

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

ПО СТРАНИЦАМ ГНЕСИНСКИХ КОНФЕРЕНЦИЙ

ВЫПУСК 5

ИССЛЕДОВАНИЯ
МОЛОДЫХ МУЗЫКОВЕДОВ



Москва

2026

УДК 78.06
ББК 85.31
П41

*Печатается в соответствии с решением
Редакционно-издательского совета
Российской академии музыки имени Гнесиных*

Рецензенты:

кандидат искусствоведения

Д. И. Чумаченко

кандидат искусствоведения

В. Е. Минаева

- П41 По страницам Гнесинских конференций: Сборник статей. Вып. 5 / отв. ред. Д. В. Беляк. — Москва : Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2026. — 100 с.

ISBN 978-5-8269-0372-8

Пятый выпуск серии «По страницам Гнесинских конференций» включает статьи на основе докладов, прочитанных студентами и аспирантами высших учебных заведений России в рамках конференции «Исследования молодых музыковедов» (2023). В издание вошли материалы, посвященные вопросам взаимодействия искусств, стиливых диалогов, исследования авторского стиля или отдельного сочинения, а также музыкального исполнительского искусства.

Для студентов средних профессиональных и высших учебных заведений.

ISBN 978-5-8269-0372-8

© Российская академия музыки имени
Гнесиных, оригинал-макет, 2026
© Коллектив авторов, 2026

СОДЕРЖАНИЕ

От ответственного редактора	5
-----------------------------------	---

Раздел I ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИСКУССТВ. СТИЛЕВЫЕ ДИАЛОГИ И ПЕРЕСЕЧЕНИЯ

С. М. Алиева

Проблема музыкально-поэтического диалога в творчестве Н. К. Метнера на примере пяти стихотворений ор. 37	9
--	---

С. В. Батомункуева

«Мимолетности»: балет Голейзовского на музыку Прокофьева	16
---	----

М. И. Гибадулина

Стихотворение А. С. Пушкина «Роза» в интерпретации Г. В. Свиридова и Е. И. Подгайца	24
--	----

Е. А. Иркина

«Пер Гюнт»: Ибсен, Григ, Стивенсон	29
--	----

А. Е. Лактюшина

Андре Жоливе и его цикл «Заклинания»: о возможности применения аналитического подхода Ж.-Ж. Наттье	38
--	----

А. С. Сажнева

Две баллады: «Лесной царь» Ф. Шуберта и «Авраам и Исаак» И. Стравинского	50
---	----

Раздел II

АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ АВТОРСКОГО СТИЛЯ / ОТДЕЛЬНОГО СОЧИНЕНИЯ

Е. Д. Павленко

Вторая симфония Ф. Гласса:

к проблеме единства цикла 61

И. И. Стародубцева

«С этой оперы началась моя артистическая карьера!» 74

Раздел III

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

А. Б. Туринцева

Камилло Эверарди в России 85

С. Н. Хвоинская

Претворение особенностей музыкального языка

Концерта для фортепиано с оркестром А. Н. Скрябина

в исполнительской интерпретации 93

ОТ ОТВЕТСТВЕННОГО РЕДАКТОРА

Основание в 2024 году серии изданий «По страницам Гнесинских конференций» связано с возрождением концепции сборников «Труды ГМПИ имени Гнесиных», которые имели особое значение в развитии научной и методической мысли в XX столетии. Выпуски новой серии рассматриваются в качестве альтернативы существующему формату сборников по итогам конференций, которые нередко отличаются значительными объемами. Как следствие, возрастает продолжительность процесса, предшествующего выходу издания в свет. Немаловажно и то, что проведение крупных, тематически многообразных мероприятий позволяет наблюдать интерес исследователей к тем или иным областям научного знания. По мнению редакции, объединение по направлениям исследований, представленных в рамках различных конференций, позволит проблематизировать издания и повысить их научную и учебно-методическую ценность.

Материалы статей, вошедшие в настоящий выпуск, были представлены в виде докладов в рамках XVI Международной научной конференции «Исследования молодых музыковедов» (2023). Издание содержательно разделено на три тематических блока. Первый посвящен вопросам взаимодействия искусств, стилевым диалогам и пересечениям; в него вошли статьи С. М. Алиевой, С. В. Батомункуевой, М. И. Гибадулиной, Е. А. Иркиной, А. Е. Лактюшиной, А. С. Сажневой. Исследования авторского стиля и отдельных сочинений представлены работами Е. Д. Павленко и И. И. Стародубцевой. Завершают выпуск материалы А. Б. Туринцевой и С. Н. Хвоинской, в которых раскрываются вопросы вокального и фортепианного исполнительского искусства.

Издание адресовано студентам средних профессиональных и высших учебных заведений.

РАЗДЕЛ I

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ
ИСКУССТВ.
СТИЛЕВЫЕ ДИАЛОГИ
И ПЕРЕСЕЧЕНИЯ**

ПРОБЛЕМА МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОГО ДИАЛОГА В ТВОРЧЕСТВЕ Н. К. МЕТНЕРА НА ПРИМЕРЕ ПЯТИ СТИХОТВОРЕНИЙ ОР. 37

Николай Карлович Метнер — один из наиболее выдающихся композиторов Московской школы рубежа XIX–XX веков наряду с С. В. Рахманиновым и А. Н. Скрябиным. В своей музыке он осознанно продолжает традиции позднего романтизма, избегая «экспериментов ради экспериментов» (Н. К. Метнер), о чем пишет достаточно подробно в книге «Муза и мода. Защита основ музыкального искусства» [2].

В русской культуре этот временной промежуток, как известно, именуется Серебряным веком. И одной из главных примет эпохи стала идея синтеза искусств, в частности слова и музыки. Для Метнера это взаимодействие имеет большое значение: оно воплощается как в вокальных (заметим, что уже в ранних опусах жанр определен как стихотворения), так и в инструментальных (например, в качестве литературной программы) сочинениях.

Обращение к вокальному творчеству Метнера актуализирует сразу несколько важных аспектов, определяемых, с одной стороны, спецификой жанра, переживавшего состояние «нового синтеза» (Н. А. Бердяев) в начале XX века, а с другой — индивидуально-творческим видением этих преобразований самим композитором «традиционалистом-новатором» (Б. В. Асафьев).

Отдельное место в «поэтическом космосе» (Л. Л. Гервер) Метнера занимает поэзия А. А. Фета и Ф. И. Тютчева. С. Н. Дурьлин в письмах к композитору пишет: «Вы создали то, что создали в своих песнях, только потому, что в Вас есть какие-то поющие частицы Пушкина, Фета и Тютчева <...> Ваши слова, которые — Ва-

ша песня, оказались словами Пушкина и Фета. Я думаю, что и когда они [слова] создавались Пушкиным и Фетом, они уже и тогда были и словами Метнера вместе. Оттого это ликующее и неразложимое единство, которое преисполняет Ваши песни, оттого их целостная простота и сила их действия на слушателя» [3, 149].

В своем творчестве Метнер трижды объединяет стихотворения Тютчева и Фета¹. Неоднократное обращение композитора к их творчеству позволяет утверждать о том, что оно становится не просто предпочтением, но авторской «поэтической» константой.

В своем анализе Пяти стихотворений Ф. Тютчева и А. Фета оп. 37² (1918–1919) мы опираемся на методологический подход И. В. Степановой, поскольку именно в ее работе [4] впервые была предложена систематизация типов диалектики семантических связей. Исследовательница условно разделяет два типа композиторской работы со словом: аналогический и контрапунктический.

Аналогический, или *детализированный*, отличается крайней внимательностью и чутким следованием поэтическому слову. Он, по мнению Степановой, ярко проявился в творчестве А. С. Даргомыжского и М. П. Мусоргского. *Контрапунктический*, или *обобщенный*, в свою очередь, отличается особой свободой взаимодействия слова и музыки и предполагает обращение к поэтам разного уровня. Этот тип Степанова связывает с методом композиции П. И. Чайковского.

К сожалению, в исследовании Степановой методу Метнера уделено недостаточно внимания: композитор лишь упомянут при перечислении наряду с Н. Я. Мясковским как продолжатель наследия Н. А. Римского-Корсакова и М. А. Балакирева. Это ста-

¹ Восемь стихотворений А. Фета и Ф. Тютчева оп. 24 (1911); Семь стихотворений А. Фета, В. Брюсова и Ф. Тютчева оп. 28 (1913); Пять стихотворений Ф. Тютчева и А. Фета оп. 37 (1918–1919).

² Цикл занимает особое место в творчестве: это последний пример объединения поэзии Тютчева и Фета, а также маркер смены жанрово-стилевой парадигмы. Напомним, что после этого цикла появится совершенно новый жанровый микст — Соната-вокализ оп. 41.

ло для нас толчком к анализу композиторской работы со словом, которая, как известно, отличается особым «вчитыванием» в содержание и форму поэтического текста. Наша задача — выявить этот прихотливый *семантический пульс*¹.

В рамках статьи мы сосредоточим свое внимание на трех уровнях музыкального языка — интонационно-мелодическом, фактурном и композиционном, задействованных в этой семантической игре. На каждом из них композитор сумел проявить себя и как «аналогист», и как «контрапунктист» (Степанова).

В интонационно-мелодической сфере наиболее примечательные примеры аналогизма можно обнаружить в первом романсе «Бессонница» (на слова Тютчева) — на поэтической антиномии «пророчески-прощальный глас». Для ее музыкального воплощения Метнер выбирает псалмодийную интонацию со смысловым акцентом на последнем слове-слоге. Кроме того, колокольность в фактуре усиливает панихидный контекст.

Нередко применяются лексемы *catabasis* и *anabasis*, использование которых семантически приближено к содержанию поэтического текста².

Но наряду с аналогическим подходом, в интонационно-мелодической сфере Метнер работает и *контрапунктически*. В поэзии Фета мы сталкиваемся с «внутристихотворной конфликтностью»³. Метнер, как и многие другие композиторы, способные «слышать» поэзию, «переносит “горизонтальные” противоречия текста в вертикальное противоречие текста и музыки» [4, 148]. Например, в третьем романсе «Моего тот безумства желал» это реализуется следующим образом: теза — «злая старость» и антитеза — «душа» выражены поэтом линейно. Метнер, в свою оче-

¹ Термином «определяется специфика индивидуальной манеры вокального письма и даже целых направлений» [4, 15].

² Об этом см. подробнее [1].

³ Эта яркая черта русской поэзии имеет особое воплощение в музыке: «Переход от тезы к антитезе совершается обычно в линейной последовательности и для передачи средствами музыки не представляет никакой трудности» [4, 147].

редь, переводит горизонтальный контраст в вертикальный и дает восходящее движение в партии голоса в первом случае и быстрый спад — во втором.

Показательным для контрапунктического метода становится введение сквозных авторских интонационных фигур. Например, сочетание интервалов кварты, терции и секунды. Семантика данной интонации неоднозначна: с одной стороны, она родственна монограмме Метнера (*e-a-e-d-e*), а с другой — излюбленной интонации И. С. Баха «*Soli Deo Gloria*». В своем истинном виде она звучит на словах «странный голос твой» в заключительном романсе, что весьма показательно с точки зрения семантического контрапункта (голос «ветра — хаоса» у Тютчева становится «гласом Божиим» у Метнера). Таким образом, в контексте вокального опуса эта риторическая фигура, поданная в особом ключе, может быть трактована в значении богооставленности и мучительного стремления найти так называемый «дом».

В области *фактурного* оформления детализированная интерпретация текста обнаруживает себя в сопряжении с чувственными модальностями (визуальной или ольфакторной).

Пример преобладания *визуальной* модальности, актуализированной в партии фортепиано, можно заметить уже в первом романсе, когда на словах «бой часов» Метнер вводит колокольность с ударами на звук *es* в верхнем пласте фактуры; в нижнем — изображение ровного движения средних колоколов; в среднем — работа часового механизма — острый обратный пунктир с внутритактовой синкопой¹. Похоронное звучание возвращается в репризе на словах «металла голос погребальный порой оплакивает нас», подтверждая музыкой выраженный в стихотворной строфе ритуальный контекст.

Показательный пример фактурной изобразительности с преобладанием *ольфакторной* модальности можно наблюдать на словах «благовонный мед» в третьем романсе. Музыкальными

¹ О подобном явлении Степанова говорит в связи с миниатюрой Чайковского «На нивы желтые»: «Аккорды вступления сразу создают в романсе погребальное настроение» [4, 169].

средствами импрессионистичность выражена здесь максимально полно: полиритмия, динамика *fortissimo*, смена гармонии почти на каждую восьмую и еще более длительная «обволакивающая» педаль на четыре такта в кульминации всей миниатюры, позволяющая слушателю не просто ощутить, но «услышать охмеляющий аромат» меда. И, несмотря на многие консервативные высказывания композитора о современной ему музыке, этот и многие другие фрагменты можно назвать своего рода «данью» развивавшемуся в то время импрессионизму.

В области фактуры примеры контрапунктической работы Метнера с поэтическим словом, вероятно, отличаются меньшей свободой по сравнению с Чайковским, легко интерпретировавшим практически любое стихотворение. Склонный же к «поэтическому перфекционизму» Метнер намеренно выбирал исключительно стихотворения авторов «первого ряда». Возможно, особая техника «вчитывания в слово» позволила Метнеру даже в «не-следованиях» поэтическому предписанию дополнительно углубить и семантически насытить музыкальные стихотворения.

Отдельно стоит указать и на фактор контрапунктической работы с *жанровостью*. Именно в связи с поэзией Фета в этом цикле Метнер вводит названия «Экспромт» (третий романс) и «Вальс» (четвертый романс), вступая тем самым в диалог с собственным заголовком цикла — *Пять стихотворений*, а значит, и оспаривая приоритет стихотворного жанра в пользу музыкального.

Примером контрапунктического метода композитора становится четвертое стихотворение «Вальс». В нем музыка порождена «не текстом, а контекстом». Вальсовость в крайних разделах формы, услышанная Метнером в стихотворении Фета, вдохновлена всего лишь одной строкой «носились по зале», в которой, заметим, собственно самого слова «вальс» нет¹.

Рассмотрим примеры аналогий и контрапунктов на уровне драматургии и композиции.

¹ С подобным явлением мы сталкиваемся у Балакирева в романсе «Когда беззаботно, дитя, ты резвишься...» [4, 171].

Значение внесхемных разделов («очаговые вокализы»). Одним из исключительных приемов, привлекающих внимание, становится завершение партии голоса в каждом романсе продолжительным (не менее трех тактов) заключительным звуком.

Можно проследить определенную логику: именно те романсы, в которых наивысшая музыкальная точка напряжения не совпадает с поэтической, более открыты для вокальных расширений и дают почву для контрапунктического подхода. Как, например, в первом романсе, где пролонгированная каденция перерастает в вокализ, выполняющий функцию коды на обобщающем музыкальном материале (единственный случай во всем цикле). Во втором, третьем и пятом романсе расширения также встречаются, но они, скорее, отвечают логике аналогизма.

Таким образом, можно говорить о качественном росте вокализаций от небольшой синтаксической зоны в окончании строфы до целого раздела, функционирующего как кода.

Значение репризности и репризных разделов. В стихотворениях Тютчева и Фета Метнер всегда старался «уловить, схватить, осязать в них хоть какое-нибудь подобие поэтической формы» [3, 50]. Каждое музыкальное стихотворение обладает арочным замыканием и в большинстве случаев оно предопределено поэтически.

В первом, третьем и четвертом романсах реприза предполагается самим поэтическим текстом — Метнер лишь подчеркивает ее для слушателя: «бой часов» — «металла голос» (в первом), «моего тот безумства» — «и сознание счастья» (в третьем), «под волшебные звуки» — «под чудные звуки» (в четвертом). Так композитор проявляет себя как аналогист, следуя за словом.

В то же время наличие репризы во втором и пятом романсах кажется не столь очевидным. Например, в завершении цикла вопросо-ответной структуре стихотворения (первая строфа — «О чем ты воешь?» / заключительная — «Про древний хаос») отвечает кварто-квинтовое соотношение экспозиционного и репризного разделов. В этих случаях мы можем говорить о контрапунктическом методе Метнера, воссоздавшего структуру, коррелирующую с аналогичной в поэтическом тексте.

Затронутая нами проблема семантики музыкально-поэтических связей на примере Пяти стихотворений оп. 37, разумеется, нуждается в дальнейшем осмыслении на микро- и макроуровнях. Еще одним срезом исследования может стать выявление глубинной подоплеки текстов и изучение художественной системы Метнера в его диалоге с многомерным культурным (музыкально-историческим и поэтическим) контекстом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алиева С. М. О «поэтической картине мира» Н. К. Метнера в романсах на стихи Ф. И. Тютчева (на примере вокального цикла соч. 37) // Исполнительское искусство и музыкальная педагогика: история, теория, практика: сборник статей по материалам Международной научной конференции, 13–14 мая 2021. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2021. С. 125–133.
2. Метнер Н. К. Муза и мода: защита основ музыкального искусства. Paris: Ymca-press, 1978.
3. Метнер Н. К. Письма / сост. и ред. З. А. Апетян; Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки. М.: Советский композитор, 1973.
4. Степанова И. В. Слово и музыка: Диалектика семантических связей. М.: Книга и бизнес, 2002.

С. В. Батомункева

**«МИМОЛЕТНОСТИ»:
БАЛЕТ ГОЛЕЙЗОВСКОГО
НА МУЗЫКУ ПРОКОФЬЕВА**

Пьесы из цикла «Мимолетности» создавались Сергеем Сергеевичем Прокофьевым (1891–1953) в 1915–1917 годах. Первая запись о маленьких пьесах-«собачках» в Дневнике композитора датируется июнем 1915 года: «Собачки стали рождаться с легкостью поразительной, мне очень нравились и выходили безукоризненными в смысле отделки. В первый день их готово было трое» [3, 568]. После этого новорожденный опус не упоминается композитором вплоть до января 1917 года, когда Прокофьев зафиксировал их исполнение на бис в концерте ИРМО: «Сыграл две пьески из оп. 22. Главным образом для немногих истинных музыкантов, ждавших от меня новинок. Публика не поняла их и скоро унялась» [4, 70]. В марте того же года Прокофьев делает наброски еще нескольких пьес. Лишь в августе 1917 года он впервые объясняет, как пришла идея названия цикла: «Я играл “Мимолетности” и так как это название взято из стихов Бальмонта: “В каждой мимолетности я вижу миры, Полные изменчивой, радужной игры”, — то я спрашивал, подходит ли оно сюда. Бальмонту очень нравились и пьесы, и название, а Кира¹, отлично владеющая французским языком, нашла для них французский перевод — “Visions fugitives”. До сих пор он мне никак не удавался...» [4, 102].

