соколов <...> Василий Дормидонтович <...> владел немецким языком <...> в совершенстве. Будучи сам хорошим пианистом и музыкальным рецензентом, он и предмет свой вел больше в кругу музыкального интереса. В его классе мы с первого урока должны были говорить на немецком языке» [1, с. 69].

Концепция Международной олимпиады, предполагающая решение ее участниками и научно-педагогических, и высоких артистических задач, направлена на укрепление сотрудничества между различными странами и должна способствовать популяризации российского музыкального образования и исполнительского искусства.

Литература

1. *Амфитеатрова-Левицкая А. Н.* Воспоминания // Воспоминания о Московской консерватории. М.: Музыка, 1966. С. 66–112.
2. *Виноградова О. С.* О педагогике К. Н. Игумнова // Вопросы обучения и воспитания музыканта-профессионала. Горький, 1981. С. 25–41.
3. *Дебюсси К.* Статьи, рецензии, беседы. М.; Л.: Музыка, 1964. 287 с.
4. *Любомудрова Н. А.* Фортепьянные классы Московской консерватории в 60–70-х годах прошлого столетия (из истории русской фортепьянной педагогики) // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 3. М.: Музыка, 1962. С. 263–297.
5. *Николаев А. А.* Некоторые вопросы развития фортепианной техники пианиста // Очерки по методике обучения игре на фортепиано. Вып. 2. М., 1965. С. 235–266.
6. *Ройзман Л. Е.* О работе над полифоническими произведениями И. С. Баха и Г. Ф. Генделя с учащимися-пианистами // Очерки по методике обучения игре на фортепиано. Вып. 2. М.: Музыка, 1965. С. 61–95.

МУЗЫКА В ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ И ВЗАИМОСВЯЗЯХ

© Булычева Е. И., 2016

УДК 78.01

РИХАРД ВАГНЕР И ОБРАЗЫ МУЗЫКИ В ТВОРЧЕСТВЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ-СИМВОЛИСТОВ

В статье рассматривается характер влияния идей Р. Вагнера на восприятие и интерпретацию образов музыки западноевропейскими художниками-символистами, а также освещаются некоторые аспекты их диалога с оперным творчеством композитора.

Ключевые слова: символизм, Рихард Вагнер, идеология «нового идеализма», артуровский цикл, живописание по «законам музыки», мистицизм, миф

Творчество Рихарда Вагнера и его влияние на развитие европейской музыкальной культуры русским искусствознанием изучено довольно подробно. Изданы и проанализированы его теоретические работы. Но есть еще одна сфера, в которой достаточно серьезно проявилось влияние вагнеровских идей, — это сфера изобразительного искусства, в частности творчество западноевропейских художников-символистов. Об этом влиянии великого оперного реформатора искусствоведы упоминают, как правило, только в общем контексте знакомства с эпохой. Так, например, В. А. Крючкова в монографии «Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия. 1870–1900», посвящая отдельную главу взаимовлияниям литературы, живописи и музыки, фигуре Вагнера уделяет всего лишь несколько абзацев самого общего характера, отмечая всеобщую увлеченность интеллектуальной элиты теоретическими работами композитора [4, с. 76]. О воздействии вагнеровской интерпретации 9-й симфонии Бетховена на Климта пишет в одном из этюдов о немецком и австрийском символизме И. Е. Светлов [8, с. 113–114]. Можно было бы привести еще примеры, но в целом приходится признать, что такого рода обращения к заданной теме носят фрагментарный характер, системного последовательного исследования данной проблемы, похоже, еще не сложилось. Конечно, формат статьи не может претендовать на исчерпывающее освещение вопроса, но некоторые факты влияния Вагнера на творчество западноевропейских художников-символистов мы попытаемся осветить.

В среде художников Западной Европы к последней трети XIX века все настойчивее

вызревала необходимость кардинальных обновлений в искусстве, способных превратить его в свободное пространство воплощения образов, навеянных предчувствиями и смутными ощущениями тайны бытия. Формировалось поколение живописцев и графиков, готовых признать, что «имея истоки в глубинах жизни, искусство будет переживать свой новый оригинальный расцвет в атмосфере видения-грезы» [9, с. 47]. Рождался символизм, который мыслил себя правопреемником романтических устремлений первой половины XIX века. В процессе его становления Вагнер воспринимался фигурой культовой. Еще с 40-х годов XIX столетия композитор старался донести до европейской публики свои взгляды на сущность и предназначение искусства. Этому способствовала, в частности, публикация ряда статей, написанных им для парижской «Газетт мюзикаль». Как известно, статьи пользовались популярностью, некоторые были переизданы миланской «Гадзетта музикале» и др.

Благодаря активной творческой позиции композитора, круг его единомышленников постепенно ширился, в том числе, и среди художников. Сочинения Вагнера, его философские и эстетические взгляды оставляли глубокий след в каждом, кто чувствовал особую тягу к иррационализму, к эзотерической сфере, к пессимизму. В Байрейте им виделся образ новых Афин. Как пишет Роланд ван дер Хувен, «рождалась настоящая религия» вагнерианства «со своими священными текстами» [10, с. 75]. К концу XIX века идеями Вагнера, направленными к поиску новых форм и тем в искусстве, которые выразили бы представления, унаследованные

от романтического поколения, были захвачены многие представители художественной элиты практически всех европейских стран. Его творческая позиция служила вдохновляющим началом для поколения *fin de siècle*. Д'Аннунцио, например, писал: «Сегодня искусству дано выразить видения и грезы, которые рождаются в глубине современной меланхолии, в недрах неопределенных желаний и безутешных отчаяний... Вагнер не только собрал в своих операх все эти проявления внутренней жизни и все стремления к идеальности, распространенные вокруг него, но и раскрыл нам тайные уголки нашей интимной жизни» [9, с. 47].

В крупных европейских городах формируются своеобразные духовные центры Вагнера. Одним из таких центров становится Брюссель. В Оперном театре Ла Монне ставятся практически все его оперы: «Лоэнгрин» (1870), «Летучий голландец» (1872), «Тангейзер» (1873), «Валькирия» (1887), «Зигфрид» (1891), «Тристан и Изольда» (1894), «Золото Рейна» (1898), «Гибель богов» (1901), «Парсифаль» (1914). Вокруг театра фокусируется сообщество единомышленников — поклонников композитора, разделяющих его эстетические принципы, театр становится эпицентром движения символистов не только в Брюсселе, но и далеко за его пределами. В Париже под руководством Э. Дюжардена в течение ряда лет ежемесячно издается «Ревю Вагнерьен» (1885–1888). Обзорение целенаправленно знакомит своих читателей не только с музыкальным, но и с литературно-философским наследием композитора. Определенный круг почитателей творческого наследия Вагнера сложился в Мадриде. Первоначально группа формировалась вокруг ресторана Ларди, где часто собирались интеллектуалы и художественная элита, а в 1911 году возникла вагнеровская ассоциация, инициатором создания которой был художник Рохелио де Эгускиса-и-Баррена.

Влияние Вагнера на представителей символизма было чрезвычайно велико, так как он сумел не только выразить в художественных образах «отважное и яростное неприятие замшелого материализма», но и обосновать идеологию «нового идеализма» [7]. «Я идеалист настолько, насколько это возможно. Я выдвигаю идеи и у меня есть силы выразить их», — так обозначил он свое творческое кредо во время одного из посещений Брюсселя [10, с. 75]. В своих теоретических работах, основываясь на

идее «Gesamtkunstwerk'a», композитор выходит далеко за рамки собственно музыки и находит формулировки самых общих творческих принципов, которые оказываются актуальными и для художников-символистов. Так, в «Опере и драме» он пишет: «Намеченные поэтическим разумом усиленные моменты действия при необходимом усилении их мотивов могут сделаться понятными явлениями, лишь став на такую почву, которая сама по себе лежит выше обычной жизни и обычных ее проявлений; которая таким образом выходит за пределы обычных явлений точно так же, как и эти усиленные образы и мотивы должны быть выше образов обыденной жизни» [1, с. 421]. Эти размышления Вагнера выглядели чрезвычайно притягательными для художников-символистов в силу того, что он не просто отрицал обыденность как основу творчества, но и достаточно конкретно наметил, *что* и *как* должно стать такой основой — выявил «почву», на которой должно существовать новое искусство. И, кроме того, композитор во многом повлиял на характер восприятия художниками музыки как сферы неограниченных возможностей для реализации столь значимых для них «усиленных образов» предчувствий, духовных прозрений и пророчеств.

Интереснейшим примером живописания по «законам музыки» стало творчество одного из почитателей композитора — бельгийского художника-символиста Дегува де Нункве (1867–1935). Бесконечно влюбленный в музыку и сам мечтавший стать музыкантом, художник писал пейзажи-ноктюрны, полные таинственной меланхолии. И хотя в названиях его работ нет прямого указания на музыкальную тематику («В сумерках на озере Комо», «Ночь в Венеции», «Парк в Милане» — все написано во второй половине 90-х годов XIX века), в них запечатлено то самое состояние гармонии, о котором писал Вагнер: «В царстве гармонии нет <...> ни начала, ни конца, и беспредметный, пожирающий сам себя душевный пыл, незнакомый со своим источником, сводится к самому себе — остается желанием, томлением, стремлением-умиранием...» [1, с. 182]. Теми же ощущениями отмечены и композиции испанского художника Хуана Брюлла (1863–1912). Написанные в самом конце XIX века, они представляют мироздание в «томлении-угасании», смутная неопределенность которого характерна скорее музыке, нежели живописи («Сумерки», «Мечта»). Еще более

конкретным следованием законам музыкального творчества отмечена «Симфония луны» (1899) Плинио Номеллини (1866–1943). Этот полиптих, выдержанный в единой цветовой тональности холодных сумеречных оттенков, имеет четырехчастную структуру, характерную для классической симфонии. Примеров такого рода работ, внутренне связанных с музыкальной тематикой, можно приводить еще достаточно много: их мы встретим в творчестве Мориса Дени, Карлоса Швабе, Аугусто Джакометти, Владислава Подковиньского и др.

