

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ
ЛУГАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ
имени М. Л. МАТУСОВСКОГО**

**ЧАЙКОВСКИЙ
В ПРОСТРАНСТВЕ И ВРЕМЕНИ**

**МАТЕРИАЛЫ
МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ,
ПОСВЯЩЕННОЙ 175-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КОМПОЗИТОРА**

20 апреля 2015 г.

Луганск

УДК 78.01
ББК 85.313(2Рос)
Ч-15

Чайковский в пространстве и времени : материалы Международной Ч-15 научно-практической конференции, посвященной 175-летию со дня рождения композитора (Луганск, 20 апр. 2015 г.). – Луганск : Изд-во ЛГАКИ имени М. Л. Матусовского, 2015. – 127 с.

В материалах сборника освещаются актуальные проблемы исследования творчества П. И. Чайковского. Рассматривается значение личности и творчества композитора в мировой культуре, исполнительские и теоретические интерпретации его произведений в исторической ретроспективе и на современном этапе и др.

Для ученых, преподавателей, аспирантов и соискателей, студентов старших курсов высших учебных заведений культуры и искусства.

УДК 78.01
ББК 85.313(2Рос)

Ответственный редактор:

В. Л. Филиппов

Редакционная коллегия:

И. Н. Цой,
Е. Я. Михалёва,
Н. В. Колотовкина

Рекомендовано к печати Ученым советом
Луганской государственной академии культуры и искусств
имени М. Л. Матусовского
(протокол № 5 от 25 марта 2015 г.)

Материалы докладов и сообщений, включенные в сборник,
печатаются на языке оригинала.

Ответственный за выпуск:
И. Н. Цой

© Луганская государственная академия
культуры и искусств
имени М. Л. Матусовского, 2015

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Бабенко Е. С.</i> Неизвестная симфония П. И. Чайковского: к проблеме анализа гипотетически аллонимных произведений	5
<i>Биджакова Н. Л.</i> «Времена года» П. И. Чайковского: особенности инструментальных аранжировок	10
<i>Боброва В. А.</i> Два музыкально-сценических опыта воплощения «Ундины» (Э. Гофман и П. Чайковский)	14
<i>Воротынцева Л. А.</i> Автоцитата как воплощение рефлексии Г. Канчели	16
<i>Герасименко Д. К.</i> Как рассказывать детям о П. И. Чайковском.	20
<i>Горбулич Г. В.</i> «Детский альбом» П. Чайковского: катарсический анализ музыкального образа	22
<i>Губарь Е. В.</i> В поисках новых путей... Об истории создания и постановках оперы П. И. Чайковского «Чародейка»	30
<i>Ефремова И. В.</i> К проблеме музыкально-сценического решения балльных сцен (на примере двух постановочных версий оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин»)	34
<i>Ковальчук А. В.</i> Туба в оркестре XIX столетия на примере «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза и Шестой симфонии П. Чайковского	39
<i>Конев Я. А.</i> П. И. Чайковский и А. Н. Апухтин. История одного содружества	42
<i>Маныч А. С.</i> Романс-молитва. К вопросу типизации жанра	48
<i>Медяник А. В., Ярошевская А. В.</i> Опера на страницах произведений А. Чехова	51
<i>Михалёва Е. Я.</i> «Чтобы музыка моя распространялась...»	55
<i>Новичков В. О.</i> Значение смыслового акцента. К вопросу интерпретации романса П. И. Чайковского «Нет, только тот, кто знал...» Владимиром Атлантовым и Павлом Лисицианом	59
<i>Овчаренко И. И.</i> Творчество П. И. Чайковского на занятиях по сольфеджио. К вопросу развития музыкального слуха учащихся	61
<i>Петченко А. Ф.</i> Творчество П. И. Чайковского в программе инструментальной подготовки учителя музыки	64
<i>Покладова Е. В.</i> Наследие П. И. Чайковского в театральной и концертной жизни Кубани	68
<i>Семёнова С. А.</i> Вокальный цикл XIX века как отражение духовной сущности художника-романтика в западноевропейской и русской музыке (на примере творчества Ф. Шуберта и П. Чайковского)	74

<i>Стасюк С. А.</i> О жанровой семантике музыки П. И. Чайковского	78
<i>Теремова Т. И.</i> Народная песня родины Чайковского	84
<i>Тихомирова Н. Ф.</i> О фортепианном творчестве П. И. Чайковского	92
<i>Ухова И. В.</i> Восточнославянские мифологические персонажи в музыкально-театральном творчестве П. Чайковского	94
<i>Ушакова Е. В.</i> Вклад Петра Ильича Чайковского в развитие отечественной музыкальной фольклористики	101
<i>Федорчук А. А.</i> Музыкальный минимализм в контексте коммуникативной модели	106
<i>Федько К. В.</i> Особенности трактовки музыкальной формы в творчестве П. Чайковского на примере сложной трёхчастной	108
<i>Федько К. В.</i> Особенности трактовки основного конфликта шекспировской трагедии в симфонической увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта»	111
<i>Филь Л. М.</i> Художественный мир Гофмана в интерпретации Михаила Шемякина	113
<i>Харютченко А. Д.</i> Композиторская школа Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского в 70-е годы XX столетия	116
<i>Щуров А. В.</i> Ударные инструменты в фантастических и танцевальных эпизодах оперы «Черевички» П. Чайковского и балета «Ночь перед Рождеством» Е. Станковича	119
<i>Сведения об авторах</i>	124

**НЕИЗВЕСТНАЯ СИМФОНИЯ П. И. ЧАЙКОВСКОГО:
К ПРОБЛЕМЕ АНАЛИЗА ГИПОТЕТИЧЕСКИ
АЛЛОНИМНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ**

Возможности понимания какого-либо феномена тем глубже, чем шире контекст, в который он погружается. Но бывает и так, что историческая правда о некоторых произведениях (складывающаяся из наблюдений и над текстом, и над контекстом) оказывается потерянной в пучине тайн. Особенно это касается произведений тех композиторов, чьи имена не являются общеизвестными. Однако часто возникают и случаи, когда именитые мастера по тем или иным причинам оставляют некоторые свои произведения «за бортом» славы и мнения слушателей. Так случилось с симфонией Es-dur П. И. Чайковского, которую отредактировал, оркестровал и представил миру композитор Петр Климов.

К сожалению, музыкально-историческая наука не так часто обращается к творчеству авторов, которые, по собственному желанию или с подачи роковой случайности, оказались в тени своих собственных творческих ориентиров, потерявшись тем самым в их ряду, не обозначившись как создатели выдающихся музыкальных страниц. Определенные трудности возникают и при исследовании отредактированных частично утерянных или уничтоженных рукописей известных мастеров (бывают случаи, когда сами редакторы становятся авторами «найденных» сочинений). В связи с этим огромные пласты в высокой степени достойной музыки, интересной, художественно полноценной, музыки, звучащей с самых авторитетных сцен мира, остаются «закрытыми» для науки стереотипностью музыкального мышления. Эти произведения также оказываются вне сферы собственного феномена и места в контексте истории музыки, эволюции жанра, своей ниши в творчестве реального автора.

Настоящее исследование призвано обратить внимание к «аллонимии» в музыке – специфическому явлению, которое характеризуется подписью произведения именем другого реально существующего лица. Обнаружение этого феномена помогает восстановить утерянное представление о целостности музыкально-исторического наследия композиторов как древности, так и современности.

Аллонимия – сложное явление, иницирующее определенную отрасль музыковедческих поисков. Выступая частным случаем проблемы авторства в целом, она охватывает широкий круг вопросов: теоретические аспекты стиля, стилистики, стилизации, стилевых показателей некоторых исторических эпох, национальных течений, композиторских школ, индивидуальных стилей

некоторых композиторов (иногда внося коррективы относительно их биографии и характеристики авторского стиля).

Этот феномен в музыковедении выступает «небезопасной» зоной, в которой возможно сделать множество ошибок в попытках исследования не только именно произведения с неоднозначным авторством, но и музыкального наследия и стилистических черт творчества его «авторов».

Заметим, что серьезные работы, посвященные фиктивному авторству, немногочисленны и являются скорее исключением, нежели правилом. Более распространенным оказывается представление о мистификации как литературном курьезе, забавах автора, склонности к литературному «лицедейству». В искусствоведческом (в частности, музыковедческом) контексте явление аллонимии как частного случая мистификации до настоящего времени не становилось предметом отдельных научных исследований.

Поэтому сегодня, с накоплением в современном музыкальном мире большого количества произведений с неоднозначным авторством, исследование которых вызывает множество вопросов и заставляет ученых по-новому пересмотреть ранее выдвинутые гипотезы относительно их атрибуции, обострилась необходимость, изучив существующие способы фиксации авторства, попробовать разработать необходимые алгоритмы работы с подобными сочинениями. Данная проблема уже давно лежит на поверхности среди других, актуальных, еще не изученных музыковедческими тем.

Подтверждением необходимости данного ракурса исследований является и открытие в высших искусствоведческих заведениях (например, в Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова) кафедр текстологии и источниковедения. Эти кафедры содействуют нахождению и изучению анонимных рукописей или документов с ложным или сомнительным указанием авторства.

История аллонимии уходит в глубь веков и соткана из неравномерных всплесков, между которыми часто не наблюдается внутренней зависимости. «Вечное» ее бытование определяется глубинными свойствами творческой сознательности. Вполне возможно, что данная практика возникла с появлением понятия «авторство» в целом и напрямую зависит от философского и религиозного понимания этого термина в разные исторические эпохи.

Фактически это явление связано с неимущественным авторским правом в юридическом понимании. Учитывая практическую невозможность (достаточно часто) доказать факт подмены (поскольку мистификаторы не оставляют документальных подтверждений), она всегда обращена в будущее, что автоматически снимает вопросы об этической и правовой ответственности ее «авторов».

Сейчас уже можно говорить о классификации аллонимных произведений по нескольким признакам, что свидетельствует о существовании определенной системы связей между такими сочинениями. Чем больше расширяется поле исследований относительно интересующего нас феномена, тем больше расширяется круг вопросов, которое оно охватывает.

На данном этапе предлагаем различать аллонимию:

1) осознанную, осуществленную по желанию настоящего автора, и неосознанную, которая возникла в результате определенной ошибки (по причине неправильной трактовки его авторства исследователями, копиистами, исполнителями, издателями);

2) по исторической дистанции во времени, в котором творили настоящий и указанный авторы (это могут быть границы одной или нескольких эпох);

3) относительно профессиональной специфики настоящего и указанного авторов, где, с одной стороны, в качестве указанного автора выступает, как правило, композитор, а с другой – в качестве реального может выступать и композитор (интересными являются случаи, когда малоизвестные композиторы подписывают свои опусы именами общепризнанных композиторов-мастеров для того, чтобы придать им большего авторитета, обеспечить им более продолжительную сценическую / концертную жизнь), и исполнитель (бывают случаи, когда музыканты создают композиции, близкие стилю любимого автора), и музыковед, и переписчик-копиист, и мн. др.

Поскольку аллонимия осознанной природы основывается на технике стилизации, очертим особенности ее применения в контексте интересующего нас явления.

Важной оказывается степень контраста между стилевой манерой реального и указанного авторов. Резкий контраст между «своим» и «чужим» в аллонимном произведении не может быть априори художественно-эстетической установкой, поскольку настоящий автор преследует цель «спрятаться» за маской указанного композитора и его стилем. Поэтому формы взаимодействия разных стилевых показателей в рамках одного произведения (по С. Шипу [4]) заключаются в одновременном применении средств выразительности, принадлежащих разным стилям, а также использовании немзыкально-формальных компонентов сочинения (заглавия, программы и др.).

Количество разных стилевых взаимодействий, если «авторы» аллонимии – мастера одного временного промежутка, может ограничиться двумя составляющими: стиль настоящего и указанного автора, однако часто подключается «стилевой фон эпохи»; если «авторы» исторически отдалены друг от друга, количество составляющих может возрастать от двух (стиль указанного и реального авторов) до бесконечности (стиль нескольких эпох, сложенный творчеством многих композиторов).

Поскольку сущность стилизации состоит в ее «вторичности» (по Т. Кюрегян [1]), потому что стилизация невозможна вне ориентации на уже существующие образцы, парадокс аллонимного произведения осознанной природы состоит в том, что при наличии ориентации на уже существующие образцы (стиль указанного автора), вторичные элементы «чужого» стиля предлагаются настоящим автором как будто бы в их первичности, от «первого лица».

В поле зрения подобных музыковедческих экскурсов попала неизвестная симфония П. И. Чайковского, идентифицированная как гипотетически осознанная аллонимия отдаленных эпох с профессиональной спецификой композитор – композитор. Как утверждают некоторые исследователи, это произведение П. И. Чайковский писал в период с 1889 по 1892 год, после премьеры Пятой симфонии и до начала работы над Шестой (Патетической) симфонией.

Незавершенная симфония П. И. Чайковского получила название «Жизнь» и впервые была исполнена симфоническим оркестром Фонда им. Чайковского под управлением дирижера Василия Синайского в Концертном зале им. П. И. Чайковского к 166-летней годовщине со дня рождения великого композитора.

Для того чтобы выяснить специфику этого произведения, был разработан комплекс аналитических операций по определенному алгоритму.

На начальном этапе работы внимание было обращено на всю существующую информацию об истории создания этого произведения. На этом же этапе был использован метод зрительной атрибуции музыкального сочинения. Особенно целесообразным он оказывается в работе с рукописью (поскольку ее автором может являться как копиист, так и сам композитор или др.). Если в распоряжении находится факсимиле, зрительная атрибуция музыкального текста может быть нацелена лишь на исследование записей, зафиксированных на бумаге, а не собственно самой бумаги (филиграни, материал письма и др., то есть деталей, помогающих установить время возникновения рукописи).

На этом же этапе работы следует обратиться и к дополнительному техническому сравнению доступных рукописей, дублирующих полностью или фрагментарно избранную для анализа.

Второй, один из самых важных шагов в процессе анализа сочинений с неоднозначным авторством, состоит в изучении его «внутренних стилеобразующих факторов» (по Л. Мазелю [2]).

На этом же этапе музыковед обращается к слуховой атрибуции музыкального текста. Если настоящий автор произведения известен,

интерпретатор-исполнитель имеет соответствующий стилевой источник для адекватного претворения художественного замысла. Если же указатель на стиль-ориентир ложный, качество его исполнительской интерпретации может кардинально измениться в связи с выяснением «исторической правды» о сочинении, его реальную стилевую природу.

В любом случае, на следующем этапе работы в центре внимания находится тот аспект, что реальный автор обращается к определенному стилевому ориентиру. Речь идет о разновидности музыкальной интерпретации – композиторской (по В. Москаленко [3]), затрагивающей общую проблему полистилистики и обнаруживающейся на уровне стилизации индивидуальной творческой манеры указанного автора. Поэтому необходимо выполнить аналитическую операцию выяснения индивидуальной творческой манеры реального автора и того стиля, к которому он обращается, – индивидуальный композиторский почерк в рамках избранного жанра в творчестве указанного автора. Это осуществляется для того, чтобы выяснить возможный уровень соотношения в произведении двух стилевых систем, обуславливающих оригинальность сочинения.

В случае, когда дальнейшая судьба аллонимных произведений не исчерпывается двойным авторством (имеется в виду возникновение возможных существенных переложений, которые принадлежат авторам-исполнителям и выступающих как «новые версии» произведения), следует добавить к алгоритму осуществление аналитической операции, которая раскрыла бы и этот вопрос.

В любом случае методика работы с произведениями с неоднозначным авторством требует скрупулезного и очень внимательного подхода к внутренней и внешней сущности подобного сочинения, что помогает заполнить пробелы в музыковедении относительно тех или иных свидетельств в сфере избранного жанра.

Итак, разработанный алгоритм аналитических операций помог прояснить особенность избранной Симфонии, ее место в контексте истории и теории музыки, проблем авторства и собственной ниши в творчестве своего автора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кюрегян Т. Стилизация [Электронный ресурс] / Т. Кюрегян. – Режим доступа : http://enc-dic.com/enc_music/Stilizacija-6852/
2. Мазель Л. Строению музыкальных произведений / Л. Мазель. – М. : Музыка, 1986. – 325 с.
3. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие / В. Г. Москаленко. – Киев : Муз. Україна, 2012. – 272 с.
4. Шип С. В. Стилизация как художественно-выразительный прием в современной украинской музыке / С. Шип // Проблемы музыкальной культуры. – К., 1989. – Вып. 2. – С. 86 – 104.

**«ВРЕМЕНА ГОДА» П. И. ЧАЙКОВСКОГО:
ОСОБЕННОСТИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ АРАНЖИРОВОК**

Как известно, создание цикла фортепианных пьес П. Чайковским оп. 37-bis было инициировано в 1875 году щедрым заказом издателя журнала «Nouvellist» («Нувеллист») Н. Бернардом, которому и принадлежала идея и название пьес. По задумке издателя, пьесы композитора должны были последовательно открывать каждый номер журнала, являясь своего рода звуковой иллюстрацией ежемесячного выпуска. В конце 1876 года все тот же Бернард издал пьесы отдельным сборником с заглавием «Времена года». С этого времениopus П. Чайковского не только приобрел мировую популярность, но и стал благодатнейшим музыкальным материалом для самых разнообразных исполнительских интерпретаций и смелых инструментальных переложений и аранжировок. Интерес к передаче звукового настроения, характерного каждому месяцу, и поиск все новых утонченных красок постоянно подвигает музыкантов к созданию необыкновенных трактовок.

Казалось бы, известный до последней мелочи фортепианный цикл даже обрел свое визуальное воплощение (в живописных иллюстрациях русских художников: И. Левитана, С. Жуковского, И. Грабаря, К. Юона и др.) и вербальное (так, началу каждой из пьес был предпослан поэтический эпиграф русских поэтов: А. Плещеева, А. Толстого, А. Майкова и др.), а также блестящий музыковедческий анализ российского музыканта и искусствоведа А. Майкапара [1], который не только характеризует каждую миниатюру, но и находит определенный ключ к исполнению, затрагивая вопросы интерпретации. Однако накопившиеся с течением времени в исполнительской практике различные подходы к прочтению авторского текста (интерпретации, переложения, аранжировки) нуждаются в определенном осмыслении, что и определяет актуальность поднимаемой проблематики.

В результате симбиоза композиторского замысла и исполнительского творчества каждый раз создается новое «звуковое полотно», и история произведения получает свое продолжение. Выпущенное из-под пера композитора сочинение живет самостоятельной жизнью и постоянно обновляется.

Обновление в подаче текста оригинала возможно по нескольким направлениям: 1) непосредственно в самостоятельном интерпретационном прочтении (в котором возможны темповые, нюансировочные, агогические

находки); 2) транскрипции для различного инструментария (различные инструментовки без изменения оригинального текста); 3) аранжировки и каверверсии. Творческая работа по этим направлениям открывает известные всем музыкальные странички с неизвестных ранее ракурсов. В каждом случае проявляются новые, порой неожиданные грани и смысловые акценты.

Каждое из этих направлений достойно внимательнейшего исследования. Так, анализируя интерпретационные решения, А. Майкапар справедливо подмечает, как издательские ремарки могут влиять на традиции исполнения, иногда вступая в диссонанс с авторским замыслом. Музыковед приводит наглядный пример влияния издательских ремарок в средней части «Баркаролы»: «В этом разделе пьесы особенно проявляются различия в интерпретации произведения, связанные, во-первых, с различием в тексте, который дают разные издания произведения; во-вторых, с различиями в эмоциональном выражении, с которым этот эпизод исполняют разные пианисты (мы пользуемся каждым удобным случаем, чтобы обратить внимание на важность для музыки проблемы *интерпретации*, то есть ее живого – реального – исполнения). Так, в среднем разделе этой пьесы в изданиях (с какого-то момента) появилась ремарка *Allegro giocoso* (итал. – *скоро, игриво*), которой нет в автографе П. Чайковского. Эта, казалось бы, незначительная деталь повлекла за собой исполнительские – художественные – погрешности, сказавшиеся в прегрешении против хорошего вкуса, когда пианисты с целью продемонстрировать “силу своих чувств” стали превращать этот светлый и радостный эпизод в повод для излияния “бурных страстей”. Преувеличенный таким образом контраст превратил радостно-воодушевленный эпизод, после которого следует речитативная фраза (которой тоже добавили отсутствующее у Чайковского *energico* (итал. – *энергично*; вы чувствуете – добавление того же рода!)), в выражение неуместной здесь напряженной драматической коллизии. Замысел композитора оказался искаженным» [2].

Вариативные интерпретационные решения, безусловно, являются темой для подробного исследования, но также интересно второе и третье направления творческой трактовки авторского текста.

Отход от традиционного фортепианного звучания в свое время с удивлением наблюдал еще сам Петр Ильич Чайковский. Так, например, «Баркарола», уже при жизни ставшая одним из популярнейших его произведений, получает неожиданное даже для автора вариативное инструментальное звучание. Делясь с Н. Ф. фон Мекк мыслями о распространенности своих произведений за границей, композитор писал 19 марта 1878 года: «Я даже сюрпризом нашел там совершенно неизвестные мне дотоле переложения, как, например, переложение фортепианной баркаролы (g-moll) для скрипки с фортепиано и Andante первого квартета для флейт» [Цит.

по: 2].

Различная инструментовка дает возможность не просто нового тембрального окрашивания материала, а поэтического переозвучивания. Так, применение не предусмотренного композитором инструментального состава приводит к новым звуковым, штриховым возможностям в мелодической, фразировочной, гармонической подаче. Это хорошо прослушивается в транскрипции для фортепианного трио русского композитора, органиста, пианиста, педагога, наследника традиций русской классической школы А. Гедике. Заметим, что сам П. Чайковский не очень любил ансамблевое сочетание скрипки, виолончели и фортепиано в одном инструментальном составе, считая такое соединение неестественным (хотя им и было создано в 1882 году большое фортепианное трио «Памяти великого художника», ор. 50, a-moll). Однако «озвучивание» характеристических фортепианных пьес именно таким составом значительно «обогащает» оригинал. Такая инструментовка не просто «расцветчивает» фактуру разными красками, она видоизменяет объем звучания, усиливает многоуровневость голосоведения, дает большую свободу тембрального расслоения.

Проанализировав две исполнительские версии в инструментовке для фортепианного трио пьесы «Март. Песнь жаворонка», наблюдаем совершенно различные интерпретационные решения. Так, в исполнение состава: Игорь Урьяш (фортепиано), Илья Иофф (скрипка), Алексей Массарский (виолончель) (запись 2004 года) более «обострена» и виртуозно подана штриховая сторона. Прихотливость ритмического рисунка, форшлагов, имитирующих птичье щебетание в средней части пьесы, демонстрирует более интересные, чем может дать фортепианное исполнение, возможности. Появляется некая концертность в преподнесении музыкального материала, когда скрипке и фортепиано дана возможность «посоревноваться» друг с другом в птичьих «кликах» весны. Другое исполнение этой же пьесы в составе: Элеонора Теплухина (фортепиано), Татьяна Громцева (скрипка), Наталья Савинова (виолончель) более камерное по своему духу. Здесь слушатель может ощутить более спокойное по характеру «робкое пробуждение природы».

В каверверсии «Марта» Л. Десятникова (аранжировка с привлечением струнных и ударных инструментов) слышим скорее фантазию «по мотивам» пьесы П. Чайковского. В ней значительно усечен сам текст – нет средней части, добавлены (досочинены) подголоски. «Блеклость и размытость» мартовских красок поданы оригинальными звукописными приемами (шорохи, призвуки, безвибрационные звуки струнных). Смысловая направленность данной аранжировки на значительную недосказанность.

Интересны и каверверсии «Осенней песни». А. Майкапар, допуская

возможность звучания другим составом, обращал внимание на следующее: «Все внимание слушателя сосредоточено именно на мелодии, ничто не отвлекает от нее, она покоится на бархатных аккордах аккомпанемента. И пьеса эта является собой чистейший образец мелодии с аккомпанементом. Причем эту истинно фортепианную пьесу легко можно представить себе в качестве соло скрипки с аккомпанементом, тоже струнных инструментов. С равным успехом это мог бы быть романс, а по ходу пьесы даже дуэт мужского и женского голосов» [3]. Как бы «напрашивающееся» само собой вокальное решение этой миниатюры находит свое творческое воплощение в каверверсии эстрадного коллектива «Сопрано 10» («SOPRANO M. Турецкого»). Особенно примечательна версия сохранением в качестве эпиграфа-вступления и проводника между вокальными куплетами элемента первоисточника (фортепианного изложения второго четырехтакта темы – мелодической линии «падающего листа») и вместе с тем переосмыслением основного настроения произведения. Если в композиторском видении ключевым состоянием пьесы является погружение в меланхолию, безысходную печаль, даже некоторую скорбь, то данная каверверсия снимает напряжение и вносит просветление, предлагая более элегическое, мягкое настроение, свойственное любовной лирике (чему способствует и текстовое сопровождение). Определенное развитие выполнено по песенной схеме: первый куплет поручен сольному сопрано, 2-й куплет в романсовом дуэте (с тесным подголосочным переплетением), средняя часть преобразована в припев эстрадной более открытой эмоциональной подачи. Если в авторском первоисточнике драматургическое развитие в итоге приводит к состоянию душевной усталости, то в этом вокально-эстрадном варианте прослушивается обратная динамика, от печали к просветлению, торжества всепобеждающего чувства любви, «уснувшего под снегом, но ждущего своего пробуждения весной».

Известны симфонические инструментовки цикла «Времена года», в которых масштаб фортепианных характеристических пьес кардинально меняется, отходит от первоначальной камерности.

Как видим, интерпретационные решения, транскрипции (переложения), аранжировки способны на разных уровнях в большей или меньшей степени влиять на творческое переосмысление авторского текста. Нередко удачные аранжировки или каверверсии способны совершенно с неожиданной стороны представить данное произведение. Уместность видоизменять оригинальную композиторскую инструментовку, а также открывающиеся в связи с этим возможности к развитию переозвученного музыкального текста – эти темы кажутся перспективными для исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Майкапар А. Урок музыки. П. И. Чайковский «Времена года» [Электронный ресурс] / А. Майкапар. – Режим доступа : <http://art.1september.ru/article.php?ID=200700503>
2. Майкапар А. Урок музыки. П. Чайковский «Времена года». Июнь. Баркарола [Электронный ресурс] / А. Майкапар. – Режим доступа : <http://art.1september.ru/article.php?ID=200701102>
3. Майкапар А. Урок музыки. П. И. Чайковский «Времена года». Октябрь. Осенняя песнь [Электронный ресурс] / А. Майкапар. – Режим доступа : <http://art.1september.ru/article.php?ID=200701903>

УДК 784.21

*В. А. Боброва,
г. Луганск*

ДВА МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИХ ОПЫТА ВОПЛОЩЕНИЯ «УНДИНЫ» (Э. ГОФМАН И П. ЧАЙКОВСКИЙ)

В XVIII – I половине XIX в., когда происходит становление романтизма как ведущего художественного стиля эпохи, ключевое место занимает фантастическая тема. Причиной такого предпочтения в художественно-образной атмосфере стало желание романтиков отойти от реальности и представить реальность иного плана, позволяющую личности достигнуть некоего мистического уровня сознания. Созданный ими мир фантастики стал той плоскостью, в которой воображение художника могло реализоваться совершенно свободно и в соответствии с его индивидуальностью [1 – 5].

Научный интерес представляет изучение двух вариантов оперы «Ундина», созданных в разное время Э. Гофманом и П. Чайковским.

Опера «Ундина» была задумана Эрнстом Гофманом еще в Бамберге. Премьера состоялась в Берлине 3 августа 1816 года в Королевском театре с декорациями, изготовленными по эскизам самого автора. Первый и последующие семнадцать спектаклей имели огромный успех. Последний прошел 27 июля 1817 года, когда произошел пожар в театре, который погубил все декорации и костюмы. П. Аттербум писал: «Две декорации к «Ундине» я никогда не забуду: бурная лесная река образует остров, на котором ночью впервые встречаются Ундина и Гульдбранд под жалобные стоны рыбака, а еще сверкающий красками, прозрачный дворец на дне Средиземного моря, где, наконец, вновь соединилась с возлюбленным и супругом сохранившая верность морская царевна...» [5, с. 243].

Однако вскоре об «Ундине» забыли. И только в начале XX века была найдена партитура. В 1906 году композитор Х. Пфифцер сделал клавишную версию по всем

сохранившимся материалам оперы. В 1926 году «Ундина» была снова поставлена в Бамберге. Сегодня, к сожалению, это произведение редко можно найти в репертуаре европейских театров.

Опера написана на сюжет повести немецкого писателя-романтика Ф. Фуке, оставившего военную службу и обратившемуся к литературе. Он создал ряд достаточно интересных произведений, которые принесли ему известность в Европе.

В литературу будущего писателя ввел А. Шлегель. Ф. Фуке привлекали темы исторические и религиозные, наиболее популярные в это время. Творческое наследие Ф. Фуке представлено рыцарскими романами, эпическими поэмами и драмами рыцарского и героического содержания «Роговой Зигфрид в кузнице», «Драматические игры» (*Dramatische Spiele*), «Романсы Ронсевальской долины» (*Romanzen vom Thal Ronceval*), «История благородного рыцаря Галми и прекрасной герцогини Бретонской» (*Historievomedlen Ritter Galmy und einer schönen Herzogin von Bretagne*).

Особую популярность он приобрел после 1815 года во время расцвета демократического студенческого движения. В 1811 году в свет выходит произведение «Ундина», наполненное фантастическими элементами, местами переходящее в сказочное повествование. Согласно Ф. Фуке стать либреттистом композитора окрылило Гофмана, привело его в восторг. Это сочинение стало классикой мировой литературы, послужило основой сочинений многих композиторов: Й. Зайфрида (опера «Ундина», 1817 г.), К. Гиршнера (опера «Ундина», 1837 г.), И. Хартмана (опера «Ундина», 1842 г.), А. Лорцинга (опера «Ундина», 1845 г.), А. Львова (опера «Ундина», 1848 г.), П. Чайковского (опера «Ундина», 1869 г.), А. Гировца (балет «Ундина», 1825 г.), Х. Шмидта (балет «Ундина», 1836 г.), Ц. Пуни (балет «Наяда и рыбак», 1843 г.), Х. Хейнце (балет «Ундина», 1958 г.), М. Равеля (сюита «Ундина»), К. Рейнеке (соната «Ундина») и др.

«Ундина» привлекала многих художников обращением к фольклору, использованием народно-сказочной фантастики. Э. Гофман утвердил новое романтическое произведение, его интонационно-тематические основы. Также композитор углубляет элемент индивидуальной характеристики. Лирика становится более психологичной.

В русской музыке мы находим еще один опыт сценического воплощения сюжета «Ундины». В 1869 году П. Чайковский работает над одноименной оперой по либретто В. Сологуба. В творчестве П. Чайковского это была вторая опера, которая, к сожалению, так и не была поставлена.

Впервые исполнены отрывки из оперы в концерте 16 марта 1870 года в Большом театре. В мае 1870 года «Ундина» была отвергнута Дирекцией императорского театра. П. Чайковский забрал партитуру по собственному

желанию. Опера так никогда и не исполнялась полностью, а в 1873 году была уничтожена композитором. Фрагменты музыки «Ундины» перенесены автором в балет «Лебединое озеро», Симфонию № 2, музыку к сказке «Снегурочка» А. Островского: на мелодию арии Ундины из I действия «Водопад мой дядя» композитор положил арию Леля «Земляничка-ягодка». Марш из «Ундины», который представлял в опере свадебное шествие Бертальды и Гульбранда из III действия, вошел во вторую часть Второй симфонии (Andantino marciale, quasimoderato, Es-dur). Тема дуэта Ундины и Гульбранда в балете «Лебединое озеро» вошла в пятый танец лебедей из II действия (Andantenontropo, Ges-dur, эпизод *ritmosso*).

Концепция оперы П. Чайковского совершенно отличалась от романтически-фантастической идеи гофмановского произведения. Композитор в этом сочинении раскрыл глубокий внутренний мир человека, его опера проникнута глубоким лиризмом и тонким психологизмом.