¹ Будущая вторая жена Константина Бальмонта, Екатерина Алексеевна Андреева.

Прокофьев неоднократно делился отзывами своего окружения о пьесах. Так, Б. В. Асафьев, П. П. Сувчинский и Н. Я. Мясковский «были в особенном восторге от “Мимолетностей”. Даже сдержанный Мясковский сказал, что они — совершенство» [4, 131]. Упоминаются и С. П. Дягилев с И. Ф. Стравинским, которым «больше всего понравилась 15-я мимолетность» [4, 286].

В 1920-е годы у Прокофьева появился замысел балета на музыку цикла. Хореограф К. Я. Голейзовский (1892–1970) вспоминал: «Мне очень нравились его “Мимолетности”. Я понимал их. Может быть, потому, что сам вижу совершающиеся вокруг события и человеческую суматоху по-своему — как в калейдоскопе, запоминая, подчас, самые незначительные явления навсегда, помимо воли. Прокофьев знал это и предложил мне превратить его “Мимолетности” в вереницу зримых хореографических картин» [1, 451–452].

В 1922 и 1927 годах Голейзовским были поставлены отдельные хореографические номера на музыку некоторых пьес «Мимолетностей». Спустя 40 с лишним лет, в 1968 году, из них вырос целый балет, премьера которого состоялась в Москве на сцене зала П. И. Чайковского силами труппы «Молодой балет». В 1985 году спектакль в исполнении артистов Московского классического балета был снят на киноленту — именно на эту запись мы опираемся в дальнейшем анализе.

Что представляет собой балет «Мимолетности»?

Благодаря Голейзовскому, посвятившему истории создания балета и его программе отдельную статью [1], известно, что сам Прокофьев сгруппировал пьесы в десять мини-циклов, объединенных общим замыслом:

1. «Утро жизни»: № 1–3
2. «Смятение»: № 4–5
3. «Загадка»: № 6–7
4. «Мираж»: № 8–9
5. «Гримасы»: № 10–11
6. «Мудрец»: № 12–13
7. «Промельки»: № 14

8. «Спор»: № 15

9. «Желанная встреча»: №16–18

10. «Финал»: № 19–20

Голейзовский отмечает, что «Мимолетности» были задуманы Прокофьевым «в виде вереницы возникающих на мгновение и исчезающих видений, призраков, событий, случайных встреч, время от времени воскрешающих в памяти ассоциативно, одно за другим» [1, 451]. Это высказывание важно для понимания содержания балета: его номера (по Голейзовскому, музыкальные картины [1, 452]) воплощают или причудливые, фантастические видения («Загадка», «Мираж», «Гримасы», «Промельки»), или метафору («Утро жизни»), или эмоцию, связанную со спутанностью сознания («Смятение»). Только в трех номерах задуман показ, казалось бы, определенного персонажа («Мудрец») или же сюжетных сцен («Спор», «Желанная встреча»). В целом же фабульность в балете сведена к минимуму, его создателей явно больше интересовали не конкретные, а, скорее, абстрактные, нередко таинственные образы.

Неслучайно участники балетного действия или носят маски и костюмы, напоминающие о персонажах комедии дель арте, или замысловатую одежду, не позволяющую их однозначно идентифицировать. Так, в сцене «Утро жизни» двое юношей в масках и рубашках с пышными длинными рукавами, пара мимов из «Гримас» или персонаж «Промельков» в двухцветном трико напоминают арлекинов. Многие персонажей Голейзовский сам определяет через маску как «эстетический знак»¹. Так, Мудрец из Шестого номера, по словам хореографа, — «двуликая маска» [1, 454]. Трико солиста — еще один переосмысленный костюм арлекина: полукомбинезон с брюками, украшенными неровными лоскутами, и ромбовидным верхом. Сам же он меняет личины. Вот он сосредоточен на напряженном размышлении, выраженном в четких, выверенных движениях, периодическом застыва-

¹ Такое определение маски используется культурологом А. В. Толшиным [5, 66].

нии корпуса в графических позах, а вот предстает «издевающимся над показным мудрствованием и философствованием» [1, 454] в угловатых прыжках и ужимках.

Солистка «Загадки» в обтягивающем зеленом трико и головном уборе, похожем на павлиний хохолок, своими изменчивыми движениями — грациозными прыжками с вращением, скольжением и выгибанием корпуса, напоминает то прекрасную птицу, то змею. Большую часть номера она находится в непрерывном движении, свойственном какому-то грациозному существу из мира фауны, но иногда, словно поддавшись фантазиям, замирает с улыбкой, обнимая себя и представляя прекрасной девушкой-мечтательницей. Она словно «уходит в другой мир. Выражаясь образно — меняет маску» [1, 453]. Вопрос о том, какой персонаж она воплощает, Голейзовский оставляет открытым: «Кто она? Загадка... Тайна?» [1, 453].

Ряд изменчивых, «меняющих маски» образов продолжают персонажи «Миража». Характеризуя этот номер, Голейзовский сперва отмечает: «Мужская фигура напоминает ствол пальмы. Две женщины обвилились вокруг, как лианы или змеи, покрытые экзотическими цветами» [1, 453]. В начале медлительного танца участники воссоздают это описание, девушки, оплетающие юношу, словно околдовывают его. Во второй части номера размеренно-спокойное состояние сменяется на более энергичное, механистичное, и теперь участники характеризуются иначе — они «превращаются в живых кукол» [1, 454]. Трио движется синхронно, словно марионетки, которыми управляет «рука невидимого фокусника» [1, 454]. В конце танцовщики вновь возвращаются к первоначальным маскам, образуя визуально-хореографическую арку.

Маски «Мимолетностей» отсылают к эстетике Серебряного века и встраиваются в ряд других символистских образов музыкального театра Прокофьева — прежде всего, персонажей комедии дель арте из оперы «Любовь к трем апельсинам» (1919), а также героев русского фольклора в балете «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» (1-я ред. 1915, 2-я ред. 1920). В «Мимолетностях» масочность подчеркнута абстрактна и из-

менчива: персонажи балета часто меняют свои личины, оставляя ощущение загадки и недосказанности.

Внимание к символизму, зыбкости образов отразилось в пластике танцоров. Их движения в основном направлены не на показ события, а на воплощение игры, часто сменяющих друг друга эмоций, своего рода гримас, выраженных в причудливых позах, изменчивости положений корпуса. В балете практически нет пантомимы — аналога разговору или развитию сюжета; основной акцент сделан на собственно выразительном и виртуозном танце. Редкие элементы событийности присутствуют лишь в самом начале балета, «Утре жизни», и в конце, перед общим «Финалом» — в «Желанной встрече».

В «Утре жизни» разыгрывается сцена знакомства: двое юношей, внезапно появляющиеся словно из ниоткуда (их начальное местоположение скрывает театральная дымка), «подкрадываются к девушке, собираясь ее напугать» [1, 452]. Дальнейшее описание программы Голейзовским сюжетно, однако ее сценическое воплощение вновь образно-символично: «Следует игра, изображающая ухаживание, первую любовь, жеманство девушки-недотроги, вычурные признания» [1, 452] — все эти этапы общения между молодыми людьми показаны с помощью игривого, кокетливого танца, однако он практически лишен фабульной конкретики.

Столь же образна «Желанная встреча». Мы видим на сцене девушку и юношу, которые встретились друг с другом после долгих лет разлуки, но любовь их не остыла. Пробираясь словно через невидимые преграды, они наконец обретают друг друга: «Сменялись дни и ночи... Но надежды и сердце указывали незримые тропинки. И наконец — желанная встреча» [1, 455], — рассказывает Голейзовский. В совместном танце, завершающем картину, совсем немного прикосновений, даже поддержки осуществляются часто буквально на расстоянии вытянутой руки, однако пластика и положение корпусов героев, словно настроенных друг на друга, передают удивительную нежность и трепет их чувства.

Отметим также, что в постановке балета отсутствуют декорации. Из сценических эффектов используются лишь театральная

дымка и освещение. Все образы прорисованы с помощью костюмов, грима, непосредственно самим танцем и выразительностью пластики тела артистов. Это наблюдение вкупе с символистской условностью эпизодов позволяет отнести балет «Мимолетности» к бессюжетным: его основным содержанием стал показ обобщенных или метафорических образов, создание «эмоционально-содержательной танцевальной драматургии» [2]. Кроме того, он встраивается в ряд балетов и хореографических номеров, созданных на изначально небалетную инструментальную музыку, многие из которых также оказались бессюжетными¹.

В создании балетных образов Голейзовский, безусловно, отталкивался от музыкальной драматургии. Напомним, однако, что изначально пьесы цикла «Мимолетности» не имели конкретных программных названий. Чем руководствовались композитор и хореограф при объединении пьес в мини-циклы, послужившие основами для балетных картин?

На первый взгляд, объединение было обусловлено исключительно «соседством» пьес, выражавших либо схожие, либо внутренне контрастные, необходимые для конкретной картины, музыкальные образы. Так, например, в номере «Смятение» (Мимолетности 4, 5) отражены два разных состояния. В программе Голейзовского они охарактеризованы так: «Первое: беспокойство, спешка, возбуждение. Прыжки, жесты, ракурсы мелькают подобно искрам, отраженным в бурлящем водопаде. Второе: усталость, истома. Жесты и движения замедлены, словно исполнители размагнитились». Оба описанных состояния изначально заложены в одной пьесе — Четвертой мимолетности. Ощущение беспокойства, нарастающего конфликта родилось из суетливой первой те-

¹ Один из самых известных среди них — «Шопениана» (впоследствии «Сильфиды») на музыку сочинений Шопена М. Фокина (1 ред. 1907). Е. О. Цветкова упоминает в этом ряду также «Моцартиану» по одноименной сюите Чайковского (1970), «Концерт в белом» на музыку Концерта для скрипки с оркестром Чайковского (1969), оба в постановке Н. А. Долгушина, «Скрябиняну» на музыку ранних сочинений Скрябина (1962) самого Голейзовского и других [6].

мы пьесы, основанной на канонических имитациях. В конце тема звучит в увеличении, сменяя взволнованное состояние образом усталости. Пятая пьеса возвращает первоначальное возбуждение, однако чувство тревоги исчезает: этот музыкальный образ решен в более светлом, игривом ключе.

Интересно, однако, и то, что образовавшиеся группы миниатюр внутренне скреплены между собой определенной музыкальной идеей — тематизмом, топосом, музыкальной техникой. Такая музыкальная идея, на наш взгляд, могла стать одним из источников образа балетной картины, ключом к ее пониманию.

Например, в «Загадке» Шестую и Седьмую мимолетности связывает общий топос — пастораль: в Шестой пьесе она проявляется благодаря опоре на жанр баркароты с характерным для нее размером $\frac{3}{8}$ и покачивающимися ритмико-мелодическими ячейками, в Седьмой — намеку на ноктюрн с гармонической фигурацией в аккомпанементе, живописными арфовыми арпеджиато, причудливо-живописной мелизматикой и пассажами. Пастораль как нельзя лучше соответствует загадочной героине номера — девушке-птице или змее.

Пьесы «Смятения» объединяет использование монтажной техники, хотя и разного свойства. Композиции обеих пьес основаны на смыкании контрастных фрагментов. В Четвертой мимолетности благодаря этому образуется рондальная форма, в Пятой же — скорее, аналог контрастно-строфической со схемой *abc*. Эти пьесы, «собранные» из разнородных фрагментов-лоскутов, способствуют воплощению стремительно сменяющихся событий, о которых писал Голейзовский.

Мимолетности № 1–3 объединены общим тематическим элементом — хроматизированным ходом. В первой пьесе он появляется в репризе первой темы в качестве нового самостоятельного подголоска. Во второй малосекундовые ходы пронизывают всю музыкальную ткань, целенаправленное же нисходящее движение появляется на подходе к репризе. В третьей хроматическая линия превращается в остинатную формулу, развернутую в противоположном, по сравнению с первыми двумя пьесами, направлении.

Хроматическое нисхождение — известная барочная риторическая фигура, связанная с образом смерти. В контексте программы номера, названного «Утром жизни», она может символизировать неизбежность конца. Однако ее инверсия в Третьей пьесе воспринимается как некое сопротивление, стремление жить наперекор. В этом видится свойственная Прокофьеву ирония и одновременно оптимистичный взгляд на жизнь, свойственный юности, запечатленной в первом номере балета.

На наш взгляд, балет «Мимолетности» — талантливая визуализация прокофьевского цикла, интересно и многогранно воплощающая его неуловимые и таинственные образы, демонстрирующая детальную и глубокую работу хореографа над музыкальным текстом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Голейзовский К. Я. Жизнь и творчество. Статьи, документы, воспоминания. М.: Всероссийское театральное общество, 1984.
2. Карп П. М. Бессюжетный балет [Электронный ресурс] // Балет. Энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1981. URL: <http://dancelib.ru/baletenc/item/f00/s00/e0000334/index.shtml>
3. Прокофьев С. С. Дневник 1907–1933. В 3-х т. Т. 1. 1907–1915. М.: Классика-XXI, 2017.
4. Прокофьев С. С. Дневник 1907–1933. В 3-х т. Т. 2. 1916–1925. М.: Классика-XXI, 2017.
5. Толшин А. В. Значения и свойства маски в карнавале и маскараде // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Общественные и гуманитарные науки. 2007. № 8 (41). С. 62–69.
6. Цветкова Е. О. Инструментальные сочинения в русском балете XX столетия: проблемы интерпретации музыкального текста: автореф. дис. ... канд. иск. М., 2004.

М. И. Гибадулина

**СТИХОТВОРЕНИЕ А. С. ПУШКИНА «РОЗА»
В ИНТЕРПРЕТАЦИИ
Г. В. СВИРИДОВА И Е. И. ПОДГАЙЦА**

Как литературу, так и музыку сложно представить без творчества А. С. Пушкина. Почти все русские композиторы обращались к нему, создавая оперы, кантаты, романсы на стихотворения и прозу поэта. Особенно любил Пушкина Даргомыжский, который написал оперу «Каменный гость», не изменяя исходный текст. Исключением не стали Г. В. Свиридов и Е. И. Подгайц.

В данной работе будут сравниваться два сочинения для хора Свиридова и Подгайца, написанных на один текст — стихотворение «Роза». Также одним из оснований для данной работы стало сходство музыкальной лексики, что объясняется особенностями раннего творчества Подгайца, опирающегося на стилистику «новой фольклорной волны», и, соответственно, осмысливающего опыт Свиридова, В. А. Гаврилина, Р. К. Щедрина, С. М. Слонимского и других представителей этого направления [1, 3].

Это не единственные сочинения композиторов на стихи Пушкина. Свиридов написал цикл «Пушкинский венок», у Подгайца также есть несколько опусов, созданных на стихи поэта. В основном это миниатюры: для хора «Весна», где Подгайц работал концертмейстером. В тот период коллектив столкнулся с нехваткой репертуара [1, 14]. В связи с этим можно отметить первое различие. Сочинение Подгайца — для детского хора, а Свиридова — для смешанного.

Далее обратимся к тексту. В таблице представлены три варианта стихотворения: оригинальный и два композиторских.

А. С. Пушкин	Г. В. Свиридов	Е. И. Подгайц
Где наша роза, Друзья мои? Увяла роза, Дитя зари. Не говори: Так вянет младость! Не говори: Вот жизни радость! Цветку скажи: Прости, жалею! И на лилею Нам укажи.	Где наша роза, Друзья мои? Увяла роза, Дитя зари. Не говори: Так вянет младость! А говори: Вот жизни радость! Цветку скажи: Прости, жалею! И на лилею Нам укажи.	Где наша роза, Друзья мои? Увяла роза, Дитя зари. Не говори: Так вянет младость! Не говори: Вот жизни радость! Цветку скажи: Прости, жалею! И на лилею Нам укажи.

Обратим внимание на то, что Свиридов изменяет текст, отчего изменяется его содержание. Композитор видит радость в увядании (вместо «*Не говори*» — «*А говори*»), в то время как Подгайц следует пушкинскому оригиналу. Именно эта строчка определяет настроение всего произведения. Стихотворение «Роза» Пушкина, как пишет Е. А. Ручьевская, выражает серьезную мысль — о молодости и неувядаемости. Но гениальный поэт, в этот период будучи еще лицеистом, писал его как мимолетную шутку [2, 436]. Изменяя текст, Свиридов, скорее всего, опирается именно на эту идею и пишет свой хор в мажоре.

Подгайц осознает некую печаль, ее глубину, чему соответствует минорный лад. И даже несмотря на то, что хор написан для детей, в нем эта серьезность остается.

Остановимся подробно на каждом сочинении.

Свиридов, опираясь на выбранную им концепцию, пишет свой хор в тональности As-dur, в аккордовой, хоральной фактуре. Темп выбирает умеренный, подчеркивая, что исполнять нужно с движением и певуче. Начиная с тоники в разных ее обликах, в первом же предложении можно встретить такие гармонии, как трезвучие седьмой ступени с повышенной терцией и квинтой. Следующее предложение начинается с аккордов субдоминантовой гармонии, причем сначала звучит II, S. Период заканчивается тоническим трезвучием с ноной в сопрано.

Когда в тексте идет речь об увядании, в хоре звучат нисходящие интонации.

Несмотря на текст «А говори: / Вот жизни радость!», в хоре звучат не восходящие, а нисходящие интонации. Это свидетельствует о том, что первоначальный смысл, заложенный поэтом, Свиридов воплощает в музыке.

В произведении можно встретить множество сложных созвучий, которые образуются благодаря голосоведению. Например, квинтаккорд на V ступени с расщеплением (т. 15).

Последний раздел гармонически строится на квинтовом тоническом органном пункте. На нем — Π_6 , в котором потом понижается прима, а конечная тоника дана с секстой. Также на органном пункте звучит уменьшенный септаккорд без квинты с повышенной терцией.

В этом сочинении Свиридов активно использует альтерации, часто в аккорды внедряет нону, кварту или секунду, что придает им красочное и яркое звучание.

Гармония в хоре зависит от текста. Она усложняется именно тогда, когда размышления касаются отношения к увяданию, но, когда речь идет о «лилее», гармония успокаивается, устанавливается органнй пункт — жизнь продолжается.