Художников-символистов захватывают образы стихии как олицетворение внутреннего начала человека — и это максимально сближает их творчество с Вагнером, который тоже мыслит музыку стихией, уподобляя ее морю. «В это море погружается человек, чтобы вновь предстать освеженным и преображенным; сердце его ширится от радости, когда он вглядывается в эту чреватую многообразными возможностями глубь, дна которой не в состоянии достичь его глаз, безграничность которой наполняет его удивлением и предчувствием бесконечности» [1, с. 179]. Способность живописно мыслить, которая нашла свое воплощение в картине музыки-моря, созданной воображением музыканта, делает его, безусловно, своим среди художников, демонстрирует насколько близки эти две творческие сферы. Более того, такой подход становится своеобразным ключом к интерпретации образов музыки в произведениях символистов. Образ музыки-моря, как возможность откровения «глубин» человеческого существа, виделся Вагнеру, когда он в середине XIX века размышлял о «произведении искусства будущего». Работы символистов, созданные на рубеже XIX–XX веков, в какой-то мере стали серьезной попыткой его реализации. Как визуализация «освежающего и преображающего» образа музыки-моря могут быть рассмотрены некоторые композиции итальянского художника Помпео Мариани (1857–1927). Мариани работал в разных жанрах, но в контексте нашей статьи следует выделить полотна, в которых образ моря, интерпретированный как внутренняя стихия человека, становится воплощением экстатического состояния души — например, «Обрученная с морем» (1897). Подобной же экстатикой отмечена и композиция Франтишека Купки «Волна» (1907). И там, и тут в центре внимания оказываются женщина и море, объятые единым порывом. Особый эмоциональный строй

этих и близких к ним работ других художников заставляет вспомнить, в частности, утверждение Вагнера о том, что «музыка — женщина» [1, с. 337].

Среди часто повторяющихся образов музыки в творчестве символистов следует также отметить Орфея. Миф об Орфее — очень популярный сюжет в изобразительном искусстве. Можно назвать десятки работ, связанных с образом легендарного певца. Представители разных эпох и направлений изображали его музицирующим, тоскующим о потерянной возлюбленной, нисходящим в царство мертвых, но всегда живым. Символисты же большей частью обращаются к теме гибели музыканта. И этот подход неслучаен. Определенный посыл к такой интерпретации образа героя заложен, в том числе, и в теоретических работах Вагнера. В частности, в «Произведении искусства будущего» он пишет: «Для драматического искусства самым подходящим и самым достойным предметом изображения представляется такое действие, которое завершается одновременно с жизнью главного героя, <...> когда он доказывает нам истину своего существа не только своими поступками, <...> но и жертвуя своей личностью... Торжество подобной смерти — самое достойное человека» [1, с. 249]. Идеология «торжества» прекрасной гибели, в которой раскрывается сущность героя, и способность искусства к его «художественному воскрешению» — одна из основополагающих установок в теоретическом обосновании творчества, высказанных Вагнером. Во многом именно она становится определенным стержнем в работах художников-символистов, связанных с музыкальной тематикой, и в том числе с образом Орфея. Своеобразным прологом к символистской интерпретации трагического финала мифа можно назвать композицию Гюстава Куртуа (1853–1923) «Орфей» (1875). Она лаконична: пустынный берег, голова Орфея почти погружена в прибрежный песок, невдалеке среди ракушек — брошенная лира с разорванными струнами. В картине нет повествования, она кажется трагическим воплощением состояния, о котором с такой эмоциональной силой писал Вагнер в другой своей статье «Художник и публика»: «...Великий глупец, почему ты не предаешься в одиночестве неповторимому блаженству, а, покинув свое уединение, торопишься к этой страшной толпе, именуемой публикой?» [1, с. 65]. Гибель и мистическое бессмертие Ор-

фея в его уединенном слиянии с небесами становятся основой целого ряда композиций других художников-символистов. Такова, например, картина «Смерть Орфея» (1893), написанная Жаном Дельвилем (1867–1953). Дельвиль изобразил плывущие по воде голову Орфея и его лиру, которые он сплавил в прекрасную целостность, отказавшись от всякого рода подробностей. Ничто не нарушает гармонии этого «иног» бытия — лишь на поверхности волн отражаются мириады звезд. Неоднократно к подобному варианту мистической интерпретации сюжета об Орфее обращался и Одилон Редон (1840–1916) — достаточно вспомнить графический лист «Голова Орфея, плывущая по воде» или пастель «Орфей».

Особой страницей в развитии вагнеровских идей в живописи и графике символизма становится прямое обращение художников к творчеству Вагнера, которое для многих его представителей мыслится и источником вдохновения, и источником образов и сюжетов. Вагнериана в изобразительном искусстве второй половины XIX – начала XX веков стала формироваться еще в творчестве прерафаэлитов. Это было совпадение во времени и в духовном пространстве. Интерес к средневековым рыцарским легендам и их литературным обработкам «вital в воздухе». Особое внимание привлекал так называемый артуровский цикл. Магическая Чаша Грааля была романтической мечтой о возвышенной чистоте духа и помыслов не только для композитора, но и для художников «Братства прерафаэлитов». Образы Грааля, короля Артура и его рыцарей в разные годы вдохновляли Д. Г. Россетти, Берн-Джонса и др. Для их последователей, творивших на рубеже XIX – начала XX веков, одним из популярнейших вагнеровских сюжетов становится «Тристан и Изольда». В этом ряду можно назвать такие работы, как «Тристан и Изольда» Д. М. Страдвика (1849–1937), «Последняя песнь Тристана и Изольды» Э. Б. Лейтона (1853–1922), «Тристан и Изольда выпивают зелье» Д. У. Уотерхауса (1849–1917), «Тристан и Изольда» С. Х. Метьярда (1868–1947) и др. В них, несмотря на различия пластических и образных решений, доминирует повествовательность, в которой воплощается красота идеализированного мира героев и утверждается торжество любви.

Символисты подхватывают вагнеровскую тематику, но, несмотря на некоторую близость в творческих принципах к прерафаэ-

литам, их интерпретация образов вагнеровских опер носит совершенно иной, отстраненный характер. Символисты отказываются от конкретики, которая была так близка художникам круга прерафаэлитов. Их не привлекает повествовательность и те счастливые детали, которые наполняли изображения опоэтизированной жизнью и красотой внешнего мира у их предшественников. Акцент сдвигается в сферу духовности, внимание художников фокусируется на трагичности развязки, которая, как уже сказано выше, была определяющей в развитии образов у Вагнера и рассматривалась композитором как торжество сущностного начала в личности героев его опер. В силу этого пластические решения в композициях символистов отличаются лаконичностью, отвлеченностью от деталей внешнего мира, часто в них решающую роль играет противоборство света и тьмы. В качестве примера можно назвать графические работы А. Фантен-Латура (1836–1904), которые напоминают театрализованные фантазии на темы опер композитора. Выстраивая свои «мизансцены», художник выхватывает персонажей потоком света из тени подобно софиту, оставляя в неразличимости подробности окружающего. Свет в такой интерпретации становится визуализацией внутренних состояний героев. Таковы, например, листы «"Лоэнгрин". 3 акт», «"Тангейзер". 3 акт» или «Пробуждение Кундри» (все работы 1886 года). Еще более мистифицирует выразительные возможности света и тени, обращаясь к операм Вагнера, Жан Дельвиль. В «Тристане и Изольде» художник избирает финальную сцену оперы: Изольда прильнула к мертвому телу лежащего на земле возлюбленного (см. *Илл. 1 на с. 69*). Трагичность и тайна любви-смерти, которые определяют основу вагнеровского сочинения, раскрываются Дельвилем с такой же степенью духовного напряжения, что и в опере. Центром композиции оказывается поднятая в последнем порыве рука Изольды с опрокинутой чашей. Тема волшебного зелья воплощена через мощный ореол света, который излучает чаша, — поток лучей, кажется, сметает все на своем пути. В интерпретации художника страсть героев проявляется с наивысшей силой в момент гибельного ухода, их лица почти не различимы в противостоянии льющегося сверху света и проступающей тьмы, готовой поглотить их тела, распростертые на земле. Так же отстраненно-символично трактует художник и персо-

нажа другой вагнеровской оперы — «Парсифаль», образ которого лег в основу нескольких его работ. Дельвилю удалось, пожалуй, больше чем кому-либо из его коллег проникнуть в потаенные духовные глубины главного героя оперы. И если в живописной версии он еще сохраняет некоторые узнаваемые черты реальности (на заднем плане — гора, поросшая густым непроходимым лесом и увенчанная замком, озеро с плавающим лебедем и т. п.), то в графических листах Парсифаль предстает как вестник иного мира — мира, в котором безраздельно господ-

ствует свет мистической истины. Дельвиль не оставляет рядом со своим героем даже намек на присутствие чего-то земного, материального, что вызывает аналогии с размышлениями Вагнера: «Как может спектакль, в котором на сцене открыто явлены возвышенные таинства христианской религии, быть поставлен в театрах... на тех же подмостках, на которых в остальные дни удобно разместились фривольность?» [6]. Художник тоже уводит Парсифаля от привычных «подмостков» реальности в мистическое пространство инобытия.



Илл. 1. Ж. Дельвиль. *Тристан и Изольда*. 1887. Бумага, карандаш, черный мел, уголь

Среди преданных поклонников композитора нельзя не назвать испанского художника Рохелио де Эгускису-и-Баррену. Впервые де Эгускиса услышал музыку Вагнера в Париже в 1876 году. Он был настолько покорен ею, что добился личного знакомства с композитором и стал страстным пропагандистом его творчества и идей в Мадриде. Несколько композиций де Эгускисы тоже посвящены «Тристану и Изольде». В одной из них финальная сцена оперы перенесена художником в идеальный мир природы. Два прекрасных молодых тела образуют единую группу. Они кажутся уснувшими под розовеющими небесами. Трудно сказать, закат это или восход, гибель или воскресение. Де Эгускиса запечатлел мистический союз любви и смерти в возвышенной живописной поэме, полной благородной тишины и покоя. В 1882 году художник присутствует на премьере «Парсифаля» в Байрейте, его захватывает красота и мощь созданных композитором образов. «Рожденная в стенах церкви, музыка направила свой полет через весь мир; она несет всем людям добрую весть; наследница церкви, она утешает их в их действительных бедствиях, и звуки ее, которые

находят себе доступ в самую глубь нашего существа, доносят до наших раздавленных сердец отдаленное эхо того царства мира и славы, куда зовет нас наш божественный Спаситель» [5, с. 422], — так понимал свою оперу Вагнер, такой она предстала и перед внутренним зрением де Эгускисы. Под сильным впечатлением услышанного художник стремится воплотить мистические образы новой оперы своего кумира в графике и живописи. В графических листах цикла «Парсифаль» (1890–1895) де Эгускиса воссоздает образы Титуреля, Амфортгаса, Парсифаля и Кундри. В одном из листов, посвященных Титурелю, герой изображен с Чашей Грааля в руках (см. Илл. 2 на с. 70). Он окружен ангелами, Чаша в его руках излучает несказанный свет, а над головой распростер крылья голубь — символ Духа Святого. Главному герою вагнеровской оперы он посвящает и большое живописное полотно «Парсифаль» (1910), избирая один из решающих эпизодов — озарение юноши, открывшего сущность своего предназначения. Широко раскинув руки, Парсифаль как будто шагнул навстречу собственной судьбе, оставив позади едва различимую в глубокой тени Кундри.