Э. Гофман и П. Чайковский открыли для музыки XIX века возможность полного выражения и абсолютного богатства души человека, подлежащего и доступному воплощению в музыке. «Ундина» – тот образец оперы, который определил развитие романтической оперы. Историческое значение «Ундины» велико. Многие эпизоды, связанные с трагедией героини, способны и сейчас глубоко взволновать слушателя. Опера «Ундина» – произведение новаторское, и в целом и в деталях утверждающее рождение нового, романтического оперного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бэлза И. Ф. Исторические судьбы романтизма и музыка : очерки/ И. Ф. Бэлза. – М. : Музыка, 1985. – 253 с.
2. Гофман Э. Т. А. Собр. соч. : в 6 т. / Э. Т. А. Гофман. – М. : Худож. лит., 1991 – . – Т. 1. – 1991. – 494 с.
3. Музыка Австрии и Германии XIX века / под ред. Т. Э. Цытович. – М. : Музыка, 1975. – 512 с.
4. Сафрански Р. Гофман / Р. Сафрански ; пер. с нем. В. Д. Балакина. – М. : Мол. гвардия, 2005. – 417 с.
5. Э. Т. А. Гофман: жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы / пер. с нем., сост. К. Гюнцеля. – М. : Радуга, 1987. – 464 с.

УДК 785.11

*Л. А. Воротынцева,
г. Луганск*

АВТОЦИТАТА КАК ВОПЛОЩЕНИЕ РЕФЛЕКСИИ Г. КАНЧЕЛИ

В творчестве Г. Канчели понятия «музыка» и «красота» с самого начала равнозначны. Здесь нет места злу как таковому. Натиск сил, враждебных свету,

Материалы Международной научно-практической конференции,
посвященной 175-летию со дня рождения композитора

изображается достаточно опосредованно – через максимальное напряжение противостоящих им духовных сил, смятение чувств, иногда отчаяние, а порой через мягкую иронию. Благодаря этому такое контрдействие словно изнутри насыщается отражённым светом добра и красоты. Музыка становится целостным и гармоничным художественным эквивалентом далеко не целостного, не совершенного мира. Всё это говорит о рефлексивном восприятии грузинского мастера, создающего силой своего творчества новую художественную реальность. Сам термин «рефлексия» (reflexio – обращение назад) относится одновременно к двум сферам – философии и психологии. Согласно философской энциклопедии: «Рефлексия – это «новый поворот духа» после совершения познавательного акта к Я (как центру этого акта) и его микрокосму» [3].

Л. Шаповалова, опираясь на трактовку психологии, так определяет это явление: «Рефлексия (от лат. reflexio – отражение) – осмысление человеком собственных действий и их законов, деятельность самопознания, которое раскрывает специфику духовного мира человека» [4, с. 17]. Из этого следует сделать вывод, что музыкальное произведение есть опредмеченное музыкальное мышление, модус авторского сознания. Одним из способов раскрытия данного модуса и является автоцитирование, в частности, приёмы автоцитаты Г. Канчели. Таким образом, он устанавливает некие связи, создаёт своё пространство и воплощает своё композиторское Я. Согласно определению А. Адиловой: «Явление автоцитации связывается с выявлением межтекстовых связей между творениями, созданными одним писателем» [1]. Исходя из этого, автор статьи ставит своей целью обозначить эти связи.

Это вербальные и невербальные символы для композитора, кочующие из одного творения в другое, на что указывает сам автор. Данные интонационные, тембровые, гармонические модели подаются как в исконном виде, так и в трансформации. Ещё в музыке к кинофильму «Дети моря» намечен путь, по которому в симфонии неприметно войдут простейшие песенные интонации, происходит работа с интонационными праформулами, рассматриваемыми под микроскопом, они становятся семантически значимыми. В «Детях моря» встречаются формулы двух разных типов, распространённых и в следующих фильмах, и в симфоническом творчестве. Первый – прямая цитата из «Аллегро» (ц. 6 – 13) – образ мерного ритма, наступающего сквозь смерч фигураций; второй – характерная малосекундовая интонация, перемещающаяся по пластам фактуры и воспринимающаяся как тёмная, разбухающая масса. Из «Детей моря» в Первую симфонию попали и блюзовые гармонические основы в лирических эпизодах, восходящие кварто-тритоновые цепочки. Именно с такой попевки начинается основная тема симфонии. Начальный тезис представляет собой подчёркнуто жёсткий, быстрый, даже гротескный марш, исполненный какой-то

мрачной решимости. Как и в «Детях моря», Г. Канчели использовал образ песнопения – символа вечной красоты, единения национального и общечеловеческого. Не случайно он остановил свой выбор на свадебном хорале «Ты лоза» («Шен хар венахи»). Не цитируя эту мелодию, композитор постепенно вплетает её интонации и гармонию в продолжение второй «субъективной» лирической темы Largo (ц. 48, 49). Следующее симфоническое детище – это Вторая симфония – «сказка о рождении музыки» [1, с. 66]. Много лет спустя на эту же тему будет написана опера-притча «Музыка для живых». Но там музыка возрождается в мире, опустошённом войной и лишённом не только природной красоты, но и человечности. В «Песнопениях» же мир нов и прекрасен, он жаждет выразить себя в музыке. Эта основная интонация возникает в динамической впадине I части. Это псевдоцитата, подчеркнутая ладотональной обособленностью (единственная «бемольная врезка» в чистую диатонику), тембровой и динамической слитностью флейтового хора среди бесконечных переливов оркестровых красок. К мелодии из трёх звуков подложена кварто-квинтовая секвенция эстрадного неobarocko (ц. 11).

В Пятой симфонии также присутствуют интонации трёхзвучного песнопения, звучащего в тембре деревянных духовых инструментов в среднем регистре. Опираясь на слова автора «ночные молитвы», адресованные симфонии, можно сказать, что здесь возникает огромный купол звёздного неба, к которому обращено духовное начало. Постепенно произрастающая мелодия заполняет собой звуковое пространство. Мысль, устремлённая к Богу, материализуется. Но этот звуковой «купол», несмотря на лаконичность и сдержанность, вновь пытается разрушить сила извне. И здесь же знакомые нисходящие малосекундовые интонации, наполняющие музыкальное пространство ощущением пустоты и серости, а в данном контексте отождествляющиеся с началом обратного отсчёта времени (ц. 16), с застывшим ожиданием, способным опустошить душу.

Седьмая симфония Г. Канчели потрясает своей трагедийностью, которая возведена в ранг чего-то фатального, страшного, сокрушающего на своём пути ростки всего живого. И вновь в мотиве «благой вести», цементирующей всё развитие произведения, слышно песнопение струнных. Она интонационно родственна многим темам мировой музыки с подобным контекстом. Следует вспомнить главную партию финала симфонии «Юпитер» В. Моцарта, тему хорала венчания из оперы «Монтеки и Капулетти» современного московского композитора А. Харютченко. Особое значение в этой симфонии и в других сочинениях композитора всегда играл вальс. Это, своего рода, далёкая «страна воспоминаний», уход в другую действительность, в мир мечтаний и надежд. Может быть, совсем не случайно в точке «золотого сечения» (ц. 32) появляется

та самая тема, что в фильме «Кин-дза-дза» звучала на обугленной планете Хануд, бессмысленной жертве «звёздных войн», когда земляне узнавали, что домой им уже не вернуться; они снимали кислородные маски и спокойно, даже с каким-то облегчением, ложились на чёрную холодную почву. И вновь мы слышим стонущие интонации нисходящих малых секунд, растворённых в фактуре в сопровождении трёхдольного мерного ритма, а в гармонии – далёкий отзвук лейтмотива «Детей моря». Не это ли диалектика музыкальной философии Г. Канчели? Сами образы для его лирики: песнопение, вальс и светлые темы в параллельных секстах – авторизованные символы идеала, красоты, света, которые постоянно обновляются, раскрывают новые смысловые оттенки. Именно вальс будет иметь главенствующее значение в «Музыке для живых», где действие происходит в вымышленной стране во время кровопролитных войн. Старик играет на найденной скрипке мелодию, сотканную из тех же малосекундовых интонаций (ges-f) в тембре флейты, и всё Largo построено лишь на этом мотиве. На этот зов собираются дети, выросшие в мире зла и насилия, таким образом, музыка становится их первой речью и проводником на пути к познанию добра. Этот вальс звучит и тогда, когда Офицер стреляет в Старика, но пули утрачивают свою смертоносную силу. Интонации этого же вальса звучали и в эпизоде *Calmo* Шестой симфонии.

Н. Зейфас в своей книге «Песнопения» говорит: «Чем-то эта практика напоминает мне барочные «пародии» – перенос темы или эпизода из одного сочинения в другое (а иногда и в третье, четвертое и т. д.). Как в те далёкие годы, так и сегодня композитору – даже Баху! – подчас не удаётся придумать лучшей музыкальной формы для воплощения подобного содержания» [2, с. 223].

Являясь художником-адептом, Г. Канчели в своих творениях создаёт свой мир, своё звуковое пространство, отражая в нём извечные проблемы бытия, что свидетельствует о его рефлексивном мироощущении и, как следствие, особом типе художественного сознания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адилова А. С. Автоцитата как феномен интертекстуальности [Электронный ресурс] / А. С. Адилова. – Режим доступа : <http://arch.kyrlibnet.kg/uploads/Adilova%20A.S..pdf>
2. Зейфас Н. Песнопения. О музыке Гии Канчели / Н. Зейфас. – М. : Сов. композитор, 1991. – 342 с.
3. Краткая философская энциклопедия [Электронный ресурс] / сост. Е. Ф. Губский. – М. : Прогресс, 1994. – 576 с. – Режим доступа : http://svitk.ru/004_book_book/15b/3353_kratkaya_filosofskaya_enciklopediya.php
4. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник / Л. В. Шаповалова. – Харьков : Скорпион, 2007. – 291 с.

КАК РАССКАЗЫВАТЬ ДЕТЯМ О П. И. ЧАЙКОВСКОМ

Детская аудитория требует самого пристального внимания. Заинтересовать, донести смысл своего выступления – нелёгкая задача. Великий просветитель Д. Кабалевский, проецируя композиторское творчество на детскую аудиторию, утверждал, что для детей нужно писать так же, как для взрослых, и даже лучше.

Учитывая непродолжительность внимания, способность сосредоточиваться на небольшой временной промежуток в силу возрастного ценза и особенности психологии, рассказ должен быть ярким, увлекательным, опираться на самые захватывающие факты из жизни и творчества.

Немаловажную роль играет начало. Уже с первых слов аудитория должна понять, что речь идёт о необыкновенном человеке, суметь погрузиться в окружающую его атмосферу. Вот как начинает свой очерк о Чайковском Н. Колосова: «Если музыка в шелесте травы, в шорохе шагов, в перезвоне часов в гостиной, в стихах Пушкина и Шекспира... Если матушка, самое любимое существо, с первых дней твоих дарила тебе музыку... Если от первых звуков волшебной оркестрины замирало сердце и на глаза навертывались слезы...

Если часами можно сидеть за инструментом, играя по памяти иногда всего один раз услышанные мелодии... Если вся жизнь в музыке, можно ли оставить ее? Конечно, нет...» [2, с. 131].

Такой зачин вместо банального высказывания: «П. И. Чайковский – это гениальный композитор. Уже в детстве у него проявились замечательные способности» сразу же прокладывает «мостик» к сердцам юных слушателей.

Целесообразно подробнее остановиться на детских и юношеских годах, говоря о близких и знакомых аудитории вещах. Например, о том, что мальчик не терпел жестоких игр с животными, заступался за обиженных, помогал слабым. Обучаясь в училище правоведения, до последней крошки делился гостинцами, которые ему передавали из дома.

Лекция-концерт ставит перед собой цель не только приобщить детей к миру классической музыки, развить чувство прекрасного, но и показать пример достойного поведения, правильных моральных устоев, вызывая чувство уважения и восхищения к композиторам.

Воспитательный аспект один из самых важных в просветительской работе, и его фундаментом является не только прекрасная музыка, пробуждающая в душе самые светлые эмоции, но и личностные качества её

творца.

Уже в зрелом возрасте Чайковский всегда помогал всем нуждающимся. Жители Клина называли его «добрый барин». Любящий детей и одаривающий их подарками, он задумал построить для клинских ребят народную школу и, хоть сам не был очень богат (даже дом не мог себе купить), дал на строительство этой школы свои деньги.

Большое значение в рассказе имеют цитаты, а также высказывания от первого лица, являющиеся проводником в эпоху, мировоззрение композитора, его творческий процесс. Однако их количество должно быть регламентировано, и выбирать нужно самые образные.

Скучный недостаток П. Чайковского в первые годы работы в консерватории лучше всего передать с помощью воспоминаний Н. Кашкина: «Он приехал в Москву в необыкновенно старой енотовой шубе, которую дал ему Апухтин, употреблявший её в деревенских поездках. Сюртук и прочие принадлежности костюма гармонировали с шубой так, что, в общем, новый преподаватель был одет не только скромно, но просто очень бедно, что, впрочем, не помешало ему произвести прекрасное впечатление на учащихся при своём появлении в классах. В фигуре и манерах его было столько изящества, что оно с избытком покрывало недочеты костюма» [3, с. 11].

Не стоит много говорить о любви Чайковского к природе, целесообразно обратиться к его воспоминаниям: «Отчего простой русский пейзаж, отчего прогулка летом в России, в деревне по полям, по лесу, вечером в степи, бывало, приводила меня в такое состояние, что я ложился на землю в каком-то изнеможении от наплыва любви к природе, от тех неизъяснимо сладких и опьяняющих ощущений, которые навевали на меня лес, степь, речка, деревня вдаль, скромная церквушка, словом, всё, что составляет убогий русский родимый пейзаж. Отчего всё это?»

Большой интерес представляют цитаты, лексические обороты которых выступают в качестве примет времени жизни композитора. Вот одна из них, взятая из газеты «Московские ведомости»: «Класс теории музыки П. И. Чайковского открывается по вторникам и пятницам в 11 часов утра. О чем доводится до сведения желающих поступить в означенный класс. Плата с ученика 3 рубля в месяц» [Там же].

В лекциях для детей совершенно исключается музыковедческая терминология, обилие дат, мгновенно улетающих из памяти. Если возникает острейшая необходимость во время пояснения сослаться на незнакомые для детей слова (гармония, полифония) или названия жанров, то за ними следует «перевод», т. е. доступное разъяснение.

Говоря о конкретных произведениях, нельзя уходить от аннотации, которая должна быть необычайно образной и вызывать желание послушать,

понять эту музыку. Взять хотя бы «Болезнь куклы» из «Детского альбома». «Одинокие четверти на второй доле в мелодии напоминают капли слёз девочки, у которой большое горе – заболела кукла, и мелодия всё время устремляется вниз к выразительным басам. И вот мелодия взлетает в самый высокий регистр и звучит как крик отчаяния маленького человечка».

Далеко не все произведения нуждаются в аннотации. Иногда нужно создать определённое настроение. «Россия, её необыкновенная природа, каждый месяц зимы, весны, лета, осени оживают в цикле для фортепиано «Времена года». Вот одна из его пьес «На тройке»:

*Не гляди же с тоской на дорогу,
И за тройкой вослед не спеши,
И тоскливую в сердце тревогу
Поскорей навсегда затуши».*

Погружая юного слушателя в атмосферу оперного или балетного спектакля, необходимо рассказать его содержание. Музыка настолько выразительна, что не нуждается в подробной аннотации, использованной ранее с целью научить понимать язык музыки, её средства выразительности.

Закономерно возникает вопрос «Как закончить выступление?». Подводя итог, лучше это сделать от имени автора: «Я артист, который может и должен принести честь своей Родине. И я хочу всеми силами души это сделать» [1, с. 5].

ЛИТЕРАТУРА

1. Должанский А. Симфоническая музыка Чайковского / А. Должанский. – Л. : Музыка, 1981. – 208 с.
2. Колосова Н. Здравствуй, музыка! / Н. Колосова. – М. : Мол. гвардия, 1969. – 175 с..
3. Пётр Чайковский / Наша история. 100 великих имён. – М. : ООО «Де Агостини», 2010. – Вып. 4. – 31 с.

УДК 786–053.2/.5:929Чайковский

*Г. В. Горбулич,
г. Луганск*

«ДЕТСКИЙ АЛЬБОМ» П. ЧАЙКОВСКОГО: КАТАРСИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗА

Результат преобразования личности под воздействием художественного образа наиболее полно, на наш взгляд, отражен в понятии «катарсический объект», анализируемом И. Карпенко как такой объект действительности, деятельность с которым вызывает глубокие качественные изменения в сознании,

чувствах и поведении субъекта (духовное очищение, усложнение и возвышение) [3].

Музыкальный образ «Детского альбома» П. Чайковского обладает всеми существенными признаками катарсических объектов: 1) эстетической целостностью; 2) доминантно-сопутственной организацией; 3) социально-этической значимостью; 4) смысловой диалогичностью; 5) эмоциональной амбивалентностью; 6) наличием эффекта остранения.

На титульном листе первого издания (1878) композитор обозначил: «Посвящается Володе Давыдову. Детский альбом. Сборник легких пьес для детей (подражание Шуману, опус (сочинение) 39)».

1. Эстетическая целостность музыкального образа как катарсического объекта.

Музыкальная организация подчиняется закону эстетического единства, согласно которому в эстетической организации предмета существует диалектическая взаимосвязь между внешним и внутренним, физическим и духовным, содержанием и формой. Композиция художественного образа произведения представляет собой такую эстетическую организацию музыкального предмета, в которой осуществляется взаимный переход внешнего и внутреннего, формы и содержания, цели и результата (Е. Назайкинский), что делает музыкальное произведение потенциально катарсисогенным. Очевидно, что именно композицию мы можем считать структурным выражением эстетической целостности музыкального образа как катарсического объекта.

Эстетическая целостность художественного образа «Детского альбома» как катарсического объекта проявляется в его композиции.

Изначально существует две авторские редакции «Детского альбома», отличающиеся друг от друга смысловым контекстом, что, безусловно, получило свое отражение в композиционном строении цикла. Поскольку композиция любого цикла представляет собой определенную последовательность номеров, обусловленную авторской концепцией, то постижение принципов группировки пьес в «Детском альбоме» позволит выявить различия смыслового контекста обеих версий цикла и, как следствие, их композиционные различия.

Так, авторы статьи о первой редакции (не опубликованной П. Чайковским) «Детского альбома» М. Месропова и А. Кандинский-Рыбников считают, что последовательность миниатюрных циклов в данном опусе психологически обусловлена [4, с. 138]. Содержание художественного образа цикла в первой авторской редакции трактуется как отражение жизненного пути человека: утро жизни, мечты и их крушение, кружение вальса, олицетворяющего саму жизнь, познание собственных корней, постижение мудрости мировой культуры, очищение и пробуждение через природу [6]. Очевидно, что смысловая композиционная арка в неопубликованном варианте «Детского альбома»

находится между «Утренним размышлением» (утро жизни) и «Шарманщик поет» (вечное продолжение жизни).

Содержание художественного образа опубликованной версии цикла – это отображение дня из жизни ребенка, насыщенного увлекательными событиями: утро, игры, танцы, прогулка в деревню, мечты и рассказы о путешествиях, сказка на ночь [6]. Таким образом, смысловая композиционная арка в опубликованной версии «Детского альбома» находится между «Утренним размышлением» (начало дня) и «В церкви» (окончание дня).

Изучение биографии композитора и истории создания цикла позволяет исследователям выделить еще одну концепцию «Детского альбома», продолжающую идею отражения жизненного пути человека, – автобиографическую: пробуждение личности, размышления о религии, предчувствие опасностей окружающего мира, радости юности и первые утраты, годы странствий, возвращение домой, жизненные коллизии, нравственное обновление, мысли о смерти, покаяние, итоговое приятие жизни [Там же].

Для выявления композиционных различий опубликованной и неопубликованной версий художественного образа «Детского альбома» уточним различия в порядке расположения пьес. Например, пьеса «Мама» в неопубликованном варианте представлена третьим номером (за «Зимним утром»), а в опубликованном варианте – четвертым (после «Игры в лошадки»). Таким образом, в первоначальном варианте миниатюра «Мама» является контрастом к трагически окрашенному «Зимнему утру», а в опубликованном варианте – появляется в разгар детских игр, внося в них умиротворение и лирическое настроение [1; 4; 5, с. 112].

Кукольный микроцикл, представленный в первоначальном авторском варианте, открывает пьеса «Новая кукла», а завершает «Вальс», который становится его драматургическим итогом. По мнению М. Месроповой, А. Рыбникова-Кандинского, М. Смирновой, смещение пьесы «Новая кукла» в конец кукольного цикла смягчает трагический акцент и может быть истолковано как «эмоциональное продолжение и усиление темы вальсовости, символизирующей вечное обновление жизни» [5, с. 113].

Миниатюра «Шарманщик поет», заключающая цикл в неопубликованной версии «Детского альбома», подчеркивает, по мнению искусствоведов, близость данного цикла к шумановским «Детским сценам», которые включает пьеса-эпilog «Поэт говорит». Изменив расположение пьес «Шарманщик поет» и «В церкви», автор композиционно заключает цикл «в обрамление двух молитв, словно осенив день ребенка крестным знамением» [4; 5, с. 113].

2. Доминантно-сопутственная организация музыкального образа как катарсического объекта.

Доминантно-сопутственная организация музыкального образа как катарсического объекта находит выражение в «музыкально-технологической организации звуковой ткани» и определяется модусом-доминантой как «музыкально-языковой структурой» (Е. Назайкинский), воплощенной в композиции музыкального произведения.

Доминантно-сопутственная организация художественного образа «Детского альбома» определяется концепцией катарсического объекта. Поскольку изначально существуют два авторских варианта композиции «Детского альбома», то и доминантно-сопутственная организация обеих авторских версий цикла будет несколько отличаться.

Рассмотрим доминантно-сопутственную организацию обеих версий цикла на примере анализа исполнительских интерпретаций «Детского альбома» двумя выдающимися исполнителями разных поколений – Я. Флиера и М. Плетнева, выполненную М. Смирновой [5, с. 114 – 119].

Исполнительская интерпретация Я. Флиером «Детского альбома» скорее соответствует опубликованной версии цикла (день из жизни ребенка), поэтому модус-доминанта этого катарсического объекта – светлое, лирическое начало. Эту модус-доминанту можно также охарактеризовать словами А. Николаева о «Детском альбоме»: «В этих поэтических картинках нет ни драматизма, ни трагических душевных переживаний, ни бурного веселья. Мы встречаем в них тихую печаль, спокойное раздумье, радостные, светлые настроения» [Цит. по: 5, с. 116].

В соответствии с обозначенной модус-доминантой осуществляется исполнительская интерпретация цикла Я. Флиером. В частности, исполнителем предлагается лирическая трактовка цикла, утверждающая светлое и ясное начало. Его игра, как отмечает М. Смирнова, это «изящная остроумная беседа», это отражение той грани мироощущения П. Чайковского, когда композитор «с улыбкой мудреца взирает на мир детских утех» [5, с. 115]. При этом на все пьесы цикла пианист накладывает легкую вуаль печали. В трактовке Я. Флиера пьесы цикла не противопоставляются, а внутренне сближаются, избегая резких контрастов и сглаживая психологические обострения. В результате, по мнению М. Смирновой, «Детский альбом» воспринимается как своеобразный калейдоскоп образов [Там же].

Открывает цикл «Утренняя молитва», звучащая прозрачно и лучезарно, без всякого намека на «вопросы-сомнения». Первой лирической кульминацией становится пьеса «Мама», «наполненная сердечным теплом и светом», вторая лирическая кульминация цикла – «Сладкая греза», напоминающая по характеру в трактовке Я. Флиера пьесу «Мама», что образует некую арку, скрепляющую цикл воедино [Там же, с. 115 – 116]. Венчает цикл пьеса «В церкви», звучащая в трактовке Я. Флиера как самый печально-просветленный номер. Таким образом,

композиционная структура художественного образа цикла (вторая авторская редакция) представлена: вступлением («Утренняя молитва»), двумя кульминациями, скрепляющими цикл воедино («Мама», «Сладкая греза»), и заключением – вечерней молитвой («В церкви»).

Модус-доминанта неопубликованной авторской версии «Детского альбома» (отражение жизненного пути человека, его предопределенность) – это комплекс чувств – созерцательно-философско-драматических. И именно такой модус-доминанте соответствует исполнительская трактовка «Детского альбома» М. Плетневым (неопубликованная версия), рассматриваемая М. Смирновой как «ярко характерный, целостно спаянный цикл» [Там же, с. 117]. Искусствовед подчеркивает, что в исполнении М. Плетнева «весь цикл пронизан единым развитием, в игре его сильно проявлено театральное-режиссерское начало» [Там же, с. 117]. Так, в первой части действия, после вступления («Утренняя молитва», «Зимнее утро») развитие достигает своей первой кульминации в пьесе «Новая кукла», после которой происходит драматический срыв («Болезнь куклы»), после небольшого перерыва (антракт) появляются новые персонажи (танцевальный цикл, русский цикл и др.) и «драматическое мироощущение уступает место созерцательно-лирическому, а затем философскому» [Там же, с. 117]. «Сладкая греза» является кульминацией, как бы завершающей второй акт, следующая за ней «Песня жаворонка» – это связка к заключению цикла, в котором звучат пьесы «В церкви» (перекликающаяся в исполнении М. Плетнева по экспрессии с «Болезнью куклы»), и «Шарманщик поет» – эпилог цикла – звучит контрастом наполненному жизнью циклу. Пианист ее трактует как образ застылости, угасающей жизни [Там же, с. 119].

Таким образом, модус-доминанта как целостный музыкальный феномен определяет систему сопутствующих, получает свое отражение в коммуникативных, тектонических и содержательно-смысловых функциях композиции (Е. Назайкинский).

3. Социально-этическая значимость музыкального образа как катарсического объекта.

Анализируя творчество П. Чайковского, Б. Асафьев отмечал в качестве характерной особенности русского искусства XIX столетия тенденцию перерастания эстетического в этическое [2, с. 148]. Как отмечает Б. Асафьев, возвышая эстетический образ до этической значимости, композитор должен наделить его эстетически преобразованными интонациями, «оправдавшими себя в сознании слушателей в качестве выразителей правдивой душевности и прямоты, искренности духа» [Там же, с. 151].

Духовно-ценностный контекст культуры, социально-этическая тематика эпохи, субъективная сторона творчества композитора находят свое выражение в

духовном содержании конкретного художественного образа. Так, например, в «Детском альбоме» получили свое отражение все значимые смысловые элементы русской культуры XIX столетия: молитва («Утреннее размышление», «В церкви»), любовь к матери («Мама»), мир игры как важная часть жизни детей («Игра в лошадки», «Марш деревянных солдатиков», кукольный цикл), интонации русской народной культуры («Русская песня», «Камаринская», «Мужик на гармонике играет»), жаворонок как элемент весны (обновления) и почитание природы – «Песнь жаворонка», няня как символ семьи («Нянина сказка»), сказка («Баба-яга»), поэтизация бытовой сферы («Вальс», «Мазурка», «Полька»), интерес к другим культурам («Немецкая песенка», «Французская песенка», «Итальянская песенка», «Неаполитанская песенка»).

«Детский альбом» построен на интонациях, характерных для этой эпохи, среди которых мы можем назвать интонации вальсовости, пронизывающие весь цикл («Новая кукла», «Шарманщик поет» и др.), романсово-бытовую интонационность («Старинная французская песенка», «Итальянская песенка», «Сладкая греза»), интонации православного хорового пения («Утреннее размышление», «В церкви»).

Таким образом, духовно-ценностный контекст культуры, социально-этическая тематика эпохи, субъективная сторона творчества композитора находят свое выражение в духовном содержании конкретного музыкального образа.

4. Смысловая диалогичность музыкального образа как катарсического объекта.

Диалогические процессы в музыке получают свое отражение на масштабном синтаксическом уровне временной организации музыки (Е. Назайкинский), в частности, в ее семантике, запечатлевающей логику построения на принципах смысловой диалогичности, композиторском стиле, формах музыкального диалогического отношения к природе и культуре, превращающихся в музыке в «самоговорящее бытие» (М. Бахтин).

Рассмотрим некоторые аспекты смысловой диалогичности «Детского альбома». Так, изначальное наличие двух авторских версий этого цикла ставит исполнителя в ситуацию выбора определенной модус-доминанты, что предполагает внутренний диалог исполнителя с самим собой. Кроме того, ситуация общения с музыкальным произведением также воспринимается как диалог, так как «всякое понимание диалогично» (М. Бахтин).

Жанровая специфика сюиты, или, в данном случае цикла пьес, – по своей сути диалогична, так как предполагает смысловой диалог между различными частями цикла. Не исключение и «Детский альбом», состоящий из ряда микроциклов, составляющих сюжетную линию композиции, между которыми и внутри которых осуществляется непрерывный смысловой диалог: утро жизни,

кукольная трилогия, танцевальная трилогия, приобщение к национальным корням, путешествия (мудрость мировой культуры), возвращение домой (сказочные или «ночные» пьесы), пробуждение и очищение через природу (заклучительный микроцикл – «Песня жаворонка», «В церкви»), послесловие («Шарманщик поет» – выход из круга) [1; 6].

5. Эмоциональная амбивалентность (двойственность) музыкального образа как катарсического объекта.

Вся логика музыкального мышления как мышления эмоционального опирается на принцип амбивалентности (двойственности). В частности, эмоциональная амбивалентность логически следует из законов внутренней диалогичности систем, что выявляется в процессе стиле- и формообразования, проявляется через сочетание противоположных по характеру музыкально-выразительных средств, трактовку интонационного движения и др.

Рассмотрим реализацию принципа амбивалентности на примере исполнительских трактовок цикла Я. Флиером и М. Плетневым, построенных в соответствии с различными модус-доминантами: в опубликованной авторской редакции – лирическая трактовка цикла, утверждающая светлое и ясное начало; в неопубликованной редакции – комплекс созерцательно-философско-драматических чувств.

Так, в соответствии с лирической модус-доминантой, в исполнении Я. Флиера «Болезнь куклы» содержит черты романсовости, в умиротворенном настроении исполняются «Похороны куклы» – «без малейшего звукового нажима, гармонии словно растворяются, истаивают, подобно воспоминанию о былом» [5, с. 115]. «Вальс» и «Новую куклу» Я. Флиер исполняет в единой манере – оживленно и пленительно.

Миниатюра «Шарманщик поет», следующая перед пьесой «В церкви», звучит как умиротворяющая колыбельная песенка, а завершающая пьеса – «В церкви» – в трактовке Я. Флиера является самым печальным и самым просветленным номером цикла [Там же, с. 116].

М. Плетнев, исполняющий цикл в ключе созерцательно-философско-драматической модус-доминанты, пьесы «Новая кукла» и «Болезнь куклы» исполняет как две части одной пьесы – практически без перерыва. Как отмечалось выше – «Болезнь куклы» в трактовке М. Плетнева знаменует эмоциональный срыв, поэтому исполняется «динамически насыщено, долго, протяжно, как плач, с характерными для русской песенности задержками в ниспадающих концах фраз» [Там же, с. 118]. «Похороны куклы» пианист исполняет как бы бесстрастно, с четкой потактовой пульсацией, без динамических кульминаций, что звучит безнадежно-отрешенно. «Вальс» исполняется М. Плетневым ярко и свободно, символизируя уход от трагических

событий [Там же].

Пьеса «В церкви», исполняемая М. Плетневым, звучит протяжно, с глубокими вздохами-оттяжками перед началом каждой фразы, переключаясь по силе своей экспрессии с «Болезнью куклы», а «Шарманщик поет» – как эпилог действия – звучит контрастом к «наполненному жизнью циклу», постепенно угасая [Там же, с. 119].

6. Эффект остранения в музыкальном образе как катарсическом объекте.

В структуре музыкального образа получают отражение закрепленные социальной практикой традиционные формы выражения катарсических событий (синтаксический (интонационный) и композиционный уровни). Но каждый оригинальный музыкальный катарсический объект включает в себя новые элементы, которые видоизменяют устойчивый контекст, создавая эффект остранения.

Раскрытие композитором мотива игры, «кукольности» является одним из примеров реализации эффекта остранения в «Детском альбоме». Исследователи отмечают новаторскую трактовку этой темы П. Чайковским, выразившейся в духовном постижении мира игрушки, что позволило композитору раскрыть «суть исповедального отношения ребенка к кукле», отразить в музыке «ту глубину доверия к игрушке и миру игры, которая согревает память человека на протяжении всей его жизни» [Там же, с. 114]. Проводя параллель между балетом «Щелкунчик» и «Детским альбомом», М. Смирнова отмечает, что кукла в этих произведениях – не марионетка, а личность. Соответственно, «игрушечность» в «Детском альбоме» может истолковываться двояко – как в «игровом», так и в переносном – психологическом плане: как круг жизни человека, как перелистывание пестрых жизненных страниц, мелькающих подобно улетающим годам [Там же].

Подводя итог, приведем слова Б. Асафьева о музыке П. Чайковского, которая «много вызывает в сознании и о многом внушает подумать... и в этой перспективности ее воздействия – один из существенных стимулов ее жизнеспособности» [2, с. 156].