Хор Подгайца написан в g-moll. И, несмотря на всю сложность этого сочинения, особенно его фактуры, композитор не выходит за пределы выбранной тональности. Стоит отметить в этом произведении и частую смену размера, связанную со сменой настроения, ощущением мимолетных мгновений, часто воспеваемых Пушкиным и отчасти присущих стихотворению «Роза».

Здесь огромное значение имеет интервальное строение мелодии. В голосах хора не встретишь интервал шире квинты, в основном Подгайц использует терции и секунды. Хор начинается ходом терций, образующий Π_9 , который приходит к доминантовому секундаккорду. Во втором предложении возникают кластеры. Они выполняют колористическую функцию. Можно проследить линию движения голосов и их зависимость от текста. На слове

«жизни» происходит кульминация, которой предшествует подъем голосов вверх; затем следует спуск.

В 20-м такте обращает на себя внимание следующее построение фразы: один голос вступает *piano*, постепенно динамика и голоса нарастают. Так композитор с помощью нарастания фактуры, гармонии и динамики словно указывает на «лилею».

В репризе Подгайц повторяет первые строчки стихотворения, а также начальный музыкальный материал. Однако развивается он по-другому: секвенционно повторяется фраза «увяла роза», которая звучит как отчаяние. Заканчивается хор на тоническом секстаккорде, рождая ощущение незаконченности, неопределенности.

Проанализировав два произведения можно отметить следующие сходства и различия. Оба композитора, выбирая одно стихотворение, дают одинаковую характеристику в начале произведения — «певуче», но характер произведений очень разный. Свиридов демонстрирует жизнь как вечное обновление; как следствие — выбор мажорной тональности. Подгайц в своем сочинении размышляет об увядании жизни, используя минор. Композиторы используют переменный размер (у Свиридова это происходит один раз, у Подгайца — часто, но нерегулярно). Большое значение в обоих сочинениях имеет фактура. Независимо от того, что Свиридов выбирает хоральную, а Подгайц — линейную, не выходя за грани тональности, голосоведение образует сложные созвучия — с альтерациями и внедренными тонами и кластерами. Оба композитора следуют за текстом в голосоведении. Когда в тексте звучат слова об увядании, голоса спускаются, когда речь заходит о радости — голоса поднимаются, наступает кульминация — так у Свиридова. Подгайц наращивает гармонию и динамику, начиная от одного звука и доходит до кластера из шести, как бы указывая на «лилею». Стоит отметить и подвижную динамику. В обоих сочинениях композиторы очень подробно прописывают и ее, и штрихи для исполнителей. Также используют *divisi*.

Свиридов и Подгайц написали свои сочинения на один и тот же текст. И несмотря на то, что хоры сочинены в разное время

(хор Свиридова в 1983, хор Подгайца в 1998 году), они имеют черты как сходства, так и различия. Свиридов пишет хор, оставаясь верным старым традициям хорового письма. Подгайц использует новые техники, новый тип фактуры, к которым Свиридов относился довольно скептически. Следуя тексту, композиторы по-разному его интерпретируют. Подгайц видит увядание розы как трагедию. Свиридов же, несмотря на увядании розы, видит «лилею», которая говорит о постоянном возобновлении жизни. В этом самое важное различие трактовки двух хоров, так похожих друг на друга музыкальной лексикой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Марцинкевич А. А. Хоровое творчество Ефрема Подгайца. Особенности музыкальной драматургии и эволюция авторского стиля: автореф. дис. ... канд. иск. М., 2011.
2. Ручьевская Е. А. Работы разных лет. Т. 2. О вокальной музыке / ред. В. В. Горячих. СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2011.

«ПЕР ГЮНТ»: ИБСЕН, ГРИГ, СТИВЕНСОН

В 1981 году хореограф Бен Стивенсон создал собственную версию знаменитого сочинения Генрика Ибсена и Эдварда Грига «Пер Гюнт» для Хьюстонского балета (США)¹. Для Стивенсона это был первый опыт постановки оригинального полнометражного балета [7]. Вскоре спектакль с триумфом прошел на Международном фестивале в Бергене (Норвегия), на родине Грига [7], а затем в течение многих лет ставился на разных мировых сценах. Так, с 1995 года он шел в Пермском театре оперы и балета; в 2014 состоялась его премьера на сцене Муниципального театра Сантьяго (Чили). Заинтересовавшись этим воплощением известного сюжета, мы задались вопросом: как сатиричная драма превратилась в полноценный балет?

Напомним основные сюжетные перипетии драмы Ибсена (1867):

Пер Гюнт эгоистичен и беспринципен, он пребывает в мечтах и отвергает любую мораль. В начале драмы он показан бездельником, не отягощенным работой, притом способным на безрассудные поступки. Один из них меняет всю его жизнь. Оказавшись на свадьбе бывшей возлюбленной Ингрид, он знакомится с Сольвейг, которая поражает его своей скромностью и чистотой. Но Сольвейг отказывается танцевать с подвыпившим Пером, и тот, разозлившись, похищает Ингрид. Вынужденный бежать из-за преследования, Пер обрекает себя на скитания. В его жизни появляются другие девушки, однако Пер бросает каждую: трех пастушек и дочь Доврского деда из Рондских скал, «женщину в зеленом». Постепенно Пер лишается всего: его изгоняют в лес,

¹ Аранжировку партитуры Грига выполнил композитор Джон Ланчбери.

его мать Озе умирает, сам он оставляет Сольвейг, отказавшуюся от семьи ради него. Пер скитается по всему свету и примеряет на себя разные роли — работягу, вожда, предсказателя-обманщика... Попав в дом для умалишенных в Каире, Пер провозглашается их царем, так как, по словам директора дома, «каждый является “самим собою” здесь. И более ничем». Иногда ему улыбается удача, но затем он оказывается обманутым и обокраденным — своими компаньонами по путешествиям, дочерью вождя бедуинов Анитрой, которую он пытается соблазнить. В финале драмы Пер, уже глубокий старик, терпит кораблекрушение и ради собственного спасения подвергает смерти всю свою команду. Он возвращается в родное селенье, где его ждет ослепшая, старая Сольвейг. Пуговичник, своеобразный представитель ада, намерен переплавить Пера в пуговицу, потому что Пер никчем, но верная Сольвейг спасает его [3].

Драматическая поэма Ибсена посвящена проблеме самоопределения и личной ответственности. Центральный персонаж Пер Гюнт — «средний, типический человек», «герой компромисса и приспособления» [1]. На его примере Ибсен показывает, что за подменой истинного смысла ложью и заимствованием чужой личности следует утрата собственной индивидуальности. В образе Сольвейг заключен истинный смысл человеческой жизни — любовь, преданность, «готовность к самопожертвованию» [1].

Ибсен изначально хотел сделать спектакль музыкальным. Обратившись к Григу с просьбой написать музыку к «Перу Гюнту», драматург дал композитору свободу, при этом высказав некоторые пожелания.

Так, в качестве основы музыкального материала драматург предполагал мелодекламацию либо речитатив и тихое аккордовое сопровождение сцен. Для воплощения мира фантастики или жанровых эпизодов Ибсен советовал использовать красочные музыкально-выразительные средства и балетные вставки. Поэт намекал и на некоторые приемы музыкальной изобразительности, которые применялись бы в качестве лейтсредств. Так, он предлагал использовать колокольный звон во II акте сначала за сценой,

а затем в приближении и активном участии на сцене в следующем номере [5, 322]. Как видно, предпочтения Ибсена касались в основном местоположения музыкального материала и некоторых выразительных приемов.

Григ прислушался к пожеланиям, однако расширил и в ряде случаев трансформировал идеи поэта. В его партитуре из 23 номеров музыка вместо аскетичного аккомпанирования сценическому действию отразила общую драматургию спектакля и в то же время стала ее самостоятельным участником. Реплики персонажей, вписанные в нотный текст, оказались неразделимо связаны с музыкальным развитием сюжета: оркестровые партии могли вторить им, слова, в свою очередь, часто становились элементом музыкального сопровождения, внедрялись в музыкальную ткань.

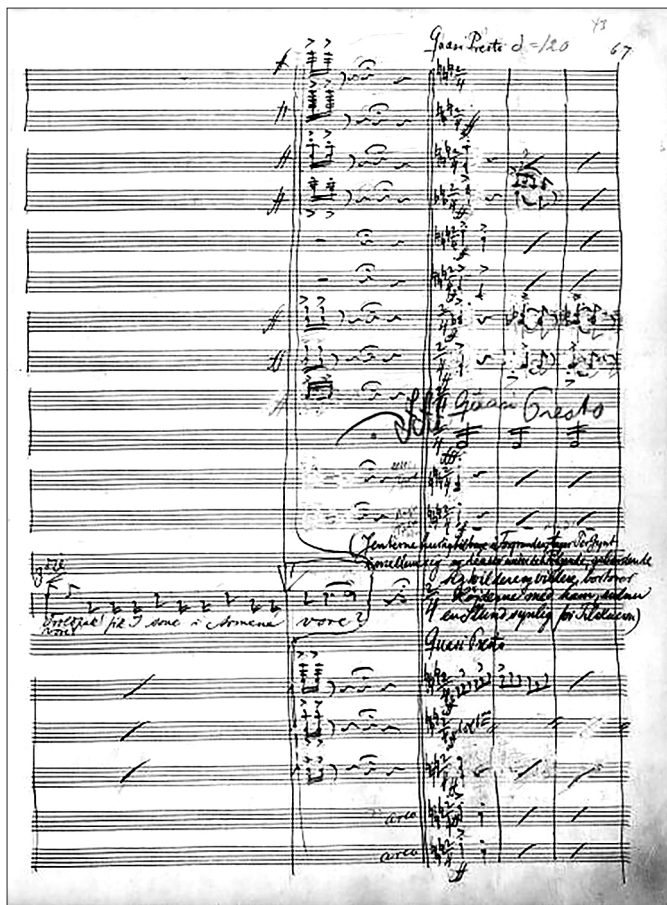
В представленных фрагментах из григовской партитуры видно, что в нотах содержатся указания для действий актеров, а также реплики, которые необходимо произносить в определенные моменты (илл. 1).

Илл. 1. Э. Григ. Музыка к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт».
Фрагменты рукописной партитуры¹



¹ Grieg E. Peer Gynt [Electronic Resource]. Holograph manuscript, n.d. [1876]. In: IMSLP Petrucci Music Library. URL: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/0d/IMSLP620777-PMLP54588-grieg_uop_PeerGyntpart-m.pdf (accessed: 24.03.2023).

Илл. 2. Э. Григ. Музыка к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт».
Фрагменты рукописной партитуры¹



¹ Grieg E. Peer Gynt [Electronic Resource]. Holograph manuscript, n.d. [1876]. In: IMSLP Petrucci Music Library. URL: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/0d/IMSLP620777-PMLP54588-grieg_uop_PeerGyntpart-m.pdf (accessed: 24.03.2023).

При этом партитуру Грига можно рассматривать как самостоятельное художественное произведение, выстроенное по законам цикла со сквозным симфонизированным развитием. В нем прослеживаются многочисленные интонационные и тематические связи, скрепляющие композицию воедино. Речь не только о норвежском фольклорном колорите, воссозданном с помощью определенного набора ладовых и ритмических формул, пронизывающих все народные сцены. Ряд номеров («Утро», «В пещере горного короля», «Смерть Озе» и др.) объединяют схожие тематические ядра, заключенные в пределах тонической квинты и украшенные вращающимся движением вокруг I и V ступеней лада. Ядра тем «Песни Сольвейг» и «Смерти Озе» воспринимаются как интонационно-ритмические варианты друг друга: оба они опираются на начальную восходящую квартовую интонацию и последующее поступенное движение, связывая образы двух важных в жизни Пера женщин. Сам материал песни Сольвейг появляется в партитуре неоднократно, становясь лейтмотивом пьесы.

Принявшись за предложение Ибсена, Григ неоднократно упоминал о сложности написания музыки из-за сюжетной многоплановости, о разногласиях с драматургом по поводу трактовки основной идеи и персонажей [5, 324]. Не последнюю роль в этом сыграли противоположные личностные темпераменты и мировоззрение авторов. Григ был очень отзывчивым, сочувствующим человеком, Ибсен же отличался саркастичностью и резким характером [5, 331]. В итоге драма Ибсена стала обличительной сатирой, вскрывающей ничтожность центрального персонажа. Григовский Пер показан более тонко. В отличие от других действующих лиц драмы, получивших развернутые музыкальные характеристики, Пер их лишен. Единственное исключение — мелодически привлекательная Серенада (№ 17), в которой отражена суть мировоззрения персонажа, его потребительское отношение к женщинам. В остальных случаях Пер представлен с помощью речитации; кроме того, его постоянно вовлекают в диалог или танец другие герои. То есть Григ показывает отсутствие у Пера

каких-либо индивидуальных качеств, суть его образа определяется сквозь призму поступков и отношения окружающих его персонажей.

Григ иначе выразил в музыке основную идею драмы, перенеся основной акцент на чистую любовь и преданность Сольвейг, ставшей для композитора главной героиней. Неслучайно именно ее песня оказалась лейтмотивом, объединившим все пять актов. Другой важный план в партитуре Грига — норвежский колорит: пейзажные зарисовки, изображение крестьянского быта, фантастические образы.

Оба плана — лирический, связанный с главным женским образом, и фольклор в его многообразных проявлениях — смягчили и переосмыслили обличительный модус драмы Ибсена. На наш взгляд, спектакль сложился из своеобразного контрапункта двух самоценных, однако гармонично дополняющих друг друга идей — сценической и музыкальной, идей драматурга и композитора. Это осознавали уже современники Ибсена и Грига. После успешной премьеры пьесы, состоявшейся 24 февраля 1876 года в театре Бергена, пресса писала о Григе как о равноправном создателе спектакля, в котором драма и музыка составили неразрывное целое [5, 328].

В XX веке появился ряд сценических, в том числе балетных, переосмыслений и киноверсий «Пера Гюнта»¹. Кратко остановимся на хореографическом воплощении этой истории, созданном Беном Стивенсоном. В нашем распоряжении оказалась видеозапись балета, сделанная в театре Сантьяго (2014)².

Хореография Стивенсона представлена двумя основными планами — пантомимой и собственно виртуозным танцем. Все сю-

¹ Среди наиболее ярких назовем балетные постановки О. Дадишкилиани (2009), Э. Ключа (2015), кинофильмы с музыкой Грига «Пер Гюнт» (реж. В. Воробьев, 1968), «Пер Гюнт» (реж. У. Янсон, 2006), мультфильм «Гномы и горный король» (реж. И. Ковалевская, 1993).

² Хореографию Стивенсона дополнила аккуратная редакция чилийского балетмейстера М. Хайде, полностью сохранившая все основные идеи балетмейстера; музыкальным руководителем постановки стал российский дирижер К. Чудовский.

жетные повороты, показ взаимодействий персонажей в реальной жизни воплощены пантомимически, в чем видится обращение к первоначальной задумке Ибсена широко использовать речитатив. Согласно известному понятию В. М. Красовской, пантомима в балете и есть своеобразный речитатив — пластический [4, 23]. Сольные и ансамблевые номера героев реального мира представлены классическим и характерным танцем. В воплощении персонажей фантастических миров присутствуют элементы танца модерн, основанного на свободе хореографической лексики: резкие, угловатые движения, броски танцоров во время поддержек, в некоторых случаях — отказ от выворотности, обратная постановка стопы и другие¹.

С сюжетной точки зрения в балете представлены события всех пяти актов драмы с некоторыми изменениями, перестановками и оригинальной трактовкой ряда сценических ситуаций и образов. Одно из главных изменений — перемена мест событий IV и V актов. Так, в IV акте Пер Гюнт еще до кораблекрушения сначала встречается с Пуговичником и попадает в мир мертвых — переосмысленный дом сумасшедших. Здесь именно Пуговичник, а не Пер — и директор, и король. Женская представительница нового мира завершает ряд потенциальных пар центрального персонажа и глумливо демонстрирует, что единственно возможная для него невеста — мертвая. Действия V акта происходят в родном селенье Пера. Последняя сцена балета представляет собой калейдоскоп воспоминаний Гюнта, в котором его окружают все обманутые или ставшие несчастными по его вине женщины — Озе, Ингрид, Анитра, женщина в зеленом, каждая со своим танцем и музыкальной темой. Появляется и мертвая невеста как жалкое и страшное воплощение итога женского начала в жизни Пера.

Средствами хореографии Стивенсону удастся интересно воплотить саму суть образа центрального персонажа — его поверхностность, неспособность на настоящие чувства. Подобно тому

¹ Подробнее об истории и стилистических проявления танца модерн см. [2; 6].

как Григ не дал Перу развернутой сольной музыкальной характеристики, Стивенсон аналогично поступил с танцевальной характеристикой персонажа. Гюнт «выражается» с помощью пантомимы. Исключение — сольный танец персонажа во II акте, где он мечтает о власти, богатстве, возвеличивании себя. В это время в оркестре звучит трансформированный лейтмотив песни Сольвейг — своего рода совестливое опровержение мыслей Пера. Сценическая ситуация также подчеркивает узость мышления героя. Пер тянется к оленьим рогам, воображая, что это корона — его смысл и предназначение в жизни. Позднее, в сцене с мертвецами, на него действительно надевают корону из рогов, что ставит точку в характеристике личности героя: он ничтожен, место ему только рядом с мертвецами, так как его индивидуальность либо никогда не существовала, либо давно утрачена и похоронена.

Мотив отсутствия индивидуальности продемонстрирован и во взаимодействии Пера с другими персонажами. Па-де-де с ним трансформированы в трио. Женский персонаж, с которым он взаимодействует, обязательно поддерживается кем-то третьим. Так, в I акте к его дуэту с Сольвейг присоединяется ее младшая сестра, во II акте — в танце с женщиной в зеленом участвует также ее отец — доврский король. В обоих случаях третий персонаж словно берет на себя функции Пера как партнера, выполняя за него часть поддержек, доврский король и вовсе словно толкает дочь в его объятия. В III акте Пер мечется между девушкой из высшего света и Анитрой, так и не составив полноценного дуэта ни с одной из них. Гюнт все время остается безразличным к партнерам; ему, по сути, все равно, с кем из них общаться.

Удивительный фрагмент балета — дуэт Пера и Пуговичника из IV акта. Пуговичник — символ расплаты Пера за содеянное, Пер не властен перед ним. В их странном и жутком па-де-де Пер не может ни противиться, ни выразить себя в танце: Пуговичник просто носит его измученное тело. Номер можно воспринимать как апофеоз никчемности Пера.