Илл 2. Р. де Эгускиса. Титурель.
1895. Офорт, акватинта

К образам вагнеровских опер обращаются и художники, в творчестве которых символизм стал лишь одним из этапов становления. Они большей частью тяготеют к действию, к динамике изображения, что предопределяет и характерные предпочтения в выборе сюжетов. Их интерпретации отличаются большим вниманием к историзму, к подробностям в передаче сюжетов и тяготением к сложной пластической разработке. Так, Анри де Гро (1866–1930) — бельгийский художник, обращаясь к творчеству немецкого композитора, создавал на темы его опер многофигурные, полные всепобеждающей энергии композиции. В качестве примера можно назвать «Смерть Зигфрида» или «Полет валькирий» (ок. 1890), которые по динамичным пластическим решениям, а также по сложности и насыщенности колорита вызывают прямые ассоциации с мощными оркестровыми звучаниями в произведениях композитора. Этот же круг образов привлекает и Гастона Бюссера (1862–1929) — французского художника, ученика Пюви де Шаванна, который создает свою версию образа валькирии в композиции «Явление валькирии Брунгильды Зигмунду во время сна Зиглинды» (1894). Прямое

воздействие Вагнера на свое творчество пережил и один из самобытных итальянских художников Чезаре Вьяцци (1857–1943). Ему, как и Анри де Гро, оказались близки образы валькирий, которым он посвятил картину «Кавалькада валькирий» (1906–1911). В крупноформатном полотне художник причудливо сочетает приемы академической живописи и мистику: воинственные девы мчатся по небесам. В контексте такого подхода к интерпретации вагнеровских сочинений даже наиболее мистический сюжет «Парсифаля» раскрывается по-иному. Например, в масштабных живописных работах Лео Путца (1869–1940) история духовного становления персонажа отступает на задний план. В отличие от Дельвиля или де Эгускисы Лео Путц сосредоточил свое внимание не на главном герое оперы, а на волшебном замке Клингзора. В частности, в композиции «Парсифаль» (1900) центральным объектом изображения становится замок с прекрасными девами, которые пытаются очаровать приближающего всадника. Отмеченными нами работами далеко не исчерпывается вагнериана в изобразительном искусстве. Диалог художников с оперным творчеством композитора был чрезвычайно плодотворным, и многое осталось за пределами нашего рассмотрения.

Конечно, было бы ошибкой абсолютизировать влияние немецкого композитора на развитие и формирование символизма в изобразительном искусстве Европы. Серьезное воздействие на эти процессы оказывало творчество Ш. Бодлера, С. Малларме, Э. По, М. Метерлинка и других, но именно имя Вагнера более всего ассоциировалось с музыкой, столь значимой для представителей *fin de siècle* и для символистов особенно. Как видно даже из немногих приведенных примеров, к концу XIX века символизм в изобразительном искусстве Западной Европы максимально сближается с идеологией музыки, которую так страстно проповедовал в контексте «Gesamtkunstwerk`а» композитор. В направлении такого сближения осознанно двигаются и художники, которых на первый взгляд мало что связывает с Вагнером. «Старайтесь не столько описывать, сколько внушать образы, — как действует, между прочим, музыка», — призывает П. Гоген своих коллег [3]. Вагнеровские идеи во многом содействовали формированию новой изобразительности, которая, отказавшись от прямого воспроизведения реалий окружающего мира, позволила вопло-

щать реалии мира внутреннего. «Над темным океаном Симфонии Вагнер-чародей разостлал сквозное златотканое марево аполлинийского сна — Мифа» [2, с. 35]. Музыкальные видения «златотканого марева» вагнеровского мифа стали для многих художников-символистов Западной Европы определяющими координатами творчества. Это привело к созданию значительного числа живописных и графических работ, в которых сопряжение образного языка музыки и мистического чуда мифа с особой полнотой раскрывало способность изобразительного искусства «выразить невыразимое».

Литература

1. *Вагнер Р.* Избранные работы. М.: Искусство, 1978. 695 с.
2. *Иванов В. И.* Вагнер и Дионисово действо // Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. 428 с.
3. *Клодон Ф.* Символизм: Музыка [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.morganaswelt.ru/library/articles/articles-and-essay/1319-claudon-simbolism.html> (дата обращения: 25.11.2016).
4. *Крючкова В. А.* Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия. 1870–1900. М.: Изобраз. искусство, 1994. 272 с.
5. *Лиштанберже А.* Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. М.: Алгоритм, 1997. 477 с.
6. *Маркези Г.* Опера Вагнера «Парсифаль» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/parsifal.html> (дата обращения: 25.11.2016).
7. *Ришар Л.* Эпоха символизма [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.morganaswelt.ru/library/articles/articles-and-essays/1320-richard-symbolism.html> (дата обращения: 25.11.2016).
8. *Светлов И. Е.* Немецкий и австрийский символизм. Этюды. М.: Три квадрата, 2008. 164 с.
9. *Mazzocca F. L`«arte del sogno».* Il simbolismo in Italia // Simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Epoque alla Grande Guerra. Milano: 24 Ore Cultura, 2016. 320 p.
10. *Van der Hoeven R.* Les parfums, le couleurs et les sons se respondent // Simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Epoque alla Grande Guerra. Milano: 24 Ore Cultura, 2016. 320 p.

© Сью Цзыдун, 2016

УДК 782

«ЗАПИСКИ СУМАСШЕДШЕГО В ДЕРЕВНЕ ВОЛЧОНКА»: РЕИНТЕРПРЕТАЦИЯ ГОГОЛЕВСКОГО СЮЖЕТА В КИТАЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

В статье предложено сопоставление литературного первоисточника, ставшего основой либретто, и концепции оперы китайского композитора Го Вэнцзина. Опера написана на сюжет, литературный первоисточник которого — «Дневник сумасшедшего» Лу Синя — перекликается со знаковым произведением русской литературы «Записки сумасшедшего» Н. В. Гоголя. Автор рассматривает цепочку преломлений сюжета как художественную реинтерпретацию. В статье изложены наблюдения над этими преломлениями, убеждающие в неизбежности межкультурных интертекстуальных взаимодействий. Цепочки сопоставлений позволяют рассматривать данные факты как звенья межкультурной реинтерпретации.

Ключевые слова: либретто, литературный первоисточник, символ, концепция, реинтерпретация, интерпретация, интертекстуальные связи, художественный символ

В искусстве второй половины XX века получает широкое распространение феномен реинтерпретации. Реинтерпретация формировалась как способ переосмысления художественного текста в связи с его переводом на другой язык, в том числе язык иного, по отношению к первоначальному, вида искусства.

Смена интерпретации реинтерпретацией культурно-исторически обусловлена, поскольку с течением времени роль и отношение интерпретатора к первоисточнику меняется. Специфика реинтерпретации во многом связана с тем, что она не ставит задачу «передать волю творца». Воспроизводя некий образ первоисточника,

она выражает новый взгляд на старые истины¹. В XX столетии реинтерпретация тесно связана с категорией «интертекста», что весьма закономерно, и особенно ярко это свойство реинтерпретации проступает в оперном жанре, позволяющем композиторам широко использовать прием микста (смешение сюжетов, тем, текстовых фрагментов и персонажей из литературного первоисточника, или нескольких, в одном музыкальном опусе). Элементы «сюжетно-тематического» микста порождают *интертекстуальные связи*², которые становятся средством актуализации и воплощения образно-смысловой многогранности содержания первоисточника в музыкальной драматургии оперы.

Стремительное развитие информационной эпохи влияет на человеческую культуру, которая формируется и функционирует как единая интертекстуальная семиосфера³. Путь первоначального художественного источника сквозь синхронию и диахронию культуры «на выходе» может неузнаваемо изменить сюжетную основу исходного художественного текста, но тем сильнее сопоставления «начала и конца» открывают силу их смысловой связи.

Таким оригинальнейшим «путешествием» сюжета стали литературное произведение китайского писателя Чжоу Шужэня (1881, Шаосин – 1936, Шанхай⁴), известного под литературным псевдонимом *Лу Синь*, а затем опера китайского композитора Го Вэньцзина «Деревня Волчонка»⁵. Необычность этого реинтерпретационного преобразования состоит прежде всего в том, что он реализован представителем неевропейской культуры, причем культуры с древними, но высокими художественными традициями, иного психологического и нравственного менталитета.

В 1918 году, потрясенный повестью Н. В. Гоголя «Записки сумасшедшего», Лу Синь написал рассказ под названием «Дневник сумасшедшего»⁶. Этот рассказ стал значительным явлением в китайской литературе XX столетия. Произведение Го Вэньцзина также обозначило особый рубеж в оперной музыке китайских композиторов: после премьеры об этой опере заговорил весь мир. В интервью, взятом автором статьи у Го Вэньцзина летом 2015 года в Пекине, выяснилось, что он не читал повести Гоголя и даже не знал о ней. Го Вэньцзин комментирует свой выбор следующим образом: «Мне давно нравился рассказ Лу Синя "Днев-

ник сумасшедшего", и я хотел написать оперу, еще когда учился в Центральной консерватории. Но все как-то не складывалось. В 1991 году меня пригласили участвовать в фестивале в Амстердаме и заказали написать для него произведение. Вот тогда моя творческая мечта осуществилась. В осуществлении замысла мне помог мой друг — Цен Ли — художник, сценограф, фотограф, писатель, драматург, журналист, и вообще большой знаток искусства. Вместе мы написали либретто».

При изучении оперного жанра важны все звенья интерпретационных преломлений. Если опера Го Вэньцзина видится нам как завершающий фрагмент картины межкультурных интерпретаций, то *сопоставление литературных первоисточников — важный первоначальный этап этой картины*. Стремление раскрыть интерпретационную цепочку — Гоголь – Лу Синь – либретто Цен Ли и Го Вэньцзина — является центром данной статьи.

Итак, очарованный повестью Гоголя, Лу Синь тем не менее творчески переосмыслил ее сюжетную канву и образы. В рассказе китайского писателя нет никаких видимых параллелей с повестью Гоголя: рассказ целиком погружен в китайскую культуру⁷. Герой рассказа — житель маленькой деревни, окружающие его люди — родственники, соседи, дети и взрослые. Сумасшествие героя — это постепенно формирующаяся и концентрирующаяся мания весьма специфического преследования — мания людоедства. Каждый персонаж, появляющийся рядом с героем, выражает ту или иную степень своей кошмарной сущности. Даже в глазах ребенка начинает светиться этот страшный огонек: жажда съесть главного героя. Опять же, в отличие от повести Гоголя, основной сюжет (дневник, фиксирующий постепенное сумасшествие Поприщева) предвещает сообщение о *временности* болезни героя: он уже излечился, и эти записки, по существу, представляют собой лишь архив, интересный разве что с медицинской точки зрения.