ЛИТЕРАТУРА

1. Айзенштадт С. А. Детский альбом П. И. Чайковского / С. А. Айзенштадт. – М. : Изд. дом «Классика – XXI», 2006. – 80 с.
2. Асафьев Б. О музыке Чайковского. Избранное / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1972. – 376 с.
3. Карпенко И. М. Катарсис как методологическая основа формирования духовной культуры личности / И. М. Карпенко // Вісн. ЛДПУ ім. Тараса Шевченка. – 2001. – № 9. – С. 85 – 91.
4. Месропова М. О неопубликованной П. И. Чайковским первой редакции «Детского альбома» / М. Месропова, А. Кандинский-Рыбников // Вопросы музыкальной педагогики : науч. тр. МГК им. П. Чайковского. – М., 1997. – Вып. 11. – С. 138 – 150.

5. Смирнова М. В. Чайковский-миниатюрист (на материале «Детского альбома») [Электронный ресурс] / М. В. Смирнова. – С. 109 – 120. – Режим доступа : <http://knmau.com.ua/chasopys>. – Загл. с экрана.
6. Трифонова Е. О. Взрослый подтекст «Детского альбома» П. И. Чайковского [Электронный ресурс] / Е. О. Трифонова. – Режим доступа : <http://dzerdmsh.ru>. – Загл. с экрана.

УДК 782.1

*Е. В. Губарь,
г. Луганск*

В ПОИСКАХ НОВЫХ ПУТЕЙ... ОБ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ И ПОСТАНОВКАХ ОПЕРЫ П. И. ЧАЙКОВСКОГО «ЧАРОДЕЙКА»

Оперы следует писать (впрочем, точно так же, как все остальное) так, как Бог на душу положит. Я всегда стремился как можно правдивее и искренне выразить музыкой то, что имелось в тексте...

Из письма П. Чайковского С. Танееву

Одно из первых мест в сокровищнице мирового музыкально-театрального искусства принадлежит оперному творчеству П. Чайковского. Не ставя цель стать непременно оригинальным в оперном творчестве, Чайковский создал целый ряд оперных шедевров, популярность которых возрастает год от года. Но есть среди опер композитора и менее исполняемая. Это «Чародейка», написанная композитором по одноимённой мелодраме Ипполита Шпажинского. В основу сюжета легла древняя нижегородская легенда о хозяйке постоялого двора красавице Настасье и её трагической любви к княжичу Юрию. Трагедия Шпажинского, поставленная в Малом театре Москвы и Александринском в Петербурге, имела успех у зрителей. Возможно, это и побудило Чайковского обратиться к автору с просьбой о написании либретто для оперы, хотя до конца не ясны ни обстоятельства, при которых Чайковский узнал сюжет и драму Шпажинского, ни причины обращения к автору пьесы по поводу написания либретто.

Известно, что к моменту сочинения оперы композитор уже давно испытывал глубокий душевный разлад. Чайковский, как и гонимые роком герои его произведений, постоянно искал ответы на вопросы о жизни и смерти, его волновали проблемы греха, морали, возможности прощения и наказания.

Незадолго до того, как в поле зрения Чайковского попала драма Шпажинского, Чайковский поселился в селе Майданово под Клином, почти непременно по утрам читал Библию, делая на полях свои пометки, серьёзно увлёкся рукописью «Исповедь» Л. Н. Толстого. В это время он работал над «Всенощным бдением», хором «Ангел вопияше...», создал «Девять духовно-музыкальных произведений». Страстным желанием обретения Веры и с ней душевного покоя Чайковский поделился в письме к Милию Балакиреву 31 октября 1884 года: «...как я желал бы, чтобы то просветление, которое совершилось в Вашей душе, снизошло бы и на меня [...] более, чем когда-либо, жажду успокоения и опоры в Христе» [4, с. 145]. На фоне его собственных размышлений и духовных поисков нижегородское предание о Куме Настасье мгновенно овладело творческим воображением композитора. И хотя главная героиня «Чародейки» далека от женского идеала душевной чистоты, подобного Татьяне в «Евгении Онегине», Чайковский был настойчив в выборе данного сюжета, о чём можно сделать вывод из переписки с актрисой петербургской Императорской сцены Э. К. Павловской [6, с. 33 – 39]. Артистка Э. Павловская, которой предназначалась партия, увидела в героине только «гулящую бабу». Возражая, композитор дал яркое истолкование своей героини: «Дело в том, что в глубине души этой гулящей бабы есть нравственная сила и красота, которой... только негде было высказаться. Сила эта в любви. Она сильная женская натура, умеющая полюбить только раз навсегда и в жертву этой любви отдать всё...» [1, с. 724 – 725]. В сюжете Чайковского увлék напряжённый конфликт, яркие коллизии и контрастные характеры, он увидел в нём возможность создания истинной музыкальной трагедии. Через цепь страданий и любовь его героиня преображается, получая смерть как избавление от грехов.

Работа над «Чародейкой» была закончена весной 1887 года. «Никогда с таким старанием я не работал, как над „Чародейкой“», – писал Чайковский одному из друзей [2, с. 235].

По всеобщему мнению, «Чародейка» – одно из вершинных созданий П. Чайковского, при том, что либретто Шпажинского значительно уступало гениальности музыки. Это мнение прочно закрепилось за оперой в XX веке. Ругая либретто и отмечая достоинства музыки, лишь немногие увидели в этом сочинении оперу, представляющую собой новую страницу в творчестве композитора. «Именно в этой опере, ища и прокладывая новые пути, – писал выдающийся режиссёр Роман Тихомиров, – Пётр Ильич выходит из привычного ему круга героев [...] и создаёт замечательную музыкальную драму» [5, с. 69].

Впервые «Чародейка» Чайковского увидела свет на сцене Мариинского театра 20 октября 1887 года и имела успех. Оркестром управлял сам автор. По мнению композитора, далеко не все исполнители первого спектакля справились со своей задачей. Выше всех были М. Славина – властная, суровая княгиня,

И. Мельников – князь и особенно Ф. Стравинский – дьяк Мамыров. В его исполнении образ изувера и мракобеса приобрел особую силу. Короткая речитативная фраза по адресу князя: «Меня, меня плясать заставил!» – часто вызывала аплодисменты.

Однако сценическая судьба оперы сложилась не особенно счастливо. И уже пятым представлением Чайковский не дирижировал; седьмое, состоявшееся при полупустом зале, определило «решительный провал». В Петербурге постановка продержалась до конца сезона и была снята с репертуара (12 постановок, последняя – 12 октября 1888 г.).

4 декабря 1887 года опера была поставлена в Тифлисе под управлением М. Ипполитова-Иванова. Помогая советами молодому композитору М. Ипполитову-Иванову, Чайковский предупреждал его, что нужно заботиться о сценичности оперы, прибавляя к этому: «Сценичность я понимаю совсем не в нагромождении эффектов, а в том, чтобы происходящее на сцене трогало и вызывало сердечное участие зрителей». Чайковский всё же верил, что оперу оценят по достоинству и с надеждой добавлял: «Я знаю, что когда-нибудь она свое возьмет» [4, с. 159].

Что же касается критики того времени, то ни одна опера Чайковского не вызвала столь многочисленных отрицательных отклики, как «Чародейка». Композитора винили в отсутствии драматического чутья, в засилии оркестровых фрагментов. Главное же – не понимали основного достоинства произведения – глубокого взаимопроникновения вокального и инструментального начал. Лишь друг Чайковского, критик Н. Кашкин, был одним из немногих, кто восхищался изобилием мелодических красот в «Чародейке» и видел в ней «полное соответствие музыки поэтическому образу Настасьи...» [3, с. 107] и, отмечая недостатки, всё же дал опере в целом положительную оценку.

В Большом театре Москвы наспех разученную оперу показали только один раз – 2 февраля 1890 года. Постановка прошла под управлением И. Альтани, спектакль успеха не имел. С тех пор опера при жизни композитора в Москве больше не исполнялась. Она вернулась в репертуар лишь в 1916 году. Инициатором постановки в Большом театре выступил дирижёр Вячеслав Сук. Под его управлением в исполнении К. Держинской, Н. Обуховой, Л. Савранского «Чародейка» получила глубокое и правдивое истолкование. Спектакль шёл один сезон, выдержал 16 представлений. И все же взгляд на оперу как на произведение, уступающее лучшим сочинениям Чайковского, сохранился. Легенда эта была развеяна спектаклем Ленинградского театра им. Кирова под управлением А. Лазовского (премьера – 22 марта 1941 года). Дирижёр раскрыл безграничное богатство гениальной партитуры, ее лирику и драматизм. Успеху спектакля особенно способствовали С. Преображенская –

княгиня Евпраксия, Г. Нэлепп – княжич Юрий, О. Кашеварова – Настасья. Опера ставилась в г. Горьком (1941) и Алма-Ате (1954).

В. Немирович-Данченко, посетив генеральную репетицию постановки Большого театра в 1958 году, высказался очень категорично в адрес Шпагинского, назвав его «шарлатаном». Так возникла идея обновления либретто, и новый текст создал С. Городецкий (автор второго варианта либретто оперы «Жизнь за царя» Глинки для постановки ленинградского ГАТОБ им. Кирова в 1941 году). С текстом Городецкого опера «Чародейка» была напечатана в клавире, выпущенном издательством «Музыка» в 1970 году. Постановка 1958 года на сцене ГАБТа оказалась достаточно удачной благодаря Евгению Светланову и Леониду Баратову. Декорации создавались по эскизам народного художника СССР Федора Федоровского. Спектакль прошел 49 раз и находился в репертуаре 7 лет, до 1965 года.

Очень успешной считается недавняя премьера – 29 июня 2003 г. в Мариинском театре под управлением В. Гергиева.

Вот уже четвёртый сезон в репертуаре Большого театра России при полных аншлагах идёт «Чародейка» Чайковского. Премьерные показы прошли в конце сезона 2011 – 2012 годов, с 26 июня по 1 июля, на исторической сцене Большого театра. Ещё генеральная репетиция полузабытого шедевра завершилась 10-минутной овацией. После неё в интервью корреспонденту ИТАР-ТАСС Ольге Свистуновой о новой постановке высказывался академик Российской академии художеств Виктор Ванслов, присутствовавший в своё время на постановках «Чародейки» пятидесятилетней давности: «Нынешний спектакль – не вымученная и надуманная модернизация, а подлинная современность, соответствующая музыке и сути произведения» [8].

Возродить недооцененный шедевр на прославленных подмостках взялась весьма примечательная постановочная команда. Возглавил ее Александр Лазарев. Он долгие годы был связан с ГАБТом: с 1987 по 1995 год был художественным руководителем, а ныне вернулся в качестве приглашенного дирижёра с конкретным предложением – непременно поставить «Чародейку», оперу, наделенную шекспировскими страстями и потрясающую в музыкальном отношении. Задумку претворил в жизнь народный артист России, режиссёр Александр Титель. Более 20 лет он руководит оперной труппой Московского музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко, часто работает над постановками в Большом театре. Оформил спектакль народный художник СССР Валерий Левенталь, прослуживший в Большом театре в течение тридцати лет.

Время доказало, что «Чародейка» была крупным этапом в развитии Чайковского-драматурга. Здесь композитор с мастерством художника-психолога глубоко проникает в сложный и противоречивый внутренний мир человека и

реалистически отражает его в музыке; средствами своего искусства он раскрывает душевную жизнь людей и создает обобщенные образы героев, типичных для своей эпохи. «Чародейка» Чайковского – это подлинная музыкальная трагедия «о противлении русской женщины насилию над её чувствами» [7], которая по широте и глубине воплощения русской жизни, национального характера стоит в одном ряду с музыкальными драмами М. П. Мусоргского и «Царской невестой» Н. А. Римского-Корсакова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альшванг А. П. И. Чайковский / А. Альшванг. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1967. – 928 с.
2. Асафьев Б. «Чародейка». Оперы П. И. Чайковского. Опыт раскрытия интонационного содержания / Б. Асафьев // Асафьев Б. Собр. соч. – М. : Музыка, 1963. – 336 с.
3. Кашкин Н. Д. Избранные статьи о П. И. Чайковском / Н. Д. Кашкин. – М. : Сов. композитор, 1964. – 396 с.
4. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка / П. И. Чайковский. – Т. 13. – М. : Музыка, 1971. – 425 с.
5. Пётр Чайковский «Чародейка» / Ст. Мукосей Б. «Вдоль времени-реки», с. 69 – 77, Государственный Академический Большой театр России, Москва, 2012. – 216 с.
6. Пётр Чайковский «Чародейка». Государственный Академический Большой театр России. – М., 2012. – 216 с.
7. Вайдман П. Е. Чайковский [Электронный ресурс] / П. Е. Вайдман. – Режим доступа : <http://www.tchaikov.ru/>
8. Интервью корр. ИТАР-ТАСС Ольги Свистуновой [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.tchaikov.ru/>

УДК 793.38

*И. В. Ефремова,
г. Луганск*

К ПРОБЛЕМЕ МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКОГО РЕШЕНИЯ БАЛЬНЫХ СЦЕН (НА ПРИМЕРЕ ДВУХ ПОСТАНОВОЧНЫХ ВЕРСИЙ ОПЕРЫ П. И. ЧАЙКОВСКОГО «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»)

Творчество подлинно великого композитора отличается неразрывная связь с окружающей его жизненной реальностью, что позволяет впоследствии рассматривать произведения художника как музыкальный документ той или иной исторической эпохи, её своеобразный архивно-музыкальный отпечаток. В этом отношении личность П. Чайковского весьма показательна. Будучи светским человеком, он являлся непосредственным участником многочисленных мероприятий, устраиваемых в аристократических кругах.

Особое место в сфере праздничного времяпрепровождения русского

дворянства в XIX столетии принадлежало **балу**. Синтетичность природы бальной практики, объединяющей в единое, цельное, логически продуманное действие музыку, слово, танец и сценическое действие, наиболее полно реализуется в музыкальных жанрах с ярко выраженным театральным началом, среди которых одно из ведущих мест занимает **опера**.

Воплощение же в оперных сочинениях бала как одного из знаковых явлений общественно-культурной жизни России минувших веков превращает его в явление чисто художественного плана, способное доставить зрителям эстетическое наслаждение и при этом сохраняющее историческую достоверность.

Подобный ракурс рассмотрения бала как определенной музыкально-сценической проблемы является весьма **актуальным** особенно в настоящее время, когда стали появляться разнообразные нестандартные версии классических опер, в которых обращает на себя внимание тенденция все большего отхода от академической традиции в сторону более «левых» радикальных постановок.

В процессе работы над оперной партитурой композитор обязательно представляет себе особенности её сценической реализации, выступая, таким образом, одновременно и в роли оперного режиссёра. Последнее предполагает достаточно кропотливую работу автора по составлению определенного постановочного плана произведения, в котором четко прописывается каждый номер, каждая мизансцена. В этом отношении П. Чайковский отличался особой педантичностью. Тщательность его труда над сценическим решением своих опер вызывает восхищение – композитор учитывает мельчайшие постановочные детали, подчиняя всё главной цели наиболее точного и полного раскрытия сюжета оперного произведения, его драматургической фабулы. По мнению П. Чайковского, опера – это, прежде всего, сочинение для театра, и, следовательно, музыка в ней должна быть подчинена обязательным законам сценического действия. «Опера, не представленная на сцене, не имеет никакого смысла» [1, с. 30].

В этом контексте особенно показательным является постановочное решение отдельных фрагментов внутри оперного спектакля, изначально сценичных по своей сути, к числу которых принадлежат картины бала. Одним из ярких образцов воплощения бальной практики в оперном жанре является **«Евгений Онегин» П. Чайковского**. Несмотря на изученность в современном музыкознании вопросов оперного творчества П. Чайковского в целом и «Евгения Онегина» в частности, аспект рассмотрения данной оперы с точки зрения музыкально-сценического воплощения в ней бальной практики на сегодняшний день является недостаточно изученным, а потому весьма интересным и перспективным.

В аспекте заявленной темы данное произведение представляет собой интерес со стороны показа сразу **двух балов – в 4-й картине** (помещичий бал, устраиваемый Лариной в честь именин Татьяны) и **в 6-й картине** (великосветский бал в одном из аристократических домов Петербурга).

Подойдя к вопросу сценического решения обозначенных сцен бала, необходимо сделать акцент на авторском определении жанра «Онегина» как «лирических сцен», подчёркивающим интимный характер произведения. П. Чайковский, для которого лирико-психологический ракурс в данной опере был определяющим, настаивал на камерности постановки и отсутствии в ней внешне роскошных, эффектно-показательных моментов. Именно простота декораций спектакля, скромные масштабы сценической площадки и зрительного зала, по мнению композитора, должны были создавать особую атмосферу, наполненную теплом и сопереживанием.

Поэтому уже в самом начале работы над «Онегиным» постановка балльных сцен для П. Чайковского представляла собой определенную проблему, требующую верного и деликатного решения, которое позволило бы автору, не нарушив целостности лирического спектакля, «вписать» в общую композицию камерной оперы фрагменты ей не свойственные, представляющие собой характерные черты диаметрально противоположного жанра Большой оперы. Вот что писал по этому поводу в одном из писем к своему другу и соратнику Карлу Карловичу Альбрехту сам композитор: «Для Онегина мне ... нужна постановка не роскошная, но соответствующая времени очень строго; костюмы должны быть непременно того времени, в которое происходит действие оперы (20-е годы)...» [Там же, с. 115].

Как видим, для П. Чайковского в сценическом решении как оперы в целом, так и балльных сцен в частности, прежде всего, была крайне важна их историческая достоверность и предельная реалистичность. Так, костюмы участников обоих балов и исполнение ими обязательных танцев должны были строго соответствовать времени действия оперного спектакля, а также давать чёткое представление о месте проведения балов и их участниках. Однако, как подчеркивает сам Пётр Ильич, для его «лирических сцен» роскошь постановки является совершенно неуместной, отвлекающей внимание зрителя от раскрытия основной лирико-психологической линии, что становится особенно актуальным при постановке именно сцен бала. При этом отказаться от их реализации в «Онегине» П. Чайковский не мог, поскольку в общей драматургии произведения (согласно литературному первоисточнику) они, как уже говорилось выше, выполняют «узловую» кульминационную функцию. Как же решает композитор данную проблему? Ответ на этот вопрос мы находим в авторских ремарках клавира оперы, где П. Чайковский весьма ясно и точно выразил многие моменты

своего сценического представления, в которых, прежде всего, акцентировал внимание на отсутствие роскоши в сценическом решении балльных сцен. Последнее полностью компенсируется на музыкальном уровне – композитор мастерски «прописывает» танцевальные эпизоды, «вплетая» в них лирические сцены с участием главных героев, что придает картинам бала максимальную достоверность и правдоподобность. При этом сам бал становится всего лишь фоном для развития лирико-психологической линии, связанной с раскрытием чувств и эмоций Ленского, Онегина и Татьяны. Непосредственное участие главных героев спектакля в исполнении балльных танцев **4-й картины** выдвигает перед оперным режиссером и балетмейстером проблему кропотливой работы с исполнителями партий Онегина, Татьяны, Ленского и Ольги по изучению балльного этикета и особенностей балльной хореографии. Данная проблема в **6-й картине**, в хореографическом плане была менее выражена, поскольку, в соответствии с драматургическим замыслом, Евгений и княгиня Гренина на балу не танцуют.

Итак, мы подошли в «Онегине» к еще одной важной задаче, которая логически вырастает из проблемы сценографии балльной практики, а именно к **задаче максимально реалистичной игры участников бала**, что требовало от певцов, прежде всего, убедительной актёрской игры, а также умения вести себя в соответствии со светскими манерами того времени.

Известно, что в качестве исполнителей своей оперы композитор видел исключительно студентов Московской консерватории, которые ещё не были испорчены известностью и славой, у которых ещё не появилось «этой омерзительной, пошлой рутины», пугающей П. Чайковского, по его словам, «больше всего» [Там же, с. 115]. Именно у молодежи, как считал Пётр Ильич, «Онегин» должен был найти искренность, естественность и простоту передачи.

17 марта 1879 г. первая, консерваторская, премьера «Онегина» под управлением Николая Григорьевича Рубинштейна наконец состоялась. Несмотря на то, что все требования композитора постановщиками и исполнителями были выдержаны, удачной она не была: критика выражала сомнение в жизнеспособности произведения П. Чайковского. Сам же композитор премьерой «Онегина» остался доволен. Он писал: **«Постановка была весьма хорошая, и, по-моему, некоторые картины (в особенности картина деревенского бала) в этом отношении были безукоризненны. То же самое можно сказать о костюмах...»** [2, с. 113]. Кроме того, по свидетельству современников, музыка в оперном спектакле имела огромный успех.

«Евгений Онегин» становился всё более известным, что привело к постановке спектакля на сценах Большого театра в Москве в 1881 году (п/у Энрико Модесто Бевиньяни) и Мариинского театра в Петербурге в 1884 году (п/у Эдуарда Францевича Направника). Условия императорских

театров требовали особого стиля сценического воплощения, изначально неприемлемого для композитора и предполагающего богатство и эффектность внешней стороны спектакля в духе Большой оперы. В силу этого не только были заказаны роскошные декорации и костюмы, роли поручены известным певцам (в Большом театре партию Онегина исполнял Павел Хохлов, а партию Татьяны – Елена Верни; в Мариинском театре партию Онегина исполнял Ипполит Прянишников, а партию Татьяны – Эмилия Павловская), но и великолепно поставлены сами танцы, которые в данных постановках перестали быть фоном, что в драматургическом плане уравнило между собой лирическую и бальную линии. Сам П. Чайковский впоследствии отмечал, что именно эта блестящая постановочная версия «Онегина» принесла опере настоящий успех.

Как видим, первоначальные опасения композитора по поводу «дурного влияния» на «лирические сцены» внешне роскошных моментов оказались напрасны. Доказательством тому явились постановки «Онегина» на сценах императорских театров. В контексте проблемы сценического решения именно бальных сцен следует заметить, что в обозначенных постановках они приобрели еще большую реалистичность.

С течением времени, когда бальная практика, уйдя из общественно-культурной жизни России, превратилась в прекрасный отголосок прошлого, его культурно-исторический памятник, перед оперными режиссёрами и исполнителями нового поколения возникла необходимость её возрождения в точнейших, мельчайших деталях, что сделало проблему музыкально-сценического воплощения бала в постановках XX – XXI столетий еще более актуальной.

Таким образом, рассмотрев проблему музыкально-сценического воплощения бала на примере 4 и 6-й картин оперы П. Чайковского «Евгений Онегин», можно сделать следующие **выводы**.

В бальных сценах «Онегина» тесно переплетаются между собой внешнедекоративная (декорации спектакля, костюмы героев), хореографическая и музыкальная линии. В рассмотренных автором статьи постановочных вариантах оперы (камерной и в духе Большой оперы) наблюдается различное взаимодействие между обозначенными линиями. Так, первоначальная сценическая версия «лирических сцен» на первое место выдвигает именно прекрасную музыку П. Чайковского с её возвышенной изысканностью тона, блестящим изложением и полным соответствием не только раскрытию лирико-психологических переживаний героев, но и требованиям, выдвигаемым к музыкальной составляющей бальных танцев. Две другие линии, требующие сценического воплощения, реализованы предельно скромно, без излишеств, но при этом достаточно реалистично.

При постановке «Онегина» в традициях Большой оперы все три линии становятся равнозначными друг другу – эффектность и торжественность внешнедекоративного и хореографического решений полностью соответствуют великолепию музыкальной составляющей. Именно такое сценическое решение способно воссоздать всю красоту балльной практики XIX столетия.

Обе постановки ещё при жизни П. Чайковского доказали свою состоятельность и возможность сценического существования. Это понял и принял сам композитор, первоначально однозначно отрицавший возможность постановки своей камерной оперы на большой сцене.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кристи Г. Работа Станиславского в оперном театре / Г. Кристи. – М. : Искусство, 1952. – 284 с.
2. Чайковский П. И. О музыке, о жизни, о себе / ред. И. В. Голубовский. – Л. : Музыка, 1976. – 272 с.

УДК 785.11

*А. В. Ковальчук,
г. Луганск*

ТУБА В ОРКЕСТРЕ XIX СТОЛЕТИЯ НА ПРИМЕРЕ «ФАНТАСТИЧЕСКОЙ СИМФОНИИ» Г. БЕРЛИОЗА И ШЕСТОЙ СИМФОНИИ П. ЧАЙКОВСКОГО

Один из древнейших инструментов в мировой музыкальной истории туба впервые появилась в симфоническом оркестре вместе с видовыми деревянными духовыми, колоколами и арфой в «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза в 1832 году, явившейся точкой отсчёта программного симфонизма.

Инструмент, чья функция в основном заключается в басовом фундаменте гармонии, показан композитором в различных спектрах. Следуя собственной программе, где пять частей имеют следующие названия: I. «Мечтания, страсти». II. «Бал». III. «Сцена в полях». IV. «Шествие на казнь». V. «Сон в ночь шабаша», – Берлиоз вводит тубу в 2 заключительных частях.

В IV части герой сочинения под звуки марша, сначала мрачного, а затем блестящего, торжественного шествует на эшафот. Следует указать на уникальность партитуры, где задействовано 2 тубы. Автор использует все доступные инструменту регистры, находя в каждом из них определённые краски. В т. 13 – 17 туба вместе с валторнами, тромбонами, кларнетами и фаготами формулирует синкопированный ритм, на котором разворачивается «действие» части. Этот ритмический инвариант станет основой двух маршевых

тем, произрастающих одна из другой и провожающих героя симфонии в последний путь. В т. 62 – 67 в партию тубы, построенную на октавных ритмичных скачках, вклинивается начальный мотив второго блестящего марша, а в т. 74 – 75 композитор доверяет тубе вместе с тромбонами устремлённый по хроматизмам вверх контрапункт, повторяя его в т. 101 – 102.

В т. 120 – 130 в момент подготовки главной кульминации автор применяет обращённую фактуру, где тубе вместе с тромбонами и фаготами поручена мелодическая функция с восходящей секвенцией из трёх звеньев. Развитие необычайно динамизирует скачок мотива вверх на септиму. В конце части туба словно вбирает в себя построенную на пунктирах тему струнной группы (т. 140) и проводит её фрагмент в т. 153 – 154, включаясь в имитационное развитие. Её активное волнообразное движение по аккордовым звукам в пунктирном ритме контрастирует остинато таким же рисунком на одном звуке в партии деревянных духовых и струнных инструментов.

В V части «Сон в ночь шабаша ведьм» во вступлении, погружающем слушателя в атмосферу потустороннего мира (т. б), в партии тубы звучат хаотично разбросанные хроматические ступени в диапазоне нисходящей доудецимы (*fis* – C). Создаётся ощущение нисхождения в преисподнюю.

В начале раздела *Allegro assai* туба дублирует партии струнной группы в т. 31, а затем воспроизводит уже известную синкопированную формулу темы марша из предыдущей части. Инструмент зачастую выполняет функцию опоры мощных унисонов оркестра, начинающих или завершающих разделы формы, подчёркивая их формообразующую роль (т. 81 – 82).

Указанными ранее функциями инструмента не ограничивается его применение в «Фантастической симфонии». Начиная с т. 127 туба вместе с фаготами выступает в роли солиста, экспонируя тему знаменитой средневековой секвенции *Diesirae*. Её периодическое повторение производит несколько жуткое впечатление присутствия нечистой силы. Композитор смело доверяет этому инструменту мелодическую функцию, делая его активным участником развития, особенно в драматических моментах (т. 238 – 239). Наряду с этим нередко туба выступает в роли ритмической поддержки, особенно в синкопированных фрагментах (т. 254 – 255, 261 – 262, 268 – 269). Очень выразительно её звучание в т. 399 – 403 в момент подготовки кульминационной зоны, где на фоне выдержанного звука *Fisy* второй тубы первая проводит волнообразную мелодическую линию по звукам уменьшенного септаккорда, таким образом ещё более омрачая звучание оркестра.

И наконец, к уже знакомому унисону тубы и фагота со средневековой секвенцией *Diesirae* присоединяются тромбоны и деревянные духовые инструменты. В подобном облачении она воспринимается как вызов адских сил,

звучит в контрапункте со вторым проведением стремительной темы струнных в высоком регистре, а затем её сопровождают вихреобразные пассажи флейт, скрипок и альтов. Напряжение достигает невиданного размаха в т. 404 – 434.

Туба является непременным участником «дьявольского действия», которое разворачивается в пятой части, о чём свидетельствует новый сольный эпизод. Он построен на восходящей триольной секвенции с мотивом поступенного движения в объёме терции (т. 480 – 484) и новом проведении *Diesirae*. В завершении коды её триольные нисходящие хроматические мотивы, начинающиеся с восходящей септимы, органично вписываются в многослойную оркестровую фактуру всеобщего ликования злых сил (т. 512 – 524).

В Шестой, самой трагической симфонии П. Чайковский применяет тубу в самых разных аспектах. Уже в ц. 3 в первой части композитор вводит её в момент подготовки к кульминации в развитии главной партии. Она является опорой звучания призыва медных духовых инструментов, которым отвечают захлёбывающиеся от волнения деревянные духовые и струнные инструменты (ц. 3, т. 5 – 9), а затем в унисоне вместе с третьим тромбоном туба воспроизводит полутоновые нисходящие интонации вздоха, воспринимающиеся как стон истерзанной души. Из вышесказанного следует, что туба играет далеко не последнюю роль в развитии основного образа I части.

Что касается изложения побочной темы, то тубе отведена роль «педали» в репризе, своими мягкими басами она поддерживает лирическую вдохновенную мелодию скрипок и флейт (ц. 6, т. 18 – 25).

В разработке туба становится опорой всех кульминационных точек, дублируя партию третьего тромбона. В ц. 9, т. 7 – 15 она является мощным фундаментом эмоционального взрыва, когда трубы проводят на *fff* в прошлом лирическую мелодию побочной партии, трансформированную в непреложный грозный призыв. Всё это сопровождается остигнутыми повторами фигураций скрипок и флейт, словно оцепеневших от ужаса. Подобная роль отводится ей в хорале медных духовых в ц. 10, в т. 4 – 12. Далее она снова поддерживает группу деревянных и медных духовых, воспроизводящих мерные, изложенные четвертями аккорды.

В следующей волне развития, которая захватывает конец десятой и одиннадцатую цифру, тубе вместе с фаготом поручен выразительный, построенный на хроматизмах контрапункт, сопровождающий вздохи флейт и изломанную мелодическую линию гобоя и кларнета. Композитор снова отдаёт ей мелодическую функцию, включая в процесс модификации тематизма.

Во второй части симфонии, представляющей собой лирический вальс, тубе отводится незначительная роль, где в ц. 12 она продолжает мелодию темы вальса, вступая в диалог с тромбоном.

В третьей части туба вступает в кульминации, в ц. 19 её басы становятся

фундаментом развития основной темы марша, а в ц. 29 на *fff* вместе с тромбонами она декларирует призывные мотивы марша.

В финале, где герой Чайковского погибает, в ц. 5 её сотканная из хроматизмов мелодия, дублированная контрабасами, сопрягается с мотивами плача у валторн и труб. Последний хорал в ц. 11 потрясает своей отрешённостью, это не что иное, как отпевание, где на секвенционные хроматические восходящие басы тубы накладываются нисходящие терции первого и второго тромбона.

Таким образом, туба играет важную роль в драматургии сочинения. Кроме своих основных «оркестровых обязанностей», основная из которых гармоническая и ритмическая опора музыкальной ткани, она является необходимым звеном в развитии кульминационных моментов, играет формообразующую роль, её тембру композитор доверяет выразительные контрапункты, а подчас фрагменты основных тем.

УДК 78+7-05

*Я. А. Конев,
г. Орёл, Российская Федерация*

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ И А. Н. АПУХТИН. ИСТОРИЯ ОДНОГО СОДРУЖЕСТВА

Много талантов дал Орловский край нашей Родине. Прежде всего это И. С. Тургенев, А. А. Фет, Ф. И. Тютчев, Н. С. Лесков, Г. Г. Мясоедов, А. И. Курнаков. Благодаря им Орловский край воспет в стихах, пьесах, рассказах, запечатлён на художественных полотнах. Музыкальную славу нашего края составили братья Василий и Виктор Калинин, Т. Н. Хренников. С Орловской землёй связаны такие выдающиеся композиторы, как М. И. Глинка, Н. А. Римский-Корсаков, М. П. Мусоргский, С. И. Танеев. Мы остановимся на творческом союзе нашего земляка А. Н. Апухтина с композитором П. И. Чайковским.