Интересно, что основные женские персонажи (женщина в зеленом, Анитра, мертвая невеста) показаны, помимо ансамблей

с Пером, через танцы с другими мужчинами — представителями их миров. Только Сольвейг, всю жизнь любившая Пера, беспрекословно поддерживавшая его, танцует с ним одним. Именно Сольвейг в конце балета становится тем единственным светлым бликом в жизни Пера, благодаря которому Пуговичник останавливает возмездие. Создается впечатление, что Пер прощен не благодаря своему раскаянию, а ради Сольвейг.

Таким образом, история, которую рассказывает в своей колоритной, подчас экспрессивной хореографии Стивенсон, представляет собой своего рода синтез двух трактовок драмы Пера Гюнта — Ибсена и Грига. В этом балете нашел отражение и ибсеновский акцент на ничтожности героя и, в то же время, григовское выведение Сольвейг в качестве образца чистоты, безусловной любви и преданности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адмони В. Г. Генрик Ибсен. Очерк творчества. Монография [Электронный ресурс]. Л.: Художественная литература, 1989. URL: <http://www.norway-live.ru/library/genrih-ibsen-ocherk-tvorchestva8.html> (дата обращения: 15.03.2023).
2. Виноградова О. А. Семь точек зрения на танец модерн // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 4 (51). С. 146–154.
3. Ибсен Г. Пер Гюнт / пер. с норв. П. Карпа // Ибсен Г. Драмы, стихотворения. М.: Художественная литература, 1972. С. 23–234.
4. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Эпоха Новерра. Л.: Искусство, 1981.
5. Левашева О. Е. Эдвард Григ. Очерк жизни и творчества. М.: Госмузиздат, 1962.
6. Озджевиз Е. Л. Модерн и постмодерн в танцевальной культуре. Саратов, 2015.
7. Ben Stevenson OBE [Electronic Resource]. In: HoustonBallet. 2021. URL: <https://www.houstonballet.org/seasontickets/2018-19-season/coppelia/aszure-barton/> (дата обращения: 15.03.2023).

**АНДРЕ ЖОЛИВЕ И ЕГО ЦИКЛ «ЗАКЛИНАНИЯ»:
О ВОЗМОЖНОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ
АНАЛИТИЧЕСКОГО ПОДХОДА Ж.-Ж. НАТТЬЕ**

В музыке XX века немало известных композиторов, чье творчество все еще недостаточно изучено. Андре Жолivé (1905–1974) «был ярким новатором, пытливо ищущим и открывающим новые пути» [2, 4], но на фоне «раскрученных» фигур (Сен-Санса, Равеля, Мессиа́на и других) определить его роль труднее.

Среди крупных русскоязычных трудов полностью посвящена творчеству Жолivé лишь кандидатская диссертация Т. В. Золозовой «Симфонизм Андре Жолivé в свете традиций и новаторства» [2].

В работах, посвященных флейтовому творчеству Жолivé (Дж. К. Паркер-Харли, «Магия и заклинания в Пяти заклинаниях для флейты соло Андре Жолivé» [6]; А. Ф. Альгарра, «Пять заклинаний для флейты соло Андре Жолivé. Исследование интерпретации через второе заклинание “Чтобы будущий новорожденный оказался сыном”» и других), представлены исполнительские подходы, в которых отражаются впечатления и эмоции исполнителя; но анализ самих сочинений остается за пределами исследовательского внимания.

В своем докладе я рассмотрю четвертую пьесу — «Чтобы человек радостно вошел в мир» — из цикла «Пять заклинаний» для флейты соло Жолivé (1936). Цикл отражает многие музыкальные, духовные и философские идеи его раннего творчества.

Анализ выполнен с опорой на парадигматический метод Жан-Жака Наттье, разработанный им для «Плотности 21,5» Э. Вареза (1883–1965).

Метод выявляет единицы текста (синтагмы) и степень их взаимозависимости через мелодико-ритмическое подобие, образуя классы эквивалентных сегментов. Сегментация начинается от наименьших конфигураций (единиц, или блоков по терминологии Молино [5, 248]), к последованиям, затем — к разделам и самому верхнему уровню — частям (см. пример 1).

Пример 1. Парадигматический метод Жан-Жака Наттье

JEAN-JACQUES NATTIEZ

Части (Parts)

Разделы (Sections)

Последования (Sequences)

Единицы (Units)

Наттье начинает анализ с *нейтрального* уровня, абстрагируясь от известных аналитических моделей и используя максимально общую терминологию, чтобы не исказить объективность восприятия текста. Полученные данные применяются на последующих уровнях — *поэтическом* и *эстетическом*. Мы сочли возможным использовать подход Наттье к анализу пьесы Жюливе, поскольку фактура сочинений обладает очевидным сходством (оба одного-

лосны) и подобием некоторых композиторских подходов, которые Жоливе, скорее всего, перенял у Вареза во время обучения.

С помощью *нейтрального* уровня в докладе рассматриваются первая часть «Плотности» (28 единиц в 23 тактах, см. выше) и первые две части «Заклинания» (45 единиц в 12 тактах) (см. пример 2).

Пример 2. Анализ первой и второй части «Заклинания» А. Жоливе

4. Чтобы человек радостно вошел в мир. ☒ Pour une communion sereine de l'être avec le monde.

[illegible]

Пьесу открывают трехсегментные *разделы* 1 и 1-а (см. пример 3), имеющие структуру АВА и АВА1. *Подраздел* [А], состоящий из *последования* I, характеризуется нисходящим полутоновым движением и *diminuendo*. *Подраздел* [В] состоит из двух

последований: восходящих полутонов на *crescendo* (как бы инверсии I) в *последовании* II и нисходящего скачка на увеличенную октаву в *последовании* III, отделенную тритоновым ходом. Далее во всех *последованиях* нисходящему движению соответствует *diminuendo*, восходящему — *crescendo*. Трансформированный материал *последования* I составит основу *раздела* 2.

Вторая часть открывается редукциями *последований* I и II (см. пример 4). Измененное *последование* II в схеме обозначено как IV, так как во избежание путаницы часть *последований*, происходящая из многочисленных модификаций первоначальных вариантов, получила отдельное обозначение. Подобие *последований* I и V, II и IV, III и VI отражено в схеме *классов эквивалентностей*, которая будет приведена далее.

Пример 3. Анализ разделов 1 и 1-а «Заклинания» А. Жоливе

Разделы 1, 1-а:

Затяг-
т. 1
Lent $\text{♩} = 48$
très intérieur

Затяг-
т. 1

т. 2

т. 2, 3

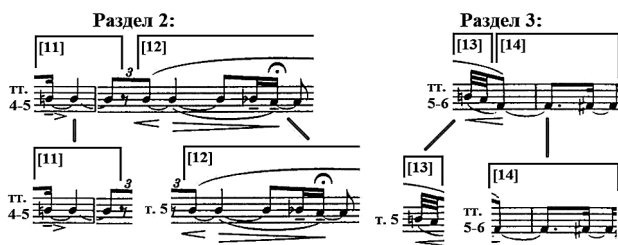
т. 3

т. 4

т. 4

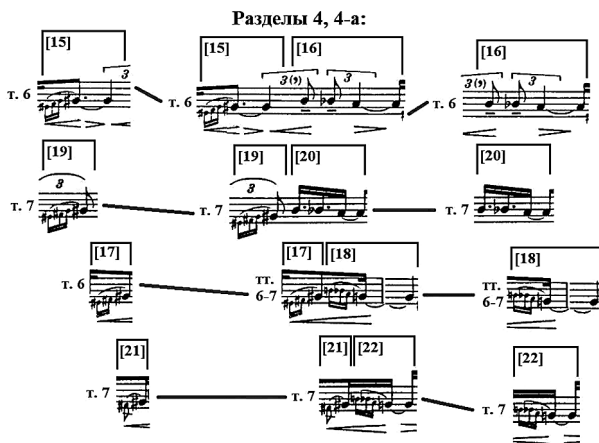
т. 4

Пример 4. Анализ разделов 2 и 3 «Заклинания» А. Жоливе



Разделы 4 и 4-а состоят из комбинации вариантов последований I, IV и V (напомним, что I и V родственны) (см. пример 5).

Пример 5. Анализ разделов 4 и 4-а «Заклинания» А. Жоливе



В 5 разделе дважды повторено сочетание последований V и III-1. В 6 разделе участвуют уже три последования (V, IV-3 и III-2) (см. пример 6).

Пример 6. Анализ разделов 5 и 6 «Заклинания» А. Жоливе

Раздел 5:

Раздел 6:

В 7 разделе появляется новое *последование* — VI (родственное III), а также IV-2 и V-1 (из *раздела* 4). Неоднозначны границы *подразделов* в разделах 8* и 8-1*. С одной стороны, *подраздел* [D-a] обозначен соответственно границам *подраздела* [D], появившегося в *разделе* 4. С другой — можно было бы объединить *последования* V и III-3, так как они мелодически буквально повторяются в *разделе* 8-1*, заполняя его. Но тогда нарушилась бы логика *раздела* 9, содержащая ранее встречавшийся *подраздел* [D-2] и расширение *подраздела* [H] из предыдущего *раздела* (то есть [H-1]).

Наиболее логичным представляется третий вариант, который не очень удобно отразить на общей схеме сегментации: *раздел* 8-1* представляет собой редукцию 8*, включающую два последних его *последования*, а *раздел* 9 — редукцию 8-1*, которая берет его материал целиком (также два *последования*), но как бы «дополняя» его *последованием* IV-3 из *подраздела* [D-2] (который выделен соответственно его первому появлению) (см. пример 7).

Пример 7. Анализ разделов 7, 8*, 8-1* и 9 «Заклинания» А. Жоливе

Раздел 7:

Разделы 8, 8-1*:

Раздел 9:

Как и в «Плотности», в «Заклинании» выделяются *опорные тоны*, подчеркнутые более продолжительной длительностью или частым возвращением к ним:

Разделы	1 и 1-1	2	3	4	5	6	7	8 и 8-1	9
Опорные тоны	h, e#, cis	h	f	gis, g, a, h	h, es	h, c	gis, h, cis	gis, g, c, cis	gis, g, h, c, cis

Вернемся к классам эквивалентности. Как было сказано выше, три первых *последования* становятся интервальной и даже интонационной основой дальнейших *последований* и их модификаций. Обратимся к наглядным примерам (см. примеры 8–9).

Пример 8. Варианты второй части «Заклинания» А. Жоливе

ПЕРВЫЙ ВАРИАНТ:

Ч. (ВТОРАЯ ЧАСТЬ)

Р.	8*					8.1*		9	
П.-р.	[D-a]					[H]		[D-2]	
П.	IV-1					V		VI-2	
Е.	[37]	[38]	[39]	[40]	[41]	[42]	[43]	[44]	[45]

ВТОРОЙ ВАРИАНТ:

Ч. (ВТОРАЯ ЧАСТЬ)

Р.	8*					8.1*		9	
П.-р.	[D-a]					[H]		[D-2-a]	
П.	IV-1					V		VI-2	
Е.	[37]	[38]	[39]	[40]	[41]	[42]	[43]	[44]	[45]

ТРЕТИЙ ВАРИАНТ:

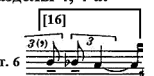
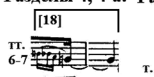
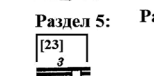
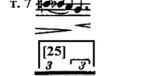
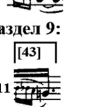
Ч. (ВТОРАЯ ЧАСТЬ)

Р.	8*	
П.-р.	[D-a]	
П.	IV-1	
Е.	[37]	[38]

Р.	8.1*	
П.-р.	[D-3]	
П.	V	
Е.	[40]	[41]

Р.	9			
П.-р.	[D-2]		[H-1]	
П.	IV-3		VI-2	
Е.	[42]	[43]	[44]	[45]

Пример 9. Схема классов эквивалентностей в «Заклинании» А. Жоліве

Разделы 1, 1-а: Последования I: затакт. т. 1  т. 2  тт. 2-3 	Разделы 1, 1-а: Последования I-1: т. 4  т. 4  т. 4 
Раздел 2: г. 5 	Раздел 2: Последование I-2: тт. 4-5  Раздел 3: Последование I-3: т. 5 
Разделы 4, 4-а: т. 6  т. 7 	
Последования V: Разделы 4, 4-а: тт. 6-7  т. 7  Раздел 5: т. 7  т. 7  Разделы 8, 8-1*: т. 10  т. 10  Раздел 9: т. 11 	Последование V-1: Раздел 7: т. 9 

Раздел 1: Последования III: т. 1 т. 3	Раздел 3: Последование IV: тт. 5-6 т. 7	Разделы 4, 4-а: Последования IV-1: т. 6 т. 7	Разделы 4, 4-а: Последования IV-2: т. 6 т. 9	Разделы 4, 4-а: Последования IV-3: т. 7 т. 8
		Разделы 8, 8-1*: тт. 9-10	Раздел 7: т. 9	Раздел 6: т. 11

Раздел 1: Последования III: т. 1 т. 3	Раздел 5: Последования III-1: т. 7 тт. 7-8	Раздел 6: Последования III-2: т. 8 т. 8	Разделы 8, 8-1*: Последования III-3: т. 10 тт. 10-11
			Раздел 9: т. 11

Раздел 7: Последование VI: т. 9	Раздел 7: Последование VI-1: т. 9	Раздел 9: Последование VI-2: тт. 11-12
---	---	--

В нашем анализе был внесен уровень *подразделов*, объединяющий *последования*, так как сегменты внутри себя составные, а помимо схемы с *классами эквивалентности* отдельно показано разрезание *подразделов* на *единицы*, так как в результате анализа обнаружилось произрастание многих последующих *единиц* из начальных. Варианты подобных сегментов отмечены дополнительным тире с арабской цифрой или строчной буквой. Номера тактов и темпово-агогические обозначения даны внизу.

В заключение охарактеризуем проведенный анализ «Заклинания» Дж.К. Паркер-Харли [6, 21–26]. В основном он содержит семантико-философскую интерпретацию пьесы согласно взглядам Жюливе, а весь тематизм сводится к двум так называемым *мотивам* (в нашей схеме это *последования* I и III), обозначенным E и F, так как начиная с первого «Заклинания» используется сквозная нумерация. Исследователь учитывает только их интервалику, исключая звуковысотность, поэтому эти *мотивы* присутствуют почти в каждом разделе.

Если рассматривать тематизм с этой позиции, следовало бы сказать о трансформациях этих *мотивов* и выделить третий — восходящую последовательность полутонов (*последование* II), который в анализе отсутствует. Кроме того, хотя в пьесе велика роль поступенного полутонового движения и скачков на септиму и нону, ее сегменты довольно самостоятельны и имеют многочисленные варианты, чтобы отнести их только к двум *мотивам*. Также отметим неочевидность сквозной нумерации *мотивов*.

Как мы смогли убедиться, несмотря на некоторую сложность восприятия схем, подход Наттье позволяет выявить начальные тематические идеи произведения и их трансформацию в процессе развития, а также понять строение последований (которые становятся эквивалентны понятию «фраза») и очертить грани формы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жеребило Т. В. Словарь лингвистических терминов. Изд. 5-е, испр. и доп. Назрань: Пилигрим, 2010.
2. Золозова Т. В. Симфонизм Андре Жюливе в свете традиций и новаторства: дис. ... канд. иск. Киев, 1980.
3. Кривицкая Е. Д. Музыка Франции: век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр. М.;СПб.: Центр ГИ, 2012.
4. Филатова Е. В. Синтагма в лингвистическом учении Л. В. Щербы. Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 3 (21): в 2-х ч. Ч. I. С. 181–184.

5. Nattiez J.-J. Varese «Density 21.5»: a study in semiological analysis. *Music Analysis*. 1982. Vol. 1, No. 3, pp. 243–340.
6. Parker-Harley J. C. Magic and evocation in the *Cinq incantations pour flûte seule* by André Jolivet. A document submitted to the Division of Research and Advanced Studies of the University of Cincinnati in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of musical arts (D. M.A.) in the College-Conservatory of Music, 2005.

ДВЕ БАЛЛАДЫ: «ЛЕСНОЙ ЦАРЬ» Ф. ШУБЕРТА И «АВРААМ И ИСААК» И. СТРАВИНСКОГО

В интервью 1913 года И. Ф. Стравинский говорил: «Мало что интересует меня в музыке прошлого. Бах слишком отдален. О нем всегда говорят, как о соборе. Я человек объективный, и мне трудно говорить о том, что отмечено печатью субъективизма. Бетховен был огромной индивидуальностью, но в его произведениях слишком сильна литературная основа. Она вскоре становится старомодной, а вот область чувств остается неизменной. Я по-прежнему верен свежести и жизнерадостности музыки Шуберта» [12, 12]. Интересно, что на протяжении жизни мнение Стравинского о других композиторах претерпевало изменения, но увлечение и восхищение творчеством Шуберта сохранялось. В этой связи интересным представляется сравнить «Лесного царя» Шуберта и «Авраама и Исаака» Стравинского, написанные в жанре баллады. Это вполне допустимо, учитывая высказывание Стравинского: «Я дал обет посвятить всю свою жизнь новому в искусстве, приспособив его новые формы к уже существующим» [12, 107].

Особая роль «Лесного царя» в творчестве его создателя и романтического искусства в целом подчеркивается в работах Б. Г. Кремнева [8], П. А. Вульфуса [4], В. Д. Конен [7], В. С. Галацкой [5] и статье Л. М. Минаевой [9]. Своеобразие произведения Стравинского отмечено в диссертации В. В. Гливинского [6], публикациях Н. А. Брагинской [2], С. В. Сретенской [10], К. Р. Агаронян [1]. Однако рассмотрение этих сочинений в избранном нами ракурсе предпринимается впервые и позволит открыть новые грани данных баллад.

Прежде всего, произведения занимают особое место в творчестве композиторов. Шуберт создал эталон романтической баллады. Стравинский же назвал «Авраама» одним из лучших своих достижений. Обе баллады написаны для баритона («Авраам и Исаак» для высокого баритона) и камерного состава («Лесной царь» для голоса с фортепиано, «Авраам и Исаак» для голоса и камерного оркестра).

Импульсом к созданию этих произведений было эмоциональное переживание текста. «Однажды, — вспоминает Йозеф фон Шпаун, — мы зашли к Шуберту, жившему тогда в Химмельпфортгрунде, у своего отца. Мы застали друга в величайшем возбуждении. С книгой в руке он, расхаживая взад и вперед по комнате, читал вслух “Лесного царя”. Вдруг он сел за стол и принялся писать. Когда он встал, великолепная баллада была готова» [цит. по: 8, 35]. Для Стравинского отправной точкой стала музыкальность иврита: «Начальным стимулом явилось мое открытие древнееврейского языка как звучания» [12, 420].