Однако сам художественный прием — косвенное обличение пороков общества через бред, произносимый сумасшедшим, — заимствован писателем, конечно, у Гоголя. От Гоголя исходит своеобразное самописание, лирическая исповедь в процессе интроспекции героя. Протест Лу Синя направлен против конфуцианства, давно служащего занавесом мнимого благочестия, прикрывающего

пороки людей, прежде всего алчности и бесчеловечности. Людоедство, мнящееся герою в каждом из окружающих его персонажей, проступает с нарастающей силой: он видит алчные взгляды, жестокую жажду пожирания в глазах окружающих. При этом каждый персонаж ведет себя «как ни в чем не бывало». Алчность и жестокость теснейшим образом сопряжены с лицемерием и лживостью.

«Пожирание» ожидается буквально от каждого окружающего его человека. Китайский читатель мгновенно узнает в бреде героя иную реальность — не буквальную, а метафорически описанную, которую можно выразить словами: «люди поедают друг друга, улыбаясь в лицо и говоря комплименты». К такому печальному итогу пришла культура конфуцианства на закате своих дней. Глубокие мысли, нравственные рекомендации, высокий дух конфуцианства постепенно превратились в оболочку, скрывающую пороки общества, главный из которых — стремление «идти по головам» в достижении своих целей, сохраняя этикетную форму. Именно эту сторону жизни людей обличает повесть. При этом писатель подчеркивает: порок лицемерия — давний и глубокий. Устами героя он замечает: «В старину часто ели людей: это я помнил из истории, правда, смутно». Тесная сопряженность лицемерия с конфуцианством на закате его актуальной истории даны в следующем иносказании: «Чтобы справиться, раскрыл книгу по истории, в книге не было дат, зато каждая страница изобиловала словами "гуманность", "справедливость", "мораль" и "добродетель". Уснуть я все равно не мог и глубоко за полночь очень внимательно читал книгу, как вдруг увидел, что между строками вся она испещрена одним словом — "людоедство" // Это слово, хихикая, уставилось на меня в упор и с укоризной. // Я тоже человек, они хотят меня съесть!»» Перечисленные выше понятия — одни из ключевых в старой китайской традиции, основанной на учении Конфуция.

Рассказ завершается глубоким прозрением: «Я, у которого за спиной четыре тысячи лет людоедства, только сейчас понял, как трудно встретить настоящего человека», — после которого, как эмоциональная пронзительная кода, звучит крик героя: «Может, есть еще дети, не евшие людей? // Спасите детей!»

Драма души героя развивается от лирического состояния через кошмар наваждений к трагическому вызову. Лирические переживания

выражены через символику лунного света: «Сегодня вечером замечательно светит луна. Тридцать с лишним лет я не видел ее, и сегодня, когда я ее увидел, настроение необычайно поднялось... Сегодня совсем не светила луна; я понял, что это не к добру». С одной стороны, в этом можно усмотреть влияние Гоголя, внимательного к движениям души героя, с другой — национальное преломление этого влияния. В китайской культуре природа связана с душой «напрямую»: луна, река, ветки тростника — все это символы состояний души человека. Луна, «приподнявшая» настроение героя, исчезает, погружая его душу во мрак. Дальнейшие картины, в отличие от русской повести, нагнетают состояние ужаса без всякой примеси комического элемента — в этом главное отличие повести Лу Синя от вдохновившего его источника. Если концепты повести Гоголя можно определить как «лирическое–комическое–трагическое», то у Лу Синя лирическое связано с *трагическим* началом и *метафизическим* ужасом нового бытия, открывающегося герою.

Именно эти концепты рассказа Лу Синя составили эмоциональную основу оперного либретто Цэн Ли и Го Вэньцзина. Ее четыре части — это четыре состояния света, сквозь который герой всматривается в окружающий его мир. Названия частей связаны с временем суток:

I. *Сумерки. Улица в деревне Волчонка*

II. *Вечер. Исследование безумия*

III. *Полночь. Свеча в зале*

IV. *Рассвет. Тусклый свет свечи*⁸.

Однако в целом рассказ Лу Синя оказался основательно переработанным. По существу, произведение Го Вэньцзина можно определить как «созданное по мотивам» рассказа — настолько основательно отличается либретто от первоисточника.

Нарастание сумасшествия героя в повести выписано детально и преломлено таким образом, что погружает читателя в логику чувств и умозаключений героя. В чувствах происходит нарастание сумасшествия, в умозаключениях, однако, проступает логика, выводящая читателя на метауровень рассказа — уровень нравственного бытия и социального анализа картины мира, окружающего героя. Мрачные лица жителей деревни, с которыми встречается герой в начале повести, помимо чувства тревоги, вызывают у него горькую реакцию: «Этим людям надевал на шею колодки уездный начальник, их били по лицу помещики, у них отнимали жен

стражники из уездного управления, их родители умирали от гнета ростовщиков...» Мысли о людоедстве — это не только навязчивая идея больного, но и причина его нравственных страданий: «Что же это — стародавняя привычка не считать людоедство за грех или же *полная утрата совести*, когда человек способен сознательно совершить преступление?» Тема людоедства начинается с деревенских «страшилок»⁹: «из деревни Волчьей пришел арендатор сообщить о неурожае, он рассказал моему старшему брату, что жители этой деревни сообща убили одного злодея из своей же деревни; потом вынули у него сердце и печень, зажарили и съели, чтобы стать более храбрыми». Ее развитие проходит несколько стадий: от гротеска «страшилок» через мифологические истории, упоминаемые в древних текстах, до абсурда мании, описание которой служит на самом деле метафорой социальной картины мира, где испокон веков все люди — людоеды: «отцы, дети, братья, супруги, друзья, учителя, враги и совсем незнакомые люди — подбадривают друг друга и даже под страхом смерти не желают перешагнуть это препятствие». И на самом деле, чем сильнее мания преследования охватывает героя, тем пронзительнее звучат его мысли о состоянии людей, окружающих его: «...как ни пытаются эти люди заткнуть мне рот, мне все же хочется сказать им: "Еще не поздно раскаяться, так сделайте же это чистосердечно! Знайте, что в будущем на земном шаре не потерпят людоедов. Если же вы не исправитесь, вас самих съедят, всех, до последнего. Сколько бы вас ни народилось, вас уничтожат настоящие люди так, как уничтожают охотники волков..."», и далее: «Немедленно раскайтесь, раскайтесь чистосердечно! Знайте, что в будущем не потерпят людоедов».

В целом литературный источник обладает важным качеством: он направлен в будущее, о котором грезит больное сознание героя. Его заключительные патетические возгласы («Спасите детей!») настраивают на позитивное предчувствие; эта идея перекликается с прологом рассказа, в котором сообщается, что герой исцелен и проживает где-то, занимая даже некую важную должность. В результате трагические ноты «Дневника сумасшедшего» гаснут и текст воспринимается как трактат, некоторое рассуждение или иносказание на специфическую тему, обладающую полем свободных интерпретаций.

В опере сквозь призму сумасшествия обрушивается реальность, технически скла-

дывающаяся из мелких бытовых абсурдных сценок и стремительно превращающаяся в апокалиптическую картину. Акценты смещены — центральной становится мистическая линия, отсутствующая в рассказе. Она связана с потусторонним миром, представленным призраком сестры и ведьмой. В рассказе воспоминание о якобы съеденной маленькой сестре открывает «детскую линию» — мысли героя о детях, погруженных вместе со взрослыми в людоедство, его стремление спасти их от пороков общества, надежды, связанные с ними. В опере же сестра становится призраком, инфернальным образом, оттеняющим ужасы реального бытия и манящим героя в потусторонний мир.

Если сестра хотя бы упоминается в рассказе, то ведьма в нем вообще отсутствует; ее зловещая и одновременно могучая таинственная песнь в четвертой сцене введена авторами либретто. Эта песнь завершает линию сумасшествия героя: под ее инфернальное звучание он пробуждается, сумасшествие как будто покидает его, однако на самом деле обретенное видение мира остается с ним — герой выходит на улицу и идет на зов призрака...

От детально выписанных событий в рассказе, представленных в виде развернутых внутренних монологов героя, в либретто взяты несколько диалогов и бытовых сценок. Их перемещение из «пересказанных» героем в ранг внешних фактов приводит к утрате гиперболизированных характеристик, которыми персонажи наделены в рассказе. Маски каннибалов, надетые на них воспаленным воображением безумца в повести Лу Синя, теперь должна восстановить музыкальная драматургия.

В целом от ироничного и лаконичного рассказа китайского классика XX столетия осталось лишь сюжетное ядро: мания преследования, в которую погружен герой, несколько бытовых сценок, несколько диалогов. Либретто оказалось подготовленным для воплощения иной концепции, существенно отличающейся от китайского первоисточника. Безумен мир людей, приводящий к катастрофическому сознанию личности, и для композитора это людское безумие заключено в запредельной черствости, грубости, жестокости, именно эти качества выстраивают непроходимую стену между человечностью и ее абсолютным отсутствием в деревне Волчонка, где все люди на самом деле звери — такими их увидел герой в момент приступа бредовой горячки... Усиливая линию

мира мертвых, волшебного и зовущего, противостоящего волчьему миру людей, Го Вэньцин дает иное заглавие своей опере, не воспроизводя название рассказа. Полнота раскрытия иной версии концепции «сумасшедшего героя» осуществлена в конце столетия в опере нового классика культуры Китая, принявшего эстафету от своего предшественника.

Вместе с тем, возвращаясь к начальной идее нашей статьи, упомянем исток этой художественной линии — повесть Н. В. Гоголя «Записки сумасшедшего» — и специфический прием, осуществленный великим русским писателем, — образ большого мира, обнажаемого большим сознанием безумца.

Примечания

¹ Проблеме реинтерпретации посвящена содержательная статья П. С. Волковой, которая замечает, что перевод текста на другой язык или в другую художественную систему может рассматриваться как «эхо оригинала» [1].

² Интертекстуальные связи в опере «Нос» Д. Шостаковича детально исследованы Г. П. Овсянкиной.

³ Термин Ю. А. Лотмана.

⁴ Сведения и транскрипция имен почерпнуты из русскоязычной версии «Энциклопедии Китая». Режим доступа: <http://infokitai.com/lu-sin.html>.

⁵ Триумфальная премьера состоялась в Амстердаме в 1994 году.

⁶ В русском переводе — «Записки сумасшедшего». Режим доступа: http://www.libok.net/writer/10168/kniga/39239/sin_lu/klich_-_2_zapiski_sumasshedshego/read.

⁷ Здесь и далее источником цитирования и интерпретации русскоязычной версии рассказа Лу Синя является материал сайта Большой электронной библиотеки. Режим доступа: http://www.libok.net/writer/10168/kniga/39239/sin_lu/klich_-_2_zapiski_sumasshedshego/read.