Алексей Николаевич Апухтин родом из города Болхова Орловской губернии. Болхов в XIX веке был одним из богатейших городов центральной России. В городе была развита промышленность (в XIX в. в уезде насчитывалось около 230 предприятий), было много учебных заведений (в том числе мужская гимназия, три мужских и два женских приходских училища). Но особенно Болхов славился своими храмами: к концу XIX века здесь насчитывалось двадцать восемь приходских церквей и два монастыря. Эту особенность отметил

поэт Саша Чёрный в своем стихотворении «Уездный город Болхов» (1911 г.):

Двадцать пять церквей пестрят со всех сторон,
Лиловые, и желтые, и белые в полоску.

С Болховской землей связаны важные для судеб Родины страницы жизни и деятельности таких ярких представителей отечественной культуры, как архимандрит Макарий (Глухарев), пречисленный к лику святых о. Георгий Косов. Неслучайно эта тема затем проявилась в поэзии А. Апухтина.

А. Н. Апухтин родился 15 ноября 1840 года. Его отец, Николай Фёдорович Апухтин, был судьёй Болховского уездного суда. Семья принадлежала к старинному дворянскому роду. После ухода отца в отставку Апухтины переехали в своё родовое имение – Павлодар, которое находилось в 20 километрах от Болхова и относилось тогда к Калужской губернии. Здесь прошло детство будущего поэта. В семье любили и ценили литературу. Он с детства знал многих писателей, в том числе И. С. Тургенева, А. А. Фета, которые бывали в их имении Павлодар. Общение с ними формировало кругозор и литературные вкусы Алексея Николаевича.

В 12 лет он поступил в Петербургское училище правоведения, где и подружился с приехавшим сюда из небольшого уральского городка Воткинска Петром Чайковским. Так совпало, что они были одного года рождения и в одном возрасте начали обучаться в училище. Общие художественные интересы сблизили их, а сложившаяся в стенах училища дружба сохранялась на протяжении всей жизни. Биограф А. Н. Апухтина М. И. Чайковский писал: «Не только любовь к поэзии, но чуткость и лёгкость восприятия всего прекрасного, смех и негодование по поводам, которые в других не вызывали ни улыбки, ни злобы, – вот что делало сближение А. Н. Апухтина и П. И. Чайковского прочным» [1, с. 6].

Именно в годы учебы Алексей Апухтин начал писать стихи. И вскоре их стали публиковать в столичных журналах – «Русский инвалид», «Жизнь», «Современник». Но по-настоящему известным он стал только в зрелом возрасте, после издания сборника своих стихов в 1886 году, который переиздавался ещё два раза при жизни поэта.

В училище была строгая дисциплина, но было и свободное время, которое воспитанники могли посвятить своим интересам. Часы отдыха они проводили в музыкальной комнате, где П. Чайковский хорошо играл на рояле, а А. Апухтин выразительно и красиво читал стихи. Для них это было любимым занятием. Позднее А. Н. Апухтин, вспоминая это время, написал такие строки:

Ты помнишь, как забившись в «музыкальной»,
Забыв училище и мир,
Мечтали мы о славе идеальной?..
Искусство было наш кумир...

(П. Чайковскому, 1877 г.)

В училище с 1855 года воспитанники издавали свой рукописный журнал «Училищный вестник», где ученики публиковали свои стихи, повести, критические статьи. Редактором журнала был А. Апухтин. П. Чайковский выступал в нём не только в роли критика (для журнала была написана его статья «История литературы нашего класса»), но и как поэт. Широкую известность получило его стихотворение «Ландыш», но более позднего времени:

Ах, ландыш, отчего так радуешь ты взоры!
Другие есть цветы, роскошней и пышней,
И ярче краски в них, и веселей узоры, –
Но прелести в них нет таинственной твоей.
В чём тайна чар твоих? Что ты душе вещаешь?
Чем манишь так к себе и сердце веселишь?
Иль радостей былых ты призрак воскрешаешь!
Или блаженство нам грядущее сулишь?
Не знаю. Но меня твоё благоуханье,
Как винная струя, и греет и пьянит,
Как музыка, оно стесняет мне дыханье
И, как огонь любви, питает жар ланит.

Безусловно, А. Апухтин оказал большое влияние на развитие поэтических вкусов П. Чайковского. В годы совместной учёбы он знакомил друга с произведениями писателей, творчество которых не изучали в курсе литературы. Поэтические способности П. И. Чайковского позволили ему в дальнейшем писать стихи для своих романсов («Страшная минута», «Простые слова»), либретто к своим операм (либретто к опере «Евгений Онегин» написано композитором в сотрудничестве с К. Шиловским, либретто к опере «Пиковая дама» Петр Ильич писал вместе с братом Модестом), а его многочисленные письма читаются как художественные произведения.

В поэтическом разделе журнала «Училищный вестник» у Петра Чайковского был непревзойдённый конкурент – Алексей Апухтин, который уже в школьные годы стал признанным поэтом. Он обладал хорошей памятью, знал стихотворения любимых поэтов наизусть, ему пророчили славу А. С. Пушкина. После публикации первых стихов в журнале «Современник» в 1858 – 1861 годах их высоко оценили И. С. Тургенев и Н. А. Некрасов. Его имя ставили в один ряд с именами известных писателей того времени.

А П. И. Чайковский стал признанным композитором только в зрелом возрасте, прославившись своими оперными и симфоническими произведениями далеко за пределами Родины. Но ещё в годы учёбы в училище А. Н. Апухтин предугадал, что его друг будет известным музыкантом:

... А я, кончая путь «непризнанным» поэтом,
Горжусь, что угадал я искру божества
В тебе, тогда мерцавшую едва,
Горящую теперь таким могучим светом...

(П. Чайковскому, 1877 г.)

По окончании в 1859 году училища правоведения П. И. Чайковский и А. Н. Апухтин поступили на службу в Министерство юстиции. Друзья активно общались и помимо своей службы. 10 марта 1861 года П. И. Чайковский писал своей сестре Александре: «С Апухтиным вижу каждый день, он продолжает занимать при дворе моём должность первого шута, а в сердце – первого друга» [5, с. 3]. Действительно, Алексей Николаевич в те годы имел славу общительного человека, шутника и балагура. Юмор присутствует и в его стихотворениях:

Когда будете, дети, студентами,
Не ломайте голов над моментами,
Над Гамлетами, Лирами, Кентами,
Над царями и над президентами...

(1860-е гг.)

При этом он никогда не стремился к известности, был в стороне от литературных партий и обществ, любил называть себя дилетантом, о чем написал в стихотворении с таким же названием :

Что мне до русского Парнаса?
Я – неизвестный дилетант.

(Дилетант, 1870-е гг.)

Тесное общение с П. Чайковским повлияло на музыкальные вкусы А. Апухтина, о чём свидетельствует стихотворение, написанное много позже. Посвящённое другу, оно изобилует музыкальными аналогиями:

К отъезду музыканта-друга
Мой стих минорный тон берёт,
И нашей старой дружбе fuga
Всё развивается, растёт...
Мы увертюру жизни бурной
Сыграли вместе до конца,
Грядущей славы марш бравурный
Нам рано волновал сердца.
В свои мы верили таланты,
Делились массой чувств, идей...
И был ты вроде доминанты
В аккордах юности моей...

(П. Чайковскому, 1893 г.)

После нескольких лет совместной службы в Министерстве юстиции пути П. Чайковского и А. Апухтина разошлись. П. И. Чайковский посвятил себя музыке. В 1862 году он поступил в Петербургскую консерваторию, после окончания которой переехал в Москву и стал профессором открывшейся здесь Московской консерватории. Он вспоминал, что, переезжая в Москву, увозил с собой смешную длинную шубу – подарок его однокашника Алексея Апухтина.

В том же 1862 г. А. Н. Апухтин также распрощался со столицей и уехал в Орловскую губернию. В Орле он служил старшим чиновником по особым поручениям при губернаторе. На некоторое время его поэтические интересы ослабели: он стал меньше публиковаться, писал стихи для себя. Но, несмотря на разлуку, дружба А. Н. Апухтина и П. И. Чайковского продолжалась многие годы. Они часто навещали друг друга. 13 сентября 1868 года Пётр Ильич писал брату Модесту о своих встречах с Апухиным в Москве: «Апухтин ночевал у меня два раза: каждый день со мной обедал и проводил вечера в театре или клубе, всех здесь обворожил и уехал вчера, к моей великой грусти» [4, с. 82].

Летом и осенью 1863 года Чайковский гостил в имении Апухтина Павлодар. Там, на болховской земле, он создал свои ранние произведения, в том числе романс на стихи Пушкина «Песнь Земфиры».

В 1865 году Апухтин оставил службу и вернулся в Петербург. Летом 1866 года друзья осуществили давно задуманную поездку на остров Валаам. Результатом этой поездки стало появление в том же году Первой симфонии «Зимние грёзы», а А. Н. Апухтин свои поэтические воспоминания запечатлел в поэме «Год в монастыре» (1883). Позднее при встрече с П. И. Чайковским он говорил: «А помнишь поездку на остров Валаам? Когда я слушаю твою первую симфонию, вспоминаю Валаам». Действительно, в Первой симфонии много созвучного поэме А. Н. Апухтина. Наиболее ярко впечатления от этой поездки отразились в музыке второй части симфонии, названной «Угрюмый край, туманный край». В ней передана вся неповторимость живописных красок северной природы – застылой и вместе с тем завораживающей. Лирический напев начала второй части Первой симфонии Чайковского, неторопливо разворачивающийся из отдельных попевок солирующего гобоя, созвучен описанию монастыря в поэме Апухтина:

Цветами монастырь наш славился давно.
Весной в нем рай земной, но ныне
Глубоким снегом все занесено,
Все кажется мне белою пустыней,
И только куполы церквей
Сверкают золотом над ней.

Интересно, что Апухтин сам однажды пробовал написать музыку на своё

стихотворение «В житейском холоде дрожа и изнывая». Посылая его П. И. Чайковскому, поэт просил: «Если найдёшь возможным, напиши музыку и перешли мне. Оно написано в счастливую минуту, и я страстно желал его петь. Попробовал сам написать романс, – не удалось» [6, с. 94].

Написать музыкальный романс Апухтину не удалось. Зато в его творчестве по-новому зазвучал жанр поэтического романса. Кто знает, не под влиянием ли П. И. Чайковского произошло возрождение этого популярного во времена А. С. Пушкина жанра у А. Н. Апухтина? Во всяком случае, музыкальное начало – приемы интонационной симметрии, кадансирования – в поэтическом слоге его романсов весьма ощутимо:

Помню, в вечер невозвратный
Посреди толпы чужой
Чей-то образ благодатный
Тихо веял предо мной...

(Романс, около 1863 г.)

О важности музыкального начала в своей поэзии Апухтин неоднократно писал: «Я люблю, чтобы музыка стиха была вполне выдержанна, мелодия давала о себе знать» [2, с. 28].

Искренность чувства, отсутствие вычурности, музыкальность, изящество, глубокий психологизм отличает поэтический стиль Апухтина. Именно это и обусловило «вторую жизнь» его стихотворений в творчестве Петра Ильича Чайковского. Слияние музыки Чайковского с поэзией Апухтина породило настоящие шедевры. Пять романсов П. И. Чайковского, написанные на стихи А. Н. Апухтина, – «Забывать так скоро» (1870), «Ни отзыва, ни слова, ни привета» и «Он так меня любил» (1875), «День ли царит» (1880), «Ночи безумные, ночи бессонные» (1886) – занимают видное место в русской камерно-вокальной лирике.

ЛИТЕРАТУРА

1. Апухтин А. Н. Стихотворения / А. Н. Апухтин. – Орёл : Книж. изд-во, 1959. – 248 с.
2. Апухтин А. Н. Полное собрание стихотворений / А. Н. Апухтин. – Л. : Сов. писатель, 1991. – 448 с.
3. Венедиктов А. Е. И слава им вечная вместе! / А. Е. Венедиктов // Болховские куранты. – 1993. – 6, 10, 13, 18, 23 нояб.
4. Венедиктов А. Е. Болховские куранты / А. Е. Венедиктов. – Тула : Приок. книж. изд-во, 1982. – 192 с.
5. Иванов Л. Друг композитора [А. Апухтин и П. Чайковский] / Л. Иванов // Болховская новь. – 1990. – 3 мая.
6. Сизов П. В. Музыкальная Орловщина / П. В. Сизов. – Тула : Приок. книж. изд-во, 1980. – 253 с.
7. Яковлев В. Чайковский и Апухтин / В. Яковлев // Яковлев В. Избранные труды о музыке : в 3 т. – М. : Наука, 1964 – 1971. – Т. 1. – С. 373 – 378.

РОМАНС-МОЛИТВА. К ВОПРОСУ ТИПИЗАЦИИ ЖАНРА

Что может быть святее того, кто беседует с Богом? Что праведнее, что достославнее, что премудрее? Если беседующие с мужами мудрыми от частого собеседования скоро сами становятся, подобно им, мудрыми; то что сказать о тех, которые в молитве своей беседуют с Богом? какую добродетелию, ведением, добродушием, целомудрием и кротостию должно исполнить их молитвенное о сем их к Богу прошение?

Святитель Иоанн Златоуст [2].

О жанре романса написано немало, эта область композиторского творчества всегда приковывала к себе внимание музыковедов, являясь своеобразным интимным дневником автора. Существуют примеры, когда композиторы умышленно ограничивали своё творчество, при этом зачастую не отказываясь от жанра вокальной миниатюры. Как известно, термин «романс» появился в Испании в эпоху Средневековья и первоначально обозначал светскую песню на «романском» наречии. В Россию романс пришёл в середине XVIII в. Истоки его в российских песнях, но уже в творчестве композиторов XIX ст. происходит формирование классического русского романса и его разновидностей. В творчестве А. Алябьева, А. Варламова, А. Гурилёва, М. Глинки он достигает вершины и становится жанром, в котором отражается не только любовная лирика [1]. Здесь мы уже встречаем и социально-обличительную тематику, и обращение к самому сокровенному и духовному — к своей сущности и Создателю.

Самое удивительное свойство лирического произведения — проникать в душу, пробуждать в ней самые разные сильные, глубокие чувства. Одно из таких чувств — ощущение бытия Бога, упование на Него. Почти у каждого русского композитора, за редким исключением, есть романсы-молитвы, которые можно назвать жемчужинами духовного обращения. Вера в Бога — это обязательная характеристика русского человека. Такие обращения к Всевышнему бывают

разные: хвалебные и благодарственные, просительные и покаянные, обращенные к Спасителю (Иисусу Христу), Божией Матери, Ангелу-Хранителю, святым угодникам.

Рассмотрим романс-молитву «В минуту жизни трудную» П. Булахова на стихи М. Лермонтова. Одиночество — одна из главных тем поэзии М. Лермонтова и творчества П. Булахова. Они оба обращаются к этому жанру с целью избавления от душевной муки. В романсе можно выделить три смысловые части, каждая из которых соответствует строфе. Герой признаётся: «Молитву чудную твержу я наизусть». Сам этот глагол говорит нам о том, что молитва — это духовный труд, многократное повторение одного и того же действия. Вторая строфа подчёркивает животворящую силу обращения. Мелодия поднимается к среднему регистру, завершаясь на тонике. А в третьей строфе — великое чудо — вновь обретена утраченная вера, и на душе становится «легко». Вступление романса основано на тоническом органном пункте, на фоне которого звучит уменьшенная гармония с последующим разрешением в тонику. Это вносит атмосферу сосредоточенности и в то же время некоторой отрешённости от повседневных дел. Диапазон невелик — это децима (от си малой октавы до ре второй), спокойное течение мелодии, покачивающаяся трёхдольность, повторные ноты — всё это свидетельствует о том, что композитор музыкой стремился подчеркнуть особую устремлённость мысли молящегося.

А. Варламов — один из создателей русского бытового романса, в своём творчестве неоднократно использовал сочинения М. Лермонтова. Среди них романс «Молитва», стихи которого М. Лермонтов написал, будучи под арестом. Предположительно его слова обращены к Варваре Александровне Лопухиной — близкому другу и возлюбленной поэта. Эти строки произносятся во спасение и благость ближнего, что свидетельствует о способности к самоотречению. Вступление романса звучит в низком регистре, оно передаёт отчуждённое настроение молящегося. На фоне широкой, дышащей фактуры звучит скромная мелодия солиста, этим композитор подчёркивает смирение и преклонение человека перед Богом. G-moll передаёт щемящую грусть главного героя, в то время как инструментальная партия постепенно насыщается подголосками, напоминающими слушателю о традициях церковного пения. Ощущение полифоничности, использование органного пункта, отголоски колокольного звона погружают в атмосферу церковного богослужения. Постепенное развитие динамики от *p* к *ff* позволяет исполнителю дополнить содержание произведения определённым тембром голоса, выразить собственные переживания. Декламационность сообщает музыке аскетичность, что отличает жанр романса-молитвы от бытовых романсов начала XIX в. Мелкая юбилейная напоминает о чувственной стороне души главного героя.

Это же стихотворение было раскрыто М. Мусоргским. Мерность и спокойствие развития мелодии его романса, ощущение двухдольности несмотря на трёхдольный ритм, преобладание речитации — всё это передаёт чувство отрешённости от мирской суеты, погружение человека в собственные мысли. Это — монолог-размышление. Фактура отличается сухостью, она даёт лишь гармоническую основу исполнителю, в некоторых местах дублируя мелодию. Это позволяет слушателю акцентировать своё внимание на мелодическом развитии романса и мастерстве исполнителя. Тональность *b*-moll передаёт характер спойствия, умиротворения и возвышенности музыкальной линии. Мягкие опевания основных ступеней лада, присущие мелодике данного произведения, являются характерной чертой церковного песнопения. Смена постепенности октавными скачками, фактуры аккомпанемента, появление летящих гармонических фигураций, словно устремлённых по своему общему движению в небесную лазурь, расширение диапазона приводит к кульминации сочинения, которая, несмотря на сумрачный *f*-moll, несёт оттенок просветлённости, является высшей точкой эмоционального всплеска с указанием композитора исполнить это её «с экстазом, но без крика». Диапазон романса немного шире октавы (децима), не затрагивает крайних верхних нот голосового регистра, мелодическая линия развивается плавно, в качестве редкого исключения, встречаются октавные скачки, что относится к специфике интерпретирования указанного жанра М. Мусоргским. Последняя строчка звучит как дополнение ко всему вышесказанному, это восторженный призыв молящегося к высшим силам.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что жанровая типизация романса-молитвы имеет присущие ей общие черты, раскрытые рассмотренными композиторами. К ним относятся общая образная сфера, определённый избранный спектр средств музыкальной выразительности, некоторые особенности церковного пения, повлиявшие на характер жанра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Келдыш Ю. В. Русские композиторы второй половины XIX века / Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. композитор, 1960. — 84 с.
2. Св. Иоанн, архиеп. Константинопольский, Златоуст. Из слова о молитве [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.orthlib.ru/John_Chrysostom/molitva.html

ОПЕРА НА СТРАНИЦАХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. ЧЕХОВА

В литературоведении тему музыкальности чеховских произведений исследовали И. Бучковский, А. Собенников, Т. Шах-Азизова, Н. Фортунатов, М. Гиршман и др. Одним из первых, кто обратился к этой теме, был И. Эйгес в книге «Музыка в жизни и творчестве Чехова». Е. Балабановичу, в течение многих лет работавшему научным сотрудником чеховского дома-музея, принадлежит книга «Чехов и Чайковский».

Объектом исследования данной работы являются произведения А. Чехова, в которых упоминается опера.

Тема работы связана с учебной программой по мировой литературе для колледжей культуры и искусств, которая предполагает изучение творчества А. Чехова.

Цель данной работы – рассмотрение и анализ музыкального мира в творчестве А. Чехова и использование результатов исследования на занятиях по мировой литературе.

Актуальность исследования обусловлена недостаточной разработанностью проблемы соотношения творчества А. Чехова и музыки.

Научная новизна заключается в систематизации накопленного материала для использования на занятиях по мировой литературе в контексте межпредметных связей.

Главное в вопросе музыкальности Чехова-писателя заключается в том, что музыкальное начало является одним из компонентов художественного метода изображения человека и жизни. Музыкальные образы и термины с философским подтекстом у Чехова свидетельствуют о «полифоничности» художественного мышления и творческого метода писателя, глубоко проникавшего в сложное, многогранное содержание действительности и отражавшего жизнь во всей ее противоречивой многосторонности.

На страницах рассказов А. Чехова мы встречаемся с оперой. Опера – род музыкально-драматического произведения. Опера основана на синтезе слова, сценического действия и музыки. В отличие от различных видов драматического театра, где музыка выполняет «служебные», прикладные функции, в опере она становится основным носителем и движущей силой действия. Упоминание определенных фрагментов опер помогает писателю раскрыть образ героя, проникнуть в его внутренний мир, показать отношение к окружающему миру.

В рассказе «Два скандала» (1882) упоминается две оперы. В первой части – «Гугеноты» композитора Мейербера: «В одну масленицу, когда театр

бывает наименее пуст, давали „Гугенотов”» [6, т. 1, с. 442]. Прием контраста, который использует Мейербер в опере, используется и в «первом скандале» рассказа.

«Гугеноты» – опера на сюжет XVI века, а героиня рассказа, по стечению обстоятельств, оказывается перед публикой в современном (XIX века) платье: «Из второго яруса послышался смех, и скоро весь театр утонул в нескончаемом смехе и шиканье. На «Гугенотах» будет петь барыня в перчатках, шляпе и платье самого новейшего времени» [Там же, с. 443]. Да и сама впечатляющая, зрелищная, «большая опера» является ярким контрастом «случайному недоразумению».

Во второй части действие происходит вокруг оперы «Фауст» композитора Гуно. «В письме просили его продирижировать «Фауста». Дирижер Н. внезапно заболел, и дирижерская палочка вакантна» [Там же, с. 445]. В рассказ вводится и имя главной героини оперы, и фамилия композитора: «Когда в третьем действии Маргарита, прекрасное сильное сопрано, запела за прялкой свою песню, он улыбнулся от удовольствия: барыня пела прелестно» [Там же, с. 446]. Именно в прекрасной Маргарите узнал дирижер ту, которую обидел и выгнал когда-то из своей жизни. Опера была сорвана. Публика возмущена. «Что сказал бы Гуно, если бы видел, как издеваются над его творением! О, Гуно убил бы его, и был бы прав» [Там же]. Именно на фоне этих двух опер происходят «скандалы», заявленные в названии.

Среди молодых национальных школ, достигших зрелости и самостоятельности в XIX веке, наиболее крупной по значению является русская. С появлением классических шедевров М. Глинки русская оперная школа вступила в пору своего расцвета. А. Даргомыжский создал бытовую народную драму «Русалка» (1855), в которой фактические эпизоды служат для воплощения жизненного реалистического содержания. Мировое значение русской оперной школы утвердили А. Бородин, М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков, П. Чайковский.

В рассказе «Припадок» (1889) медик, художник и студент-юрист поют каватину из оперы «Русалка» А. Даргомыжского. «Невольно к этим грустным берегам, – запел медик приятным тенором, – меня влечет неведомая сила...» [Там же, с. 498]. Это слова из каватины Князя в 4 действии 2 картины. В опере «задумчиво стоит на берегу Днепра Князь. И здесь знакомые места напоминают ему о Наташе» [1, с. 25].

Музыка каватины и печальна, и светла. У Чехова же звуковые образы резко контрастны: с одной стороны – отрывок из каватины Князя, которую напевает один из персонажей рассказа. Лирическая партия внутренне переключается с удивительным чеховским пейзажем – картиной первого снега. С

другой стороны – какофония «наглых, размашистых, удалых звуков, доносящихся из „веселого дома”». Это сопоставление вводит нас в душевное состояние героя рассказа студента Васильева, чистого и чуткого юноши, потрясенного страшным унижением достоинства человека. Таким образом, как у А. Даргомыжского фантастические эпизоды в сочетании с ариями и ансамблями, написанными «в духе русской песни и романса» [2, с. 246], служат для воплощения жизненного реалистического содержания и контраста душевного состояния героев оперы, так и у Чехова какофония звуков контрастирует с внутренним миром героя. Сюжет «Русалки» («Пушкинское произведение оказалось прекрасным материалом для оперы» [Там же]) и рассказ Чехова несколько пересекаются, ассоциативно похожи друг на друга: крестьянская девушка Наташа, обманутая Князем и утопившаяся в реке, – девушка из истории «где-то и когда-то ... вычитанная» [5, с. 497] Васильевым; самоубийство Наташи – самоубийство девушки из истории; сумасшествие отца-мельника – «припадок» студента-юриста.

В рассказе «Дама с собачкой» (1899) Гуров рассказывает, «что он москвич, по образованию филолог, но служит в банке; готовился когда-то петь в частной опере, но бросил, имеет в Москве два дома...» [7, с. 379]. Для характеристики героя Чехов берёт одну-две детали, но самые существенные. Гуров, обладающий прекрасным голосом и готовящийся петь в частной опере, – «бросил». Одно чеховское слово, и нет пояснений, да они и не нужны. Читатель понимает, что Гуров порывает с прекрасным, с искусством. Но вспоминает об этом герой под воздействием красоты... Гуров порвал с прекрасным, с тем, что не имеет отношения к службе в банке, владению двумя домами... «Но само умение понимать, слышать и слушать музыку у Гурова останется, оно будет необходимо в дальнейшем повествовании, и Чехов оставляет эту подробность» [8].

Вершиной оперного творчества для всей русской оперы XIX века стали лирические оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» и «Пиковая дама». Редкий мелодический дар композитора, тонкое использование интонаций русского романса, характерных для быта, описанного в пушкинском произведении, – все это позволило Чайковскому создать «произведение предельно доступное и в то же время рисующее сложные психологические состояния героев» [2, с. 267]. Опера «Евгений Онегин» стала во многом глубоко новаторской. Человек здесь показан как бы изнутри, использованы исключительные возможности музыки в передаче чувств. На сцену выведены необычные для оперы герои, люди еще недавней эпохи. «Гениальное использование специфических возможностей музыки помогло Чайковскому блистательно справиться с возникшими очень трудными задачами» [4, с. 115]. Он нашел новый музыкальный язык для обрисовки персонажей «Онегина».

В музыке оперы тесно переплетаются народно-песенное и романсовое начала. Здесь сказался богатейший опыт работы над романсовой лирикой. Это способствовало особой сценичности и полному сохранению правдивости пушкинского романа в стихах, его человечности в рамках оперы, подчеркнуло и усилило его лиричность.

В рассказе «Черный монах» молодой философ, ученый Коврин напевает героине строки из арии Гремина (действие 3, картина 1, опера «Евгений Онегин» П. И. Чайковского): «Она говорила с большим чувством. Ему почему-то вдруг пришло в голову, что в течение лета он может привязаться к этому маленькому, слабому, многоречивому существу, увлечься и влюбиться, — в положении их обоих это так возможно и естественно! Эта мысль умилила и насмешила его; он нагнулся к милому, озабоченному лицу и запел тихо:

Онегин, я скрывать не стану,
Безумно я люблю Татьяну... [7, с. 211].

В этом рассказе это не единственный интертекст. Имя героини рассказа совпадает с именем героини оперы. Тембр женского голоса, который А. Чехов почти никогда не описывает музыкальными терминами, здесь прописан конкретно: «Однажды после вечернего чая он сидел на балконе и читал. В гостиной в это время Таня — сопрано, одна из барышень — контральто и молодой человек на скрипке разучивали известную серенаду Брага» [Там же, с. 213]. В опере эти характеристики совпадают: «Действующие лица: Татьяна – сопрано, Ольга – контральто» [3, с. 244]. Как и в опере, девушки поют дуэтом о «таинственных звуках, прекрасных и странных» (В опере: «Слышали ль вы за рощей глас ночной Певца любви, певца своей печали?»).

В «Рассказе неизвестного человека» (1893) для характеристики героя Чехов также обращается к музыке: Грузин поет строфу из арии Ленского (действие 2, картина 2, опера «Евгений Онегин» П. И. Чайковского) «Что день грядущий мне готовит», а затем «глядя на потолок, как бы припоминая, он с чудесным выражением сыграл две пьесы Чайковского, так тепло, так умно!»

Таким образом, мы наблюдаем, что опера присутствует в рассказах и раннего, и зрелого периода творчества писателя. Исторически реальные музыкальные произведения были очень популярны в эпоху Чехова. Выбор их неслучаен, а является важным элементом творческого метода писателя. Даже жанр, в котором была написана та или иная опера, играл определенную роль в художественном мире рассказа. Нередко опера и романс встречаются на страницах одного произведения и сосуществуют вместе, помогая раскрыть внутренний мир, психологизм, характеристику героев, являются местом действия, интертекстом, лейтмотивом, придают жизненность, правдоподобие повествованию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Болдырев Н. Ф. Коллекция Орфея. 100 знаменитых оперных либретто / под ред. Н. Ф. Болдырева. – Курган : Урал LTD, 1999. – 581 с.
2. Зильберквит М. А. Мир музыки : очерк / М. А. Зильберквит. – М. : Дет. лит., 1988. – 336 с.
3. Опера. 123 либретто / авт.-сост. Е. А. Смирнов. – СПб. : Композитор. Санкт-Петербург, 2008. – 288 с.
4. Покровский Б. А. Беседы об опере / Б. А. Покровский. – М. : Просвещение, 1981. – 192 с.
5. Чехов А. П. Избранные произведения : в 3 т. Т. 1 / А. П. Чехов. – М. : Худож. лит., 1950. – 612 с.
6. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. / А. П. Чехов. – М. : Наука, 1974 – 1982. Т. 1. – 1974. – 608 с.
7. Чехов А. П. Рассказы. Повести / А. П. Чехов. – М. : Дрофа : Вече, 2002. – 480 с.
8. Иванова Н. «Прелестные подробности» в ялтинском рассказе «Дама с собачкой» [Электронный ресурс] / Н. Иванова. – Режим доступа : <http://lit.1september.ru/article.phpID=200003001> (вход 27. 03. 15 в 15. 00)

УДК 78.01

*Е. Я. Михалёва,
г. Луганск*

«ЧТОБЫ МУЗЫКА МОЯ РАСПРОСТРАНЯЛАСЬ...»

Мечты П. Чайковского о популярности его творчества, мотивированные желанием оказать духовную поддержку людям, дать им «утешение и подпору», сегодня уже реальность. Его имя давно стало нарицательным, и если проанализировать содержание музыкальной истории Луганска начиная с середины 40-х годов XIX века, то становится очевидным, что сочинения Чайковского – её неотъемлемая часть.

В 1944 году, когда город начал восстанавливаться после освобождения от фашистских захватчиков, по инициативе местных властей творческий состав Луганской филармонии был пополнен симфоническим ансамблем под руководством С. Ратнера, и сразу же в его выступлениях зазвучали фрагменты балетов Чайковского, Струнная серенада, сюита «Моцартиана».

Бесспорно, что в середине 40-х годов ведущее место в просветительской деятельности занимали небольшие группы музыкального лектория с участием солистов-вокалистов М. Матинян, А. Конжукова, Н. Фоминой, и романсы П. Чайковского составили основу их репертуара. Кроме того, большой интерес вызывал тематический концерт, посвящённый жизни и творчеству великого русского композитора, подготовленный лектором-музыковедом Р. Понаровским.

В 1945 году начинает свою биографию симфонический оркестр, и первый

концертный сезон он открывает программой из Пятой симфонии, Итальянского каприччио и Концерта для скрипки с оркестром П. Чайковского под руководством С. Ратнера (солист – И. Моисеев). Это была точка отсчёта в пропаганде музыкального наследия композитора.

В 50-е годы ведущий коллектив филармонии возглавил талантливый московский дирижёр Н. Юхновский. Наряду с популярными программами, которые звучали в парках, дворцах культуры городов и сёл области и включали фрагменты оперной музыки Чайковского в исполнении солистов филармонии А. Запорожца, Р. Мишиной, Е. Новодерёжкиной, М. Матинян, маэстро проводит в зале филармонии цикл из семи симфоний в концертном сезоне 1958 – 1959 годов. В них принимали участие великие музыканты современности П. Серебряков, Д. Ойстрах, Д. Шафран.

Эта идея, ставшая традицией, была реанимирована главным дирижёром оркестра заслуженным деятелем искусств Украины В. Кострыжем в сезоне 1975 – 1976 годов. Кроме симфоний любители музыки услышали увертюру-фантазию «Ромео и Джульетта», фантазию «Франческа да Римини», увертюру «1812 год»; афиши концертов украшали имена В. Третьякова, М. Воскресенского, М. Хомицера, исполнивших Концерт для скрипки с оркестром, Концерт для фортепиано с оркестром № 1, «Вариации на тему Рококо».