Баллады стали известны и имели свое концертное воплощение благодаря творческим союзам Ф. Шуберта и И. М. Фогля, И. Ф. Стравинского и Р. Крафта. Фогль был первым исполнителем баллады Шуберта «Лесной царь» 25 января 1821 года на шубертиаде и 7 марта 1821 года на концерте в театре Кернтнертор в Вене. Именно после этого концерта Шуберта ждал первый крупный успех. Дирижер и музыковед Крафт был для Стравинского верным другом и компаньоном. Впоследствии композитор скажет: «В Роберте Крафте <...> я счастливо нашел музыканта, являющегося прекрасным дирижером как современной музыки, так и музыки более ранней. Он знает многое из того, что было мной задумано» [12, 181]. Именно Крафт руководил премьерой священной баллады 23 августа 1964 года в Международном конференц-центре Биньяней-Хаума в Иерусалиме.

Баллады Ф. Шуберта и И. Стравинского имеют весьма яркие сюжетные, музыкальные и архитектурные параллели. Оба произведения рассказывают об отцовском переживании момента смерти сына. Конечно, описанные ситуации совершенно разные.

Сюжет «Лесного царя» повествует о неизбежности смерти: бред умирающего ребенка и отчаянная скачка отца в надежде спасти сына. В «Аврааме» смысл сосредоточен в идеях: послушания Богу, отцу; непоколебимой, даже абсурдной веры в благую Божью волю; Божественного благословения верных Ему людей. Отец ради Бога готов принести в жертву свое единственное любимое дитя. Внимание автора привлечено не столько чувствами героев, сколько идеей послушания. «Образы Бога, Ангела, Авраама, Исаака у Стравинского призваны представлять абстрактную модель идеального патриархального общества, стержень которого — послушание», — пишет К. Р. Агаронян [1, 168]. Обратим внимание на удивительный парадокс: отец пытается уберечь сына от смерти — мальчик погибает, отец отдает в жертву Богу своего ребенка — сын остается жив, и от него происходит многочисленный еврейский народ.

Баллада Шуберта написана на стихи И. В. Гете, к поэзии которого композитор обращался на протяжении всей жизни. П. А. Вульфius отмечает что «для Шуберта поэзия Гете оказалась в подлинном смысле слова магической силой, пробудившей в нем пламень гениальности» [4, 106]. Все духовные произведения Стравинский писал на тексты и сюжеты из Библии. Помимо священной Баллады «Авраам и Исаак», это Симфония псалмов, «Заупокойные песнопения», Кантата «Вавилон», «Плач пророка Иеремии» и другие.

Рассматривая музыкальные сходства произведений, отметим влияние на композиторов их предшественников. Шуберт вдохновлялся песнями швабского композитора, создателя жанра музыкальной баллады И. Р. Цумштега и признавался своему близкому другу Шпауну, что произведения Цумштега «его глубоко захватывают» и что он «в состоянии целыми днями наслаждаться этими песнями» [цит. по: 4, 99]. Баллада Стравинского написана в поздний период творчества, когда композитор создавал произведения, используя серийную технику. Отмечая влияние творчества А. Шенберга на Стравинского, Н. А. Брагинская приводит в качестве примера некоторые аллюзии из его произведений

и особый тип речитатива. Она говорит о схожем посвящении духовных произведений: священная баллада «Авраам и Исаак» посвящена народу государства Израиль, «De Profundis» Шенберга — государству Израиль.

Многогранность произведений во многом объясняется разнообразием стиливых достижений, осмысленных композиторами. «“Лесной царь”, — как пишет П. А. Вульфius, — является воплощением увлечения народно-песенными жанрами, <...> произведение отмечено печатью периода “Бури и натиска” с его привязанностью к обостренным ситуациям и драматически напряженным коллизиям. Слышны в нем и отголоски идеалов классицизма, что способствует исключительной пластичности, взвешенности изложения <...> В балладе находит преломление бетховенский принцип целеустремленного развития» [4, 120]). Баллада Стравинского тоже весьма неоднородна по стиливым составляющим. Хотя серийная техника и не предполагает влияния стилей, Стравинский сам отмечал, что использует серию как тональность, переосмысливает ее. С. В. Сретенская, проведя анализ Баллады, отмечает явные фольклорные черты раннего стиля композитора: вариантность, повторность, орнаментальность как «подчинение мотива заданной системе повторов, образующих сотканную по законам симметрии сеть» [10, 4].

Вокальная речь баллады Шуберта выразительна за счет сочетания кантилены и декламации. В связи с этим интересно высказывание Стравинского о своем произведении: «Вокальная партия отчасти с мелизмами, отчасти представляет собой говор, в основе которого лежат отдельные слоги» [12, 420]. Вокалист выступает и в роли отстраненного комментатора, и в роли трех совершенно разных героев: Бог, Авраам, Исаак в сочинении Стравинского; Лесной царь, отец, сын в балладе Шуберта.

Каждый «персонаж» «Лесного царя» ярко индивидуален. «В мелодии рассказчика преобладают аккордовые звуки, ходы на квинту, кварту; это придает ей характер драматической декламации», — отмечает В. С. Галацкая [5, 175]. В партиях отца и ребенка усилена драматическая напряженность путем хрома-

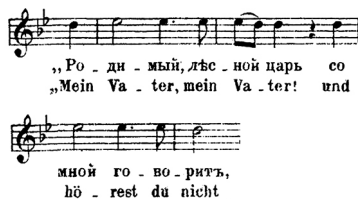
тизации мелодии, которая приводит к диссонантности созвучий. Лесной царь представлен плавной мелодией, движущейся по звукам трезвучий с «зовущими» квинтами и квартами. Индивидуальны персонажи и у Стравинского, но передано это средствами серийной техники. «Смена одного персонажа другим <...> указывается изменениями в динамике», — дает подсказку Стравинский [12, 420]. И действительно, каждый персонаж предстает в своей звучности. Н. А. Брагинская выявила «запрограммированную экспрессию вокального высказывания, почти не зависящую от воли исполнителя» [2, 155]. Настрой задают ноты, на которых почти полностью построена вокальная партия.

Удивительна переключка между репликами сына из «Лесного Царя» и Исаака из священной Баллады (см. примеры 1–4). В обоих случаях встречаются особенно выразительные щемящие селендовы интонации, которые звучат как мольба.

Пример 1. Ф. Шуберт «Лесной царь», тт. 47–50



Пример 2. Ф. Шуберт «Лесной царь», тт. 73–77



Пример 3. И. Стравинский «Авраам и Исаак», тт. 118–119



Пример 4. И. Стравинский «Авраам и Исаак», тт. 125–128

"Вот огонь и дрова, а

Bar. solo

ה - ה - ה - ה ה - ה - ה - ה
 hi(n) - iz ha - 'iz vā - ha - 'iz - nim
 где же агнец для всесождения?

Bar. solo

ו - א - ה - ה - ה - ה - ה - ה - ה - ה
 vā - 'a(h) - iye ha(c) - cā le - 'o - - la?

Несомненно, в балладах важную роль играет и сопровождение. У Шуберта партия фортепиано звукоизобразительна: октавные репетиции, восходящие гаммообразные пассажи как бы живописуют бешеную скачку. Реплики от «имени» Лесного царя сопровождаются то вальсовым аккомпанементом, то «манящими» арпеджио, передавая фантастический мир, порожденный бредом ребенка. Заканчивается Баллада краткими аккордами, когда в тишине звучат самые главные трагические слова (см. пример 5).

Пример 5. Ф. Шуберт «Лесной царь», тт. 147–149

Recit.

Въ рукахъ е - го младенецъ...былъ мертвъ!
 in sei nen Armen das Kind.... war todt!....
 Медленно.
 Langsam.

colla voce p s

Подобный прием использовал и Стравинский (см. пример 6). Сам автор отмечал: «Наиболее часто повторяется слово “Авраам”, и в первый раз, на что я хочу обратить особое внимание, имя это поется без инструментального сопровождения» [12, 420].

Авраама,

Bar. solo

עַתָּה אַבְרָהָם
'эт Ав - ра - ham

Rid.
per il
P-f.

Камерный оркестр у Стравинского представлен неклассическим составом. В партитуре можно выделить некоторые лейттемы. Труба и туба сопровождают речь Бога и Ангела как возвестителя воли Бога. Возможно, используя тембр тубы, композитор хотел провести аналогию с *tuba mirum*, которое в данном контексте воспринимается не только как возведение воли Бога, но и как испытание, своеобразный «суд» над Авраамом.

«Исаак, — пишет К. Р. Агаронян, — <...> как воплощение образа сыновнего послушания, получает не только свою особую интонационную характеристику, но и свой тембр: соло флейты» [1, 172]. Добавим, что ее тембр можно рассматривать и как символ благословения. В моменты упоминания Исаака звучит флейта, так как он — сын обетования, благословения для Авраама. Также этот инструмент звучит при благословении Авраама Богом. Группа струнных часто включается в завершении разделов, словно бы маркируя грани композиции. Показательно, что в заключительном эпизоде партию баритона сопровождает виолончель и альт.

Наконец, нужно отметить параллели, возникающие на уровне музыкальной формы. Обе баллады достаточно лаконичны, состоят из контрастных или относительно контрастных эпизодов. В «Лесном царе», по мнению П. А. Вульфуса, «многоплановость действия приводит к новаторской трактовке строфической формы — рондообразности, пронизанной сквозным развитием. <...> Сфера рефрена — <...> речь отца, его диалог с сыном. Светлые

мажорные реплики Лесного царя <...> выполняют роль эпизодов» [4, 121]. О форме «Авраама» Стравинский писал: «Шесть частей баллады <...> исполняются без перерыва; каждая часть отличается изменением к последовательно более медленной пульсации» [12, 420]. Возможно, композитор хотел показать идею послушания (ведь именно к нему, как к итогу, устремляется все произведение) как ворота во вневременность, в бытие с Богом.

Завершить наблюдения хотелось бы словами первого исполнителя «Авраама и Исаака» Р. Крафта, который писал: «Чем сильнее выражена сущность романтизма XIX века, тем больше противодействия вызывает она у Стравинского» [11, 320]. Но, невзирая на это, неоспоримо сходство двух баллад, созданных художниками разных эпох — романтизма и авангарда.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агаронян К. Р. Жертвоприношение Исаака в музыке Бриттена и Стравинского: скрытое соперничество и творческая полемика // Научный вестник Московской консерватории. 2017. № 4. С. 148–177.
2. Брагинская Н. А. Священная баллада И. Стравинского «Авраам и Исаак»: взгляд на восток? // Музыкальная академия. 2011. № 1. С. 153–157.
3. Бытие, глава 22 [Электронный ресурс] // Азбука веры. URL: <https://azbyka.ru/biblia/?Gen.22&r> (дата обращения: 19.03.23).
4. Вульфийс П. А. Франц Шуберт. Очерки жизни и творчества. М.: Музыка, 1983.
5. Галацкая В. С. Музыка зарубежных стран. Выпуск III. М.: Музыка, 1974.
6. Гливинский В. В. Позднее творчество И. Ф. Стравинского: автореф. дис. ... д-ра иск. М., 1996.
7. Конен В. Д. Шуберт. М.: Музгиз, 1953.
8. Кремнев Б. Г. Шуберт. М.: Молодая гвардия, 1964.
9. Минаева Л. М. Жанр баллады и ее значение в творчестве Франца Шуберта (к двухсотлетию со дня первого исполнения баллады «Лесной царь» в 1821 году) // Классика и современность: сборник материалов IV Региональной студенче-

ской научно-практической конференции (Губкин, 10 декабря 2021 г.). Белгород, 2022. С. 87–92.

10. Сретенская С. В. Претворение элементов фольклора в серийном опусе И. Стравинского «Авраам и Исаак» // Израиль ХХI. Музыкальный журнал. 2011. № 1. С. 5.
11. Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / пер. с англ. В. Линник; ред. пер. Г. Орлов; послеслов. и общ. ред. М. Друскина. Л.: Музыка, 1971.
12. Стравинский И. Ф. — публицист и собеседник / сост., текстол. ред., коммент., заключ. ст. и указ. В. Варунца. М.: Советский композитор, 1988.
13. Стравинский о Шенберге и не только // Livejournal. URL: <https://avangarde.livejournal.com/17486.html> (дата обращения: 18.03.23).

РАЗДЕЛ II

**АСПЕКТЫ
ИССЛЕДОВАНИЯ
АВТОРСКОГО СТИЛЯ /
ОТДЕЛЬНОГО
СОЧИНЕНИЯ**

Е. Д. Павленко

ВТОРАЯ СИМФОНИЯ Ф. ГЛАССА: К ПРОБЛЕМЕ ЕДИНСТВА ЦИКЛА

Появление в прошлом столетии различных стилевых явлений и течений способствовало и развитию минимализма, у истоков которого стояли Т. Райли, С. Райх и Ф. Гласс. Творчество последнего в эпоху «классического» минимализма развивалось в основном в сфере сценической, фортепианной, ансамблевой и киномузыки. Продолжающий активную творческую деятельность и по сей день, Ф. Гласс (род. 1937) в эпоху «постминимализма» обогатил свой минималистский музыкальный язык (использование кратких паттернов и применение по отношению к ним приемов аддиции и субтракции, открытие которых принято считать достижением Гласса) приемами предшествующих эпох, что позволило обратиться к новым жанрам. Одним из них стал жанр симфонии. Несмотря на обновление музыкального языка в XX веке, классико-романтические жанры не потеряли своей актуальности, и обращение к симфонии в последние десятилетия XX века не следует считать редкостью. Напротив, интерес проявляется в том числе у композиторов тех стран, в которых симфонические жанры не были распространены в эпоху их расцвета. К этому жанру в последние два десятилетия прошлого века обращались композиторы Европы — Х. Хенце (Австрия), У. Вордсворт, Р. Симпсон (Англия), Д. Макмиллан (Шотландия) А. Ходдиотт (Уэльс), Вагн Холмбоэ (Дания), М. Вайнберг, Х. Гурецкий (Польша), Г. Уствольская, Б. Чайковский, Э. Денисов, С. Слонимский, А. Шнитке, А. Пярт, А. Чайковский (Россия), а также Азии (Токаси Йошамицу — Япония, Тан Дун — Китай) и США (Д. Адамс, Г. Бранка, М. Доргети).

Симфония насыщается новыми техниками, начинает испытывать влияние поп- и рок-культуры (например, Тринадцатая сим-

фония «Город галлюцинаций» Г. Бранки написана для ста гитар, симфонии М. Доргети воплощают историю Супермена, а Первая, Четвертая и Двенадцатая симфонии Ф. Гласса созданы по мотивам альбомов Дэвида Боуи и так далее). В данной статье рассматривается, как жанр симфонии проявляет себя в условиях постминималистичного творчества Ф. Гласса.

Чаще всего в музыковедческих работах внимание уделяется его оперному творчеству [4], музыке к игровому и документальному кино [3], фортепианным произведениям и камерному творчеству. К исследованию симфоний обращаются очень редко. Как в русскоязычных, так и в зарубежных источниках встречаются статьи, посвященные программным образцам, симфониям «Low» [5] и «Heroes» [1]. Между тем на данный момент Глассом написано четырнадцать симфоний, последняя сочинена в 2022 году, то есть композитор уделяет этому жанру особое внимание.

Автор ряда известных опер, фортепианных («Two Pages», Этюды, «Метаморфозы» и другие), симфонических произведений (Концерты для скрипки, фортепиано, виолончели, Concerto Grosso и другие), Гласс с начала 1990-х годов (на тот момент композитору было уже пятьдесят четыре года) обращается к симфонии. Этот факт вызывает вопрос: почему композитор-минималист заинтересовался традиционным классическим жанром? Сам композитор отмечает в своей монографии: «После того как я много лет писал для театра и оперного театра, работа над симфонией стала для меня настоящей встряской: пришлось отбросить все внемузыкальное содержание, сделать так, чтобы единственным содержанием были язык музыки и развертывание структуры во времени» [2, 361]. Все симфонии были написаны по заказу его друга, дирижера Д. Р. Дэвиса. Композитор вспоминал:

«Однажды я спросил:

— Деннис, зачем ты заказываешь все эти симфонии?

— Я не допущу, чтобы ты оказался в категории композиторов, которые писали оперы, но так и не создали ни одной симфонии, — ответил он» [2, 362].

Первая симфония «Low» была написана на основе одноименного альбома Дэвида Боуи и Брайана Ино и представляет собой, по сути, переработку музыкального материала избранных песен. «Чистой», независимой стала Вторая симфония (1994).

Цикл содержит три части, звучащих *attacca*. Композиторы XX века часто обращались к трехчастному строению цикла, «играя» с драматургией, содержанием и темповой структурой своих симфоний, вовсе не придерживаясь «инварианта» ранней трехчастной симфонии с контрастным сопоставлением «быстро — медленно — быстро». В симфонии Гласса темпы соотносятся как *Moderato — Moderato — Presto/Allegro molto* (I часть $\text{♩}=112$, II часть $\text{♩}=112$, III часть $\text{♩}=172$). Таким образом, первая часть нарушает инвариантную структуру, соответствуя умеренному, а не быстрому темпу.

В материале можно выделить основные интонационные и ритмические элементы, участвующие в развитии и выполняющие скрепляющую роль. К таким элементам относятся: мелодическая линия из I части (элемент X), ритмико-гармонический элемент II части (элемент Y).

X — основной в цикле; он же становится источником других, производных от него, элементов симфонии. Он выстраивается из чередующихся восходящих и нисходящих линий (см. пример 1).

Пример 1. Ф. Гласс. Симфония № 2, I часть, ц. 2–5. Элемент X

Восходящее мелодическое движение английского рожка над оstinатной формулой в сопровождении вполне соответствует начальным тактам главной партии симфонии классико-романтического типа. Однако продолжения «главной партии» нет, вместо этого происходит механистически-зеркальное отражение изложенного тематического элемента.

Тема, которая могла быть началом главной партии классико-романтической симфонии, у Гласса, согласно минималистской логике, заиклена и никуда не ведет. Процессуальность, присущая симфоническому изложению, заменяется повторяемостью, что в целом противоречит симфонической логике.

Появление *У* во второй части представляет собой уже открытализовавшийся материал из тех элементов, что были даны в первой части. В сопровождении возникают ритмико-гармонические формулы в партии медных духовых. В ц. 12 появляется аккордовая партия меди в аккомпанементе (см. пример 2).