⁸ Названия частей и другие детали либретто основаны на изучении автором статьи клавира оперы.

⁹ Интересно, что российский читатель воспринял эти «страшилки» как поразительный и не-

ведомый ему опыт китайского народа, тогда как на самом деле фольклор любого народа, в том числе и русского, содержит сказочные сюжеты, связанные с «пожиранием людей». Именно серьезное отношение к деревенским «страшилкам» придает рассказу гротескно-комический оттенок: тема людоедства стремительно возникает «из ничего», из абсурда, как если бы серьезно отнестись к «людоедству» Бабы-яги или иных сказочных персонажей.

Литература

1. Волкова П. С. Феномен реинтерпретации: опыт осмысления (на примере современного искусства) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 78. С. 96–101.
2. Лу Синь. Записки сумасшедшего [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.libok.net/writer/10168/kniga/39239/sin_lu/klich_-_2_zapiski_sumasshedshego/read (дата обращения: 15.11.2016).
3. Лу Синь // Энциклопедия Китая [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://infokitai.com/lu-sin.html> (дата обращения: 15.11.2016).
4. Налетова И. Н. Опера как целое: системный подход. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. 185 с.
5. Овсянкина Г. П. Роль интертекста в опере «Игроки» Д. Д. Шостаковича // Политематический сетевой электронный журнал Кубанского государственного аграрного университета [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ej.Kubargo.ru/2016/03/42> (дата обращения: 15.11.2016).
6. Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2015. 175 с.
7. Янушкевич А. С. «Записки сумасшедшего» Н. В. Гоголя в контексте русской литературы 1920–1930-х годов // Поэтика русской литературы: К 70-летию Ю. В. Манна. М.: Издательский центр Российского государственного гуманитарного университета, 2001. С. 193–212.

«КИТАЙСКАЯ СЕНСАЦИЯ» В АМСТЕРДАМЕ: ОПЕРА «ДЕРЕВНЯ ВОЛЧОНКА» И ОСОБЕННОСТИ ЕЕ ПАРТИТУРЫ

Статья посвящена анализу инструментального и вокального аспектов партитуры оперы. Рассмотрена специфика использования национальных и европейских инструментов, особенности вокальной артикуляции.

Элементы этнической, традиционной китайской и западно-европейской музыкальной культуры трактуются как звуковые символы, создающие сложную палитру своеобразной поликультурной стереофонии, где разные культурные пространства соединяются в художественном синтезе, сохраняя свой неповторимый облик.

Ключевые слова: инструментальный состав, звуковой символ, тембровые имитации, вокальная партитура, этнический способ интонирования, вокальная артикуляция европейского авангарда, элементы Пекинской оперы, поликультурная стереофония

XX столетие в Европе завершилось ошеломительной оперной премьерой: на Голландском фестивале искусств была исполнена камерная опера китайского композитора Го Вэнцзина «Деревня волчонка».

Предыстория возникновения этого произведения содержит примечательный факт. В 1991 году «Новый Ансамбль» Голландии представил премьерную программу произведений семи молодых китайцев. Мероприятие стало сенсацией и возвестило новую эпоху — эпоху плодотворного сотрудничества европейской культуры с музыкантами — представителями неевропейского региона. Среди прозвучавших произведений композиция Го Вэнцзина произвела особенно глубокое впечатление драматизмом и яркой выразительностью. Музыка настолько поразила слушателей и организаторов премьерного проекта, что молодому композитору предложили написать камерную оперу. Таковы события, предшествовавшие появлению на свет оперы «Деревня волчонка», которая была готова к 1994 году и была исполнена в августе того же года в Амстердаме.

Музыка Го Вэнцзина, часто зловещая и мистическая, проникнута народной музыкой и обрядовыми элементами локальных регионов. К моменту написания оперы им были созданы хоровые симфонии, 2 оперы, 4 концерта, 2 симфонические поэмы, увертюра для оркестра, камерная музыка. Он автор музыки к 20 фильмам и 25 телефильмам.

Каковы же причины поразительного успеха его оперы? Заключены ли они в экзотических оттенках его музыки или особой сверхвыразительности экспрессивных звучаний, от-

личающих язык оперы? Предложим некоторые аналитические наблюдения над музыкальным языком оперной партитуры.

Для начала — краткая справка о самом авторе.

Композитор родился в 1956 году в Сычуане, горной провинции Китая. С 11 лет начал обучение игре на скрипке. Между 1970 и 1977 годами участвует в ансамбле танца и песни Сычуаня, где изучает народную музыку. В 1978 году он поступает в Пекинскую консерваторию по классу композиции (год окончания — 1983). С тех пор живет и работает в Пекине. В настоящее время он возглавляет факультет композиции в родной консерватории. Он также член Китайской ассоциации музыкантов.

Уже первая страница партитуры, на которой выписан вокальный и инструментальный исполнительский состав, свидетельствует не только о высокой степени оригинальности авторского замысла, но о прецеденте соединения европейского и традиционного китайского способов музыкального мышления. В составе явно прослеживается сочетание ведущих западно-европейских групп инструментов со столь же репрезентативными группами инструментов традиционной китайской музыки. Но было бы упрощением отметить только внешнюю сторону состава. Инструментальный ансамбль оперы — это продуманный темброво-колористический организм, в котором позиционированы определенные семантические ресурсы тембров.

Представим инструментальный ансамбль оперы в виде структуры. Партитурный список инструментов открывают деревянные духовые:

Piccolo (= Fl.)
 Flauto (doubling its head joint)
 Oboe (= its reed)
 Corno inglese (= Ob.)
 Clarinetto (B) (= Cl.)

Далее в партитурном перечне к перечисленным духовым примыкают две мандолины с пометкой «один исполнитель», гитара, арфа и фортепиано. Заметим, что в западном оркестре последние размещаются *после* группы ударных. Вся группа выглядит как колористический состав, характерный для фантастических картин театральных жанров — оперы или балета. Ее органично дополняет классический струнный квинтет из двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса, расположенный, как и полагается, в нижней части списка и, соответственно, партитуры. Однако основную часть инструментального перечня занимают ударные инструменты. Их количество — 41 — превышает самые неординарные внутри западной музыки ударные составы. Именно в данной группе, наряду с изысканными западными инструментами (кастаньеты, маракасы, колокольчики, маримба, челеста и пр.), сосредоточены традиционные инструменты жанровых разновидностей Пекинской оперы. Среди них богатое семейство цимбал, деревянные колокола, пекинские гонги, трещотки. Инструменты распределены на четырех исполнителей, что вполне логично, и заполняют основное пространство партитуры.

Внешне инструментальная партитура, точнее, ее «левая» часть — список инструментов — позволяет, как уже было сказано, увидеть смешение западного и восточного музыкального принципа. Сам факт привлечения большого количества ударных в состав ансамбля на первый взгляд увязывается со спецификой китайской традиционной оперной драмы, где роль ударных весьма высока. По укорененной традиции, ударные инструменты сопровождали военные сцены, озвучивая сценические действия, способствуя созданию атмосферы битвы или сражения. В опере «Деревня волчонка», где батальные сцены не предполагались изначально, все гораздо глубже и сложнее.

Инструменты отрегулированы акустически и артикуляторно для имитации звучания традиционных инструментов, приобретающего в опере не только колористическое, но символическое значение. У всех европейских инструментов в партитуре выставлены специ-

альные указания специфики звукоизвлечения. Так, гитара имитирует гучжен, флейта — китайскую бамбуковую флейту ди дзы, на рояле извлекаются «препарированные» звучания. Достаточно нескольких созвучий — вначале глиссандо «китайской» флейты под звенящие тоны «гучжена», а затем колоритнейшее сочетание трехзвучных созвучий в полутон, звуки которых состоят из тембров «гучжена», специфически извлекаемых тонов арфы и рояля — и возникает ни с чем не сравнимая звуковая аура, символика которой отсылает к древней архаике, магически оживающей в медитативных звучаниях. Примечательно, однако, что «китайское» здесь представлено предельно обобщенно, надэтнически, в лаконичных мотивах и тембровых «пятнах», без цитат или имитаций. Синтез музыкально-семантических сфер, принадлежащих разным культурам, обеспечивает их взаимное прочтение, понимание. Возможно, в контексте языка только китайской оперы или только западноевропейского авангарда эффект был бы значительно снижен, однако стереоскопичность мышления композитора приводит к многократному усилению эмоциональной партитуры, «говорящей» на разных языках.

Сошлемся на один из характерных эпизодов оперы. В сцене 1 окружающий мир людей, явленный в общих чертах, соприкасается с героем, открывая ему свое истинное обличье. Драматическая ситуация сосредоточена вокруг неприятного, но как будто житейского бытового эпизода — мать наказывает дочь, очевидно, чем-то провинившуюся. Женщина бранит и бьет девочку-подростка, та отчаянно кричит и пытается вырваться из ее рук. Драматургически и музыкально-стилистически этот эпизод решен в традиции конфликтных сцен пекинской оперной драмы. Жесткая, прямолинейная подача звука в вокальных репликах женских персонажей, звукоизвлечение между приблизительным интонированием и криком, глиссандирование, повышенный накал — все это в контексте европейского «обрамления» приобретает особую остроту и характеристичность. К национальной традиции относится и преобладающий тип инструментального сопровождения: звуки ударных, которые подчеркнута дублируют жесты и движения персонажей, в первую очередь побои матери, которые она наносит своему ребенку. Было бы, однако, упрощением выделять только национальные характеристики в данной сцене. Кластеры, а затем «зигзагообразные»

скачки широкого диапазона у арфы и фортепиано, кластеры вибратона, удары по струнам гитары, сверкающие, молниеносные краткие реплики мандолины — этот яркий колорит западного инструментария придает облику сцены ошеломительный эффект: он органично включает китайскую палитру в европейскую музыкально-языковую среду, осуществляя «перевод» внемузыкальных для европейского слушателя звучаний на язык экспрессивных смыслов XX столетия.

Параллельно анализу тембрового аспекта партитуры следует обратить внимание и на вокальную артикуляцию. Вокальный аспект партитуры представлен богатой палитрой градаций голосового звучания. Из массы голосов выделены и персонифицированы тенор (главный герой), два баса и два баритона (Брат, Доктор Хэ, Арендатор, Прохожий), сопрано (Призрак сестры), альт (Женщина из Сцены 1, Ведьма из Сцены 4). Вокальная артикуляция градуирована шестью способами звучания:

- sing — *пение*
- speech-song — *речь-пение*
- speak at the approximate pitch — *говорить близко к интонированию*
- shout — *крик*
- sing at highest pitch possible — *пение в максимально высоком регистре*
- unvoiced speak with intensive breathless — *беззвучное интенсивное дыхание*

Реально исполнительская партитура привлекает гораздо большее количество ситуативных звучаний, среди которых — этническая «прямая» подача звука, мелизматика, глиссандирование, шепот, прерывистая речь, хриплое или «рыдающее» дыхание, вопли, рев, фальцет, микстовое пение и пр. Указания лишь задают направление исполнительской палитре, которая должна максимально подвижно передавать гамму чувств и нервно-психологических состояний.