Почти все симфонические произведения прозвучали в честь 150-летнего юбилея композитора в 1990 году под управлением заслуженного деятеля искусств Украины дирижёра Р. Нигматуллина. В перечисленных ранее инструментальных концертах солировали Э. Грач, Н. Штаркман и К. Родин.

Следует отметить, что произведения Чайковского постоянно значатся в абонементе оркестра. В 80-е годы замечательные интерпретации заслуженного деятеля искусств Украины дирижёра В. Леонова Четвёртой и Шестой симфоний можно причислить к числу эталонных. Событийным стало прочтение Пятой симфонии швейцарским дирижёром Л. Бальчунасом в сезоне 2012 – 2013 гг., открывшим в известном сочинении новые грани.

В годы руководства филармонией В. Шистко (1963 – 1981) родилась замечательная традиция: перед международным конкурсом им. П. Чайковского его участники играли концерты в Луганске. Так наши любители музыки смогли приобщиться к исполнительскому искусству В. Крайнева, А. Демиденко, М. Плетнёва, Р. Агораняна, А. Князева и других будущих лауреатов.

Немало прекрасных моментов в музыкальной культуре города связано с оперным наследием композитора. Кроме постоянного звучания в концертах фрагментов опер «Орлеанская дева», «Мазепа», «Черевички», «Пиковая дама» уже в середине 50-х годов была поставлена в концертном исполнении опера

«Евгений Онегин», самое популярное творение композитора в таком исполнительском решении было представлено в 70-е и 80-е годы. Только в сезоне 2014 – 2015 гг. композиция по опере «Евгений Онегин» в сопровождении симфонического оркестра трижды была показана слушателям зала филармонии. Огромный успех сопровождал пение Ю. Скороход (Татьяна), Д. Лобовой (Ольга), А. Кривохаты (Ленский), С. Готовцева (Онегин), Р. Буханцева (Гремин).

В 1974 году в Луганской областной филармонии дирижёром, заслуженным деятелем искусств Украины В. Кострыжем и режиссёром, заслуженным артистом Украины А. Бондаренко была поставлена опера «Иоланта» с Н. Бурко в роли главной героини, партию Водемона пел Б. Давыденко, короля Рене – В. Ткаченко, Эбн-Хакиа – заслуженный артист Украины П. Шаповалов, Марты – М. Гуринович. В спектакле были убедительны и сценография, и актёрский ансамбль, и выстроенная дирижёром драматургия.

Значительная веха в музыкальном просветительстве – профессиональное обучение. Невозможно себе представить уроки в классе фортепиано в детских музыкальных школах и школах искусств без «Детского альбома», в музыкальном училище, ныне колледже, – без цикла «Времена года», Мелодии для скрипки и фортепиано, пьес для виолончели, романсов и песен. Более сложные сочинения камерной, симфонической музыки составляют основу учебных программ студентов и коллективов Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского. В репертуаре Молодёжного симфонического оркестра под руководством заслуженного деятеля искусств Украины С. Йовсы Первая симфония «Зимние грёзы», Концерт для фортепиано с оркестром № 1, камерного оркестра «Серенада» (художественный руководитель – И. Смирнова) – «Струнная серенада», транскрипции балетной музыки. Достоянием оперной студии явилась постановка оперы «Евгений Онегин», осуществлённая заслуженным деятелем искусств Украины В. Леоновым.

При всех вариантах популяризации сочинений Чайковского, бесспорно, приоритетное значение имеют фестивали. Настоящий праздник музыки в истории культуры Луганска связан с фестивалем симфонической, оперной и камерной музыки, посвящённым 150-летию со дня рождения композитора, состоявшимся в 1990 году на базе областной филармонии. В его открытии под руководством Р. Нигматуллина прозвучала Четвёртая симфония и Концерт для фортепиано с оркестром № 1, принял участие лауреат первого международного конкурса им. П. Чайковского Н. Штаркман, а в заключительном вечере, где исполнялись симфония «Манфред» и «Вариации на тему Рококо», – лауреат последнего на тот момент конкурса К. Родин. Артистами лектория были подготовлены литературно-музыкальная композиция по опере «Евгений Онегин», вечер вокальной музыки. Кроме того, состоялись лекции-концерты

детской филармонии «Ровесник» в Луганске, Алчевске, Стаханове с участием юных дарований из ЦССМШ при Московской консерватории. Большой интерес вызвала научно-практическая конференция «Чайковский и Украина» с участием профессора Киевской консерватории им. П. Чайковского Е. Майбуровой (автор книги «Чайковский на Украине»), научных сотрудников мемориального Дома-музея в Клину, музея композитора в Каменке Черкасской области.

В преддверии празднования 175-летия со дня рождения гения русской музыки в академии состоится ещё один фестиваль, названный словами композитора «Я желал бы всеми силами моей души, чтобы музыка моя распространялась...». Его отличительная особенность – неограниченные творческие возможности учебного заведения, где кроме музыкантов учатся хореографы, актёры и режиссёры, живописцы и скульпторы, телеоператоры, художники-модельеры. Это позволило избавить оперу «Евгений Онегин» от традиционной формы литературно-музыкальной композиции и поставить концерт-спектакль с использованием хора, балета, двуплановости действия, которое разворачивается в актёрском и вокальном ансамбле (режиссёр-постановщик – заслуженный работник культуры Украины В. Саган).

Весьма оригинальна подготовленная программа детского концерта, где сочинения классика, помимо исполнения лауреатами конкурса юных музыкантов, предстанут в хореографическом воплощении детского народного ансамбля «Зіронька» в постановке профессора ЛГАКИ имени М. Л. Матусовского О. Потёмкиной и в анимационном видении студентов кафедры художественно-компьютерной графики (руководитель проекта – доцент ЛГАКИ имени М. Л. Матусовского Г. Тодосов).

Интересными обещают быть и концерт гостей фестиваля с участием профессора Московской консерватории, заслуженного артиста России Ю. Тканова, лауреата международных конкурсов, известной в мире московской пианистки Е. Мечетиной, и вечера камерной, симфонической музыки, и научно-практическая конференция «Чайковский в пространстве и времени» с выступлениями профессоров и студентов зарубежных вузов, нашей академии. И нет сомнения в том, что, пока звучат бессмертные творения русского классика, не уйдут из жизни вечные категории добра и красоты.

**ЗНАЧЕНИЕ СМЫСЛОВОГО АКЦЕНТА.
К ВОПРОСУ ИНТЕРПРЕТАЦИИ РОМАНСА
П. И. ЧАЙКОВСКОГО «НЕТ, ТОЛЬКО ТОТ, КТО ЗНАЛ...»
ВЛАДИМИРОМ АТЛАНТОВЫМ И ПАВЛОМ ЛИСИЦИАНОМ**

*Жизнь имеет только тогда
прелесть, когда состоит из
чередования радостей и горя, из борьбы
добра со злом, из света и тени,
словом – из разнообразия в единстве.*

П. И. Чайковский [1]

Романс Чайковского «Нет, только тот, кто знал...» был написан накануне 1870 года. Композитор посвятил его Александре (Алине) Александровне Хвостовой, близкой подруге.

Романс не только один из лучших среди шести произведений ор. 6, но и один из самых ярких во всем вокальном творчестве П. Чайковского. Подробности его появления поведала в своих воспоминаниях Антонина Чайковская (Милюкова): «Петр Ильич был чрезвычайно обидчив. Почти вместе с ним окончила консерваторию по классу пения А. А. Хвостова. Ее голос – контральто ужасно ему нравился. Раз должна была она дать концерт. Муж сочинил для нее романс, посвятил ей и накануне концерта утром чуть не бегом бежал, чтобы вручить его ей. Этот романс был «Нет, только тот, кто знал...». Он опрометью влетел к ней; готов был только один экземпляр, и листы были еще мокрые. Она села к роялю, исполнила его, и... ей почему-то он не понравился. Она сухо поблагодарила Петра Ильича и романса в свой концерт не пела... Он обижен был страшно и, кажется, после того всегда был немного холоден к ней. Позднее она пела этот романс в каждом своем концерте и производила настоящий фурор. Но все равно, обида осталась обидой» [2].

Актуальность темы обусловлена возросшим интересом к интерпретологии в современном музыкознании. *Предмет* исследования – романс «Нет, только тот, кто знал...» П. Чайковского на стихи Г. Гете в переводе Л. Мея в исполнении П. Лисициана и В. Атлантова.

Цель данного исследования – выявить смысловые акценты с помощью сравнительной характеристики интерпретирования В. Атлантова и П. Лисициана в контексте передачи авторского замысла.

Проанализировав романс Чайковского, можно сразу заметить широкий

спектр родственных тональностей, используемых автором в качестве создания образа человека, купающегося в любовном томлении. При помощи гармонического анализа, синтезировав смысловое значение текста через призму средств музыкальной выразительности, можно понять многие аспекты произведения. Романс начинается с нисходящего интервала – малой септимы, что необычно для мелодий Чайковского, ведь большая часть его произведений базируется на структуре мелодии-источника. Острота интервала нивелируется за счет синтезирования с неровным синкопированным ритмом в басовой партии, а также благодаря мажорной тональности, смягчающей данный диссонанс и отождествляющейся со светом на протяжении всего произведения. Словно неровный пульс, этот ритм пронизывает всё музыкальное полотно.

Романс написан в двухчастной форме, первая часть которой сохраняет основную тональность – Des-dur, начало следующего раздела переводит в субдоминантовую сферу – es-moll, долгое расцвечивание доминанты этой тональности (B-dur) воспринимается как предыкт.

По мере углубления дальше в произведение возникают новые гармонии, которые подчеркивают смысловую нагрузку текста. Так, на словах «жажду» П. Чайковский использует альтерацию П43b5, переведя тональность из ре-бемоль мажора в ля-бемоль минор, затем в ми-бемоль минор. Этот аккорд играет для композитора особую роль. Может быть, не случайно золотое сечение романса попадает на П2b5 на слово «далёко».

При прослушивании романса в исполнении Павла Лисициана возникает яркая палитра эмоций. Особую изящность романсу придает бархатный голос, одинаково ровно звучащий во всех регистрах, высокая вокальная культура, теплота, искренность и благородная сдержанность эмоций. Его исполнение наполнено нежным трепетом, благородством, не отступая от авторских ремарок, наполняет образ глубоким психологизмом, его основная задача – сохранить контур авторского Я; в процессе исполнения возникает синэргия, позволяющая ощутить эмоцию сопереживания и страха горького осадка на душе, концентрация на одном эмоциональном состоянии. Для исполнителя, так же как для композитора, смысловой акцент заключается в слове «страдал». В психологическом плане для них имеет значение не сам процесс любви, а горькое послевкусие от пережитого чувства.

Исполнение В. Атлантова отличается напористостью, подчеркнутостью «жеста», индивидуальной гибкой нюансировкой, отклонением от предложенной П. Чайковским трактовки, театральностью, некоторой утрированностью. Его голос удивительно красивого «бронзового» тембра, покоряющий феноменальной силой звучания. Тенор с густыми баритонально-бархатными низами и ослепительно яркими верхами. Для В. Атлантова важно, что «вся грудь горит»,

то есть момент наслаждения и упоения.

В отличие от В. Атлантова, который с первых звуков показывает голосом безудержную страсть, порыв чувств, делая акценты на слова «жажду», «поймёт», «стражду», П. Лисициан сохраняет нюансировку композитора, приковывая свое внимание к словам «жажду», «страдал», при этом его голос звучит мягко, сдержанно, более благородно. В предложении «Ах, кто меня любил и знал, – далеко!» для П. Лисициана важны слова «любил» и «знал», в то время как для В. Атлантова важно только кто его «любил». Далее в романсе несколько раз возникает слово «стражду», имеющее огромное значение только для П. Лисициана. Для В. Атлантова же важны такие фразы: «Вся грудь горит», «кто знал». Из этого следует сделать вывод, что оба исполнителя, проживая одно чувство, воспринимают его через призму личного опыта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чайковский. Жизнь и творчество русского композитора. Переписка с Н. Ф. фон Мекк (1877 год) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.tchaikov.ru/1877-054.html>
2. История романса Чайковского [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://lgers.3dn.ru/news/istorija_romansa_chajkovskogo_p/2014-08-02-79

УДК 78.071.5

*И. И. Овчаренко,
г. Луганск*

ТВОРЧЕСТВО П. И. ЧАЙКОВСКОГО НА ЗАНЯТИЯХ ПО СОЛЬФЕДЖИО. К ВОПРОСУ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО СЛУХА УЧАЩИХСЯ

Слух музыкальный – способность человека полноценно воспринимать музыку, необходимая предпосылка композиторской и исполнительской деятельности, основа музыкального мышления и музыкальной оценочной деятельности [1, с. 102 – 105].

Данное определение основной музыкальной способности человека раскрывает её практическую направленность. С музыкально-психологической стороны музыкальный слух является своеобразным механизмом первичной переработки музыкальной информации и выражения отношения к ней – анализа и синтеза её внешних акустических проявлений, её эмоциональной оценки,

умения воспринимать, определять, понимать, представлять различные отношения, функциональные связи между звуками.

В этом процессе большую роль играет такая разновидность музыкального слуха, как внутренний слух – способность мысленно представлять (вспоминать) как отдельные качества музыкальных звуков (высоту, тембр и др.), так и мелодические, гармонические последовательности, целые музыкальные пьесы в единстве их компонентов.

Многие выдающиеся музыканты указывали на необходимость развивать музыкальный слух вообще и внутренний слух в частности. Например, широко известны высказывания Р. Шумана о значении внутреннего слуха. Для развития различных видов музыкального слуха и других видов музыкальных способностей разработана специальная дисциплина «сольфеджио», которую выдающийся музыкант и педагог Н. А. Римский-Корсаков, воспитавший плеяду русских композиторов, считал гимнастикой слуха.

Одной из важнейших целей, стоящей перед преподавателями курса сольфеджио в музыкальных учебных заведениях различного уровня, является не только развитие музыкальных способностей учащихся, но и приобретение ими умения музицировать на основе практических заданий. При этом очень важно обеспечить развитие целого комплекса навыков на основе межпредметных связей. Этому есть несколько причин.

Во-первых, музыканту любого уровня необходимо хорошее знание музыки, которого трудно достичь в рамках одного предмета.

Во-вторых, постоянная нехватка аудиторных часов не позволяет закреплять знания должным образом и требует дополнительной практической их проработки.

В-третьих, перед педагогами сольфеджио постоянно стоит необходимость приведения методов обучения в соответствие с современными требованиями. Поэтому вопрос использования на занятиях форм работы, объединяющих различные музыкальные дисциплины, будет актуальным постоянно.

Проблема межпредметных связей многогранна, решение ее требует кропотливой и постоянной работы. Это дает возможность повысить заинтересованность учащихся процессом обучения, улучшить уровень качества их знаний, способствовать решению основной цели – привития любви к музыке и занятиям ею.

Практическая реализация методов развития внутреннего слуха и музыкальной памяти на основе межпредметных связей обеспечивается соответствующими организационными условиями:

– знакомством преподавателей с содержанием программ и учебников смежных дисциплин;

- единством учебно-воспитательных действий преподавателей;
- методической работой преподавателей, взаимопосещением занятий, планированием реализации межпредметных связей и систематичностью их осуществления.

Одной из форм осуществления автором поставленных выше целей явилось создание пособия на примерах из творчества П. И. Чайковского.

У учащихся в процессе обучения должен сформироваться музыкально-интонационный словарь, основанный на ритмо-интонациях композиторов различных стилей. Конечным результатом этой работы является умение записывать примеры из исполнительской практики. Внедрение в преподавание теоретических дисциплин произведений из параллельного курса музыкальной литературы также призвано обогащать слуховой опыт учащихся, расширять их музыкальный кругозор.

Наиболее типичными, основными формами работы на занятиях, где используются примеры из творческого наследия композиторов, являются диктант, сольфеджирование и слуховой анализ. Существует целый ряд широко известных учебников и сборников для данных направлений. Пособие создано на основе личного опыта автора и направлено на реализацию необходимости расширить круг заданий по развитию именно внутреннего слуха, памяти, аналитических способностей учащихся, облегчить им восприятие и запоминание большого количества музыкальных произведений.

Весьма благодатным материалом для этого является творчество П. И. Чайковского. Его гениальная мелодика знакома большинству учащихся с детства. Даже незнакомые произведения легко ложатся на слух, запоминаются и подбираются на инструменте. Большинство его тем рождалось на основе народных попевок различных национальностей. Мы слышим их как новые, свежие, самобытные мысли. И вместе с тем в мелодиях Чайковского всегда ощущается что-то знакомое, что помогает нашей памяти быстро усваивать и запоминать их, воспринимать как естественное и близкое.

Пособие составлено на основе программных требований по музыкальной литературе для подготовительных курсов колледжа ЛГАКИ имени М. Л. Матусовского и включает следующие разделы: нотный материал по курсу, который необходимо заучить наизусть; «реконструкция» – дописать по памяти ноты в тех тактах, где они пропущены; «мозаика» – восстановить правильное расположение тактов в примерах; запись по памяти предложенных примеров; определение произведения по тонально-гармоническому плану.

Опыт использования подобных форм работы показал, что учащиеся приобретают навыки свободного владения музыкальным материалом, умение музицировать, закрепляют знания в области музыкальной литературы, учатся соединять в единое целое учебный материал разных дисциплин.

Пособие является дополнительным материалом к основным формам работы и учебникам, помогает приблизить преподавание теоретических дисциплин к исполнительской практике и сделать сложные теоретические предметы интересными и привлекательными.

ЛИТЕРАТУРА

1. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Сов. энцикл., 1973 – 1982. –
Т. 5. – 1981. – 1055 с.

УДК 378.147:78.01

*А. Ф. Петченко,
г. Луганск*

ТВОРЧЕСТВО П. И. ЧАЙКОВСКОГО В ПРОГРАММЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ

Музыкально-инструментальное исполнительство является фундаментом профессиональной подготовки и компетенции учителя музыки. Педагогическая направленность учебного плана подготовки бакалавров по специальности «Музыкальное образование» осуществляется в рамках дисциплины «Основной музыкальный инструмент баян», куда в качестве обязательного компонента входит раздел «Школьно-педагогический репертуар». Содержание урока музыки в современной школе, помимо пения и музыкальной грамоты, включает раздел «Слушание музыки», на котором осуществляется ознакомление школьников с вершинными образцами отечественной и зарубежной музыкальной культуры.

Величайшим достижением русской музыкальной культуры конца XIX – начала XX века является творчество Петра Ильича Чайковского, изучение которого является обязательным в рамках программы по музыке в общеобразовательной школе.

Как считает академик Д. Б. Кабалевский, разработавший концепцию музыкального воспитания учеников в школе, на уроке музыки в разделе «Слушание музыки» учитель может использовать технические средства обучения, музыкальные аудио-, видео- и магнитофонные записи, но без личного инструментального исполнительства и музицирования учителя музыки обойтись невозможно. Визуальный контакт и общение средствами музыкального исполнительства, игра учителя на музыкальном инструменте имеет большой воспитательный эффект. Живая игра на баяне с учетом детской аудитории в

классе на уроке музыки, возможность повторов и остановок для анализа и разбора музыкальной ткани и музыкального образа – это мощный педагогический инструмент музыкального воспитания. Д. Б. Кабалевский подчеркивает: «...Из всех учений, которыми должен обладать учитель музыки, надо выделить владение инструментом. *Без механической записи на уроке музыки, конечно, не обойтись*, особенно когда в классе должны прозвучать хор, оркестр, оперная сцена и т. п., но *она должна быть дополнением к живому исполнению учителя, а не заменой его*. Это очень важно по крайней мере с трех точек зрения: во-первых, живое исполнение всегда создает в классе более эмоциональную атмосферу; во-вторых, при живом исполнении учитель может, если надо, остановиться в любой момент, повторить любой эпизод, даже отдельный такт, вернуться к началу и т. д.; в-третьих, учитель, играющий на музыкальном инструменте (и к тому же поющий), служит хорошим примером для своих питомцев, показывая на практике, как важно *и интересно самому уметь исполнять музыку*» [1, с. 51].

Мы рассматриваем инструментальную подготовку учителя музыки, специализирующегося по классу баяна-аккордеона. П. И. Чайковский музыку для баяна не писал, он, прежде всего, пианист, симфонист, оперно-оркестровый композитор. Поэтому исполнение музыки Чайковского на баяне составляет определенную проблемную задачу – сохранить стилевые, жанровые особенности и тембро-динамическую звуковую палитру в максимальном приближении к оригиналу. Для выхода из данной проблемной ситуации предлагается использовать изданное в прошлом веке и проверенное в полувековой учебной практике учебное пособие.

Отделение народных инструментов Ленинградской ордена Ленина государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова выпустило сборник «П. Чайковский. Избранные пьесы», который составил и переложил для баяна П. Говорушко. Петр Иванович Говорушко – профессор Ленинградской консерватории, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, концертирующий исполнитель-баянист, педагог. Как практикующий концертный исполнитель П. Говорушко в совершенстве изучил выразительные возможности баяна, исполняя большой репертуарный пласт мировой музыкальной культуры, произведения различных эпох и стилей. Произведения мировой классики с разнообразной насыщенной фактурой, многозвучного аккордового склада и многоголосного полифонического склада, благодаря исполнительскому творчеству П. Говорушко стали доступными для исполнения на многотембровом выборном баяне без заметных искажений оригинала. Богатый исполнительский и педагогический опыт позволил П. Говорушко создать высококачественные переложения музыкальных произведений П. И. Чайковского для баяна.

Предлагаем использовать в качестве учебного репертуара по программе «Слушание музыки» следующие пьесы П. Чайковского в переложении П. Говорушко:

Из Детского альбома для фортепиано. Соч. 39:

1. Русская песня [2, с. 3 – 4].
2. Итальянская песенка [Там же, с. 4 – 5].
3. Немецкая песенка [Там же, с. 5 – 8].
4. Неаполитанская песенка [Там же, с. 6 – 8].
5. Марш деревянных солдатиков [Там же, с. 8 – 10].
6. Вальс [Там же, с. 10 – 12].
7. Мазурка [Там же, с. 12 – 14].

Из оперы «Евгений Онегин»:

8. Куплеты Трике [Там же, с. 14 – 18].
9. Экоссез [Там же, с. 15; 3, с. 27 – 32].

Из оперы «Пиковая дама»:

10. Дуэт Лизы и Полины [2, с. 18].
11. Дуэт Прилепы и Миловзора [Там же, с. 19].

Из оперы «Лебединое озеро»:

12. Танец маленьких лебедей [Там же, с. 21 – 24].
13. Испанский танец [Там же, с. 70 – 83].
15. Русский танец [3, с. 17 – 27].
16. Чардаш [Там же, с. 37 – 40].

Из балета «Щелкунчик»:

17. Танец пастушков [2, с. 35 – 38].
18. Марш [Там же, с. 38 – 46].
19. Арабский танец [3, с. 32 – 37].
20. Танец феи «Драже» [2, с. 37 – 40].

Из сборника характерных пьес «Времена года» для фортепиано. Соч. 37 – bis:

21. Апрель. Подснежник [Там же, с. 46 – 50].

Голубенький, чистый	Последние слезы
Подснежник – цветок,	О горе былом
А подле сквозистый	И первые грезы

Последний снежок. О счастье ином...
А. Майков

22. Октябрь. Осенняя песнь [Там же, с. 50 – 51].
Осень, осыпается весь наш белый сад,
Листья пожелтелые по ветру летят...
А. К. Толстой

23. Декабрь. Святки [Там же, с. 54 – 59].
Раз в крещенский вечерок
Девушки гадали:
За ворота башмачок,
Сняв с ноги, бросали.
В. Жуковский

24. Сентиментальный вальс. Соч. 51, № 6 [Там же, с. 24 – 28].
25. Мазурка. Соч. 40, № 5 [Там же, с. 28 – 32].
26. Русская пляска. Соч. 40, № 10 [Там же, с. 32].
27. Вальс. Соч. 40. № 40 [Там же, с. 42 – 59].
28. Ната – вальс. Соч. 51, № 4 [Там же, с. 59 – 63].
30. Вальс из балета «Спящая красавица» [Там же, с. 63 – 70].

Указанные произведения П. И. Чайковского могут быть использованы в учебно-воспитательном процессе подготовки учителей музыки не только в разделе «Слушание музыки в школе», но и в качестве педагогического репертуара по дисциплине «Основной инструмент баян», поскольку эти пьесы требуют разного уровня музыкально-художественного и инструментально-исполнительского мастерства.

Указанное выше позволяет сделать следующие выводы:

1. Творчество П. И. Чайковского занимает центральное место в музыкально-инструментальной подготовке современного учителя музыки.

2. В программе подготовки учителя музыки по дисциплине «Основной инструмент баян» в разделе педагогического репертуара по школьной программе «Слушание музыки» предлагается использовать «Сборник избранных пьес П. И. Чайковского» в высококачественном переложении П. Говорушко.

3. Изучение и исполнение музыкальных произведений П. И. Чайковского из сборника переложений П. Говорушко, анализ и творческое применение методики переложений представленных в сборнике фортепианных и оркестровых пьес дают возможность будущему учителю музыки получить опыт самостоятельного выполнения переложений для баяна с учетом собственных

исполнительских возможностей применительно к восприятию детской школьной аудитории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кабалевский Д. Б. Педагогические размышления : Избр. статьи и доклады: Библиотечная серия / Д. Б. Кабалевский. – М. : Педагогика, 1986. – 192 с. – (Труды д. чл. и чл.-кор. АПН СССР).
2. П. Чайковский. Избранные пьесы / сост. и переложил для баяна П. Говорушко. – Л. : Музгиз, 1963. – 84 с.
3. Играй, мой баян : сборник произведений для баяна. Вып. 8 / ред.-сост. : П. Гвоздев, В. Мотов. – М. : Воениздат, 1960. – 160 с.

УДК 792.01:785.6:78.01

*Е. В. Покладова,
г. Краснодар, Российская Федерация*

НАСЛЕДИЕ П. И. ЧАЙКОВСКОГО В ТЕАТРАЛЬНОЙ И КОНЦЕРТНОЙ ЖИЗНИ КУБАНИ

Музыкально-театральное наследие П. И. Чайковского в наши дни продолжает восхищать своей музыкой, разнообразием прочтений и интерпретаций, удачно сложившейся сценической судьбой. Балеты и оперы Чайковского прочно вошли в репертуар театров России, стран Европы и США.

Кубань – многонациональный край со своими сложившимися историко-культурными традициями и музыкально-театральной историей. Здесь всегда находили поддержку и самодеятельные таланты, и мастера, профессионалы с мировым именем. На примере театрально-концертной жизни Краснодара и края можно убедиться в том, что провинция престала быть только лишь поставщиком талантов для столицы и крупных культурных центров.

В 1996 году в Краснодар приехал великий балетмейстер современности Юрий Григорович. К этому времени в городе при творческом объединении «Премьера» успешно работал балетный коллектив краснодарского ансамбля классического танца. Ю. Григорович приехал по приглашению Л. Гатова, возглавлявшего ТО «Премьера», и главного балетмейстера «Премьеры» А. А. Дементьева. После знакомства с балетной труппой Григорович согласился стать ее художественным руководителем.

4 января 1997 года краснодарской публике был впервые показан балет П. И. Чайковского «Лебединое озеро». Традиции классического балета остались основополагающими для Ю. Григоровича и на краснодарской сцене. В результате многомесячной постановочной работы получился оригинальный самобытный спектакль с использованием постановок А. А. Горского,

Л. И. Иванова и М. И. Петипа.

«Он по-своему прочитал музыку балета, – рассказывал балетмейстер-репетитор О. Рачковский. – Это уже не просто сказочка о принцессе Одетте и Принце. Нет, это философская история, легенда, притча о чувствах человеческих, о борьбе с собой, с тем, что в нас есть плохого, борьба за прекрасное. Здесь крупные мысли, глубина образов; столкновения, конфликты – все обострено, все усилено. Очень здорово вскрыта музыка. Он нашел такие пласты музыки, которые раньше не использовались, и отдал их исполнителям. Те фрагменты, где были какие-то хождения, пантомимы, он отдал танцу» [1, с. 29].

После премьеры «Лебединого озера» в Краснодаре выдающийся хореограф XX века, унаследовавший от родителей традиции русской балетной школы, солист Мариинского театра в течение 18 лет, главный балетмейстер Большого театра России более 30 лет, балетмейстер, осуществивший постановки балетов в театрах практически всех европейских столиц, заявил о том, что намерен поставить в Краснодаре все 18 спектаклей, которые в свое время в его редакции были поставлены в Большом театре, и стать художественным руководителем краснодарского театра балета [Там же]. Это намерение на сегодняшний день осуществлено, и краснодарские зрители и сейчас имеют возможность видеть на сцене своего музыкального театра все работы великого маэстро – балетные шедевры П. И. Чайковского, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, А. И. Хачатуряна.

5 октября 1997 года краснодарским зрителям был подарен балет Чайковского «Щелкунчик». Григорович поставил этот балет в Большом театре еще в 70-х гг. XX века, российские зрители знают его буквально с детства именно в интерпретации Григоровича.

В западноевропейском балетном театре к этому времени были известны и другие версии «Щелкунчика». Сюжет Чайковского также вдохновил замечательных французских хореографов Мориса Бежара и Ролана Пети, версии которых отличались оптимистичной и вместе с тем щемящей душу исповедальностью. Морис Бежар рассказывает свою собственную биографию на французском языке, на версию Ролана Пети повлияла дружба с танцовщиком Фредом Астером [2].

Много споров вызвал в свое время «Щелкунчик» Мэтью Боурна. Как его только не называли: и «странный», и «неожиданный», и просто «невесть что». Мэтью Боурну было неинтересно придумывать либретто с нуля, он предпочел по-своему интерпретировать широко известный сюжет. Действие перенесено в уют доктор Дросса для беспризорных детей, где циничные попечители и начальники пытаются отобрать у забитых детей даже рождественский праздник. Щелкунчик-кукла выглядит ожившим монстром – Франкенштейном, вальс

снежных хлопьев – это холодное царство Снежной Королевы, где все ездят на коньках, а страну сладостей населяют жестокие и самовлюбленные персонажи. Клара борется за своего избранника, но светская красавица побеждает сиротку в неравной борьбе. Однако Мэтью Боурн не был бы собой, если бы в финале Клара не обнаруживала в своей сиротской кровати прекрасного принца и не сбегала бы с ним по веревочной лестнице через окно. Самое интересное для него – перенести действие спектакля в современность [3].

Главной же идеей балета великого маэстро Юрия Григоровича стала волшебная атмосфера Рождества как теплого, семейного праздника и ожидание чуда любви. Возможно, поэтому «Щелкунчик» – самый любимый детской и молодежной аудиторией балет с неизменными в канун Нового года и Рождества аншлагами. На спектаклях «Щелкунчика» главные зрители – дети. Именно в краснодарской версии роль маленького Щелкунчика была сыграна ребенком, девочкой, ученицей хореографического училища.

Премьера третьего балета П. И. Чайковского, «Спящей красавицы», состоялась в Краснодаре 26 октября 2008 года. То, что эту премьеру от предыдущих отделяет более десяти лет, свидетельствует прежде всего о том, что реализация подобного замысла потребовала от коллектива гораздо больших усилий, чем «Лебединое озеро» и «Щелкунчик». Преобладание в балете дивертисментного начала и его приоритет над сказочной сюжетикой вызвали к жизни необходимость поэтапной работы над постановкой. По этой причине несколькими годами ранее Григорович осуществил постановку лишь одной Сюиты из «Спящей красавицы».

Краснодарская постановка получила высокую оценку в театроведческой критике: «Очень часто, сидя на «Спящей красавице», купаясь в океане ее дивертисментного пиршества и, несомненно, получая от этого эстетическое наслаждение, порой даже забываешь, на какой балет ты пришел, ибо линия главных героев Принцесса Аврора – Принц Дезире, несмотря на ее избранную развернутость, всё равно утопает в обилии танцевальных эпизодов других волшебных персонажей. Для феерии это здорово, для драматургического развития сюжета, наоборот, плохо. Так что краснодарская версия Юрия Григоровича – это попытка укрупнить основную сюжетную линию за счет максимального купирования побочного танцевального текста» [4].