Пример 2. Ф. Гласс. Симфония № 2, I часть, ц. 12. Элемент У

The image shows a musical score for four brass instruments: Horn in F, Trumpet in Bb, Trombone, and Bass Tromb. Tuba. The score is in 2/4 time and features a melodic line with dynamics *mf*, *dim.*, and *f*. The Horn in F part is in the treble clef, while the other three parts are in the bass clef. The score is divided into four measures, with the first measure containing the melodic line and the subsequent measures containing the accompaniment.

Развитие аккордовой вертикали приводит к более сложным, нерегулярным ритмам (ц. 16), периодически возвращается к более мерному движению (ц. 23), дополняя развитие мелодической линии *Х*.

Гармоническому сопровождению из ц. 12 в свою очередь предшествуют «интервальные» реплики фагота и тромбона в ц. 2, которые впервые демонстрируют принцип вертикали (см. пример 3).

Пример 3. Ф. Гласс. Симфония № 2, I часть, ц. 3. Принцип вертикали

Example 3 shows the first measure of the first part of the second symphony by Philip Glass. The score is for a woodwind section with parts for Oboe, Clarinet in E $\flat$, Clarinet in B $\flat$, Bass Clarinet in B $\flat$, Bassoon, Horn in F, Trumpet in B $\flat$, Trombone, and Bass Trombone/Tuba. The Oboe part is marked "Eng. M." and "mp". The Bassoon part is marked "mp" and "p". The Trombone and Bass Trombone/Tuba parts are marked "mp" and "p".

В ц. 7 эта формула модифицируется в последовательность двух трезвучий у валторн, представляя более полную вертикаль, которая развернется в ц. 12 (см. пример 4).

Пример 4. Ф. Гласс. Симфония № 2, I часть, ц. 7. Модификация вертикали

7

Example 4 shows the seventh measure of the first part of the second symphony by Philip Glass. The score is for a woodwind section with parts for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in E $\flat$, Clarinet in B $\flat$, Bass Clarinet in B $\flat$, Bassoon, Horn in F, and Trumpet in B $\flat$. The Oboe part is marked "Eng. M." and "mp". The Clarinet in B $\flat$ part is marked "f." and "mp". The Horn in F part is marked "mp" and "p". The Trumpet in B $\flat$ part is marked "p".

Так, формирование ритмико-гармонической формулы, которая получит яркое выражение во II части, происходит уже в начальных тактах симфонии, сообщая сочинению цельность развития.

У во второй части представляет собой синкопированную последовательность аккордов, как правило, у медных духовых (см. пример 5). Элемент кристаллизуется в самостоятельный раздел, представляя собой контраст разделам, основанным на элементе X.

Пример 5. Ф. Гласс. Симфония № 2, II часть, ц. 6. Элемент У



Таким образом, взаимосвязь элементов X и У меняется. В первой части они взаимодействовали по вертикали, напоминающая диалог-дополнение, во второй они разворачиваются по горизонтали, последовательно, что соответствует логике контрастирования.

Если форма первой части напоминает вариации на *soprano ostinato* (развитию подвергается мелодический элемент X и два производных от него), то сопоставление элементов по горизонтали во II части реализует принцип монтажности. Структура более дробная, разделы контрастны по фактуре, ритму и тембру, они появляются без связок и переходов между ними, роль между двумя элементами выравнивается.

Тенденция становления элемента У как ведущего распространится и на третью часть, где ритмическое начало имеет особое значение, а появление двух самостоятельных мелодических линий говорит о преодолении главенства элемента X.

Другим типом взаимодействия элементов становятся «синтетические» разделы. Таково вертикальное соединение в ц. 18–19 II части (см. пример 6).

Пример 6. Ф. Гласс. Симфония № 2, II часть, ц. 18–19.
Пример вертикального соединения

В III части горизонтальное соединение выступает как отголосок сопоставления элементов на протяжении всей второй части (ц. 21–22А; ц. 43–44); в ней также сочетаются восходящее движение деревянных духовых и арф и синкопированный ритм у оркестра *tutti* (см. пример 7).

На этих примерах можно проследить тембровое противопоставление: закрепление за элементом *X* деревянных духовых и звучание элемента *Y* преимущественно в партиях струнных и медных духовых инструментов.

Так, *X* и *Y* взаимодействуют друг с другом на протяжении всего цикла, способствуя интонационному и ритмическому скреплению. Они же становятся источником для ряда производных элементов в цикле.

X становится основой для возникновения ряда разделов во всех частях. Производной является основная мелодическая линия второй части (X^3) (см. пример 8).

Сохраняется поступенное восходящее движение *X*, но преобразуется ритмическая формула. Восходящее и нисходящее движение I части заменяется только восходящим.

Пример горизонтального соединения

21A

After D.S. only

Piccolo

Flute 1 2

Oboe 1 2

Clarinet in Eb

Clarinet in Bb

Bass Clarinet in Bb

Bassoon 1 2

Horn in F 1 2 3 4

Trumpet in Bb 1 2 3 4

Trombone 1 2

Bass Tromb. Tuba

After D.S. only

Every time

mf

f

(When possible after changing from C.B.C1.)

a2

Основная мелодическая линия

1
2

Oboe

1
2

Clarinet in E $\flat$

1
2

Clarinet in B $\flat$

p

К производной присоединяется контрапунктическая линия у фагота, виолончели и контрабаса в нисходящем движении (X^4). Таким образом, если в первой части восходящее и нисходящее движение чередовались горизонтально, то во II части эти два элемента появляются в вертикальном соотношении (см. пример 9).

Пример 9. Ф. Гласс. Симфония № 2, II часть, ц. 13.
Вертикальное соотношение двух производных

The musical score for Example 9 shows the vertical relationship between two derivatives. The staves are arranged from top to bottom: Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in Eb, Clarinet in Bb, Bass Clarinet in Bb, and Bassoon. The Flute and Clarinet in Eb parts have a melodic line with a crescendo marking 'poco cresc.' and a dynamic marking 'mp'. The Bassoon part has a descending melodic line with a crescendo marking 'poco cresc.' and a dynamic marking 'mp'.

В III части в одном из разделов также встречаются элементы, построенные на поступенном движении. Так, в ц. 16 происходит чередование, как и X , двух попевок восходящего и нисходящего движения (элемент X^6).

Первая попевка у гобоя, кларнета и струнных — протяженная, хотя и прерываемая паузами, представляет собой единую мелодию (см. пример 10).

Нисходящая мелодия проводится у гобоя, кларнетов и струнных (см. пример 11).

Ритмико-гармонический элемент Y находит отражение в ц. 9–11 III части симфонии (элемент Y^1): синкопированный ритм звучит у медных духовых, но уже на основе другой гармонической последовательности (см. пример 12).

В верхнем голосе образуется мелодическая линия, которая обнаруживается и в других произведениях Гласса. Например, во

Пример 10. Ф. Гласс. Симфония № 2, III часть, ц. 16. Первая попевка

Example 10 shows the first phrase of the third part of the third movement of Philip Glass's Symphony No. 2. The score is for Oboe and Clarinet in Eb/Bb. The Oboe part has a melodic line with a fermata and a '1st. time only' marking. The Clarinet parts have a similar melodic line with a fermata and a '1st. time only' marking.

Пример 11. Ф. Гласс. Симфония № 2, III часть, ц. 17.
Нисходящая мелодия

Example 11 shows the first phrase of the third part of the third movement of Philip Glass's Symphony No. 2, featuring a descending melody. The score is for Oboe and Clarinet in Eb/Bb. The Oboe part has a descending melodic line with a fermata and a '1st. time only' marking. The Clarinet parts have a similar descending melodic line with a fermata and a '1st. time only' marking. Dynamics include 'dim.' and 'mf'.

Пример 12. Ф. Гласс. Симфония № 2, III часть, ц. 9.
Ритмико-гармонический элемент Y

Example 12 shows the first phrase of the third part of the third movement of Philip Glass's Symphony No. 2, featuring a rhythmic and harmonic element Y. The score is for Horn in F, Trumpet in Bb, Trombone, and Bass Tromb. Tuba. The Horn in F part has a rhythmic and harmonic element with a fermata and a '1st. time only' marking. The other instruments have a similar rhythmic and harmonic element with a fermata and a '1st. time only' marking. Dynamics include 'f' and 'p'.

второй части Первого фортепианного концерта и медленной части Восьмой симфонии у труб in C (см. пример 13).

Пример 13. Ф. Гласс. Симфония № 8, II часть, ц. 1.
Мелодическая линия



Производной является ритмическая формула у кларнета в ц. 45 третьей части (элемент Y^2). Несколько модифицированный синкопированный ритм в первых двух тактах сменяется синкопами валторн в 3–4 тактах (см. пример 14).

Пример 14. Симфония № 2, III часть, ц. 45. Элемент Y^2

Некоторые разделы симфонии построены на самостоятельном материале. Это раздел ц. 5 III части, в котором на фоне пульсации восьмых возникает яркая мелодия у медных духовых (см. пример 15); мелодия у тромбонов на фоне ритмически разнообразного аккомпанемента в ц. 58 (см. пример 16).

Пример 15. Симфония № 2, III часть, ц. 5.
Новый материал — мелодия в партии медных духовых инструментов

*Пример 16. Симфония № 2, III часть, ц. 58.
Новый материал — мелодия в партии тромбонов*



Материал получает развитие не через вычленение мотивов, секвенцирование или мотивную разработочность, а путем добавления и вычитания элементов и изменения динамического, темпового, тембрового параметров. Композитор работает над фактурными пластами, варьирует инструментальный состав, изменяет ритмические очертания мелодических элементов и многое другое.

В результате анализа интонационных и ритмико-аккордовых элементов симфонии можно говорить о родстве большей их части. Так, Ф. Гласс в произведении постминималистичного периода воплощает одно из ключевых свойств жанра — внутреннюю целостность и каузальность развития. Работа композитора над симфоническими произведениями протекает и по сей день, предоставляя все новый материал для исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виниченко А. А. Филипп Гласс. Симфония № 4 «Heroes». Дэвид Боуи. «Heroes». Сходства и различия концепций // Культурная жизнь Юга России. 2019. № 4 (75). С. 60–65.
2. Гласс Ф. Слова без музыки: Воспоминания / пер. с англ. С. Силаковой. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха. 2017.
3. Козырев А. О., Лаврова С. В. Трилогия «каци»: опыт совместной работы Годфри Реджио и Филиппа Гласса // ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2022. № 1. С. 103–110.
4. Коробова А. Г. «Сатьяграха» Филиппа Гласса: на пути к новому типу оперного синтеза // Опера в музыкальном театре: история и современность: материалы Четвертой Меж-

дународной научной конференции (Москва, 11–15 ноября 2019 г.). Т. 2. М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2019. С. 423–432.

5. Grimshaw J. High, «Low» and Plastic Arts: Philip Glass and the Symphony in the Age of Postproduction // *The Musical Quarterly*. 2002. Vol. 86, No. 3, pp. 472–507.

И. И. Стародубцева

«С ЭТОЙ ОПЕРЫ НАЧАЛАСЬ МОЯ АРТИСТИЧЕСКАЯ КАРЬЕРА!»

Эти слова принадлежат Дж. Верди: так он высказался о своей опере «Набукко» (1842) [2, 324]. Во всех смыслах она стала поворотной точкой в жизни композитора. Сценический успех и признание публики в одночасье сделали его знаменитым, вознес на вершину итальянской музыкально-театральной традиции. Кроме того, благодаря работе над этой оперой Верди смог одержать и психологическую победу: разработка религиозного сюжета помогла композитору оправиться от личной драмы.

Практически во всех источниках об истории создания «Набукко» содержится схожая информация: потерявший жену и детей, подавленный горем и недавней оперной неудачей, Верди отказывается братья за готовое либретто Ф. Солеры, которое ему чуть ли не силой вручает импресарио Ла Скала Б. Мерелли. Вернувшись домой, Верди яростно бросает рукопись на стол. Композитор вспоминает: «Падая, она раскрылась, мой взгляд остановился на словах “*Va pensiero, sull’ali dorate*”. Я прочел стихи дальше, и они меня глубоко взволновали. От них веяло Библией, которую я всегда любил читать» [4, 19]. Молитва плененных евреев так захватывает ум и сердце Верди, что он берется за написание оперы на столь привлекательный сюжет. 9 марта 1842 года состоялась премьера «Набукко» на сцене Ла Скала, которая была очень успешной. И уже в следующем сезоне опера прозвучала 57 раз — такое количество было рекордным для миланского театра.

Слова самого композитора наталкивают на мысль, что первоначальным импульсом к созданию оперы стал сюжет, хотя обращение к библейской тематике на оперной сцене XIX столетия было редким. Либретто Солеры опирается на историческую дра-

му О. Анисет-Буржуа и Ф. Корну «Навуходоносор». Пьеса была поставлена в Париже в 1836 году. Два года спустя, в 1838 году, А. Кортеше создал на эту тему балет в Ла Скала. В этом балете сюжет двух французских авторов был значительно упрощен. Солера опирался в первую очередь на облегченный вариант сюжетной канвы, делая эту историю подходящей для оперного жанра. В результате «Набукко» аккумулирует в себе как религиозные мотивы — разрушение Храма Соломона, завоевание и пленение иудеев, безумие царя Навуходоносора в момент упоения собственной властью и далее его обращение в истинную веру, — так и линию семейных отношений Набукко с дочерьми. Именно эта линия делает «историю» «оперой», превращает сюжет, который впору использовать в оратории, в основу для музыкально-театрального сочинения, актуального для вкусов того времени.

Схожую ситуацию с наличием двух конфликтов — глобального и частного — встречаем в опере «Моисей в Египте» Дж. Россини. Уже из названия становится очевидной библейская основа сюжета. Эта опера существует в двух редакциях. Первая — итальянская, написанная Россини в 1818 году на либретто А. Л. Тоттолы. Почти через десять лет, в 1827 году, с большим успехом прошла премьера второй редакции для парижской сцены Grand Opéra. Из-за существенных переработок сюжета, изменения количества действующих лиц и их имен опера обрела новое название — «Моисей и Фараон, или Переход через Черное море». В этом варианте «Моисей» ставился и в Италии. Именно эту редакцию видел Верди [5, 14].

При анализе «Набукко» стало очевидно, что он был создан под большим влиянием «Моисея» Россини [3, 13]. Молодой Верди и еще более молодой Солера (либреттист был младше Верди на два года) опирались на достижения своих старших коллег. В первую очередь «Набукко» с «Моисеем» роднит сходство сюжетов. Обе библейские истории помещают в центр повествования два лагеря: иудеев и их угнетателей. В «Моисее» Фараон держит еврейский народ в плену, в Египте. Ассирийский предводитель Набукко в одноименной опере Верди нападает на Израиль и раз-

рушает главную святыню иудеев — Храм Соломона. В финале обеих опер иудеи торжествуют. Аналогии не ограничиваются выведением на первый план страдающего еврейского народа. Между операми удалось выявить пары героев, обнаруживающих ряд общих черт. Сходства видны не только в трактовке главных линий и основных героев, но и в партиях второстепенных персонажей. Существуют также и музыкально-драматургические параллели.

Главные герои оперы Россини — пророк Моисей и Фараон. Они стоят во главе своих народов: власть Фараона подкреплена военной мощью, на стороне Моисея — духовная сила и особый божественный дар. В опере Верди мы обнаруживаем героев-двойников: пророка Захарию и вавилонского царя Навуходоносора. В музыкальном воплощении этих образов можно найти схожие приемы. У Верди, как и у Россини, партии пророков отданы баритонам. «Пару» тиранов-угнетателей составляют Фараон и Набукко. Верди вновь избирает тот же тембр голоса, как и в опере Россини. Оба персонажа — басы. Неслучайным представляется появление в партии Захарии таких номеров, как проклятие, пророчество и молитва. Эти сцены Верди «переносит» из оперы Россини. Молодой композитор подхватывает приемы воплощения сложного библейского образа. Впоследствии проклятье, пророчество и молитва станут важнейшими музыкально-драматическими и образными «топосами» в операх Верди.

Одновременно с религиозным конфликтом разворачивается конфликт любовный: чувством соединены дети предводителей противоборствующих сторон. В «Моисее и Фараоне» это Анаида, племянница Моисея, и сын Фараона Аменофис. Их любовное чувство вспыхнуло, когда Анаида была в плену в лагере Фараона. В «Набукко» обнаруживается схожая пара. Младшая дочь Набукко Фенена была заложницей у иудеев. Она полюбила Измаила, который не только занимал должность посла в Вавилоне, но по своему происхождению был племянником царя Израиля. Хотелось бы обратить внимание, что в любовных линиях повторяется даже мотив пленения/заложничества. Вновь от-

мечаем, что тембры героев одинаковы: сопрано и тенор. Связь голосов с персонажами затрагивает и незначительные роли: Озирис, верховный жрец Исида в «Моисее» — бас, как и верховный жрец Ваала в «Набукко». Капитан стражи в «Набукко», тенор Абдалло, находит параллель в моисеевском Офиде, начальнике стражи.

Таким образом, аналогичные драматические функции персонажей и диспозиция голосов позволяют предположить не только связь оперы Верди с россиниевским образцом, но и — шире — наличие устойчивой схемы драматического нарратива в романтической опере с религиозной сюжетной основой.

Несмотря на большое количество общих черт, Верди все же предложил свою трактовку библейского сюжета. Стержень драматургии «Моисея» составляет любовная линия Анаиды и Аменофиса, отказ Анаиды от чувства в пользу веры становится причиной бедственного положения еврейского народа. Причиной нападения армии Набукко в первую очередь послужило различие между религией Израиля и Вавилона. Поэтому страдания иудеев находятся в центре драматургического узла. Это приводит к тому, что музыкальное воплощение лагеря иудеев продумано Верди тщательнейшим образом.

Прежде всего, композитор укрупняет образ Захарии. В отличие от Моисея, в партии которого нет законченных сольных номеров, у вердиевского духовного лидера их два: большая ария в первом акте в *solita forma* «D'Egitto la sui lidi» и «Молитва» во втором.

Также удалось выявить интонационное единство номеров, связанных с образной сферой иудеев. Скрепляющим элементом оказался хор «*Va, pensiero*». Его начальный мотив — нисходящий ход от третьей ступени к первой, затем нисходящий скачок к пятой ступени и восходящий октавный — становится для музыкальной характеристики иудеев *ключевым*. В нем важную роль играет ритмический рисунок: пунктир и он же — с паузой вместо точки, напоминающий о старинных риторических фигурах *abruptio* и *exclamatio*.