Отошлем слушателя к монологу героя из Сцены 2. В нем сосредоточена углубленная рефлексия, погружение в пережитые впечатления и их осмысление: «Кромешная тьма... нет лунного света... Те люди, которых я видел сегодня... Я чувствую зловещие намерения в их словах...» Однако музыкальное прочтение этих слов неожиданно. Речь Безумца в данном монологе поражает огромным разнообразием экспрессивной артикуляции, простирающейся в исключительно широком диапазоне от низких

речевых звуков под первой октавой до фальцетного регистра с вершиной b^2 . В амплитуду вокально-речевой экспрессии вовлечены шепот, всхлипывания, стоны, рыдающие вздохи, протяжное фальцетное пение, говор, глиссандо, мелизматика, яркие распевные интонации. Элементы крайне подвижны, они легко меняются, органично перетекают друг в друга и составляют единое целое благодаря тончайшей ритмизованности — вокальная речь героя всегда ритмична, все слоги, вздохи, длинные глиссандо и протяжные мелодические фрагменты синхронизированы с пульсацией ударных и таким же разнообразным инструментальным сопровождением, о котором стоит сказать отдельно.

Особенностью этого раздела, содержание которого сосредоточено на состоянии героя, являются резкие перепады эмоционально-смыслового тону действия. Примечательно, что перепады подготавливаются накапливающимся напряжением, и все же контраст вторгается каждый раз как обрушение, наваждение. Так, первая фраза Безумца, на коротком отрезке времени совершившая модуляцию из медитативного в почти судорожное состояние, подхватывается ударами джингла, мгновенно нарастающими зловещую силу, к ударам присоединяются трехтембровые созвучия «рояль-арфа-псевдогучжен (гитара)», затем там-там, бангу, малые барабаны, маримба; удары производит и струнная группа — все это звучит в плоском одномерном метроритме с динамическими синкопами и мощным громкостным усилением.

Последние звуки монолога героя подхватывает внезапно появившийся Призрак сестры Безумца (по сюжету, умершей в детстве). Это также яркий внезапный наплыв: звучание голоса данного персонажа начинается с низкого горлового вибрато, вносящего новый зловещий оттенок в развитие; этот неожиданный импульс мгновенно перекрашивается в нежнейший вокальный трепет — голос взлетает октавой выше в «европейскую» манеру (тт. 63–67). И вновь вокальная экспозиция Призрака сопровождается очередным «наплывом» — на этот раз инструментальной алеаторики, с резким динамическим усилением производящей эффект кошмара. В столь же резко наступившей тишине пение Призрака — это одно из красивейших вокальных мгновений партитуры. Специфика интонирования в этой партии принадлежит к новаторским достижениям оперы: в ней спрессованы микстовое пение, красота и легкость бельканто,

ровное глissандирование в сверхшироком диапазоне, характерное для магического пения в культурах Востока; примечательно, что все это присутствует в пении нераздельно, в синкретическом единстве всех элементов.

Таким образом, синтез музыкальных культур, ярко заявляющий о себе в этом произведении, «работает» и на драматургию оперы. Национально-характеристический комплекс оказывается связанным с агрессивным невежеством с последующим превращением в звериную жестокость; гуманистическое, общечеловеческое — страдание — соотнесено с «западным» звуковым комплексом. Сумасшествие главного героя музыкально интерпретируется как откровение, снисшедшее к страдающему человеку, который начинает видеть истинную подоплеку окружающего его мира. Националь-

ная окрашенность этого откровения отсылает к глубинным слоям культуры и народного сознания — так на языке оперы автор откликается основной идее рассказа Лу Синя «Дневник сумасшедшего», положенного в основу оперного либретто.

Разные музыкально-языковые основания звучащих пластов производят особый художественный эффект, не имеющий аналогий в современной музыке, — эффект стереофонии, сообщающий драматургическому моменту глубину, насыщенность, многомерность. И если китайские коллеги композитора достигали хороших результатов сочетания разнокультурных *инструментов*, то здесь налицо новый уровень поликультурного мышления — создание партитуры, где разные культурные пространства оживают в художественном синтезе.

SUMMARY

Ogarkova N. «Autobiography» of A. S. Dargomyzhsky: The Publishers' Polemic. The article offers a comparative analysis of the editions of Dargomyzhsky's «Brief Biographical Note» by A. N. Serov, V. V. Stasov, C. Cui and N. F. Findeisen to trace textual discrepancies and identify the publishers' motives underlying their interference with Dargomyzhsky's text.

Key words: Dargomyzhsky, autobiography, editions, textual variations, image of the composer

Pilipenko N. Franz Schubert's Operatic Legacy: preliminary research. Franz Schubert's operas are an important but underestimated part of his legacy which is still raising a lot of questions and debates. The article considers the number of Schubert's theater works, their content and periodization.

Key words: Franz Schubert, opera, musical theater, 19th century

Pilipenko N. Franz Schubert's Operatic Failures: Chance or Regularity? The article discusses the reasons for F. Schubert's failure in the field of musical theatre. Poor lifetime success and the subsequent misfortune of the composer's operatic legacy were not so much due to the peculiarities of his talent as to the general provision and operating procedures of the Viennese musical theater of the era.

Key words: Franz Schubert, opera, Viennese musical theater

Glushkova O. From the history of the Moscow Conservatory: «effective contract» with teachers. The article investigates the contents of some business documents that define the relationship between the teachers and the Conservatory of the Moscow branch of Russian musical society. Submitted materials complement the factual data about its first teachers.

Key words: Russian musical society, Moscow branch of Russian musical society, Moscow Conservatory, teachers, Alexandra Kochetova, Alexandra Hubert, Nicholas Hubert

Zemlyanitsyna M. The composer's direction of opera «The Nose» by Shostakovich. The subject of research in this article is the composer's direction in «The Nose» embodied in the musical dramaturgy of the opera. The complex musical dramaturgy enriches the plot of the opera with a new meaning that is not exposed in Gogol's story.

Key words: «The Nose», composer's direction, Opera musical dramaturgy

Smotrov V. Leo Ornstein's «Suicide in an Airplane»: Fiction that has become a Prophecy. The article describes one of the most distinctive among Leo Ornstein's piano works — «Suicide in an Airplane» (1913). The composer wrote it after reading a newspaper note about a suicide accident with a Russian aviator.

Key words: Leo Ornstein, 20th century music, piano music, modernism, avant-garde

Yashenkov I. «Text in the text» in S. Slonimsky's opera «King Lear»: a new vision of a traditional device. The article analyses semantical, compositional and dramaturgical aspects of the device «text in the text» in S. Slonimsky's drama per musica «King Lear». It gives the definition to the term «text in the text», studies the specificity of its use in Slonimsky's opera, and points out the main functions of the device.

Key words: «theatre in a theatre», «text in the text», S. Slonimsky, drama per musica, W. Shakespeare

Magon S. Flamenco: some actual problems around typology. Systematization of flamenco song forms became one of the first problems of a flamencology as a science. In this article the author gives some of the most widespread typologies through the prism of their relevance and terminological discrepancies in Russia and abroad.

Key words: flamenco, flamencology, cante, compás, folklore, genre, typology

Khokhlova A. Space-time and game as concepts of musical art. The article deals with the study of space-time and game as the most important cultural constants. It is marked that uniqueness of determination of space and time only as an object of natural-science and philosophical researches cannot fully satisfy scientific and practical interest of researchers today. It is possible to think that common representations and images of space and time which were earlier not recognized by scientists as objective, but implicitly inherent in a concept of space-time turned from passive components of the complex concept structure to active. It is emphasized that the study of basic cultural concepts — space-time and game which are among central in the system of world understanding is an important milestone of cognitive activities of the interpreter. In them the content of experience and knowledge, results of art mastering of the world in the quantas of knowledge form allowing to reconstruct a certain model of the world in a musical piece is displayed.

Key words: space-time, game, concept, the art of music, interpretation

Duda N. Purcell's solo singers. The article highlights the main trends of the English studies in the sphere of identification of types and characteristics of the singing voices in England in the second half of the XVII century. The author raises the questions concerning the objective effect of artistic and technical capabilities of the Restoration singers in the development of Henry Purcell's vocal style. The facts from the biographies of singers and theatre actors, directly involved in the performance of the English master's vocal music are given.

Key words: Henry Purcell, Restoration musical theatre, «The Fairy Queen», solo songs, vocal performance practice

Mutuzkin I., Rogozin Y. André Jolivet. «Chant de Linos». This article discusses issues of performance interpretation of André Jolivet's work «Chant de Linos». Syntactic mechanisms of the composer's idea rendering are analyzed as well as the best methods of the art image impersonation inherent in the work. Phrasal structure, dynamic intoning, aesthetic functions of the composition parts, tonal analysis, the ratio of the analytical and imaginative conclusions are revealed and studied here. The authors came to the conclusion that having studied classical harmony and structure of phrases, André Jolivet was able to merge successfully his innovative talents and pay tribute to the classic school in his work. This is manifested in the possibility of the alternative interpretation which does not go beyond the instructions of the composer and provides for the performer greater freedom in the artistic sphere.

Key words: André Jolivet, «Chant de Linos», «Young France», flute, France, XX century

Durandin V., Pokrovsky N. Repertoire as a problem of a male choir creativity. The article examines the main aspects of the problem of the male choir repertoire. Identifying the specifics of the male choral collective the authors argue the theoretical principles and practical recommendations for shaping the repertoire policy.

Key words: male choir, choral repertoire, «Blagovest», audience, listeners

Litvinova T. Timbre perception: aspects of methodology and practice. The article discusses the problem of relevance of timbre hearing development connected with the increasing role of timbre in composing and its importance in performing art. The author aims at working out theoretical basis for the system of timbre feeling development.

Key words: timbre perception, ear training of tone color, timbre dictation, instrumental timbre

Krasnogorova O. The system of training students for the International Olympiad on the subject of «musical pedagogy and performance (piano)». The article examines the first experience of holding the international Olympiad on the subject of «musical pedagogy and performance» in the Nizhny Novgorod Conservatory in 2016. Analyzing the functional significance of the Olympiad in perspective development of international educational programs, the author explains its goals and objectives. The main attention is paid to studying the system of training students for the three rounds of the competition (solo concert programs, performing analysis, tests), taking into consideration the interdisciplinary relationships of academic courses in specialty, history of piano art, methods of teaching piano performance, pedagogy and psychology, harmony as well as improvisation and basis of composition.