Можно также отметить неоднократное обращение великого маэстро к балетам Чайковского в своей деятельности как на краснодарской сцене, так и на сценах ведущих театров мира. В 2012 году он поставил «Спящую красавицу» на сцене Большого театра, открывшегося после реконструкции, прокомментировав свое решение: «Спящую красавицу» я только в Большом театре ставил трижды. А вообще я обращался к ней пять раз. И мне никогда не казались исчерпанными

сюжеты «Спящей красавицы», как и «Лебединого озера». В них заложен бесконечный спор добра и зла, и спор этот развивается во времени. Зло принимает разные личины, порой привлекательные. Словом, это и есть то, что называется вечным сюжетом. «Спящая красавица» многогранна, внутренне объемна, ее не исчерпать единственным решением. А поводом к новой версии стало важное событие в истории Большого театра – возвращение на историческую сцену после шестилетней реконструкции. Этот балет как никакой другой требует коллективных усилий. Чем ещё объединить труппу, как не Чайковским и его самым масштабным балетом?» [5].

В течение десятилетий режиссерское решение Ю. Н. Григоровича оставалось чуть ли не единственным образцом прочтения концепции Чайковского. Однако последние годы ознаменовались появлением новых, принципиально новаторских решений как со стороны зарубежных авторов, так и наших соотечественников, в том числе и из числа учеников великого маэстро.

Для хореографа-постановщика Сергея Боброва, художественного руководителя Красноярского театра оперы и балета, классичность трактовок Григоровича-учителя вне всяких сомнений. После премьеры спектакля «Лебединое озеро» в Красноярске он в интервью пояснил свое режиссерское решение:

«Вопрос: Еще в начале 90-х вы окончили балетмейстерский факультет Московского института хореографии, и руководителем курса у вас был Юрий Николаевич Григорович. И сегодня в вашей постановке мне очень импонирует то, что, как и в балетах Григоровича, в ней практически всё танцуется. Понятно, что в новом спектакле есть и жесты, и лишь необходимый минимум пантомимы, но во главу угла поставлена действенность классического танца. Это осознанное решение?

С. Бобров: Безусловно, хотя обойтись в спектакле вообще без жестов однозначно невозможно. В силу того, что задумано было обращение именно к оригинальной музыкально-драматургической версии балета, поначалу у меня была всё же мысль привлечь специалиста по старинным жестам, но тогда надо было на этом строить весь спектакль. Когда сегодня, к примеру, в «Ковент-Гарден» Одетта при встрече с Зигфридом рассказывает ему жестами (и показывает), что вот этот рогатый колдун ее погубил и «картинно» заламывает руки, это выглядит не просто архаично и нелепо, но и смешно. Балетная эстетика давно ведь изменилась, но во многих академических театрах Европы подобную пантомиму до сих пор продолжают любить. Я всё же – продукт своей художественной среды, и от примата классического танца никогда не уходил, не ухожу и не собираюсь уходить в будущем» [6].

Оперное наследие П. И. Чайковского на краснодарской сцене представлено самыми значительными образцами. С 2003 года на сцене театра

шли спектакли «Евгений Онегин» в постановке Дмитрия Бертмана, «Дочь короля Рене» («Иоланта») в постановке Романа Виктюка, и в 2010 году впервые была поставлена «Пиковая дама» (режиссер – Ольга Иванова).

Премьера «Пиковой дамы», став подлинной сенсацией для Краснодара – ничего подобного ранее здесь просто не видели! – впервые заставила заговорить о том, что театр вышел на уровень качества, соответствующий современным европейским стандартам. Но сенсационный успех обсуждаемой премьеры было бы просто легкомысленно свести только к этому. Вся суть в том, что новая визуально абстрактная и при этом философски многоплановая постановка, созданная по западноевропейскому лекалу, несет на себе психологические черты истинно русской мятежности, истинно русской неуспокоенности души, представляя «пронзительно-холодную» драму страстей с однозначно русской «суровой» ментальностью [7].

Новые, современные подходы к постановке классики сегодня уже никого не удивляют. В самом деле, хрестоматийность в современном театре сегодня не в тренде. Отсюда – переносы действия в другую эпоху, в другое время, новаторские приемы, технические новшества. Плюс привлечение к постановке классики самобытной и оригинальной режиссерской работы. В итоге на сцене может быть поставлено нечто такое, что может шокировать всех – зрителей, родителей школьников, которых привели в театр учителя, представителей общественных организаций, вплоть до правоохранительных органов. Появился даже специальный термин – режиссерская опера. «Принцип режиссерской оперы или сокращенно режопера в том и состоит, чтобы любое оперное либретто подвергнуть максимально непотребному осовремениванию» [8]. Можно вспомнить недавнюю ситуацию с постановкой «Тангейзера» в Новосибирском оперном театре, всколыхнувшую и театральную общественность, и Русскую православную церковь, и Министерство культуры РФ.

Однако все это – не о краснодарской оперной сцене. Здесь даже режиссерская опера представлена зрителю достаточно ровно, корректно и уважительно по отношению к композитору (и к зрителю). В результате замысла Ольги Ивановой «Пиковая дама» явилась краснодарским зрителям средоточием борьбы высокого и inferнального. Отсюда – вся сценография постановки, и цветовое решение костюмов, и сопоставление времен года на сцене, и решение образов главных героев. Артист Вячеслав Егоров создал образ Германа – отстраненного, холодного, несущего разрушение всем, с кем оказывается рядом. И вместе с тем – притягательный, импозантный, в элегантном длинном черном плаще – не то глава местной секты сатанистов, не то Мефистофель, пожаловавший к нам из преисподней, подводящий всех, кто оказывается рядом, к последней, смертельной черте.

Более десяти лет не сходил со сцены «Евгений Онегин» в постановке Дмитрия Бертмана. Это потом, много позже, московские зрители увидят страшный кегельбан в финале «Диалогов кармелиток» Ф. Пуленка на сцене «Геликон-оперы». А в 2003 году концепцией решения явились пушкинские «лед и пламень». Поэтому на сцене – декорации в виде ледяных глыб (лед вокруг каждого главного героя), варка варенья на фоне падающего снега, уморительно милые крестьяне, пришедшие (прибежавшие!) к любимой барыне не с тривиальным снопом, а с четвертью самогона. Совершенно восхитили публику гости на провинциальном балу, разъезжающие на роликовых коньках, «оживляющие» картинку обычно чопорных в помещичьей среде именин. Именно роликовые коньки сделали движения и жесты гостей естественными, непосредственными и трогательными. Тем трагичней обрушивающийся на зрителей плач по Ленскому в исполнении Ансамбля казачьей песни «Криница» (художественный руководитель – В. Капаев), специально приглашенного для постановки Д. Бертмана. Тем эффектней официоз петербургского бала, где все гости в полонезе выходят в костюмах одного, «тяжелого», холодного, «ледяного» (темно-синего с серебристым отливом) цвета – в противовес и малиновому, «пламенеющему» берету Татьяны, и множеству фейерверков шампанского из бокалов гостей, и пестроте простеньких, цветастеньких нарядов деревенского бомонда из ее же сцены именин.

Последняя опера Петра Чайковского «Иоланта» была представлена Краснодару в 2003 году под названием «Дочь короля Рене» в постановке Романа Виктюка. И ее автор, Чайковский, как это было и с Уайльдом в «Саломее», вышел на сцену и стал героем действия: великий композитор сам рассказал нам историю о всепроникающей любви, способной победить все, что угодно, – даже слепоту. Собственно, любовь в опере – главная героиня, хотя «действующим лицом» не является. Очень наглядна цветовая символика – сценография дана в черно-белом воплощении, «слепота» – черное, «прозрение» – белое. С обретением Иолантой зрения и освещенного солнцем мира черные баннеры, нависавшие над сценой весь спектакль, падают вниз. Оформил спектакль московский художник-постановщик Владимир Бюер, который ушел от театральных стереотипов – роскошного сада на сцене нет, а есть бассейн, в котором поплескались, наверное, все, кто хотел. На сцене – огромные белые листы с нотными станами (историю-то нам рассказывает композитор!), но пока без нот – жизнь Иоланты – это «чистый лист». Но больше всех растрогал король Рене, который выходит на сцену первым среди всех действующих лиц оперы – страдающий отец, казалось бы, все понятно. Однако и восхитил публику, и вызвал недоумение облик «короля» – на нем были только черные атласные шаровары и медальон а-ля «брошь великого Мерлина». Результат – зритель в восторге, тон опере задан. Музыка П. И. Чайковского при постановке, к счастью,

не пострадала.

Однако и этих, пусть даже дискуссионных постановок сегодня в репертуаре нет уже почти два года. Взамен зрителям предложили концертное исполнение в программе «Чайковский. Гала». «Ощущаешь, что приходит срок что-то менять. Мы решили начать с «Евгения Онегина», потому что не хотим, чтобы этот спектакль старел», — объяснил Андрей Лебедев, художественный руководитель и главный дирижер музыкального театра ТО «Премьера». Так что Краснодар и Кубань живут сегодня и в ожидании римейка, и в ожидании музыки великого маэстро Петра Ильича Чайковского.

ЛИТЕРАТУРА

1. Магдалиц Н. В. Этюды о «Премьере» / Н. В. Магдалиц. – Краснодар : Эоловы струны, 2001. – 151 с.
2. «Щелкунчик» П. И. Чайковского [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://cyclowiki.org/wiki/>
3. Колесова Н. Ромео и Ромео [Электронный ресурс] / Н. Колесова. – Режим доступа : <http://rusiti.ru/magazine/detail/stati/romeo/>
4. Корябин И. «Спящая красавица» Григоровича: сделано в Краснодаре! 24.11.2011 [Электронный ресурс] / И. Корябин. – Режим доступа : <http://www.belcanto.ru/11112403.html>
5. Носитель традиций. Интервью с Ю. Н. Григоровичем. 21 сентября 2012 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://vtbrussia.ru/culture/gabt/nositel-traditsiy>.
6. Корябин И. «Лебеди-феи у Чайковского — это символ свободы». Интервью с хореографом Сергеем Бобровым. 30.01.2015 [Электронный ресурс] / И. Корябин. – Режим доступа : www.belcanto.ru/15013002.html
7. Корябин И. Игры со смертью, или Синкретика инфернального: Премьера «Пиковой дамы» Чайковского в краснодарском Музыкальном театре 03 октября 2010 г. [Электронный ресурс] / И. Корябин. – Режим доступа : <http://www.operanews.ru/10100305.html>
8. Соколов М. Режопера [Электронный ресурс] / М. Соколов. – Режим доступа : <http://izvestia.ru/news/583853>

УДК 784:78.01

*С. А. Семёнова,
г. Луганск*

ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ XIX ВЕКА КАК ОТРАЖЕНИЕ ДУХОВНОЙ СУЩНОСТИ ХУДОЖНИКА-РОМАНТИКА В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ И РУССКОЙ МУЗЫКЕ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА Ф. ШУБЕРТА И П. ЧАЙКОВСКОГО)

Романтизм объединил в себе целый ряд достаточно противоречивых художественных явлений, что продиктовано особенностями времени страшной

реакции, наступившей в результате объединения всех монархов Европы против идей Великой французской революции. Среди европейской интеллигенции в эту мрачную эпоху обостряется конфликт художника с окружающей действительностью. Отсюда и особая утонченность эмоциональной сферы романтического художника и романтического искусства в целом.

Ф. Шуберт, Р. Шуман, Г. Вольф, Г. Малер, П. Чайковский, С. Рахманинов стремились воплотить в своей музыке лирико-философские образы современной поэзии, глубже и многограннее раскрыть внутренний мир человека, что выразилось в тяге к жанру вокального цикла с раскрытием мотивов одиночества, тоски и разочарования, стремления к простым чувствам.

Первым представителем нового романтического направления стал Ф. Шуберт. Его лирическое кредо определило отношение к вокальной музыке как к основе своего творчества. Опираясь на наследие композиторов венской классической школы, и прежде всего И. Райхардта, К. Цельтера и И. Цумштега, Шуберт поднял на новую ступень песенный жанр. Самым важным в шубертовской реформе песенного жанра было углубление музыкального образа и более тесная связь с текстом. Это обусловило рождение вокального цикла с единой сюжетной линией.

Одной из основных особенностей вокального цикла является переосмысленное и взаимообогащённое подчинение музыки слову или выдвигание на первый план содержания, семантики стихов, их интонации и ритмического строения.

В создании своих произведений он был «первооткрывателем как по линии неслыханного расширения выразительных возможностей песни, так и по линии наполнения её новым содержанием, отвечающим стремлению романтиков...» [1, с. 43].

Возникновение вокального цикла в начале зарождения романтизма было обусловлено потребностью непосредственного эмоционального самовыражения, воспроизведением «мелодии души». Шуберта не удовлетворяла возможность самодостаточности существования его песен независимо друг от друга. Он находит принцип цикличности и взаимодействия их.

Вокальные сочинения Шуберта были написаны на стихи гениальных поэтов: В. Гёте, Г. Гейне, Ф. Шиллера, В. Шекспира, В. Скотта и других. Стихотворные циклы В. Мюллера, Г. Гейне были стихотворной основой и творческим стимулом для музыканта. Из поэзии заимствуются принципы образования формы – наличие и развитие сюжетной линии. Композитор, как и поэты, вносит в произведение элемент автобиографичности, приобретающего характер исповеди, дневника.

Два цикла песен Шуберта – «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь», написанные на стихи В. Мюллера с героем-странником, – новая страница в

истории вокальных жанров. В этот период вырисовываются очень глубокие связи музыки с литературой. Но отличие заключается в том, что мотив социального протеста в музыке выражен в соответствии со сложившимися законами выразительности через особый круг образов, олицетворяющий определенную идею в своеобразно замаскированной форме. У Шуберта – первого венского романтика, оказавшего своим творчеством мощное влияние на музыкальный язык всей романтической эпохи, – строй мелодии, гармонический язык, фортепианный стиль сложились в результате стремлений воплотить с максимальной точностью и выразительностью образы поэтического текста. В обоих вокальных циклах главный герой ищет счастья и любви, но непонимание встречающихся в жизни людей обрекает его на одиночество и горе. В «Прекрасной мельничихе» это юноша, полный радости и надежд в начале его жизненного пути. В «Зимнем пути» – уже разочарованный человек, у него нет будущего и веры в завтрашний день. В этих циклах жизнь и чувства героя тесно переплетаются с картинами природы. События первого цикла разворачиваются на фоне весенней природы, а второго – на фоне холодного и сурового зимнего пейзажа. Трагическое в искусстве Шуберта отражает не бессилие, а скорбь о человеке и веру в его высокое предназначение. К циклам композитора-романтика можно отнести семь песен из «Девы озера» В. Скотта (1825), четыре песни из «Вильгельма Мейстера» Гёте (1826), пять песен на тексты Гейне, вошедшие в сборник «Лебединая песнь».

Не все песни последних лет творчества Шуберта были полны трагических настроений – многие вновь, как в юности, возвращают образы веселья, непосредственности и радости жизни. Синтез поэзии и музыки, тяготение к свободе формы, гармоническая и тембровая окраска, интонационный склад нашли продолжение в наследии многих композиторов, в числе которых П. Чайковский.

Петр Чайковский был одним из русских художников, кто связал себя с европейской традицией, не стесняясь этого родства. Общая тема и «сюжет» связывают Шестую Чайковского с «Неоконченной» симфонией Шуберта, раскрывая тему борьбы героя поэта и безжалостной судьбы, которую романтики называли Фатумом. У Чайковского, как и у всех романтиков, главенствуют три набоковские «не»: невозвратимость, несбыточность, невозможность. Однако его романтизм имеет ярко выраженное национальное обличье, и оттого трагизм и эмоциональность, обнажённость эмоций сильнее, чувство обреченности фатальнее.

Композитор писал вокальную музыку всю свою жизнь, внося огромный вклад в область романсового творчества. Всего он создал 103 романса.

Чайковский обращался к текстам самых различных поэтов: А. К. Толстого

(12 романсов), А. Фета (5 романсов), Я. Полонского (3 романса), А. Майкова, А. Плещеева (20 романсов), А. Пушкина, Д. Ратгауза (6 романсов), Г. Гейне, В. Гёте. Кроме того, были написаны романсы на собственные стихи под псевдонимом Н. Н. В поэзии, которую выбирал автор, его привлекали родственность основных психологических мотивов, контраста счастья и одиночества, любви, единения с природой, правдивость «чувств и настроений», правдивость образов.

Ведущее место в камерной вокальной музыке Чайковского принадлежит лирической теме. Можно сказать, что лирика Чайковского наиболее искренняя, личная, сокровенная. Яркость интонаций, смелость использования музыкальных «бытовизмов», танцевальных ритмов (вальс, мазурка), элементов речи, многообразия нюансов для передачи богатого спектра чувств делают музыку романсов Чайковского своеобразным дневником композитора, что сближает его с творчеством других художников-романтиков. Многие в его наследии воспринято от композиторов-соотечественников А. Алябьева, М. Глинки, А. Даргомыжского и от мастеров немецкой романтической Lied, особенно Р. Шумана с его страстной взволнованностью и обнаженностью психологических образов и характеристик. Но всё это самостоятельно и творчески реализовано и не лишено субъективизма и своеобразия.

Чаще всего автор объединял вокальные сочинения в группы, опусы по 6, 7, 12, 16 произведений. Они обладали внутренним единством, формирующим их в цикл: «16 песен для детей» ор. 54; 6 романсов ор. 65 на тексты французских поэтов; ор. 38 и ор. 47, более насыщенные драматическим настроением романсы ор. 57 и т. д.

Вскоре после окончания Шестой симфонии Чайковский создал свой последний цикл романсов на слова Д. Ратгауза, ор. 73, на котором хочется остановиться более подробно. Цикл составляют 6 романсов: «Мы сидели с тобой», «Ночь», «В эту лунную ночь», «Средь мрачных дней», «Закатилось солнце», «Снова, как прежде, один». Бесцветные эпигонские стихи молодого поэта привлекли Чайковского эмоциональной созвучностью того настроения, в котором он находился. Романсы этой серии не равноценны по своему значению: некоторые являются «перепевами» старых мотивов («В эту лунную ночь», «Средь мрачных дней»). Новые грани лирики обнажаются в двух первых романсах («Мы сидели с тобой», «Ночь») и в заключительном («Снова, как прежде, один»). Они полны трагического настроения, терзающего одиночества, беспроглядного уныния и душевной тоски. Музыкальный язык предельно выразителен: каждый мелодический ход, гармонический оборот приобретают весомость, наполнены смыслом и чувством. Отсюда и сжатость формы, и лаконизм основного интонационного зерна, являющегося назойливым мотивом, подобно неотвязной мысли.

Более развёрнут и разнообразен по материалу романс «Мы сидели с тобой», передающий состояние погружения в окружающую тишину и покой, а затем чувство трагического безысходного отчаяния, также выраженного в романсах «Ночь» и «Снова, как прежде, один».

Таким образом, несмотря на разные временные рамки, национальные тенденции в творчестве Ф. Шуберта и П. Чайковского вокальный цикл XIX века является отражением духовной сущности художника-романтика.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вульфус П. А. Гуго Вольф и его «Стихотворения Эйхендорфа». К проблеме романтизма и реализма в музыке XIX в. / П. А. Вульфус. – М. : Музыка, 1970. – 72 с.

УДК 78.01:782:785.11

С. А. Стасюк,
г. Донецк

О ЖАНРОВОЙ СЕМАНТИКЕ МУЗЫКИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Богатейшее наследие П. И. Чайковского представлено различными сферами музыкального искусства, при этом каждая из них отмечена высочайшими достижениями его таланта. Важными чертами стиля композитора стали универсализм и демократичность, сказавшиеся в способности создавать музыку, понятную как профессионалам, так и любителям музыкального искусства, людям разных возрастов и национальностей. Притягательная сила музыки Чайковского явилась в особенностях его мелодического дара, позволившего свободно и чутко в условиях симфонизма передавать развертывание искреннего душевного чувства. Вместе с тем общедоступный характер музыки обеспечивался и умением композитора привести в музыку зримую узнаваемость образов. П. И. Чайковский считал, что музыки «непрограммной» не существует, поэтому каждый из ее элементов (мелодика, ритм, тембр, форма, драматургия) в целях адекватного замыслу художественного выражения продумывался им многократно и с необыкновенной тщательностью.

Музыка обладает широким арсеналом выразительных средств, однако наиболее ярко образы действительности отражаются в их совокупном виде, системно представляющем конкретный *музыкальный жанр*. Интуитивное постижение музыки в большинстве случаев связано с «узнаванием» скрытых за *жанром* ассоциаций. Эта особенность была открыта в русской музыке творчеством М. И. Глинки, прежде других увидевшего возможность воплощения

через *жанр* черт национальной ментальности, поэзии чувств, характерности сценических образов. Парадоксально, но именно эта сторона творческого метода Чайковского вызывала упреки некоторых современных ему критиков в тривиальности и слабости отдельных его сочинений. Так, Ц. Кюи писал относительно «Итальянского каприччио»: «Г. Чайковский начал свою деятельность с произведений серьезных, потом опустился до милого, теперь он доходит до тривиального» [14, с. 370]. Между тем «Итальянское каприччио» было написано на основе подлинных итальянских песен и повторило гениальный опыт Шуберта, первого из романтиков, соединивших в музыке простое со сложным, народное с профессиональным.

«Музыкальный жанр – жизненная ось музыки, на которую «накручиваются» и на которой удерживаются все первичные смыслы музыки», – отмечает В. Холопова [13, с. 213]. *Жанр* черпает свой потенциал в *архетипах* (моделях) культуры, которые общество выработало на той или иной ступени своего развития. Эта установка правомерна как для понимания целостности произведения, так и для его внутреннего процессуального развития. *Жанровые архетипы*, введенные композитором в музыкальное произведение, выполняют функции *коммуникации*, включая память о связи звуковых лексем с конкретностью жизненных ассоциаций. Не менее важен и *коннотативный* аспект жанровой архетипичности, раскрывающий логику драматургического решения произведения, авторский замысел композитора.

В современном музыкознании активно разрабатываются направления жанрологии, теории музыкального содержания и семиологии (семиотики) как науки, исследующей способы передачи информации посредством знаковых систем. Вопросам жанра в творчестве Чайковского посвящено диссертационное исследование И. А. Немировской «Значение бытовых жанров в музыкальной драматургии симфоний Чайковского и Брамса» (1982), статьи последних десятилетий [2; 4 – 6; 8; 10 – 12]. Настоящая работа рассматривает проблему жанровой семантики музыки Чайковского в ракурсе драматургического взаимодействия в ней устойчивых жанровых архетипов. С этих позиций рассматривается содержание Первой, Третьей, Пятой симфоний, оперы «Орлеанская дева».

В широчайшем пространстве звукового мира Чайковского одновременно присутствовали – внимание к народным и профессиональным традициям русской музыки, глубокое знание жанровой стилистики прошлого, интерес и уважение к явлениям современной ему западноевропейской музыкальной культуры. Этим обусловлено многообразие использованных им жанровых архетипов, среди которых *русская песня, романс-элегия, итальянская канцона, баллада, пастораль, хорал, скерцо* и пр.

В свое время Д. Кабалевский писал о «трех китах» в музыке, называя

песню, танец и марш. Идеология советской эпохи не позволяла указать и на *хорал* – мощное духовное основание европейского музыкального искусства. Жанровыми «китами» творчества П. И. Чайковского можно считать *песню* (романс), *танец* (вальс), *марш* и *хорал*. Эти жанровые начала приобретают со временем в его произведениях определенную и устойчивую семантическую значимость.

В двух первых симфониях П. И. Чайковского заметна опора на песенно-танцевальную стихию русского и украинского фольклора, в соответствии с преобладанием в них лирико-эпического начала. Объяснение этому типу симфонизма находим у М. Арановского: «Мы-Сознание – идеология коллектива, отсюда ее укоренение в мифологическом, эпическом, обрядовом, религиозном, освященном вековыми традициями» [1, с. 826]. Темы *Первой* симфонии «Зимние грезы» составляют интонационное единство благодаря опоре на мелос русских народных *песен*. В них – отражение русской души с ее приятием природы, склонностью к размышлению, сказочной и романтической фантазии, открытому выражению радостных чувств. Первая часть, подобно «Временам года», соединяет лирическое настроение с картинами зимнего пейзажа. «Тенью» грусти и одиночества отмечено начало второй части. Основная тема «распета» подобно *лирической протяжной песне*. Драматургически значимо включение *вальсового* эпизода в III часть симфонии для сохранения преобладающей в ней «генеральной» лирической интонации. В финальной части симфонии вступительная *хороводная* «Я посею ли млада» соединяется с темой в характере *молодецких* «размашистых» песен, а далее преобразуется в плавную мелодию побочной партии. В коде финала она прозвучит в торжественно-величавом характере, символизируя окончание долгого пути и радость возвращения в отеческий дом.

Вторая симфония Чайковского наиболее близка к типу жанрового симфонизма, открытого Глинкой и продолженного «кучкистами». Использование украинского народного материала продемонстрировало профессионализм композитора, придавшего содержательную целостность широкой жанровой картине. Однако, в силу автобиографичности творчества, последний раз в симфониях Чайковского монументальный финал (на тему украинской песни «Журавель») передаст апофеоз всеохватного чувства народной праздничности.

Использование программного жанрового обозначения частей *Третьей* (5-частной) симфонии дало возможность композитору представить градации различных эмоциональных состояний человеческой души. Композитор словно играет жанровыми архетипами, создавая разные лики настроений. В аналогии с первыми образцами инструментальных сюит, в музыке симфонии смены

танцевальных движений обретают смысл контраста душевных настроений. Первая часть (*Allegro*) передает многообразие жизненных впечатлений человека через аллюзии *траурного марша* (вступление) и торжественного *шествья* (главная партия), *элегической* лирики (побочная партия), скорой *плясовой* (заключительная). Лирика второй части симфонии представлена *вальсообразными* и *элегическими* темами. В центре цикла – третья часть (*Andante elegiaco*), задающая тон «осеннего» настроения симфонии. Мимолетность фантастических грез представлена в *скерцо* 4-й части. «Театрализованный» финал выполнен в духе блестящего *полонеза*, словно намеренно демонстрируя победу жизнеутверждающего начала.

На конфликтное сопоставление трех постоянных образных сфер в драматических концепциях П. Чайковского впервые указала исследователь Н. Николаева [9], определив их устойчивое местоположение в симфонических *Allegro* и *Adagio*: образ «мятущейся души» в темах главной партии первой части; образ рокового начала, заявленный во вступлении; образ идеального мира – «отсвета небес» – в побочной партии и медленной части симфоний. Эти контрастные сферы, составляющие основу конфликтного взаимодействия в драматических концепциях Чайковского, зачастую представлены посредством *марша, хорала, вальса*.

Среди программных сочинений раннего московского периода творчества единством содержания и средств выразительности выделяется увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта», в обобщенной форме представляющая философский смысл шекспировской трагедии. При составлении триады образов антитезы любви – вражды и рока жанровая семантика внесла в увертюру-фантазию приемы сценической драмы. Органное звучание вступительного *хорала* переносит нас в глубь веков, одновременно предрекая трагический исход драмы. История Ромео и Джульетты извлечена из вечности и уйдет в нее. В теме главной партии – обобщение «темы вражды», с включением звукоизобразительных моментов – «звонков» скрещивающихся шпаг. Ее заглавное местоположение дает впечатление о том, что ошибочно ставится людьми на первое место. Это образ извечной жизненной борьбы, выяснения отношений, мести – того, что заслоняет собой главное. О главном повествует побочная партия – одна из «вечных» лирических тем Чайковского, представляющая образ любви, «дар небес». Возвышенность всепоглощающего лирического чувства передана в «парящей» мелодии, подчеркнутой высокой тесситурой. Соединение *хорала* с темой любви в коде дает символический намек на «заключение этого брака на небесах».

Парадоксально, но при своем появлении *Пятая* симфония Чайковского была совершенно недооценена. Газета «День» насмешливо писала: «Симфония с тремя вальсами и притом с инструментровкой, рассчитанной на самый пошлый

успех» [7, с. 29]. Судя по откровенным письмам Чайковского, он и сам на какое-то время поверил в неудачность этого произведения. Симфония была написана как будто помимо воли ее автора. Словно свыше дано было Чайковскому прозреть будущее своего Отечества. Прослеживание жанровых ориентиров Пятой симфонии позволяет раскрыть картину ее содержания. Если в центре внимания Четвертой – драматизм душевного одиночества, то в Пятой – проблема судьбы «общественной», судьбы «народной». Намеком на возможность повторения русским обществом трагедии Французской революции служит аллюзия на траурно-триумфальный марш во вступлении I части – как образ «призрака революции». В интонационно-ритмическом остове темы угадываются аллюзии «темы судьбы» Пятой симфонии Бетховена, e-moll'ный зачин становится монотематической основой цикла. Вспоминаются слова Л. Н. Толстого о том, что всякая сила объединения, пусть даже во благо, в конечном итоге может стать злой силой. Отдаленное звучание траурного шествия перерастает в более энергичный и волевой марш. В кульминации с ней соединяется ставшая архетипом в мире романтической музыки «гамма судьбы».

Второй части симфонии соответствует авторская ремарка «Не броситься ли в объятия веры???». На фоне хорального звучания светлых струнных возникает соло валторны. Ее «пространственный» тембр, прозрачность сопровождения и лирика напевной, в каждой фразе расширяющейся и возвышающейся мелодии как будто говорит о гармонии созданного Богом благодатного мира. *Вальс* III части замещает привычное скерцо, соответствуя авторской ремарке «Быть может, забыться в счастливых воспоминаниях???». На краткий миг в конце части возникают напоминания темы *марша*. Финал рисует картину всеобщего торжественного шествия, построенного на перешедшей в одноименный мажор монотеме. Теперь в ней угадываются очертания грядущей с революцией песни «Смело, товарищи, в ногу». Как прорицание будущих мятежных событий России в центральном разделе финала, сменяя друг друга, мелькают отголоски плясовой и маршеобразной тем. Кода симфонии многократно утверждает образ торжественного шествия, возвещающего победу общего безостановочного движения. В повторяющемся, доведенном до автоматизма ритме шага уже нет места образам духовного (II часть) и личного (III часть).

Шестая, «прощальная» симфония Чайковского совершенно удалена от мира быта и погружена в мир чувств человека, ощущающего близость своего ухода. Использование 5-дольного метра во II части симфонии не случайно. Искажение *вальсовой* формулы создает образ мира воспоминаний, словно иллюзорно и расплывчато напоминающий о пережитом счастье. В третьей части *скерцо-марш* звучит как издевка над лирическими чувствами человека. Это

торжественное шествие жизни, продолжающее свой ход и после смерти человека. *Марш* предстает здесь в образе внеличной силы, ирреальной в своей четкой размеренности. *Хорал как основа* финала симфонии рисует сцену отпевания души человеческой, по словам актрисы Ермоловой, «скорби, которой отверзаются небеса». Интонация «вздоха», стенания, похоронная пульсация скорбного *шествия* и нисходящий тетрахорд как фрагмент «гаммы судьбы» дополняют скорбно-трагическую картину.

В театральных сочинениях Чайковского находим многие примеры драматургического участия жанровых архетипов. Их появление всегда неслучайно и драматургически оправдано. «Предчувствием несостоявшейся любви» навал «лирические сцены» «Евгения Онегина» Б. Асафьев. Романский тип повествования создал в опере приоритет романсовых «высказываний».

Опера «Орлеанская дева», ознаменовавшая своим появлением в творчестве Чайковского поворот от лирической драмы к области трагического, была задумана в близости эффектным сценам «большой французской оперы», однако неожиданно смодулировала в сторону психологической драмы. Жанровое смещение отразилось в изменении интонационно-тематического и формообразующего материала. Три ипостаси Иоанны представлены в опере темами *маршево-гимнического* (дева-воительница), *хорального* (божья избранница) и *ламентозного* (жертвенность подвига) характера. Важно решение кульминационного момента оперы в сцене шествия на казнь (2 карт. 4 д.). Добавление «стонущей секунды» из ламентозных ариозо Иоанны как лейтмотива ее внутренних страданий с прозрениями своей печальной судьбы превращает героический марш в *траурное шествие*.

В трагически мистериальных операх Чайковского, наделенных метафоричностью, архетипы выполняют функцию музыкального символа («песенка» Графини, *баллада* Томского, сцена *пасторали* на балу в «Пиковой даме»). Рядоположение контрастных по семантике жанров служит усилению остроты драматических ситуаций в операх. В сказочных балетах Чайковского танцевальные жанры играют важную роль в развитии сценического действия, а в кульминационных моментах имеют тенденцию возвышения до уровня лирической поэмы чувств (Вальсы *Adagio*). Исследование жанровой семантики открывает возможность дальнейшего постижения законов драматургической целостности и глубинного содержания произведений Чайковского.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Расколота целостность / М. Арановский // Русская музыка и XX век / ред.-сост. М. Арановский. – М. : Гос. ин-т искусствознания, 1998. – С. 826 – 841.
2. Дьячкова О. «Режиссующая» розгорнута поліметафоричність в опері П. І. Чайковського «Пікова дама» / О. Дьячкова // Історія музики: нові факти та інтерпретації : наук. вісн. : зб. ст. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. – Вип. 42. – С. 121 – 143.
3. Климовицкий А. «Лейтмотив судьбы» Вагнера в Пятой симфонии Чайковского

и некоторые проблемы интертекстуальности / А. Климовицкий // Муз. академия. – 1998. – № 3 – 4. – С. 280 – 285.