Пример 1. Дж. Верди. Опера «Набукко». Хор «Va, pensiero»



Впервые он встречается в кабалетте Захарии «Come notte» из первого акта. Здесь мотив представлен в полном виде.

Пример 2. Дж. Верди. Опера «Набукко». Кабалетта Захарии «Come notte»



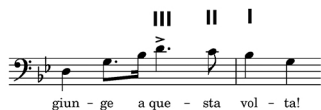
Далее его можно обнаружить в следующем номере, в партии Измаила. Он расположен внутри фразы, но сохраняет практически точную мелодическую и ритмическую конфигурацию.

Пример 3. Дж. Верди. Опера «Набукко». Ариозо Измаила



В хоре иудеев фрагмент ключевого мотива с укрупненным пунктиром проходит сначала в партии Старцев, затем у Левитов.

Пример 4. Дж. Верди. Опера «Набукко». Хор иудеев



В следующем примере от мотива сохраняется характерный ритмический рисунок и восходящий скачок. Этот вариант встречается в «Молитве» Захарии. Точный ритмический повтор позволяет узнать интонацию даже без сохранения звуковысотности.

Пример 5. Дж. Верди. Опера «Набукко». «Молитва» Захариш



Нисходящий ход присутствует и в ариозо Фенены. Дочь Набукко искренне полюбила Измаила, приняла решение перейти в иудаизм и отправиться на казнь вместе с остальными иудеями. Поэтому в ее партию тоже проникают интонации «Va, pensiero».

Пример 6. Дж. Верди. Опера «Набукко». Ариозо Фенены



Наиболее парадоксальный момент — проникновение ключевого мотива в партию Набукко. Он появляется в момент духовного очищения, когда раскаявшийся Набукко обращается к Богу иудеев за спасением Фенены от казни.

Пример 7. Дж. Верди. Опера «Набукко». Мольба Набукко



Таким образом, ключевой мотив оперы, ярче всего представленный в хоре «Va, pensiero», служит скрепляющим звеном в построении образа иудеев. Единство веры и духовных устремлений позволяют этой интонации звучать в партиях Фенены и Набукко — персонажей, не относящихся к иудеям по происхождению. Тщательная проработка образа угнетенного народа подчеркивает масштаб трагедии, описанной в Библии. Верди выводит эту драму на глобальный уровень, делая сюжет актуальным. Не случай-

но современники проводили аналогию с событиями, разворачивающимися в то время в Италии.

В «Набукко» существует еще один важнейший конфликт, который не находит аналога в «Моисее». Он связан с единственным персонажем, не имеющим сюжетного «двойника» в опере Россини. Это вторая дочь Набукко Абигаиль. Она поглощена идеей мести. С одной стороны, ее захватила ревность: Измаил пригласился обеим сестрам, но он выбрал Фенену, а не Абигаиль. Кроме того, героиню манило тщеславное желание захватить трон, который (по праву ее рождения) вовсе ей не принадлежит. Оказалось, что Набукко ей не отец, а настоящие родители Абигаиль — рабы. В итоге героиня враждебно относится как к своим родственникам, так и к иудеям. Кроме того, образ Абигаиль дан в опере в развитии: тщеславие и безжалостность сменяются в финальной сцене раскаянием. Глубина образа подчеркнута сложнейшей вокальной партией, охватывающей диапазон в три октавы. Ее образ стал ключевым для Верди. Этот типаж закладывает основу вердиевской героини-злодейки. В центре многих последующих произведений Верди будут сильные мстительные женские персонажи: Леди Макбет, Эболи, Азучена, Амнерис.

Особое положение роли Абигаиль в «Набукко» не исчерпывается лишь специфическими качествами ее вокальной партии. Это персонаж, в котором пересекаются оба конфликта оперы: семейный и религиозный. Из-за обмана и предательства Абигаиль Набукко подписывает смертный приговор Фенене. Осознав содеянное, он понимает, что помочь его дочери-иудейке ассирийские боги уже не способны. Таким образом, он обретает истинную веру. Верди выстраивает драматургию оперы вокруг двух полюсов: угнетенного народа, отчаянно желающего спастись, и исключительной женской фигуры, поглощенной жадой власти и мести. Эти два конфликта затрагивают разные уровни: общественный и личный. Наличие конфликта на двух уровнях обнаруживает сходство с драматической «моделью» большой французской оперы. Для сюжетов большой оперы характерно обращение к спорным историческим темам — например, религиозная нетер-

пимость или восстание против угнетения. Также близость обнаруживает и особая роль хоровой партии. В *grand opéra* хор часто представляет различные конфликтующие группы, что наблюдается и в «Набукко»: лагери иудеев и ассирийцев представлены хоровыми номерами.

Тем не менее, композицию и драматургию «Набукко» нельзя свести к воспроизведению французской модели [1, 67]. В опере Верди отсутствует *couleur locale* в характеристике двух лагерей. Культурные особенности Ассирии и Израиля никак не дифференцируются: музыкальная ткань оперы построена на общеевропейских интонациях. Однако Верди здесь использует свой авторский прием в претворении глобального конфликта между религиями — применение разных музыкально-драматических топосов романтической оперы. Это молитвенный топос у иудеев и героический у ассирийцев.

В претворении этих топосов акцент сделан на оркестровке и структуре мелодии. В молитвенном — это закругленные интонации широкого дыхания, часто опирающиеся на устойчивые ступени. Этим качеством обладает мелодия хора «*Va, pensiero*» и ключевой мотив. При этом в оркестре обычно звучат мягкие тембры струнных, могут быть добавлены деревянные духовые. Героический топос связан с преобладанием в оркестре медной группы. За образом ассирийцев закреплен определенный музыкальный материал: это марш, который играет группа медных. Он звучит в финале первого действия во время эпизода вторжения войск Набукко, а также открывает третье действие, события которого разворачиваются в Вавилоне. Вслед за этим оркестровым вступлением звучит хор ассирийцев. Подобно «*Va, pensiero*» этот номер — их главная характеристика. «*E l'assiria una regina*» аккумулирует общие черты лагеря вавилонян: отрывистые, дробные реплики хора, которые дублируют медные инструменты. Хоры ассирийцев и иудеев звучат в одном действии, что дает возможность непосредственно столкнуть контрастные музыкальные характеристики двух народов, выраженные в различии топосов.

Верди больше не будет обращаться к библейским сюжетам. Однако в «Набукко» видны ростки зрелого стиля композитора. Одной из сильных сторон оперы можно назвать наличие рельефных контрастов, воплощенных через различные топоры, интонационное единство каждого из лагерей. В «Набукко» Верди находит привлекательный типаж — мстительную и коварную Абилай. Масштабные сцены, большие арии, хоровые фрески оперы обнаруживают характерное для композитора мышление «крупным мазком». В первой успешной опере он не просто постигает вкус славы. Опираясь на достижения старших коллег, композитор нащупывает черты стиля своих будущих шедевров.

ЛИТЕРАТУРА

1. Собинов Л. В. Верди в письмах // Советская музыка. 1952. № 6. С. 64–67.
2. Bartlet E. From Rossini to Verdi // The Cambridge Companion to Grand Opera. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 258–291.
3. Basevi A. The Operas of Giuseppe Verdi / transl. by E. Schneider with S. Castelvechi / Ed. with an Introduction by S. Castelvechi. Chicago: The University of Chicago Press, 2013.
4. Budden J. The Operas of Verdi: in 3 v. N. Y.: Oxford University Press, 1992.
5. Petrobelli P. From Rossini's Mose to Verdi's Nabucco Music in the theater essays on Verdi and other composers. Chichester: Princeton University, 1995, pp. 8–34.

РАЗДЕЛ III

**МУЗЫКАЛЬНОЕ
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО**

А. Б. Туринцева

КАМИЛЛО ЭВЕРАРДИ В РОССИИ



Илл. 1. Камилло Эверарди, Вена, 1855¹

В сентябре 1870 года ведущий солист Итальянской оперы² Камилло Эверарди (1825–1899) начал преподавать пение в Санкт-Петербургской консерватории. Для учебного заведения он был ценным приобретением: за время своей артистической карьеры Эверарди завоевал широкую известность в Европе и Пе-

¹ Источник иллюстрации: The New York Public Library Digital Collection: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47dd-d997-a3d9-e040-e00a18064a99>.

² Труппа, созданная в 1843 году певцом Дж. Б. Рубини по инициативе Дирекции Императорских театров. Подробнее см.: [2, 80–83].

тербурге как превосходный певец, обладающий высокой культурой звука и блистательной техникой, талантливый артист, ярко воплощавший на сцене самые разноплановые образы басового и баритонового репертуара, знаток вокальной методологии. За консультациями к нему обращались ведущие певцы второй половины XIX века: солист Большого театра П. А. Порай-Кошица, будущая солистка Метрополитен Опера М. Зембрих, солистка Придворной оперы в Берлине, а затем и Венской придворной оперы П. Лукка и другие. За годы работы в учебных заведениях Российской империи Эверарди внес огромный вклад в развитие вокальной педагогики, воспитав десятки учеников, впоследствии ставших прославленными оперными певцами и прекрасными педагогами. Среди них — Д. А. Усатов, Ф. И. Стравинский, С. И. Габель, И. В. Тартаков, В. М. Зарудная.

Тем не менее, на сегодняшний день имя Эверарди известно лишь узкому кругу специалистов. Некоторые сведения о нем можно почерпнуть из воспоминаний его учеников [4; 9], энциклопедических справочников [5, 479–480]; единичные упоминания содержатся в учебниках по истории русской музыки [6–7]. Педагогические методы Эверарди описаны Л. И. Вайнштейном [3] и Л. Г. Барсовой [1]. Изредка Эверарди упоминается в рецензиях и воспоминаниях известных деятелей отечественной культуры того времени [11–13].

Задача этой работы — познакомить российских исследователей с биографией Эверарди, реконструированной на основе разрозненных источников, в том числе — неопубликованных до настоящего времени документов, хранящихся в Центральном государственном историческом архиве (ЦГИА) Санкт-Петербурга.

Камилло Эверарди (настоящее имя — Камилль Франсуа Эввар) родился 15 ноября 1825 года в городе Динан (Бельгия). С ранних лет пел в церковном хоре, обучался игре на скрипке, самостоятельно научился играть на многих оркестровых инструментах [5, 479]. После мутации голоса поступил в Льежскую консерваторию, однако, не окончив обучения, уехал в Париж. По рекомендации композитора Д. Обера был принят в Парижскую консерваторию в класс сольного пения выдающегося французско-

го певца и педагога Л. Поншара. Обучение завершил в 1846 году, получив первую премию [10], что было непросто: в экзаменационную комиссию, помимо Поншара, входили такие авторитетные деятели музыкального искусства, как Ф. А. Абенек, Обер, Ф. Галлеви и Дж. Мейербер [3, 6]. Затем последовало совершенствование вокально-исполнительского мастерства у М. Гарсии (сына).

В 1847 году Эверарди женился на выпускнице Парижской консерватории (бельгийке по происхождению), певице-сопрано Ж. Бронар и вместе с супругой отправился в Неаполь. Здесь молодые люди изучали итальянский язык и занимались пением под руководством Л. Рости [8, 60]. В 1851-м чета перебралась в Милан, где Эверарди стал обучаться у авторитетного педагога Ф. Ламперти [5, 479].

Дебют певца на оперной сцене состоялся в 1849 либо в 1850 году в театре Сан-Карло (Неаполь), в партии Верховного жреца («Набукко» Дж. Верди) [5, 479]. В 1851–1857 годах он выступал на ведущих оперных сценах Италии и других европейских стран: в Париже, Брюсселе, Будапеште, Вене.

Голос Эверарди отличался мягкостью и красотой тембра, поражал особой энергией и выразительностью. Диапазон в две с половиной [5, 479], по другим источникам — три октавы [10] позволял певцу исполнять партии как басового, так и баритонового репертуара [5, 479]. В совершенстве владея искусством *bel canto*, Эверарди снискал славу виртуозного исполнителя россиниевского репертуара [5, 480], а блистательный актерский талант позволял ему создавать множество разнохарактерных образов — драматических, лирических, комических. С равным успехом Эверарди исполнял как ведущие, так и второстепенные партии в операх Дж. Россини (Дон Базилио — «Севильский цирюльник», Фернандо и Подеста — «Сорока-воровка», Мустафа — «Итальянка в Алжире»), Г. Доницетти (Малатеста — «Дон Паскуале»), В. Беллини (Граф Родольфо — «Сомнамбула», Ричард — «Пуритане»), Дж. Верди (Жорж Жермон — «Травиата», Спарафучиле — «Риголетто», Фернандо — «Трубадур»), В. А. Моцарта (Дон Жуан, Лепорелло и Мазетто — «Дон Жуан», Папагено — «Волшебная флей-

та») [5, 480], но самыми любимыми были Фигаро («Севильский цирюльник» Россини) и Мефистофель («Фауст» Ш. Гуно) [1, 16]. Эверарди рассказывал, что партию Фигаро он показывал самому Россини и получил его похвалу [3, 40]. Партия Мефистофеля, также по признанию маэстро, была написана Гуно с расчетом на его вокально-исполнительский талант [8, 58]. Именно он должен был исполнить ее на премьере сочинения в Орега Comique, однако, не поладив с дирекцией театра, уехал в Италию. Гуно передал партию французу Э. Баланку [3, 36]. Позднее, в 1863 году Эверарди спел Мефистофеля в российской премьере оперы, и до тех пор, пока маэстро оставался на сцене, равных ему в этой роли не было [1, 17].

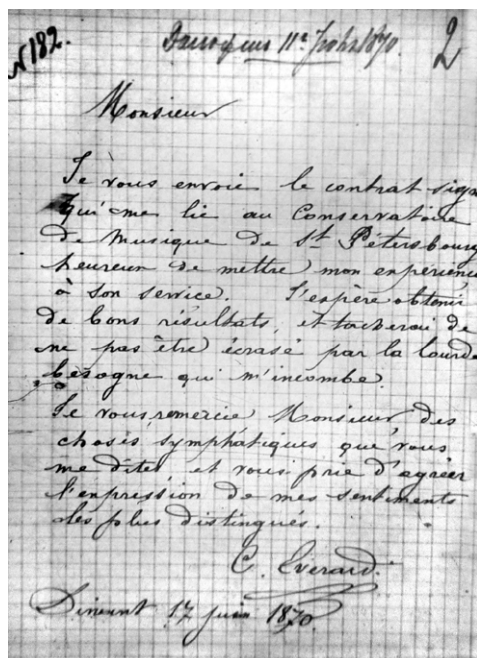
В 1857 году супруги Эверарди получили ангажемент в Итальянскую оперу, а уже в ноябре А. Н. Серов писал: «Эверарди — украшение труппы нынешнего сезона как певец и как драматический артист» [12, 855]. В том же году певец исполнил партии Прочиды и Вальтера в первых в России постановках опер Верди «Сицилийская вечерня» и «Луиза Миллер» [8, 58].

До 1868-го он приезжал в Петербург ежегодно, а с 1870-го был ангажирован сразу на четыре сезона [8, 58]. Отсутствие певца в спектаклях сезона 1868/1869 не осталось незамеченным: «В партии Фигаро <...> пришлось оплакивать отсутствие в этой роли (и во многих других) Эверарди», — сокрушался Серов [13, 1849].

Эверарди имел большой успех у петербургской публики, секрет которого сформулировал его ученик — певец и оперный режиссер В. А. Лосский: «Обладая изумительной и совершенной техникой, Эверарди все же был, прежде всего, артист, художник, оперный певец-актер. “Техника — не цель, а средство”, — говорил он, опровергая ходячее мнение о том, что итальянские певцы только блестящие звукоиспускатели. Просто “звучка”, ничего не выражающего звука, ноты ради ноты, Эверарди совершенно не терпел» [4, 117]. Эту особенность творчества маэстро подмечал и Серов: «... во всех ролях г. Эверарди, обличает отличного артиста» [11, 861].

В 1874 году, в расцвете творческих сил Эверарди оставил артистическую карьеру, сосредоточившись на педагогической деятельности [8, 58].

Еще в 1870 году Эверарди получил приглашение от директора консерватории Н. И. Зарембы вести класс пения и в начале сентября приступил к работе. В ЦГИА Санкт-Петербурга хранится уникальный документ — письмо Эверарди Зарембе, отправленное в качестве согласия на заключение контракта и публикуемое впервые в настоящей статье (см. илл. 2). В тексте письма выражена признательность директору, настрой на эффективную работу и надежда «не быть раздавленным нагрузкой».



(Неразб). 11^е июня 1870

Уважаемый господин,

посылаю Вам подписанный контракт, который я заключил с консерваторией Санкт-Петербурга, счастлив поставить мой опыт на ее службу. Я надеюсь получить хорошие результаты и не быть раздавленным большой нагрузкой, которая выпадает на мою долю.

Я благодарю Вас, господин, за добрые слова в мой адрес и надеюсь, что Вы примете мои самые искренние чувства.

К. Эверар
Динан, 17 июня 1870 года.

Илл. 2. Письмо К. Эверарди Н. И. Зарембе¹ и его перевод²

¹ О заключении контракта с бельгийским профессором пения Эверарди. ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 9. Д. 194. Л. 2. (Письмо К. Эверарди Н. И. Зарембе, 17 июня 1870 г.). Шифр дела 361-9-194.

² За перевод документа с французского языка благодарю Е. А. Дербеневу.

В скором времени Эверарди стал одним из ведущих профессоров консерватории. В 1879 году он был возведен в звание профессора второй степени, в 1881 — первой, а в июне 1888 уволен с занимаемой должности¹. Свой уход он объяснял ссорой с А. Г. Рубинштейном, занимавшим на тот момент пост директора. На заседании художественного совета обсуждался вопрос о присуждении медали одной из учениц Эверарди. Рубинштейн был не согласен. Маэстро вспыхнул и сказал: «Ты, Антон, великий пианист и музыкант, но в пении понимаешь меньше, чем я!» [3, 42]. Медаль студентке присудили, но Эверарди вынужден был покинуть консерваторию.

Найти какие-либо высказывания Рубинштейна, связанные с этим случаем, не удалось, однако в книге Салиной упоминается один очень показательный эпизод: «Будучи в классе у Эверарди, которого Антон Григорьевич не терпел, я ходила к Рубинштейну несколько раз на просмотр. Хорошо помню, как я поехала к нему на дачу в Петергоф и привезла колоратурную арию из “Беатриче ди Тенда” Беллини <...>. Слушал он арию очень внимательно, заставлял повторять некоторые места <...>. Окончив аккомпанировать, он произнес: “Не засиживайся долго у Эверарди, а то он испортит тебе голос, ты уже и теперь кричишь”» [9, 48].