Key words: International Olympiad, musical pedagogy and performance (piano), history and theory of performing art, I. S. Bach's clavier compositions, improvisational performance, French harpsichordists of the XVII–XVIII centuries, artistic technique of a pianist, transposing

Bulycheva E. Richard Wagner and images of music in the works of the Symbolist artists of Western Europe. The article examines the nature of the influence of the ideas of Wagner on the perception and interpretation of music images by Western European symbolist artists, as well as highlighting some aspects of their dialogue with the operatic works of the composer.

Key words: symbolism, Richard Wagner, the ideology of the «new idealism», Arthurian cycle, depiction according to the «laws of music», mysticism, myth

Xu Zidong. «Diary of a Madman in a wolf cub village»: reinterpretation of Gogol's plot in Chinese art culture. The article compares the literary original, which became the basis of the libretto and the concept of the opera by the Chinese composer Guo Wenjing. The opera is written on the plot, the literary original of which «Diary of a madman» by Lu Xun — echoes the iconic work of Russian literature «Notes of a madman» by N. V. Gogol. The author examines the chain of refractions of the story as an artistic reinterpretation. The article presents observations of these refractions, which prove the inevitability of intertextual intercultural interactions. The chains of comparisons allow us to consider these facts as parts of intercultural reinterpretation.

Key words: libretto, symbol, conception, reinterpretation, interpretation, intertextual ties, artistic synthesis

Xu Zidong. «The Chinese sensation» in Amsterdam: Opera «The wolf cub village» and its score peculiarities. The article is devoted to analysis of the instrumental and vocal aspects of the score of the Opera. The peculiarities of the use of national and European instruments, the vocal articulation are discussed.

The elements of ethnic, traditional Chinese and West-European musical culture are interpreted as sound symbols that create a sophisticated palette of specific multicultural stereophony, where different cultural spaces are combined in artistic synthesis, maintaining their unique image.

Key words: instrumental set, sound symbol, timbre imitation, vocal score, ethnic method of intonation, vocal articulation of the European avant-garde, elements of Peking Opera, multicultural stereophony

Авторы номера

Бульчева Елена Ивановна, кандидат философских наук, доцент кафедры философии и эстетики Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки

E-mail: elena.i.bulycheva@gmail.com

Глушкова Ольга Рейнгольдовна, соискатель ученой степени кандидата искусствоведения Государственного института искусствознания

E-mail: olga_rein@mail.ru

Дуда Наталья Викторовна, аспирант кафедры теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова

E-mail: hp1659@mai.ru

Дурандин Вадим Вячеславович, доцент кафедры хорового дирижирования Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки

E-mail: nngk@mail.ru

Земляничина Марина Владимировна, соискатель кафедры теории музыки, ведущий специалист отдела по работе с иностранными учащимися Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова

E-mail: zemlyanicyna@yandex.ru

Красногорова Ольга Альбертовна, кандидат искусствоведения, проректор по развитию, заведующая кафедрой музыкальной педагогики и исполнительства Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки, профессор

E-mail: education.nngk@mail.ru

Литвинова Татьяна Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова

E-mail: tembrself@rambler.ru

Магон Светлана Александровна, преподаватель кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки

E-mail: azra247@inbox.ru

Мутузкин Иван Александрович, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры духовых инструментов Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки

E-mail: mutuzkin@yandex.ru

Огаркова Наталия Алексеевна, доктор искусствоведения, старший научный сотрудник Российского института истории искусств

E-mail: natalia.ogarkova@gmail.com

Пилипенко Нина Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных

E-mail: n_pilipenko@mail.ru

Покровский Николай Иванович, заведующий кафедрой хорового дирижирования Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки, профессор

E-mail: ponik46@yandex.ru

Рогозин Егор Александрович, преподаватель кафедры духовых инструментов Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки

E-mail: rogozin.flute@gmail.com

Смотров Вениамин Егорович, аспирант Государственного института искусствознания
E-mail: smotrov_ven@mail.ru

Сюй Цзыдун, сотрудник музыкального института при Линьбиском университете (КНР)
E-mail: nngk@mail.ru

Хохлова Анжела Леонидовна, доктор искусствоведения, заместитель директора по научно-методической работе областного государственного бюджетного образовательного учреждения дополнительного профессионального образования (повышения квалификации) специалистов культуры и искусства «Образовательно-методический центр» Министерства культуры Калининградской области, доцент
E-mail: Angela1@list.ru

Яшенков Иван Александрович, студент композиторско-музыковедческого факультета Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки
E-mail: ivanyashenkov@gmail.com

Authors

Bulychyova E., PhD, Assistant Professor of the Department of Philosophy and Aesthetics of Nizhny Novgorod Glinka State Conservatoire

Duda N., post-graduate student of the Music Theory Department of Rostov State S. V. Rachmaninoff conservatory

Durandin V., Assistant Professor of the Choral Conducting Department of Nizhny Novgorod Glinka State Conservatoire

Glushkova O., applicant for the scientific degree of PhD in Arts History of the State Institute of Arts

Khokhlova A., PhD in Arts History, Associate Professor, Deputy Director for scientific and methodical work of the Regional state budget educational organization of additional professional education (advanced training) of specialists of culture and art «Educational and methodical Center» of the Ministry of Culture of the Kaliningrad region

Krasnogorova O., PhD in Arts History, Professor, Vice-Rector for Development, Head of the Department of Musical Education of Nizhny Novgorod Glinka State Conservatoire

Litvinova T., PhD in Arts History, Assistant Professor of the Department of Music Theory of Saint-Petersburg Conservatory

Magon S., teacher of the Music Theory Department of Nizhny Novgorod Glinka State Conservatoire

Mutuzkin I., PhD in Arts History, Senior Lecturer of the Department of Wind instruments of Nizhny Novgorod Glinka State Conservatoire

Ogarkova N., PhD, Senior Research Assistant of the Russian Institute of Art History

Pilipenko N., PhD in Arts History, Assistant Professor of Analytical Musicology Department of The Gnesins' Russian Academy of Music

Pokrovsky N., Head of the Choral Conducting Department of Nizhny Novgorod Glinka State Conservatoire

Rogozin Y., teacher of the Department of Woodwind Instruments of Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory

Smotrov V., postgraduate student of the State Institute for Art Studies, Moscow

Zemlyanitsyna M., degree-seeking applicant of the Department of Music Theory, of Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory; Leading Specialist of the International Students Affairs and Information Office of Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory

Yashenkov I., student of the Musicology and Composition Department of Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory

Xu Zidong, employee of the Musical institute at the Linyi University (People's Republic of China)

**Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки объявляет конкурс
на замещение вакантных должностей профессорско-преподавательского состава
в 2016–2017 учебном году:**

1. Перечень должностей педагогических работников, на замещение которых объявляется конкурс

1. Кафедра специального фортепиано: зав. кафедрой; профессор (спец. класс (ф-но), 0,75 ст.); профессор (спец. класс (ф-но), 0,75 ст.); профессор (спец. класс (ф-но), ист. исп. иск-ва, проблемы совр. пианизма, 0,75 ст.); профессор (спец. класс (ф-но), ист. ниж. муз. культуры, 0,5 ст.); профессор (спец. класс (ф-но), 0,85 ст.); профессор (спец. класс (ф-но), 0,9 ст.); зав. кафедрой;

2. Кафедра камерного ансамбля: зав. кафедрой; профессор (кам. анс., 1 ст.); старший преподаватель (кам. анс., 0,25 ст.); профессор (кам. анс., 0,85 ст.);

3. Секция органа и клавесина: профессор (спец. класс (орган), органнй ансамбль, методика обучения игре на органе, 1 ст.); преподаватель (спец. класс (орган, клавесин), конц. класс, история клавес. исп-ва, 0,5 ст.);

4. Кафедра концертмейстерского мастерства: зав. кафедрой; профессор (конц. класс, 1 ст.); профессор (конц. класс, 0,85 ст.); профессор (конц. класс, 0,7 ст.);

5. Кафедра струнных инструментов: профессор (спец. класс (скрипка), квартет. класс, 1 ст.); доцент (спец. класс (скрипка), квартет. класс, изуч. конц. реп-ра, 1 ст.); старший преподаватель (спец. класс (скрипка), квартет. класс, ист.), исп. иск-ва, 0,25 ст.); доцент (спец. класс (скрипка), 0,25 ст.); профессор (спец. класс (скрипка), 0,9 ст.); старший преподаватель (спец. класс (виолончель), методика обучения игре на инструменте, 0,25 ст.); доцент (спец. класс (виолончель), техн. игры на орк. INSTR., 0,25 ст.);

6. Кафедра деревянных духовых и ударных инструментов: зав. кафедрой; профессор (спец. класс (гобой), ист.); исп. иск-ва, ист.); муз. педаг., мет. обуч. игре на инструм., 0,75 ст.); профессор (спец. класс (кларнет), ансамбль, 0,45 ст.); старший преподаватель (спец. класс (фагот), ансамбль, 0,25 ст.); доцент (спец. класс (кларнет), ансамбль, 0,4 ст.); профессор (спец. класс (гобой), ансамбль, 0,25 ст.); доцент (спец. класс (флейта), 0,5 ст.); доцент (спец. класс (саксофон), ансамбль, 0,2 ст.);

7. Кафедра медных духовых и ударных инструментов: профессор (история исп. иск-ва; методика обуч. игре на INSTR., 0,5 ст.); доцент (спец. класс (труба), ансамбль, 0,7 ст.); доцент (спец. класс (труба), 0,3 ст.); преподаватель (спец. класс (ударные INSTR.), ансамбль, 0,3 ст.); профессор (спец. класс (ударные INSTR.), ансамбль, 0,45 ст.); доцент (спец. класс (тромбон), ансамбль, 0,4 ст.); профессор (спец. класс (валторна), ансамбль, 0,4 ст.);

8. Кафедра народных инструментов: профессор (спец. класс (баян, аккордеон), ансамбль, 1 ст.); профессор (спец. класс (домра), оркестровый класс, ансамбль, 0,4 ст.); профессор (спец. класс (баян, аккордеон), ансамбль, 1 ст.); старший преподаватель (спец. класс (баян, домра), изуч. конц. реп-ра, 0,4 ст.); старший преподаватель (спец. класс (баян, аккордеон), ансамбль, 0,4 ст.); профессор (дирижирование оркестром нар. инструментов 1 ст.); доцент (спец. класс (баян, аккордеон), ансамбль, 0,5 ст.);