4. Климовицкий А. «Пиковая дама» Чайковского: культурная память и культурное предчувствие / А. Климовицкий // Россия-Европа : Контакты музыкальной культуры. – СПб., 1994. – С. 221 – 274.

5. Колосович А. Хорал и хоральность в симфоническом творчестве П. И. Чайковского (на примере IV, V, VI симфоний) / А. Колосович // Київське музикознавство : зб. ст. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2006. – Вип. 19. – С. 103 – 108.

6. Коробова А. Пастораль и мистерия в «Пиковой даме» Чайковского / А. Коробова // Музикознавство. – 2008. – № 2. – С. 20 – 26.

7. Моисеев Я. Высший суд / Я. Моисеев // Муз. жизнь. – 2007. – № 11. – С. 27 – 30.

8. Назайкинский Е. Немец в русской музыке / Е. Назайкинский // Германия, Россия, Украина – музыкальные связи: история и современность : материалы Междунар. симпозиума. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербург. гуманит. ун-та профсоюзов, 1996. – С. 25 – 33.

9. Николаева Н. Симфонии П. И. Чайковского от «Зимних грез» к «Патетической» / Н. Николаева. – М. : Госмузиздат, 1958. – 297 с.

10. Раку М. Не верьте в искренность пастушки (к проблеме дивертисмента в «Пиковой даме» П. И. Чайковского) / М. Раку // Муз. академия. – 1993. – № 4. – С. 203 – 206.

11. Старчеус М. Новая жизнь жанровой традиции / М. Старчеус // Музыкальный современник : сб. ст. – М. : Сов. композитор, 1987. – Вып. 6. – С. 45 – 68.

12. Стасюк С. Жанровые архетипы драматических концепций П. И. Чайковского / С. Стасюк // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. Нац. академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К. : Міленіум, 2013. – Вип. 23. – С. 36 – 40.

13. Холопова В. Музыка как вид искусства : учеб. пособие / В. Холопова. – СПб. : Лань, 2000. – 320 с.

14. Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского (1877 – 1884). Т. 2 / М. Чайковский. – М. : Алгоритм, 1997. – 607 с.

УДК 784.3

*Т. И. Термова,
г. Луганск*

НАРОДНАЯ ПЕСНЯ РОДИНЫ ЧАЙКОВСКОГО

В одном из писем к Надежде Филаретовне фон Мекк Петр Ильич Чайковский писал: «Что касается вообще русского элемента в моей музыке, то есть родственных с народной песнью приемов мелодии и гармонии, то это происходит вследствие того, что я вырос в глуши, с детства, с самого раннего, проникся неизъяснимой красотой характеристических черт русской народной музыки, что я до страсти люблю русский элемент во всех его проявлениях, что, одним словом, я русский в полнейшем смысле этого слова...». Это высказывание П. И. Чайковского позволяет установить национальные истоки его музыки – русские народные песни его родины.

П. И. Чайковский родился 25 апреля (7 мая) 1840 года в Воткинске (Удмуртия). Здесь он провел первые годы своей жизни, здесь впервые услышал

чудесные русские песни.

Песенное творчество русских в Удмуртии до последнего времени мало изучено. Между тем оно богато и своеобразно.

Цель данной работы – общая характеристика песенного творчества русских в Удмуртии на основе анализа записей, произведенных Ириной Константиновной Травиной в начале 60-х годов XX века в фольклорных экспедициях, организованных Союзом композиторов РСФСР. Песни записаны в основном в Кизнерском и Воткинском районах Удмуртии, непосредственно на родине великого композитора, и частично в соседних с Удмуртией районах Кировской области (в междуречье Вятки и Камы).

В сборнике И. К. Травиной «Русские народные песни родины Чайковского» представлено 66 песен различных жанров: трудовые лесосплавные (9 песен), календарно-обрядовые (2), хороводные (13), свадебные (26), шуточные песни и частушки (5), лирические (4), рекрутские и солдатские (6) и исторические (1).

Из общего объема представленных в сборнике песен наибольший цикл представляют собой свадебные песни. Если проводить параллель с народным музыкальным творчеством Луганщины, собранным в течение 40 лет автором этих строк, то и здесь обрядовый фольклор более всего представлен свадебными песнями.

В Удмуртии русские исполняли их в связи с различными моментами предсвадебного и свадебного обрядов. Предсвадебный обряд состоял из сватовства, смотрин, сговора и девичника.

Во время сватовства договаривались о приданом. Смотрины, как и сговор («запой»), происходили в доме невесты в присутствии жениха. Непосредственное отношение к смотринам имеет песня «Ты не вылетай-ка, сера утица» (№ 25):

Пример 1

Медленно

Ты не вы - ле - тай-ка, се - ра у - ти - ца, из - за за-на-ве-

9
си. Тут под - стре-лит те - бя да доб - рый мо - ло - дец.

Песня поется в унисон с эпизодическим расхождением голосов в двухголосие. Такой вид многоголосия, возникающий при совместном исполнении мелодии, когда в одном или нескольких голосах происходят отступления от основного напева, является гетерофонией. Именно гетерофония представляет собой общие для многих народных музыкальных культур корни многоголосия. Развитие русского народно-песенного многоголосия вылилось в совершенно особую ветвь гетерофонии самобытного склада – подголосочное многоголосие.

На сговоре («запое») исполнялась песня «Ой, из горы, гор» (№ 26), имеющая ясный хоровой склад. Между сговором и днем свадьбы, во время приготовления к ней подружки невесты обычно собирались у нее и под пение песен принимали участие в этих приготовлениях. До самого дня свадьбы невеста «голосила», то есть причитала, оплакивая свою русую косу и девичью красу. Два причета невесты – «Ты, свет ли, ты, да подруженька» (№ 28) и «Уж ты, свет, ты родимая тетушка» (№ 29) – дают представление о содержании песен этого рода. В первом из них невеста приглашает подружку помыться «белешенько» при своей «раздевьеи красоте», во втором рисует картину безрадостной жизни в чужой семье. Следующий причет – «Ой, да вы не пойте-ка рано, петушки» (№ 30), – исполняемый подругами невесты от ее лица, приближается к протяжным лирическим песням. К тому же типу относится причет-припевание «Ой, да приступись-ка, родимая мамонька» (№ 31), в котором невеста спрашивает благословения у матери, брата и сестры.

Пример 2

Умеренно

Ой, да при - сту - пись - ка, ро - ди - и -

- ма - я ма - монь - ка

Свадебный обряд происходил сначала в доме невесты, а затем в доме

жениха. Та часть его, которая сопровождалась исполнением песен, связана с приездом поезжан в дом невесты («Ой, не было ветру», № 32), с обрядом расплетания косы невесты, с угощением в доме невесты, предшествовавшим свадебному пиру в доме жениха. Большинство песен могут быть отнесены к типу величальных («Ой, друженьки», № 34; «Край дороженьки черемушка стоит», № 42; «На калине соловеюшко сидел», № 44 и другие).

Свадебный обряд в доме невесты заканчивался проводами невесты в дом жениха. Ей посвящалась прощальная песня «Как у нашего у батюшки» (№ 49), относящаяся к группе величальных песен.

Пример 3

Умеренно

4 Как у на - ше - го у ба - тюш - ки да во - ро -
та бы - ли не за - пер - ты - е

В доме жениха устраивался свадебный пир, на котором исполнялись песни различного содержания.

В сборнике Травиной большую группу бытовых песен представляют хороводные, исполняемые в весенне-летний период, после окончания весенних полевых работ, до начала летних уборочных работ. Содержание их связано с мотивом выбора пары.

Хороводные песни исполняются у русских в хороводах, связанных с движением по кругу (ходьбой по кругу и игрой). В соответствии с двумя видами хороводов они разделяются на собственно хороводные и хороводные игровые.

К собственно хороводным относятся песни «Как по улочке по Шведской» (№ 12), «Ой, стой, мой милый хоровод» (№ 13), «Перепелка» (№ 14), «Э, цветочек мой» (№ 15). За исключением первой песни, исполняемой двух-, трехголосным хором, все остальные имеют развитый многоголосный склад, вообще свойственный произведениям такого вида.

Пример 4

Скоро

9 Как по у - лоч - ке по Швед - ской, как по у - лоч - ке по Швед - ской, в
сло - бо - де бы - ло Не - мец - кой, в сло - бо - де бы - ло Не - мец - кой.

Хороводные игровые песни можно разделить на три группы. Первую составляют песни трудовой и лирической тематики: «Я на стулике сижу» (№ 16), «Гуляет молодец» (№ 17), «Девки лен-то сеяли» (№ 18).

Во вторую группу входят песни игровой и семейной тематики. В их числе – широко распевные песни «Ой, гулял барин» (№ 19), «Как по морю» (№ 20), «Винный-то наш колодец» (№ 21). В первой из них говорится о выборе невесты, тестя, тещи, шурина и свояченицы; во второй – о подневольном положении женщины в старой крестьянской семье; в третьей – о богатом хозяине, который вывозит из разных городов – Казани, Москвы, Питера – «умниц» и заставляет их прислуживать себе.

К третьей группе могут быть отнесены песни игровой и шуточной тематики. В одной из них – «У воробушка головушка болела» (№ 22), исполняемой многоголосным женским хором, рассказывается о выборе девушки «по мысли, по нраву, по любви»; в другой – «Как за двором, за двором» (№ 23) – об ухаживании парня за девушкой; в третьей – «Вышел молодец за ворота» (№ 24) – о шутливой борьбе девушки с парнем.

Пример 5

Медленно $\text{♩} = 60$

Вы-шел мо - ло - дец да за во - ро - та, ай да,
5 ай лю - ли, за во - ро - та

Особый интерес представляют трудовые песни, записанные в

Малмыжском районе Кировской области, так называемые «уханья» или «разы», связанные с рабочими процессами лесорубов. Они разделяются на «короткие», или «малые», и «долгие», или «большие».

Примером «короткого раза» является песня «Ой, еще!» (№ 1 и 2). Ее активный, волевой характер подчеркивается восходящими секундовыми интонациями, четкой двудольной ритмикой, краткостью, повторностью музыкальных фраз. К тому же типу относятся песни «Ой, ульнем!» (№ 3), «О, ух!» (№ 4).

Пример 6

Умеренно

Ой, е - ще! Взя - ли раз да е - ще!

5
Ой, е - ще! Взя - ли раз да е - ще!

Примеры «долгих разов» более многочисленны. Среди них такие песни: «О гом, берем!» (№ 5), «Ой, раз берем!» (№ 6), «И ох, да раз еще!» (№ 7), «Ой, ухнем раз!» (№ 8), «Ох, молодчики, раз да!» (№ 9). Четкая мерность ритма, присущая трудовым песням, сочетается в них с широким мелодическим развитием, богатством ладовых красок. Речитативная декламация периодически сменяется широкими распевами слогов.

Группу бытовых песен представляют шуточная «Тёща для зятюшки пирог испекла» (№ 51), в которой ряд строк текста поется на одну и ту же слегка варьируемую мелодию, и частушки «Пойду, выйду за ворота» (№ 52), «Ягодиночка моя» (№ 53), «До свиданья, конь вороный» (№ 54), «Ох не видать такого лета» (№ 55), имеющие четкую двудольную ритмику.

Пример 7

Скоро

Те - ща для зя - тюшки пи - рог ис пек - ла. Со - ли да му - ки на че - ты - ре руб - ля,

9
са - ха ру, и - зю - му на во - семь руб - лей. Встал пи - ро - жок ей две - на - дцать руб - лей.

Разнообразны протяжные лирические песни. «Несповадно было времечко» (№ 56) – о чувствах влюбленного парня – привлекает широтой

строкого в своих очертаниях напева, неожиданными гармоническими сочетаниями двух-, трех-, четырехголосной фактуры женского хора.

Пример 8

Музыкальный пример 8, обозначенный «Медленно», представляет собой фрагмент из песни Чайковского. Он написан в 2/4 такта, с двумя диэзисами в ключе (D major). Музыкальная запись состоит из двух систем нот. Первая система начинается с ноты G4, за которой следуют ноты A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6. Вторая система начинается с ноты D5, за которой следуют ноты E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. Под нотами приведены русские слова: «Не - спо - вад - но бы - ло вре... ой да, бы - ло вре - меч - ко, ой, да в жа - ру, все - но - кос.»

Песня «Куда девался тот цветочек» (№ 57) повествует о разлуке с милым. Использование в ней двухрегистрового хорового диапазона обуславливает необычность аккордово-гармонического звучания. Песня «Мальчишечка, разбедняжечка» (№ 58), приближающаяся к типу городских песен романского склада, представляет собой замечательный образец полифонического двухголосия, в котором большую роль играют имитации, синкопы, паузы и движение мелодии в одном голосе на фоне выдержанного звука в другом.

К лирическим песням близки по характеру казачьи песни. В песне «Бежит речка-невеличка» (№ 59) говорится о разлуке казака с любимой. Музыкальный склад ее основывается на частом противопоставлении декламации размеренного и распевного видов.

Необычайно выразительны рекрутские и солдатские песни. В них раскрываются горестные чувства рекрутов в связи с отъездом из родного дома. Таковы песни «Вот указ» (№ 60) и «Из Москвы-то в Питер слышно» (№ 61). В первой из них говорится о том, как отправили в рекруты двух, а во второй – трех братьев. Драматический характер первой песни оттеняется свободной импровизационной ритмикой одноголосного зачина, противопоставлением декламации речитативного и распевного вида, кульминационными взлетами и спадами мелодии, акцентной мелизматикой коротких распевов. Речитативная декламация во второй песне сменяется временами широкими распевными слогами. Особую выразительность ей придают острые хроматические последования высокой и низкой секунды, высокой и низкой сексты, восходящий ход на уменьшенную квинту в начале зачина во втором куплете.

В песнях «Ванюшка невесел» (№ 63) и «Не по реченьке лебедушка плывет» (№ 64) отражены чувства солдатской жены, расстающейся с мужем. В

первой из них содержатся характерные для рекрутских песен образы «чуждедальной сторонки», «петербургской большой дорожки», разлучающей близких людей «невольки». Во второй присутствует так же часто встречающийся образ быстрой речки, что протекла «со горючих со слёз». Музыкальный склад первой песни основывается на противопоставлении речитативной и распевной декламации текста. Интонационная специфика второй песни связана с обилием мелизмов и частым противопоставлением в мелодии хроматизмов терции и сексты на близком расстоянии.

Интересна солдатская песня «Вы, поля ли, поля» (№ 65), распетая в изящном гармоническом стиле многоголосных песен западных районов Удмуртии.

Пример 9

Медленно

Вы, по - ля ли, по - ля, вы, ши - ро - ки по - ля,

9

как во э - тих по - лях у - ро - жа - я не - ма

Близка к ней по характеру известная историческая песня «Соловей кукушку уговаривал» (№ 66), исполняемая у русских в Удмуртии с новой мелодией, широко распевной и красочной.

Такова общая характеристика русских народных песен родины Чайковского – Воткинского и других близких районов Удмуртии и России. Можно отметить близость песенного фольклора, записанного И. К. Травиной на родине Чайковского, с русским фольклором Луганской области как в жанровом отношении (кроме лесосплавных трудовых), так и в особенностях поэтического и музыкального языка. Некоторые песни (в частности «Вы, поля ли, поля») в основном совпадают с вариантами, записанными на территории Луганщины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мюллер Т. Ф. Гетерофония / Т. Ф. Мюллер // Музыкальная энциклопедия. Т. 1. – М. : Сов. энцикл., 1973. – С. 973 – 976.
2. Травина И. К. Русские народные песни родины Чайковского / И. К. Травина. – М. : Сов. композитор, 1978. – 192 с.
3. Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. 1876 – 1878 / П. И. Чайковский. – М. : Academia, 1934. – 236 с.

О ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

О творчестве П. И. Чайковского написано много книг и исследований. Изучается его жизнь, психология творческого процесса, особенности формообразования музыкальных произведений и их инструментовки, мелодическая сущность и гармонический язык его сочинений, особенности его симфонизма как способа мышления и наиболее действенного метода раскрытия содержания.

Цель данной работы – дать общую характеристику фортепианного творчества композитора, выявить их общность и своеобразные черты.

Фортепианные произведения П. И. Чайковского охватывают разнообразные жанры крупной и малой форм. Это известные «Времена года», 12 характерных пьес ор. 17, «Детский альбом», 24 легкие пьесы ор. 40, три пьесы ор. 2, шесть пьес на одну тему ор. 21 и другие [1].

Среди миниатюр композитора представлены разные жанры: танцевальные – вальс, полька, мазурка; песенные – романс, песня без слов, ноктюрн; бытовые – похоронный марш, листок из альбома и более академичные – скерцо, юмореска, этюд, экспромт, каприччио. Многие пьесы имеют программные названия, в которых конкретное название оттесняет общие жанровые признаки. Рядом с доступными произведениями фигурируют значительно более сложные, например, в ор. 19 входит цикл Вариаций F-dur.

Можно выделить несколько образных сфер, которые были наиболее близкими творческому воображению П. И. Чайковского: лирика душевных переживаний, картины родной природы и сцены народной жизни. Лирические фортепианные миниатюры – это богатая по глубине и поэтичности художественных образов сфера его творчества.

Большую группу среди лирических миниатюр составляют «фортепианные романсы», в которых с особой силой проявилось дарование композитора-мелодиста. «Романсовый» характер таким пьесам придает вокально-речевая выразительность мелодии, яркое противопоставление мелодического голоса и аккомпанемента, простая фактура сопровождения. Среди танцевальных жанров композитор очень любил вальс.

Закономерности вальса он применял необычайно гибко, легко, природно, наполняя их различным содержанием. На их основе возникли такие сцены, как «Новая кукла», «Подснежник» и «Святки». Лирика П. И. Чайковского давно завоевала сердца слушателей своей непосредственностью и искренностью.

Пьесы, написанные в жанре народных сцен, отражают гамму различных оттенков настроения – от величественного танца («Русская пляска» ор. 40 № 10) к шутливой «Юмореске» (ор. 10 № 2) или «Русское скерцо» (ор. 1).

Наиболее значительное произведение «Думка» (ор. 59), в котором композитор раздвинул традиционное для этого жанра сопоставление задумчивого и танцевального разделов до многообразия поэмы [3, с. 530].

П. И. Чайковский очень тонко чувствовал красоту природных картин и умел своеобразно отразить их в музыке. В наибольшей степени это прослеживается в цикле «Времена года». Музыкальные пейзажи композитора сравниваются с картинами художников Саврасова, Поленова, Левитана.

Крупные формы фортепианного творчества П. И. Чайковского представлены концертами. Было написано три концерта для фортепиано с оркестром: b-moll ор. 23, G-dur ор. 44, Es-dur ор. 75, а также Концертную фантазию ор. 56 и Анданте и финал. Этот жанр был близок композитору-симфонисту, он наполняет музыкальное развитие богатым, выразительным тематизмом. «Первый фортепианный концерт и цикл «Времена года» обратили всеобщее внимание своеобразной формой выражения музыкальной мысли, интересной гармонизацией и, наконец, самой мелодикой, красоту которой оценили и почувствовали многочисленные слушатели и искушенные музыканты-профессионалы» [4, с. 233].

Однако судьба П. И. Чайковского – фортепианного композитора совсем не похожа на судьбу П. И. Чайковского – автора симфоний, опер, балетов, камерных и вокальных сочинений. В то время как все остальные виды его творчества получали все большее распространение, фортепианные произведения композитора, кроме Первого концерта b-moll и еще трех-четырех пьес, не находили должного места на концертной эстраде и в педагогической практике. Причину подобного явления следует искать в некоторой косности взглядов пианистов. По их мнению, идеальное фортепианное изложение выработано Ф. Шопеном и Ф. Листом, а то, что не соответствовало принципам этих композиторов, бралось под сомнение. Конечно, в сочинениях этих двух мастеров исполнителю легче добиться желаемого колорита в их произведениях, чем, например, в произведениях Л. Бетховена, Р. Шумана и других. Так, исполнять П. И. Чайковского трудно, но не невозможно. Фактура фортепианных сочинений композитора очень далека от фактуры произведений Ф. Шопена. Поскольку П. И. Чайковский не имел склонности к специальному «украшательству» своих сочинений и не отводил места виртуозному элементу в мелких пьесах, постольку пианисты жаловались на «неисполнимость» его сочинений. Под влиянием этих жалоб композитор вносил в позднейшие редакции своих сочинений поправки [2, с. 201 – 202].

Нельзя не остановиться и на другой причине непризнания в то время

произведений для фортепиано П. И. Чайковского. В начале XX века в искусстве достиг расцвета символизм. Молодые музыканты чувствовали себя отчужденными от творчества П. И. Чайковского с характерной ему простотой и ясностью мышления. В те годы они увлекались произведениями А. Н. Скрябина, отличающимися изысканным языком, мечтательностью, приподнятостью. После 1917 года символические течения гаснут, в музыкальном творчестве исчезает аффектация и возрождается чувство реальной действительности. С того времени интерес к творчеству П. И. Чайковского неизмеримо возрастает. Свидетельством тому признание творчества композитора широкой массовой аудиторией. Время позволило по достоинству оценить гениальное наследие композитора-романтика [Там же, с. 203].

Историческая память немислима вне великих достижений человечества в сфере искусства. Ее сохранение – дело каждого, кто соприкасается с исполнительской деятельностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Владыкина-Бачинская Н. П. И. Чайковский / Н. Владыкина-Бачинская. – М. : Музыка, 1975. – 204 с.
2. Игумнов К. О фортепианных сочинениях П. И. Чайковского / К. Игумнов // Пианисты рассказывают / сост. М. Соколов. – М. : Сов. композитор, 1979. – С. 201 – 203.
3. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва / Н. Кашкадамова. – Тернопіль : АСТОН, 2006. – 608 с.
4. Сидельников Л. Чайковский /Л. Сидельников. – М. : Искусство, 1992. – 352 с.

УДК 78:[82:398](=16)

*И. В. Ухова,
г. Минск, Республика Беларусь*

ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКИЕ МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ПЕРСОНАЖИ В МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ П. ЧАЙКОВСКОГО

Восточнославянские мифологические персонажи впервые появляются в искусстве в конце XVIII века (поэма М. Ломоносова «Петр Великий», 1760; опера М. Стабингера «Баба-яга», 1786). Но их широкое вхождение в профессиональное художественное творчество совершается позже – во второй половине XIX века. Этому способствует развернувшееся к тому времени уже в полную силу собирание и изучение славянских народных «поверий, суеверий и предрассудков». Они не только расширяют, дополняют и уточняют общественные представления о народной языческой мифологии, но и значительно оживляют интерес к ее героям. Начиная с этого времени и вплоть

до первых десятилетий XX века профессиональное искусство часто и с удовольствием обращается к персонажам восточнославянской волшебной сказки и низшей мифологии, делая их героями поэтических, прозаических, живописных, скульптурных, инструментальных и вокальных произведений. Они удачно сочетают в себе своеобразие внешнего облика и причудливость манер с древностью происхождения и национально-определенной красочностью, что обеспечивает необходимое художественному образу сочетание индивидуальности и типичности.

В профессиональном искусстве второй половины XIX века восточнославянские демонологические персонажи представляют собой концентрированное выражение национального содержания, преподанного, к тому же, в весьма нетривиальной форме. Они отнюдь не теснятся на заднем плане, создавая колоритный фон главному действию. Мифологические персонажи становятся центральными героями произведений («Русалки» И. Крамского или К. Маковского), определяют ход развития действия (опера «Сон наяву, или Чурова долина» А. Верстовского) и вмешиваются в жизнь и судьбу реальных персонажей («Майская ночь» Н. Гоголя). В творчестве некоторых художников их место весьма значительно и объемно (В. Васнецов, Н. Гоголь, Н. Римский-Корсаков). У других же авторов – второстепенно, малозаметно. К последним относится и П. Чайковский.

Музыкальное бытование восточнославянских мифологических персонажей у П. Чайковского не являлось прежде предметом отдельного изучения. Основным источником сведений о нем являются не специальные исследования, а музыковедческие работы общего характера. В них мифологические персонажи почти не привлекают к себе внимания и рассматриваются в общем ряду музыкальных «действующих лиц». Практически единственным широко известным мифологическим героем П. Чайковского является Баба-яга из «Детского альбома» (1878), тогда как перу композитора принадлежат также весьма удачные воплощения других персонажей славянской языческой мифологии – лешего, домового, русалок.

Первое обращение П. Чайковского к мифологическим образам связано с «весенней сказкой» А. Островского «Снегурочка», одним из героев которой был леший. Задуманная автором как достаточно сложный музыкально-драматический жанр, сказочная пьеса предполагала наличие развитых сольных, хоровых и симфонических эпизодов, включенных в сценическое действие, и участие в спектакле наряду с драматическими актерами оперных певцов, хора и оркестра. Музыка к спектаклю, премьера которого состоялась в московском Большом театре весной 1873 года, была написана П. Чайковским. В соответствии с сюжетом образ лешего в музыке к «Снегурочке» занимает не слишком много места. Ему посвящен один номер – инструментальный эпизод в

конце 3 действия «Появление лешего и тени Снегурочки» (№ 16). Леший П. Чайковского соединяет в себе черты неуловимости, неопределенности, свойственной духам, и неявной, но ощутимо излучаемой угрозы. Первое угадывается в прозрачной и экономной фактуре, ее функциональной неперегруженности, начале мелодических фраз только со слабой доли такта. Второе – в настойчивой ритмической пульсации голосов сопровождения, в минорности лада, омраченного скользящими в пределах тритона форшлагами (такты 1 – 13).

Капризная непредсказуемость персонажа находит выражение в мерцающей переменности одноименных тоник, в недалеких, но резких модуляциях, сдвинутых к самому концу построений. Угловатость пунктирных ритмических оборотов и шероховатость гармонических перечений в одноименных трезвучиях дополняется неуклюжестью мимолетных мелодико-гармонических несовпадений, когда сопровождение на одну восьмую забегает вперед, создавая своего рода гармонический предъем (такты 24 – 30). На этом же приеме несовпадения верхней и нижней половин гармонии, на «забегании» сопровождения вперед, строится эффектное окончание всего номера, иллюстрирующее, по-видимому, тот момент сказки, когда по велению лешего вокруг Снегурочки ряд за рядом поднимается густой лес, и сам леший растворяется в нем, превращаясь в пень. То, что в спектакле могло быть лишь постановочным трюком, у П. Чайковского превращается в красочный музыкальный эпизод, удивляющий изобретательностью музыкального выполнения. При минимальных затратах музыкальных средств композитор достигает здесь яркого, почти зримого изобразительного эффекта.

В создании картины этого «лесного нашествия» с одинаковой активностью участвуют все составляющие музыкального целого: неотвратимая наступательность ритмического остинато восьмых во всех голосах фактуры, структурная неопределенность раздела (каденционное расширение периода), непрерывное, кажущееся бесконечным секвенцирование. А также – общая недифференцированность функций голосов фактуры и однообразие угловато-уступчатой линии верхнего голоса, которая зеркально отражается, словно количественно умножается нижним голосом. Но самой яркой деталью музыкального изображения остается гармония. В этом месте ее простое аккордовое четырехголосие распадается по горизонтали на две половины. И каждая из них словно стремится обособиться, освободиться от второй, торопится обогнать ее в стремительном гармоническом движении. Всего на одну восьмую вырываются вперед нижние голоса, но этим обеспечивается их постоянное гармоническое несовпадение с верхними. Возникает нарочито резкая диссонантность бифункциональной гармонической вертикали – прием у

П. Чайковского редкий, предназначенный для решения не традиционных выразительных, а исключительно изобразительных задач.

В полном соответствии с фольклорной традицией леший в «Снегурочке» нем, то есть лишен вокальной партии. Запоет он у П. Чайковского годом позже – в опере «Кузнец Вакула» (1874). Впрочем, краткость и сюжетная необязательность его появления там, равно как и мелодическая скудость его речитативных реплик, не позволяют составить мнение о вокальных возможностях этого фантастического персонажа. Гораздо ярче обрисованы в этой опере русалки – славянские водные духи, утопленницы, связанные одновременно со стихией воды, культом плодородия и миром мертвых. Русалка – один из самых популярных мифологических персонажей в искусстве. «Если бы нужно было выбрать эмблему романтического XIX века, ею, пожалуй, могла бы стать русалка. Причем любая русалка – из высокой литературы, из оперы или с трогательно-аляповатого вышитого деревенского коврика» [4, с. 60].

Опера П. Чайковского представляет нам, пожалуй, самых необычных русалок из всех созданных художественным воображением. Действие оперы, написанной на сюжет гоголевской «Ночи перед Рождеством», происходит в самый холодный период славянской зимы – в дни зимнего солнцестояния, в трескучие рождественские морозы. И появление на морозном «пленэре» русалок, которые «в обледенелом виде выходят из проруби» (ремарка в партитуре), производит поистине бодрящее впечатление – даже учитывая относительно мягкий характер украинской зимы. В повести Н. Гоголя, напомним, никаких русалок не было. В опере они появляются по воле либреттиста, поэта Я. Полонского. Он заменяет хором русалок гоголевскую сцену Вакулы с Пузатым Пацюком – ту, где Пацюк на глазах изумленного Вакулы виртуозно поедает вареники, заставляя их запрыгивать из сметаны прямо в ему в рот. Наверное, в лирическом строе либретто Я. Полонского, оказавшегося столь созвучным настроению музыки П. Чайковского, такая комическая клоунада действительно казалась неуместной. Но и ее замену вряд ли можно счесть органичной.

Сам образ «зимней» русалки нельзя назвать абсолютно неправдоподобным. В научной литературе имеются упоминания о владимирской русалке, которая, намерзшись в холодной воде, прибегает – «вся во льду» – погреться в бане или овине [1, с. 101]. Но это – редчайшее из свидетельств. Д. Зеленин, авторитетнейший исследователь данного мифологического персонажа, утверждает: «О месте нахождения русалок зимою в народе имеются лишь самые смутные и неопределенные представления» [2, с. 169]. В соответствии с распространенными восточнославянскими мифологическими воззрениями русалки ведут сезонный образ жизни, погружаясь зимой в сон вместе со всей природой. Украинские же русалки – видимо, как самые нежные

среди себе подобных – и вовсе «смертны; зимою они умирают, а весною тела умерших уносятся, в виде пены, бегущими с гор ручьями» [3, с. 71]. Обледенелые фигуры русалок в «Кузнеце Вакуле», таким образом, приобретают явно русский характер, который композитору остается лишь усилить средствами музыки.

Созданию национального колорита способствует не только отчетливо попевочное строение мелодии, практически целиком основанной на различных трихордовых интонациях, но и общая структура сцены – сама форма хора «Темно нам, темно, темнешенько». В ней нет традиционной симметрии, а есть поступательность (сквозная строфичность) и вариантность (двойная форма с разрастанием при повторении), свойственные народно-песенной культуре. Выразительна и метрическая организация музыки – применение П. Чайковским пятидольного метра, «русскость» которого отмечалась многими исследователями [5, с. 123; 6, с. 174]. Метр этот, называемый также «русской песенной стопой», является основой народного стиха и поэзии в духе народной (А. Кольцов, А. Дельвиг). В XIX веке он широко используется композиторами для придания музыке национальной характерности и истинно русского колорита: при всем «многообразии преломлений» «общий смысл применения 5-дольников всюду один – это форма национального выражения в музыке, с внутренним развитием русского музыкального лексикона» [6, с. 176].

В хоре русалок метрическая нерегулярность 5-дольника дополняется переменностью размера, постоянно сбивающегося с 5/4 на 3/4, органической неквадратностью структуры, непропорциональностью строения фраз и предложений. Хор словно трясет в ознобе, когда зуб на зуб (такт на такт) не попадает. Отметим также малую выразительность мелодии, складывающейся в основном из сбивчивых повторений начального мотива и однообразно-плачевых малообъемных интонаций, разорванных паузами. А также – словно «ползущую» гармонию (с обилием хроматических проходящих оборотов на тоническом органном пункте) и однообразие сопровождения (аккордовая фактура, усложненная непрерывно змеящимся контрапунктом неаккордовых звуков). Все это не добавляет музыкальному образу прелести, но, безусловно, добавляет выразительности. Хор русалок отмечен такой тоскливой силой, что не выдерживает даже Леший. «Что вы воете!» – раздраженно восклицает он, видимо, разбуженный их характерным пением.