Очевидно, что ситуация на художественном совете была лишь предлогом. Барсова пишет о критике, которой подвергался Эверарди в последние годы своей работы в консерватории. Обусловлено это было, в первую очередь, приверженностью маэстро итальянскому и французскому оперному репертуару [1, 18–22]. Возможно, несоответствие устремлений передовых музыкальных кругов России того времени традициям воспитания певцов, коих придерживался Эверарди, и стали причиной негативного отношения к нему Рубинштейна — активного пропагандиста русской культуры и искусства. Об истинных причинах остается только догадываться.

¹ О заключении контракта с бельгийским профессором пения Эверарди. ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 9. Д. 194. Л. 36.

Отклонив предложения консерваторий Брюсселя, Парижа и Вены (вторая супруга маэстро, его бывшая ученица К. Д. Лысенкова, не хотела покидать Россию), Эверарди уехал в Киев, где в 1888–1989 преподавал в Музыкальном училище Киевского отделения ИРМО [10].

В 1897 году Эверарди отмечал 25-летие педагогической деятельности. Многочисленные поздравления от музыкальных учреждений России и Европы — консерваторий Парижа, Брюсселя, Льежа, Рима, театров Grand Opera, Opera-Comique, La Scala, Венской оперы, Covent Garden, знаменитых артистов и педагогов (в частности, от музыковеда и критика Э. Ганслика, певца и хорового дирижера Ю. Штокхаузена) показывали, сколь высоко ценился талант маэстро его современниками. Жители Динана избрали Эверарди почетным гражданином [3, 43].

В 1898 году по приглашению В. М. Зарудной и М. М. Ипполитова-Иванова Эверарди стал профессором Московской консерватории, где служил вплоть до своей смерти 5 (17) января 1899 года. Он был похоронен на хуторе Талошница недалеко от станции «Серебрянка» по Петербургско-Варшавской железной дороге. Там же в 1918 году была похоронена его супруга К. Д. Лысенкова [3, 44].

* * *

19 февраля 1881 года у Лысенковой родился сын Евгений. В свидетельстве, выданном нотариусом его деду по матери для предоставления в Казенную палату, написано, что «означенный в сем документе Евгений <...> с предоставлением отчества Камиллович и фамилии Эверарди» был усыновлен К. Ф. Эверарди 22 мая 1889 года¹. 31 августа 1901 года Евгений Эверарди подавал прошение принять его в число учеников консерватории по классу пения². Его дальнейшая судьба изучается.

¹ Эверарди Евгений. ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 1. Д. 4713. Л. 2. (Свидетельство).

² Эверарди Евгений. ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 1. Д. 4713. Л. 1. (Прошение).

ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова Л. Г. Из истории петербургской вокальной школы. Эверарди, Габель, Томарс, Ирецкая. СПб.: Лань; Планета музыки, 2017.
2. Боголюбова Н. М. Итальянский оперный театр в Санкт-Петербурге // Вестник СПбГУКИ. 2014. № 3 (20). С. 80–83.
3. Вайнштейн Л. И. Камилло Эверарди и его взгляды на вокальное искусство: Воспоминания ученика. Киев: трест «Киев-печатать», 8-ая гос. тип., 1924.
4. Владимир Аполлонович Лосский: Мемуары. Статьи и речи. Воспоминания о Лосском: [Сборник подгот. Всеросс. театр. о-вом]. М.: Музгиз, 1959.
5. Григорьева А. П. Эверарди Камилло // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1982. Т. 6. Стб. 479–480.
6. История русской музыки: в 10-ти томах. Т. 6. 50–60-е годы XIX века / отв. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Музыка, 1989.
7. История русской музыки: в 10-ти томах. Т. 8. 70–80-е годы XIX века. Ч. II / отв. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Музыка, 1994.
8. Итальянская опера в Санкт-Петербурге. СПб.: Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, 2013.
9. Салина Н. В. Жизнь и сцена: Воспоминания артистки Большого театра. Л.; М.: Всерос. театр. о-во, 1941.
10. Селиверстова Н. Б. Эверарди Камилло [Электронный ресурс]. 2012. URL: <https://www.conservatory.ru/esweb/everardikamillo-camille-francois-everard-1825-1899> (дата обращения: 15.02.2023).
11. Серов А. Н. «Гвельфы и Гибеллины» в Большом театре // Критические статьи. Т. 2 (1857–1859). СПб.: Типография главного управления уделов, 1892. С. 860–863.
12. Серов А. Н. «Иоанна ди Гусман» Верди в Большом театре // Критические статьи. Т. 2 (1857–1859). СПб.: Типография главного управления уделов, 1892. С. 852–855.
13. Серов А. Н. Итальянская труппа. Вопросы по этому поводу. Параллелизм оперы итальянской и русской. Красоты нынешнего сезона: Barbieri, Д. Жуан, Гугеноты // Критические статьи. Т. 4 (1864–1870). СПб.: Типография главного управления уделов, 1895. С. 1845–1853.

С. Н. Хвоинская

**ПРЕТВОРЕНИЕ ОСОБЕННОСТЕЙ
МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА
КОНЦЕРТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ
А. Н. СКРЯБИНА
В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Сочинения А. Н. Скрябина стали основой концертного репертуара пианиста в XX столетии. Внимание к его творчеству не ослабевает: в юбилейном 2022 году опусы Скрябина исполнялись в рамках многочисленных конкурсов, монографических концертов, фестивалей и марафонов, а также обсуждались в рамках конференций во многих городах России. Таким образом, интерес к его произведениям со стороны как исполнителей, так и исследователей не угасает.

Однако в степени изученности творчества Скрябина, равно как и в филармонической и учебной практике, наметилась определенная тенденция: средний и поздний его периоды, отмеченные печатью авангарда, освещены более полно, чем позднеромантический ранний период. Среди сочинений, которые входят в него, отметим *Allegro appassionato* op. 4, Прелюдию и Ноктюрн для левой руки op. 9, Концертное аллегро *b-moll* op. 18, три фортепианные сонаты op. 6, 19, 23. Однако особое место в этом периоде занимает одно из самых значительных сочинений Скрябина — его фортепианный концерт op. 20, который освещен в научной литературе довольно фрагментарно. Примечательно, что единственное произведение композитора, написанное в этом жанре, редко встречается в филармонической практике и в репертуарных требованиях конкурсов. Возникает парадоксальная ситуация: с одной стороны, музыка Скрябина известна и неотъемлема от деятельности со-

временного пианиста, а с другой — в его наследии существуют лакуны, которые остаются без внимания как исполнителей, так и музыковедов. Существование такой проблемы очевидно связано с нетипичностью произведения: сложность позднеромантического музыкального языка (гармонии, фактуры, инструментовки), отсутствие ярко выраженного мелодизма и блестящей виртуозности (несмотря на значительную трудность фортепианного письма Скрябина), глубокая симфоничность концепции сочинения. Все это, безусловно, выделяет этот опус из жанровой традиции (как отечественной, локальной, так и общеевропейской) и не позволяет ему конкурировать с другими концертами, например Ф. Листа, Э. Грига, К. Сен-Санса, П. И. Чайковского, которые, в свою очередь, неизменно входят в репертуар исполнителей-солистов и оркестров. Для решения этой проблемной ситуации видится необходимым выработать такие рекомендации, которые, с одной стороны, опирались бы на особенности музыкального языка сочинения, а с другой — были практико-ориентированы и нацелены на восприятие исполнителями. Основой интерпретационного подхода, на наш взгляд, может стать музыкальный язык сочинения — ключевая и наиболее сложная для восприятия составляющая фортепианного концерта Скрябина.

В первую очередь необходимо обратить внимание на особую роль голосоведения. Линеарность изложения, выраженная графически, создает ощущение «текучести» гармонии, ее плавной смены за счет ряда приемов. В частности, необходимо отметить усложнение аккордовой вертикали, которое происходит за счет:

— задержаний, которые продлевают гармоническое напряжение, откладывая полный переход в консонанс на одну или несколько долей. Плавность соединения аккордов нередко приводит к тому, что вертикаль формируется как бы диагонально, с опозданием; при этом задержания могут возникать как в мелодической линии, так и в средних пластах фактуры (нередко в партии оркестра), создавая особую диссонантность звучания. Один из показательных примеров — секвенция в связующей партии первой части (см. тт. 41–45), в которой «запаздывание» разрешений

приводит к постоянной неопределенности звучания аккордов по вертикали и, как следствие, текучести и устремленности к устоя;

- использования добавочных тонов в аккордах (в частности, неоднократно вводится «шопеновская доминанта» и квартовые тоны);

- альтерации аккордов, в том числе доминантовой группы. Среди них особо выделим D_7 с пониженной квинтой, а также ум. VII_7 с пониженной терцией. По словам Д. В. Житомирского, «разнообразные альтерации и свободное насыщение аккордов добавочными или заменяющими звуками придают аккордам все более и более индивидуальный, порою причудливый характер и все более повышают самостоятельную звуковую выразительность гармоний» [3, 75–76]. Их включение в гармонический язык фортепианного концерта, безусловно, не было новаторством Скрябина; по словам И. А. Истомина, «характерные для музыки эпохи романтизма, а затем для творчества Скрябина альтерированные доминанты появляются уже в первых сочинениях Чайковского» [4, 18]. Обращение к этим аккордам в концерте связано с драматургически напряженными эпизодами (см. тт. 92, 104, 150, 231), и усиление тяготения за счет понижения II ступени подчеркивает их кульминационный характер;

- возникновение бифункциональных созвучий и цепей, которые нередко связаны с продолжительными органными пунктами преимущественно в предыктовых зонах (см. тт. 70–87, 120–139). Как следствие, возникают сложные вертикальные соединения, которые создают, с одной стороны, красочный эффект, а с другой — ощущение движения из-за своей функциональной неопределенности;

- появление аккордов нетерцовой структуры, которые в дальнейшем станут основой позднего стиля Скрябина. Так, уже в концерте — сочинении раннего периода его творчества — появляются кварт- и квинтаккорды (в качестве примера см. тт. 70, 198); они формируются в процессе голосоведения и создают контраст по отношению к традиционной аккордике романтической тональности.

Очевидно, что усиление роли голосоведения в музыкальном языке Скрябина связано с драматургией сочинения: дис-

сонантность, порой функциональная неопределенность аккордов, общая текучесть гармонии создают постоянное движение и ощущение развития материала. Это подкрепляется также вуалированием тоники: пожалуй, наиболее ярким примером можно считать главную партию первой части концерта. В ней композитор «откладывает» разрешение в тонику *fis-moll* вплоть до 30-го такта, при этом все функции указывают именно на этот тональный центр. В т. 30, однако, тонические тоны вводятся по вертикали (в партиях контрабаса, виолончели и фагота), однако в партиях флейты и скрипки происходит остановка на доминантовой гармонии, после чего следует разрешение в тонику с задержанием. Вуалирование тоники связано и с широким использованием продолжительных цепочек эллипсисов (в частности, см. тт. 41–45, 92–95, 100–111), в чем можно увидеть наследование принципов Р. Вагнера, о чем говорит А. В. Алексеева: «Наиболее ярким проявлением развития и переосмысления на новом уровне идей Вагнера стало творчество А. Н. Скрябина. Современники находили несомненную близость музыки Скрябина творчеству Вагнера, как и постепенное отхождение от вагнеровских истоков в новую область» [1]. Безусловно, с Вагнером Скрябина связывает и особая роль голосоведения, которая влияет на особенности музыкального языка.

Необходимо отметить, что роль гармонии в фортепианном концерте композитора можно определить и как формообразующую. Это обусловлено тем, что мотивное развитие в сонатном аллегро в целом довольно незначительно; в свою очередь, импульс к развитию исходит именно от музыкального языка и тех средств, которые использует Скрябин. Создание напряжения за счет диссонантности гармоний, контрастного сопоставления аккордов терцовых и нетерцовых структур, цепочек эллипсисов и бифункциональных созвучий постоянно создает ощущение движения от одного тонального устоя к следующему. Безусловно, в этом проявляется симфоничность этого сочинения, поскольку ее главным показателем считается именно включение разработочных элементов [2, 75–76]; при этом обратим внимание, что

концерт Скрябина в контексте других симфонизированных опусов — исключение, поскольку мотивная работа заменяется гармоническим развитием.

Все это, в той или иной мере, влияет на исполнительскую трактовку сочинения. Поскольку одна из главных его особенностей связана именно с линейностью фактуры, в формировании подхода к интерпретации необходимо обратить особое внимание на ансамблевый аспект. Так, распределение ведущих и второстепенных ролей в нем зависит непосредственно от гармонических «событий» в пластах фактуры. Обратим внимание на несколько знаковых эпизодов первой части.

Прежде всего, отсутствие тоники в главной партии, определенного устоя, а также обилие микроинтонаций и остановок на длинных нотах могут привести к фразировочным ошибкам пианиста, которые заключаются в дроблении единой линии драматургического развития. С точки зрения ансамбля необходим общий темповый и динамический план, направленный к разрешению в тонику (т. 30). Внутри него, однако, необходимо вывести на первый план наиболее яркие и гармонические решения; таким образом, требуется детальное изучение партитуры для того, чтобы в процессе исполнения учитывать особенности ансамбля с другими инструментами и группами оркестра. При этом, согласно ремарке Скрябина *«Импровизационно»*, необходимы локальные агогические решения, которые позволят подчеркнуть текучесть гармонии гибкими отклонениями от общего темпа.

В связующем разделе (см. тт. 41–53) необходимо обратить внимание на эллипсис, который сопровождается обилием задержаний и неаккордовых звуков, а также отсутствием четкой вертикали. Неопределенность гармонии следует выделить особым туше и звучанием — более пастельным, «расфокусированным»; уместным будет и использование полупедали, которая была характерна и для фортепианного стиля Скрябина [6, 217]. Безусловно, эти решения не должны влиять на ансамблевое взаимодействие; пожалуй, главным ориентиром для солиста и оркестра остается единство движения и четкость метра, поскольку глав-

ные затруднения в исполнительской практике связаны с авторским *accelerando* в тт. 49–52: отсутствие опорных долей, ясности метроритмической организации может привести к недопониманию между пианистом и дирижером и, как следствие, неравном ускорении. При этом незначительные агогические отклонения допустимы при появлении локальной тоники F-dur. В целом необходимо отметить, что эпизоды, в которых можно отметить тональную неопределенность, следует исполнять в едином темпе с минимальными проявлениями *rubato*; в свою очередь, появление тоники позволяет солисту допускать большие отклонения. В целом вопросы изменения движения в сочинениях Скрябина требуют особого внимания; об этом пишет П. Р. Лаул, отмечая, что «отсутствие четко выписанного ускорения в партитуре может быть как результатом небрежности, так и осознанным уклонением от ясности указаний» [5, 33].

Пожалуй, наиболее сложным в ансамблевом плане может считаться разработка (см. тт. 84–128). Развитие материала за счет средств гармонии сопровождается также изменениями темпа; все это следует учитывать при выстраивании драматургии раздела, то есть диалога солиста и оркестра. При этом возможны агогические решения, применение которых напрямую связано со спецификой музыкального языка. В частности, секвенция в тт. 87–101 предполагает разную звуковую краску, поскольку первое звено проводится в тональности e-moll, а второе — в fis-moll. Как следствие, изменение динамики и туше видится возможным подчеркнуть небольшим расширением; при этом важно вернуться в исходный темп по завершении секвенции для сохранения единства формы.

Подытоживая, отметим, что в первую очередь особенности гармонии фортепианного концерта Скрябина в исполнительской интерпретации претворяются в агогических, динамических приемах, а также принципах звукоизвлечения. Ансамблевый аспект при этом непосредственно влияет на их выбор; необходимо помнить и о том, что общая текучесть музыкального материала вынуждает очень ограниченно использовать отклонения от общего темпа, поскольку многочисленные отступления от метра могут

привести к расхождению с оркестром. В процессе работы над интерпретацией следует учитывать, что гармонические решения в партии фортепиано нередко фрагментарны; для этого рекомендуется проанализировать музыкальный язык и определить те зоны, в которых возникают бифункциональные созвучия или содержатся особо значимые задержания, которые влияют на понимание логики изложения материала.

Таким образом, осознание особенностей гармонии фортепианного концерта Скрябина позволит не только организовать ансамблевое взаимодействие с оркестром, но и найти индивидуальный подход к интерпретации этого безусловно яркого и нетипичного в жанровой традиции сочинения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева А. В. Влияние идей Рихарда Вагнера на становление синтетических форм искусства А. Н. Скрябина и В. В. Кандинского [Электронный ресурс]. URL: <http://repin-book.ru/germany-russia-2-alekseeva.html> (дата обращения: 23.03.2023).
2. Беляк Д. В. Концерты П. И. Чайковского в контексте позднеромантического фортепианного искусства: дис. ... канд. иск. М., 2022.
3. Житомирский Д. В. О гармонии Скрябина // А. Н. Скрябин: к столетию со дня рождения (1872–1972). М.: Советский композитор, 1973. С. 526–547.
4. Истомин И. А. Очерки по истории гармонии в русской и советской музыке. Вып. III. М.: Музыка, 1989.
5. Лаул П. Р. Некоторые проблемы исполнения Концерта для фортепиано с оркестром А. Н. Скрябина // MUSICUS. 2022. № 1. С. 30–37.
6. Николаева А. И. Фортепианный стиль ранних произведений Скрябина // А. Н. Скрябин: к столетию со дня рождения (1872–1972). М.: Советский композитор, 1973. С. 185–226.

Научное издание

ПО СТРАНИЦАМ ГНЕСИНСКИХ КОНФЕРЕНЦИЙ

Выпуск 5

ИССЛЕДОВАНИЯ МОЛОДЫХ МУЗЫКОВЕДОВ

Ответственный редактор: *Д. В. Беляк*

Редактор: *Г. Р. Баязитова*

Корректор: *Ю. В. Федорова*

Компьютерная верстка: *В. В. Кудряшова*

Подписано в печать: 02.02.2026

Формат 60×84 1/16

Объем 3,9 усл. печ. л.

Тираж 100 экз.

Отпечатано в типографии издательства
Российская академия музыки имени Гнесиных
121069, г. Москва, ул. Поварская, д. 30–36