9. Кафедра сольного пения: профессор (сольное пение, 1 ст.); профессор (сольное пение, 0,5 ст.); профессор (сольное пение, кам. пение, 0,15 ст.); доцент (сольное пение, 0,42 ст.); старший преподаватель (сольное пение, 0,3 ст.); профессор (сольное пение, 0,6 ст.); профессор (сольное нар. пение, ансамбль, 1 ст.); старший преподаватель (ист. вок. иск-ва, мет. обуч. пению, пед. практика, 0,4 ст.); профессор (сольное пение, 1 ст.); доцент (сольное пение, кл. муз. театра, кам. пение, 1 ст.); доцент (оперный класс, 0,15 ст.); профессор (сольное пение, 0,4 ст.); доцент (сольное пение, 1 ст.); доцент (камерный ансамбль, 0,65 ст.);

10. Кафедра оперной подготовки и оп. симф. дирижирования: профессор (дириж-е оперно-симф. орк-м, опер. класс, 0,3 ст.); профессор (акт. м-во, опер. класс, ист. муз. театра, 1 ст.); старший преподаватель (дириж-е оперно-симф. орк-м, опер. класс, 0,46 ст.); старший преподаватель (орк. класс, дириж-е дух. орк-м, 0,3 ст.); профессор (опер. класс, сцен. речь, 0,3 ст.); доцент (опер. класс, введ. в реч. культуру, 0,3 ст.);

11. Кафедра музыкального театра: доцент (м-во артиста муз. театра, 0,5 ст.); профессор (пласт. воспитание, актерская пластика, 1 ст.); старший преподаватель (сол. пение, 0,75 ст.); старший преподаватель (сол. пение, 1 ст.); профессор (м-во артиста муз. театра, риторика, сцен. речь, 0,5 ст.); старший преподаватель (м-во артиста муз. театра, 0,5 ст.);

12. Кафедра хорового дирижирования: профессор (дириж-е оперно-симф. орк-м, дириж-е акад. хором, ист.); хор. музыки, ист.); дириж. иск-ва, опер. класс, 1 ст.); профессор (дириж-е акад. хором, 0,8 ст.); доцент (дириж-е акад. хором, 1 ст.); доцент (хороведение, мет. работы с хором, дириж-е, изучение репертуара, 1 ст.); профессор (дириж-е акад. хором, проф. репертуар, 1 ст.); профессор (хоровой класс, аранжировка, чт. хор. парт., 1 ст.);

13. Кафедра музыкальной педагогики и исполнительства: зав. кафедрой; профессор (музыкальная педагогика и психология, практикум по муз. педаг., психол. общения, 0,65 ст.); преподаватель (ф-но, методика обучения игре на синтезаторе, 0,2 ст.); преподаватель (ансамбл. музицирование, 0,45 ст.); доцент (ф-но, пед. практика, творч. методики муз. образования, пробл. муз. пед. и психол., осн. леторск. м-ва, 0,75 ст.); доцент (методика преподавания игры на INSTR., история муз. пед., осн. научн. исслед., методика преподавания творческих дисциплин, 1 ст.);

14. Кафедра композиции и инструментовки: зав. кафедрой; профессор (сочинение, инструментовка, анализ муз. пр-й, 1 ст.); профессор (полифония, анализ муз. пр-й, жанры вок. ансамбля, 0,25 ст.); доцент (полифония, чтение орк. партитур, инструментовка, аранжировка, 0,6 ст.);

15. Кафедра истории музыки: зав. кафедрой; профессор (ист. отеч. музыки, спец. класс: музыковедение, науч. рук-во асп., 1 ст.); профессор (науч. рук-во асп., 0,1 ст.); доцент (история зарубежной музыки, оперная драматургия, лекторская подготовка, лекторская и лекторско-филармоническая практика, 1 ст.);

16. Кафедра теории музыки: зав. кафедрой; профессор (сп. кл.: музыковедение, масс. муз. культура, гармония, 0,86 ст.); доцент (анализ муз. пр-й, 0,9 ст.); доцент (гармония, сольфеджио, анализ муз. пр-й, 1 ст.); доцент (гармония, полифония, анализ муз. пр-й, ист. орк. стилей, 0,5 ст.); доцент (сольфеджио, методика преподавания сольфеджио, история народно-певческого исполнительства, народно-музыкальное творчество, 1 ст.); старший преподаватель (гармония, мет. преп. гармонии, нотация в сов. музыке, 0,75 ст.); профессор (сп. кл.: музыковедение, полифония, гармония, др. рус. певч. иск-во, 0,85 ст.);

17. Кафедра музыкальной журналистики: профессор (ист. зар. музыки, ист. отеч. музыки, муз. журн-ка, 1 ст.); профессор (муз. журналистика (радио), лит. ред-е науч. текстов, 0,3 ст.); профессор (медиакультура, риторика, ист. рус. и заруб. лит-ры, стилистика и литер. редактирование, 0,5 ст.); доцент (ист. театра, ист. иск-ва (кино), основы теории коммуникации, 0,5 ст.); преподаватель (практикум аудиовизуального мастерства, основы звуко-, видеомонтажа, совр. инф. тех-и, основы операторского мастерства, звукорежиссура, звукозапись в студии, 1 ст.);

18. Кафедра музыкальной звукорежиссуры: доцент (осн. физики и электроники, 0,15 ст.); преподаватель (редактирование муз. программ на ТВ, практика ассистирования при концертном звукоусилении и концертной звукозаписи, 0,23 ст.);

19. Кафедра музыкально-информационных технологий: зав. кафедрой; доцент (муз. информатика, эл. муз. инст., комп. набор нотн. текста, 0,9 ст.); доцент (ист. и теория педаг., информ. технологии в проф. деятельности, управление и экономика в образовании, 0,5 ст.);

20. Кафедра фортепиано: зав. кафедрой; профессор (фортепиано, 0,5 ст.); доцент (фортепиано, 1 ст.); старший преподаватель (фортепиано, 0,9 ст.); старший преподаватель (фортепиано, 1 ст.); старший преподаватель (фортепиано, 0,45 ст.); доцент (фортепиано, кам. пение, 1 ст.); старший преподаватель (фортепиано, 1 ст.);

21. Кафедра философии и эстетики: зав. кафедрой; профессор (эстетика, 0,5 ст.); доцент (история, социология, философия, гос. культур. политика, 0,58 ст.); доцент (история искусства, эстетика, 0,7 ст.); профессор (философия, история культуры, 0,8 ст.); профессор (история и философия науки, 0,2 ст.); профессор (история искусства, теория и история культуры, 0,3 ст.); профессор (культура речи, история русской и зарубежной литературы, 0,25 ст.); доцент (история, гос. культур. политика, 0,5 ст.); профессор (история, осн. рос. гос. пол., 0,5 ст.);

22. Кафедра иностранных языков: зав. кафедрой; доцент (ин. язык: англ., 0,75 ст.); старший преподаватель (русский язык как иностранный, 1 ст.); доцент (ин. язык: немецкий, английский, немецкая поэзия XIX века, иностр. яз. с узкопроф. ориентацией, 1 ст.);

23. Секция физического воспитания и БЖ: доцент (физ. культура, 1 ст.); доцент (БЖД, 0,35 ст.); старший преподаватель (физ. культура, настольный теннис, спортивная подготовка, 0,5 ст.).

2. Квалификационные требования к претендентам:

Высшее профессиональное образование и опыт работы по специальности не менее 5 лет. При наличии ученой степени, почетного звания, звания лауреата всероссийского или международного конкурса — без предъявления требований к стажу работы.

3. Место (адрес) приема заявлений для участия в конкурсе:

Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40, ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки», приемная ректора

4. Срок приема заявлений — со дня публикации на сайте Нижегородской консерватории (<http://nnovcons.ru/>) и до 1 февраля 2017 года 10.00.

5. Место и дата проведения конкурса:

Г. Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40, ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки», аудитория № 306, в 16 часов 00 мин. по графику заседания Ученого совета ННГК в феврале – июне 2017 г.

Контактные телефоны — (831) 419 40 15, (831) 419 40 56

РЕКТОРАТ

Problems of musical theory and history

- Ogarkova N.* «Autobiography» of A. S. Dargomyzhsky:
The Publishers' Polemic. 3
- Pilipenko N.* Franz Schubert's Operatic Legacy: preliminary research. 8
- Pilipenko N.* Franz Schubert's Operatic Failures: Chance or Regularity? 15
- Glushkova O.* From the history of the Moscow Conservatory:
«effective contract» with teachers 19
- Zemlyanitsyna M.* The composer's direction of opera «The Nose»
by Shostakovich 23
- Smotrov V.* Leo Ornstein's «Suicide in an Airplane»:
Fiction that has become a Prophecy 27
- Yashenkov I.* «Text in the text» in S. Slonimsky's opera «King Lear»:
a new vision of a traditional device 32
- Magon S.* Flamenco: some actual problems around typology 35
- Khokhlova A.* Space-time and game as concepts of musical art 39

Problems of theory and history of musical performance

- Duda N.* Purcell's solo singers 46
- Mutuzkin I., Rogozin Y.* André Jolivet. «Chant de Linos» 49
- Durandin V., Pokrovsky N.* Repertoire as a problem
of a male choir creativity 53

Methodic and pedagogic problems of musical education

- Litvinova T.* Timbre perception: aspects of methodology and practice 57
- Krasnogorova O.* The system of training students
for the International Olympiad on the subject
of «musical pedagogy and performance (piano)» 61

Music in its artistic parallels and interrelations

- Bulycheva E.* Richard Wagner and images of music
in the works of the Symbolist artists of Western Europe 65
- Xu Zidong.* «Diary of a Madman in a wolf cub village»:
reinterpretation of Gogol's plot in Chinese art culture 71
- Xu Zidong.* «The Chinese sensation» in Amsterdam:
Opera «The wolf cub village» and its score peculiarities 76

Журнал зарегистрирован
Федеральной службой по
надзору в сфере связи,
информационных технологий
и массовых коммуникаций
(свидетельство о регистрации
ПИ № ФС77-65182 от 28.03.2016)

Журнал включен в Перечень
ведущих рецензируемых
научных журналов и изданий,
выпускаемых в Российской
Федерации, в которых
должны быть опубликованы
основные научные результаты
диссертаций на соискание
ученых степеней кандидата
наук и доктора наук.

Издается с 2009 года
Выходит 4 раза в год

Распространяется во всех
регионах России
Подписка по каталогам
«Пресса России»
(индекс 82885)

Свободная цена

Издание включено в систему
Российского индекса научного
цитирования
(договор № 74-11/2010P от
24.11.2010)

Подписано в печать:
20.12.2016.
Дата выхода в свет:
26.12.2016.

Формат 60×84/8.
Усл. печ. л. 10,23. Тираж 100 экз.
Заказ № 103.

Отпечатано:
ФГБОУ ВО «Нижегородская
государственная
консерватория
им. М. И. Глинки».
603950, Нижний Новгород,
ГСП-30, ул. Пискунова, д. 40.

<http://new.nnovcons.ru/>