Нарочито тусклый, неяркий по музыкальному колориту хор русалок с Лешим в опере П. Чайковского идеально соответствует выполняемой им драматургической функции. Его персонажи не являются ни участниками, ни заинтересованными наблюдателями, ни комментаторами разворачивающихся в опере событий. Их номер, по сути, всего лишь пейзажное вступление к

будущему действию – оркестровая картина стыллой зимней ночи, усложненная голосами ожившей природы. В сюжетном отношении не связанный с действием, хор русалок удивительно совпадает с ним по настроению, предваряя собой сцену с пришедшим топиться Вакулой.

К образу домового П. Чайковский обращается в 1886 году, в связи с возобновлением на московской сцене стихотворной комедии А. Островского «Воевода, или Сон на Волге». Музыка к первой постановке «Воеводы» в драматическом театре была написана П. Бларамбергом (1865), ко второй – В. Кашперовым (1886). Но музыкальное сопровождение сцены домового не удовлетворяло А. Островского. В 1886 году драматург через И. Шпажинского обращается к П. Чайковскому с просьбой написать этот музыкальный эпизод. Для сцены домового «даны прелестные стихи. Стихи эти должны говорить под тихую музыку оркестра, музыку, которая бы выражала звуки ночи» [7, с. 429]. Ранее П. Чайковский уже написал оперу «Воевода» (1868) по произведению А. Островского, но сцена домового в нее не вошла. Возможно, спустя почти два десятилетия он с удовольствием вернулся к сюжету своей творческой юности. Во всяком случае, «Мелодрама для монолога домового» была написана П. Чайковским очень быстро, в течение нескольких дней (между 13 и 17 января 1886 года).

Сцена домового, завершающая 3 действие комедии А. Островского, представляет собою единственное появление в спектакле данного персонажа. Дождавшись, пока все в тереме заснут, домовый выходит с фонарем, чтобы посмотреть на гостью Воеводы (возможно, будущую молодую хозяйку) и оценить вероятные последствия ее появления в доме. Так как все происходящее домовый оценивает с точки зрения семейного благополучия и процветания патронируемого им хозяйства, его выводы неутешительны: покой и порядок в доме вряд ли сохранятся при столь неравном браке, при отсутствии в семье любви и радости. «Запустеет терем, принаклонится, / Заметет по углам пылью, плесенью, / Понесет по сеним бранью, руганью». Настроение домового невесело, прогнозы – пессимистичны.

Музыка к монологу домового у П. Чайковского представляет собою небольшую пьесу, решенную весьма скромными средствами, – в полном соответствии с поставленной перед автором задачей: «тихая музыка», «звуки ночи». Состав оркестра камерный – только струнные, деревянные духовые и, ближе к концу, арфа. Звучность колеблется от пианиссимо до пиано: краткие вспышки меццо-форте во вступлении мгновенно затухают. Длина всей пьесы составляет 45 тактов в неспешном движении *Andante non troppo*. Фактура проста, однообразна: мелодия с равномерно пульсирующим аккомпанементом.

В соответствии со сценической ситуацией музыка домового написана композитором в жанре колыбельной песни. Структура мелодии представляет

собой пару периодичностей, характерную для славянской песенности. (Как это часто бывает в народной песне, в первой паре мотивов преобладает восходящая интонация, во второй – нисходящая). Усыпляющее однообразие однотактового мотивного членения настойчиво выдерживается на всем протяжении пьесы. Так же стабилен и однообразен ритмический рисунок; завораживающе монотонна повторность мелодических оборотов (такты 10 – 19). Единство образа дополняет настойчивое возвращение мелодического развития к начальному мотиву, придающее куплетно-вариантной форме черты рондообразности (двойной трехчастности).

Это усыпляющее однообразие, однако, не успевает наскучить. Звучание темы постоянно освежается – легкой мотивной вариантностью, параллельно-ладовой переменностью, кратким контрапунктом или дублировкой в изложение темы, переходом мелодии в другой голос, тембр или регистр. Определенную «изюминку» пьесы составляет своеобразное несовпадение гармонии с тактом – перемена ее на последнюю, четвертую долю (с продлением на три доли следующего такта), создающее ощущение неуверенности, колебания. Впечатление нетвердости, неустойчивости поддерживается постоянным ритмическим дроблением третьей, относительно сильной, доли и вариантной изменчивостью тематического изложения.

Ночной колорит в музыке П. Чайковского нерасторжимо соединяется с народностью и национальной характерностью. Народное, национальное начало находит выражение в трихордовом строении основных мелодических мотивов, в вариантно-развертывании мелодии и формы, в дорийском ладовом наклонении мелодии, в гармонизации темы фригийским оборотом. Усиливая темный – ночной – колорит музыки, П. Чайковский из всех вариантов фригийской гармонической последовательности отдает предпочтение самому мрачному – включающему три минорных аккорда подряд (t-d₆-s₆). Впрочем, возможно, что сумрачный характер этой гармонической последовательности отражает хмурое настроение нашего героя.

Музыка домового в значительно большей степени рисует его как персонажа традиционной культуры, народных верований, чем как фантастическое существо, отличающееся оригинальностью внешнего облика и необычностью поведения. Фантастическое в его музыкальном облике проступает лишь во вступлении – в настойчивых перемещениях уменьшенного септаккорда, в звучании уменьшенного лада и звукоряда «тон-полутон» (такты 1 – 9).

Воссоздания восточнославянских мифологических у П. Чайковского отличаются, как мы видим, почти фольклорной точностью изображения и тонкостью музыкальной обрисовки. Именно поэтому, несмотря на то, что этих

персонажей в музыке П. Чайковского немного, они не теряются среди других его героев – лирических и драматических, вымышленных и реально существующих.

ЛИТЕРАТУРА

1. Завойко Г. К. Верования, обряды и обычаи великорусов Владимирской губернии / Г. К. Завойко // Этногр. обозрение. – 1914. – № 3/4. – С. 81 – 178.
2. Зеленин Д. К. Избранные труды. Очерки русской мифологии. Умершие неестественной смертью и русалки / Д. К. Зеленин ; вступ. ст. Н. И. Толстого. – М. : Индрик, 1995. – 432 с.
3. Иванов П. В. Народные рассказы о домовых, леших, русалках. Материалы для Купянского уезда / П. В. Иванов // Сборник Харьковского историко-филологического общества характеристики мирозерцания крестьянского населения при Императорском Харьковском университете : тр. Пед. отд. Ист.-филос. общества. – Харьков, 1893.– Т. 5, вып. 1. – С. 23 – 74.
4. Кириллина Л. Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века / Л. Кириллина // Муз. академия. – 1995. – № 1. – С. 60 – 71.
5. Одоевский В. Ф. Письмо любителю музыки об опере г. Глинки «Иван Сусанин» // Музыкально-литературное наследие / В. Ф. Одоевский. – М. : Музгиз, 1956. – С. 118 – 126.
6. Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика / В. Н. Холопова. – М. : Сов. композитор, 1983. – 281 с.
7. Чайковский на московской сцене: Первые постановки в годы его жизни. – М. ; Л. : Искусство, 1940. – 503 с.

УДК 78 +398.8

*Е. В. Ушакова,
г. Орел, Российская Федерация*

ВКЛАД ПЕТРА ИЛЬИЧА ЧАЙКОВСКОГО В РАЗВИТИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

В развитие русской музыкальной фольклористики значительный вклад внесли наши русские композиторы. Классические, хрестоматийные образцы обработок народных песен представляют сборники М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова. Вклад Петра Ильича Чайковского, чей юбилей мы отмечаем в этом году, менее проанализирован и оценен. Поэтому наша задача – привлечь внимание к теме «Чайковский и народная песня» с точки зрения фольклористики как науки.

Чайковского с детства отличала особая чуткость к русской народной песне. Композитор слушал песню везде, где только приходилось: на полевых крестьянских работах или тихим летним деревенским вечером, во время своих регулярных пешеходных прогулок, на улицах и площадях городов и даже в часы творческих занятий. Творческое мышление композитора впитывало в себя все элементы родной «музыкальной почвы», на которой оно расцветало. Чайковского интересовали не только законченные народные мелодии, но даже их фрагменты, отдельные характерные попежки, национальные специфические

интонации народной речи, говора. Сотни и сотни самых различных песен – крестьянские, городские, лирические, хороводные, свадебные, плясовые, исторические песни, думы и т. д., из Подмосковья, Вятской, Петербургской, Смоленской, Рязанской, Калужской, Владимирской, Тульской, Орловской, Тамбовской губерний, Украины, Среднего Поволжья – все это и отовсюду разными путями попадало к Чайковскому и откладывалось в его сознании.

Чайковскому принадлежит 3 сборника обработок народных песен:

– «50 русских народных песен, положенных для фортепиано в 4 руки П. И. Чайковским» (1868 – 1869);

– «Детские песни на русские и малороссийские напевы. Составлены М. Мамонтовой, под редакциею профессора П. Чайковского», вып. 1 (1872), где мелодии были гармонизованы композитором (второй выпуск, подготовленный им в 1877 году, при его жизни не был издан);

– «Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано, собранные и переложенные Прокуниным под редакциею профессора П. Чайковского», составленный и изданный в 1872 – 1873 годах по его совету.

Все они создавались в Московский период, во второй половине 1860 – в 1870-е гг., когда Чайковский стал профессором Московской консерватории. Попав в Москву после окончания Петербургской консерватории, 26-летний музыкант буквально окунулся в атмосферу любви к русской народной песне.

Условия бытования народной песни в прошлом веке существенно отличались от современных. Народная песенная стихия в полном смысле слова захлестывала улицы и площади даже крупнейших городов. Песня звучала повсюду. Чайковский слышал ее в самой Москве, в излюбленных загородных местах москвичей: в Мазилове (близ Кунцева) и на Воробьевых горах. Не будучи «преднамеренным собирателем народных песен», он записывал их «для себя» на Кукуевской набережной, в подмосковных деревнях и т. д. Наблюдательный слух композитора обращался к подлинным образцам народной песни в Москве и Московской области, ибо песня и народное музицирование были тогда в расцвете. Ее прекрасно знали и ценили в кругу ближайших московских друзей композитора. Среди них были Николай Григорьевич Рубинштейн, Николай Дмитриевич Кашкин, артист Малого театра Пров Михайлович Садовский, чуткий исполнитель русской песни Владимир Федорович Одоевский.

Свое отношение к народной песне Петр Ильич сформулировал в статье, опубликованной в газете «Русские ведомости» 18 марта 1873 года: «Русская народная песня есть драгоценнейший образец народного творчества; ее самобытный, своеобразный склад, ее изумительно красивые мелодические

обороты требуют глубочайшей музыкальной эрудиции, чтобы суметь приладить русскую песню к установившимся гармоническим законам, не искажая ее смысла и духа» [Цит. по : 3, с. 46].

А чтобы не исказить этот смысл и дух, Чайковский считал, что песня должна сохранять свою подлинность. На это он указывает в другой своей статье, появившейся в газете «Русские ведомости» 23 ноября 1875 года. «Русская песня по своему оригинальному строю, по особенностям своих мелодических очертаний, по самобытности своего ритма, в большей части случаев не укладывающегося в установленные тактовые деления, – представляет для просвещенного и талантливому музыканта драгоценнейший, хотя грубый, материал, которым при известных условиях он с успехом может пользоваться. Им и пользовались, и черпали из него обильную струю вдохновения все наши композиторы: Глинка, Даргомыжский, Серов, А. Рубинштейн, Балакирев, Римский-Корсаков, Мусоргский и т. д.

Художник-музыкант и есть по отношению к русской песне тот садовник, который знает, в какую почву, в какое время и при каких условиях температуры он должен посадить свое драгоценное семя. Но не всякий может быть хорошим садовником... Русская песня может интересовать нас как в высшей степени красивое этнографическое явление, как оригинальный продукт творческой индивидуальности народа, – но в таком случае нужно: или слушать эту песню на месте, то есть исполняемую народом с той своеобразной манерой, которая так привлекательна для русского слуха, несмотря на свою примитивную дикость, или выписывать из глубины деревенского затишья заправских народных певцов, или же, наконец, обращаться к песенным сборникам, которых у нас, правда, немного, но в числе которых есть такой превосходных труд, как сборник г. Балакирева. Чтобы записать и гармонизовать русскую народную песню, не исказив ее, тщательно сохранив ее характерные особенности, нужно такое капитальное и всестороннее музыкальное развитие, такое глубокое знание истории искусства и вместе такое сильное дарование, каким обладает г. Балакирев» [Там же, с. 47].

Примером для своих обработок народных песен Чайковский видит сборник М. А. Балакирева издания 1866 г., возникший в результате специальных поездок на Волгу, осуществленной совместно с поэтом Н. Ф. Щербиной в начале 1860-х гг. Поэтому неслучайно к сборнику Балакирева Петр Ильич обращается в своей работе «50 русских народных песен, положенных для фортепиано в 4 руки П. И. Чайковским».

Две составившие сборник «50 русских народных песен...» тетради отличаются в основном характером выбранных Чайковским источников. В первой тетради они взяты из сборника русского композитора Константина Петровича Вильбоа «100 русских народных песен», опубликованного в 1860 г.

(полное название «Русские народные песни, записанные под пение и аранжированные для одного голоса, с аккомпанементом фортепиано. Текст под редакцией Аполлона Григорьева»). А во второй тетради Чайковский обращается собственно к сборнику Балакирева «40 русских народных песен» 1866 г. Исключением являются лишь три песни. Это № 23 «На море утушка купалась» в записи А. Н. Островского, а также два записанные Чайковским напева – № 24 «Коса моя, косынька» и № 47 «Сидел Ваня».

В сборнике Чайковского представлены произведения разных жанров: свадебные, исторические, лирические, хороводные, включая знаменитые «Исходила младенька», «Эй, ухнем», «Не было ветру», «Заиграй, моя волынка» и др.

Здесь, как и в двух других сборниках, Чайковский следует своему основному принципу отношения к народной песне как ценному художественному явлению, самобытному по стилевой законченности. Поэтому, перекладывая песни для фортепиано в 4 руки, он сохраняет мелодико-интонационные, ладовые, фактурные особенности народно-песенного стиля. В полном соответствии со своим творчески живым, простым, но художественно цельным отношением к песне вообще Чайковский во всех своих гармонизациях или обработках песенного материала тщательно избегает внешнего, надуманного, искусственного подхода и всякого музыкально-технического экспериментирования. Поэтому его песенные обработки могли исполнять и профессиональные музыканты, и музыканты-любители, меломаны.

Но задача Чайковского как фольклориста заключалась не только в том, чтобы сделать народную песню доступной бытовому музицированию, но и в том, чтобы привлечь к ней внимание композиторов. Он говорил: «С русской народной былинной, со сказкой, с песней нужно обходиться умелою рукою» [3, с. 49]. В сборнике «50 русских народных песен» Чайковского, по мнению С. В. Евсеева, «моментами чувствуются широкие и глубокие творческие искания в направлении создания будущей симфонии, увертюры, хора или оперного финала: так и кажется, что та или иная обработка завтра обнаружится в одном из крупных произведений композитора. В этом сборнике мы как бы входим непосредственно в творческую лабораторию вдохновенного русского музыканта, ищущего верных путей, чтобы постигнуть строй и своеобразие русской народной песни и создать свои национально-русские приемы развития музыкального материала» [2, с. 24].

В частности, сам Чайковский в своем творчестве использовал песни из этого сборника. Например, № 1 «Исходила младенька» использовалась в увертюре «Гроза», № 21 – «Не шум шумит», известная у других авторов как «Песня про татарский полон» (например, в сборнике М. А. Стаховича), у

Чайковского использовалась в опере «Чародейка».

В сборнике Мамонтовой – Чайковского «Детские песни на русские и малороссийские напевы» учитываются возрастные особенности предполагаемой исполнительской и слушательской аудитории. В полном соответствии с нормальными требованиями детского возраста, восприятия и психологии появляются песни и обработки о птицах («Птичка», «Синичка»), о животных, об окружающей природе («Ивушка», «Речка»), отмечаются впечатляющие моменты различных времен года (среди них преобладают светлые, весенние образы – «Перед весной», «Весной», «Летом», «Осенью», «Зимой»), не забываются воспитательно-трудовые начала и навыки («Дровосек», «Садовники», «Эй, ухнем»), моментами прозвучит шутка, незлобивый юмор («Козел», «Жур-журавель»), кое-где мелькнет сказка с ее привлекательной фантастикой и ненавязчивой дидактикой («Грибы», «Синичка»), в простых интонациях развернутся всякие рассказы-происшествия из мира животных и птиц («Воробы и кошка»), или проникновенно, углубленно предстанет та или иная лирическая эмоция («Ой, утушка луговая», «Вниз по матушке по Волге») и прочие. Образно-тематическому характеру материала соответствует и музыкальный язык гармонизаций – простой и доступный, изложенный ясно, а порой и классически аскетичный. Содержание и форма музыкального изложения этого сборника близки другому «детскому» циклу Чайковского – «16 песен для детей», ор. 54 на стихи А. Н. Плещеева.

Столь же незамысловатые приемы обработки народно-песенного материала характеризуют сборник «Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано, собранные и переложенные Прокуниным под редакцию профессора П. Чайковского» (П. Юргенсон, М., два выпуска – 1872 и 1873). Он включает 65 песен разных жанров, записанных преимущественно в Моршанском и Тамбовском уездах Тамбовской губернии и Касимовском уезде Рязанской губернии. Среди них лирические протяжные, хороводные, свадебные и др. Приведенный здесь поэтический текст указывает на то, что задача Чайковского заключалась в адаптации напевов к требованиям демократической музыкально исполнительской практики, охватывающей широкие круги дилетантов-меломанов.

Конечно, три сборника народных песен Чайковского не могут по своей весомости соперничать со сборниками Балакирева или Римского-Корсакова. Однако они представляют интерес не только для полноценной характеристики отношения Чайковского к русской народной песне, но и как реализация характерных для музыкальной культуры своего времени идеи профессиональной обработки народной мелодии на основе сохранения ее аутентичных свойств.

Значение сборников обработок русских народных песен П. И. Чайковского можно определить словами Б. В. Асафьева: «Это тип

реалистической гармонизации, по всей вероятности, инстинктивно найденной. Тут нет искусственности, нет нарочитого желания подделаться под деревенские интонации, вообще нет приспособления. Просто: песня дана в сфере звучаний городского фольклора эпохи. Этой своей документальностью и ценен данный сборник» [1, с. 106 – 107].

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Культивирование народной песни в музыке города / Б. В. Асафьев // Русская музыка. XIX и начало XX века. – Л. : Музыка, 1979. – С. 100 – 110.
2. Евсеев С. В. Народные песни в обработке П. И. Чайковского / С. В. Евсеев ; ред., предисл. и коммент. Б. И. Рабиновича. – М. : Музыка, 1973. – 137 с.
3. П. И. Чайковский и народная песня / сост., ред., предисл. и коммент. Б. И. Рабиновича. – М. : ГМИ, 1963. – 157 с.

УДК 78.01

*А. А. Федорчук,
г. Луганск*

МУЗЫКАЛЬНЫЙ МИНИМАЛИЗМ В КОНТЕКСТЕ КОММУНИКАТИВНОЙ МОДЕЛИ

Искусство постмодерна – своеобразная форма глобального синтеза, порождённого результатом негативного вмешательства человека в пространство, отсутствием полноценного диалога с прошлым. Оно тяготеет к переосмыслению традиций на основе свободного комбинирования, реинтерпретации творческого наследия, интертекстуальности, комментирования, коллажности и цитатности. Автор статьи делает попытку доказать возникновение в искусстве минималистов наличие своеобразной коммуникативной модели.

Модель мира отныне содержится в дисгармонии, в основе которой лежит деструкция, эфемерность, замкнутость в себе или, напротив, выброс негативной энергии, как результат – неопределенность и запутанность. Отныне основными характеристиками человека становятся осознание абсурдности, депрессивное нагнетание, ироничность, скептицизм, мелочность, желание власти. Отчасти все это вызвано технологическим прогрессом, который несоизмерим с развитием человеческого духа. Против такого разлада выступают композиторы-минималисты, ставящие во главу угла стремление возврата к истокам, обращение к первозданности звука и его вибрациям. Во время создания музыкального пространства они ограничивают развертывание и процессуальность материала, нацеленность на очищение фактуры с целью первозданности звучания. Их идеи касаются модели массовой коммуникации, направленной на познавательные и культурные потребности. Человек

погружается в коммуникативный разлад, теряя свои связи с окружающими. Композиторы создают условия минимализма, обращение к Абсолюту, с целью получить ответы на вопросы и навести порядок в разорванном общении.

Главной задачей композитора-минималиста становится погружение в особое состояние для возможностей получения откровений и возобновление связи с высокими вибрациями. Смысл заключается в желании почувствовать в звуке «высокую» сущность, уловить и продолжить ее в другом звуке. Для этого используется минимальное количество звуков или их скопление в единый поток, в данном случае это касается репитативной техники нескольких звуков, постоянно повторяющихся, процесс вслушивания в цепь звуковых волн, в результате чего композитор, а с ним и слушатель добиваются вхождения в особый эмоциональный поток. Это сцепление звуков (Pattern) может как видоизменяться, так и оставаться на одном и том же месте долгое время, что помогает минималистам возвращаться к первоизданности звучания.

Зарождение минимализма произошло еще в древние времена, когда шаманы проводили свои магические ритуалы, стуча долгое время в бубен или наслаждаясь игрой на варгане, что помогало им входить в особое состояние. Следующий этап искусства музыкального минимализма связан с именем Э. Сати, который становится отцом «меблировочной музыки», служащей для того, чтобы на нее не обращали никакого внимания, её назначение – служить фоном на выставках, в магазинах и т. д. Более наглядный пример в его творчестве – это композиция «Vexations», которую было необходимо повторять 840 раз, в результате чего она могла длиться более 24 часов. Связующим элементом в развитии минимализма стал А. Коре, познакомивший Д. Кейджа с музыкой Э. Сати, в частности с упомянутой композицией, с этого момента наблюдается новое веяние в данном искусстве благодаря американским композиторам С. Райху и Ф. Гласу, совместно с Д. Кейджем они вывели это направление на новый уровень. Также нельзя не упомянуть К. Штокхаузена, удачно экспериментировавшего в этом направлении (например, его композиция «Stimmung», где все музыкальное пространство построено на малом мажорном нонаккорде). Развитие здесь осуществляется благодаря тексту и манере его исполнения. Нельзя обойти композицию Д. Кейджа «4'33», где музыкальный материал создают сами зрители, издающие различные звуки, при этом дирижер и оркестр сидят совершенно бесшумно.

Возникает параллель, состоящая в том, что, по сути, Д. Кейдж и его философия в минимализме тесно переплетается с буддизмом и его представлениями о «чистом звуке», что способствовало погружению в медитацию с помощью так называемых «поющих чаш», представляющих собой пустой сосуд, по краям которого осторожно и трепетно водили деревянной палкой, за счёт чего возникал звук. Играть на этом инструменте могли по

несколько часов, наслаждаясь звуками, не обременёнными сюжетом, формой, процессуальностью, только «чистый звук» и ничего более.

Из вышесказанного следует сделать вывод, что искусство композиторов-минималистов способствовало налаживанию определённых связей с предшествующим временем и рождению новой коммуникативной модели, являясь нитью связи сознания с подсознанием и осознанным погружением в собственный микрокосмос.

УДК 78.08

*К. В. Федько,
г. Луганск*

ОСОБЕННОСТИ ТРАКТОВКИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ П. ЧАЙКОВСКОГО НА ПРИМЕРЕ СЛОЖНОЙ ТРЁХЧАСТНОЙ

Среди композиторов XIX века, уделявших особое внимание проблемам формообразования, выделяется П. Чайковский. Его взгляды на музыкальную форму, стремление к её преобразованию представляют особый интерес. Многие исследователи посвящали свои работы изучению индивидуальных особенностей музыкальных форм Чайковского, среди которых Ю. Тюлин, Д. Арутюнов, А. Должанский, Д. Житомирский, А. Альшванг. Несмотря на это существуют особо интересные моменты и проблемы формообразования в произведениях композитора, например, особенности трактовки сложной трёхчастной формы.

Известно, что сложная трёхчастная форма одна из самых традиционных и наиболее чётко структурно оформленных форм в музыкальной практике. П. Чайковский, с одной стороны, достаточно часто реализует её типичные особенности в жанрах серенады, сюиты, квартета (например, Квартет № 1). Традиционные образцы сложной трёхчастной формы представлены в пьесах цикла «Времена года» (например, «Святки» с серединой типа трио или «Баркарола» с серединой типа эпизод).

Наряду с этим П. Чайковскому удалось преодолеть некую трафаретность сложной трёхчастной формы (например, в медленных частях симфонических циклов, в вальсах из балетов, в пьесах: «Думка», «Меланхолическая серенада»), а также в отдельных случаях создать потрясающие сложностью замысла образцы симфонизированной сложной трёхчастной формы. Преодоление стандартов сложной трёхчастной формы заметно уже в расширении образно-эмоциональных и жанровых контрастов, как, например, сопоставление

скерцозной лёгкости и проникновенной кантиленности в Скерцо из Симфонии № 1 или же песенности и оживлённой танцевальности, программной изобразительности в пьесе «На тройке» из цикла «Времена года». Для усиления этих контрастов П. Чайковский зачастую использует нетипичные тональные соотношения между частями формы: терцовое (Скерцо из Симфонии № 4 (F – A – F)), субдоминантовое («Юмористическое скерцо» из Сюиты № 2 (E – C – E)), доминантовое (вторая часть 4-ой симфонии (b – F – b), третья часть 2-го квартета (f – E – f)) [2].

Особое значение П. Чайковский придаёт каждому разделу сложной трёхчастной формы. Так, например, композитор использует разные пути усложнения уже первой части формы:

- разработочным развитием (третья часть Сюиты № 2);
- использование форм более сложных и не характерных для первых частей, например, двойной двухчастной (Симфония № 4, вторая часть A), сонатной без разработки (Симфония № 5, вторая часть A), с разработочным развитием (Сюита № 2, третья часть A).

В то же время встречаются и менее сложные, но достаточно интересные варианты формообразования первых частей, например, в Ноктюрне op. 19 № 4 *cis-moll* первая часть написана в форме сложного (двойного) периода.

Что же касается второй части формы, в отдельных случаях композитор создаёт образцы середины смешанного типа – трио-эпизод, например, «Май. Белые ночи», Адажио из Пятой симфонии. В более редких случаях П. Чайковский использует середину разработочного типа, как, например, во второй части 2-го фортепианного концерта.

Особое значение в форме композитор придаёт репризе, насыщая её, например, вариационным развитием (Первая сюита, четвёртая часть) или же сокращая её («Франческа да Римини», Четвёртая симфония, вторая часть). В Интродукции к опере «Мазепа» завершающая форму реприза служит «замыканием» контрастного противопоставления драматической первой и песенно-лирической средней частей сложной трёхчастной формы [1].

Более чем кто-либо, композитор важнейшим значением наделяет коды, которые чаще всего полны психологической глубины и экспрессии, как в медленных частях 3, 4, 5, 6-й симфоний. Они могут строиться на темах крайних частей или средней части или же использовать темы и средней, и крайних частей, как, например, кода *Andante* из Пятой симфонии. Такой тип так называемой синтезированной коды можно встретить достаточно часто в произведениях композитора, например, в третьей части Второй симфонии, во второй части Первого квартета, в третьей части Второго квартета.

Само *Andante* представляет собой сложную трёхчастную форму, где первая часть – сонатная форма без разработки, середина смешанного типа (трио-

эпизод) с модуляцией в разработку сонатной формы (вторжение темы рока), а третья часть – вариации на темы главной и побочной партии. В коде композитор использует побочную партию первой части в том же характере умиротворённости, в каком она звучала в экспозиции сонатной формы без разработки и пропускает её в аналогичном месте в репризе *Andante*.

Наибольший интерес представляют образцы симфонизированной сложной трёхчастной формы с тенденцией к сквозному развитию, с использованием форм высшего разряда и разработочных приёмов развития [1]. Сложную трёхчастную форму фантазии «Франческа да Римини» композитор симфонизирует с помощью усиления контраста между разделами, частой смены темпов, неустойчиво-разработочного развития темы крайних частей, а также вариантного развития широко развитой темы среднего раздела; сокращённая реприза лишь усиливает неустойчивость композиции увертюры-фантазии [2].

Andante из 5-й симфонии представляет собой сложную трёхчастную форму, где первая часть – сонатная форма без разработки, середина смешанного типа (трио-эпизод) с модуляцией в разработку сонатной формы (вторжение темы рока), а третья часть – вариации на темы главной и побочной партии. В коде композитор использует побочную партию первой части в том же характере умиротворённости, в каком она звучала в экспозиции сонатной формы без разработки, и пропускает её в аналогичном месте в репризе *Andante* [Там же].

В результате анализа отдельных образцов сложной трёхчастной формы можно сделать вывод, что отношение к форме, требования к ней связаны с направленностью формы на слушателя, воплощением художественной идеи сочинения. Чайковский сам неоднократно выражал своё требование и своё отношение к музыкальной форме во множестве своих письменных и устных высказываний, подчёркивая, что овладение музыкальной формой «дается только ценой большого количества опытов» при главенствующей роли «чутья и инстинкта формы».

ЛИТЕРАТУРА

1. Арутюнов Д. Сочинения П. И. Чайковского в курсе анализа музыкальных произведений / Д. Арутюнов. – М. : Музыка, 1989. – 112 с.
2. Тюлин Ю. Н. Произведения Чайковского / Ю. Н. Тюлин. – М. : Музыка 1973. – 274 с.

**ОСОБЕННОСТИ ТРАКТОВКИ ОСНОВНОГО КОНФЛИКТА
ШЕКСПИРОВСКОЙ ТРАГЕДИИ
В СИМФОНИЧЕСКОЙ УВЕРТЮРЕ-ФАНТАЗИИ
«РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА»**

*Шекспировский театр – это чудесный
ящик редкостей, здесь мировая история, как
бы по невидимой нити времени, шествует
перед нашими глазами...*

*Иоганн-Вольфганг Гёте
«Ко дню Шекспира», 1771 г.*

На темы Шекспира Чайковский создал несколько симфонических произведений: увертюру-фантазию «Ромео и Джульетта» (1869, 2-я редакция – 1870, 3-я редакция – 1880), фантазию «Буря» (1873) и увертюру-фантазию «Гамлет» (1888). Каждое произведение своеобразно и по-разному воплощает глубину и психологизм шекспировской драматургии.

Первое обращение П. И. Чайковского к творческому наследию великого драматурга Шекспира связано с именем М. А. Балакирева, который предложил написать симфоническое произведение на тему «Ромео и Джульетты». Прикосновение к великому творению Шекспира помогло композитору найти путь к пониманию симфонического произведения как остроконфликтной инструментальной драмы, в центре которой находится человек с его страстными порывами к счастью, вечными неразрешимыми противоречиями, борьбой, победами и поражениями. В 1884 году «Ромео и Джульетта» была удостоена премии за лучшее оркестровое произведение, которую учредил известный петербургский меценат М. Беляев для поощрения русских композиторов.

«Ромео и Джульетта» Чайковского не является зеркальным отражением сюжета Шекспира. Отказавшись от воспроизведения отдельных ситуаций, от индивидуальных характеристик, композитор взял только центральную идею шекспировской трагедии, составляющую зерно драматургического конфликта, и нашел средства самостоятельного ее музыкального развития и истолкования. «Чайковский с удивительной силой и совершенно по-своему развил некоторые стороны драматургических заветов Шекспира», – писал Ю. Кремлёв [1, с. 97]. Увертюра содержит три основных линии пьесы – мир и счастье, которое нашли двое влюблённых, их страсть друг к другу и вражда двух семей, Монтекки и Капулетти, которая, в конечном счёте, приведёт влюблённых к трагическому

финалу. Для воплощения драматического замысла композитор избрал сонатную форму с широким вступлением и развернутой кодой-эпилогом. Конфликт выражен в контрасте и взаимодействии трех основных тем. В их взаимодействии и выявляется общий идейный смысл произведения. Толчком для возникновения этих тем послужили, несомненно, отдельные конкретные образы и сцены трагедии, однако каждая из тем многообразно изменяется в процессе развития (особенно тема вступления). Широко развернутое вступительное *Andante*, играющее роль пролога в увертюре, воспринимается как предчувствие трагических событий и выражение личного авторского отношения к судьбе героев (А. Соловцов ассоциирует тему с образом Лоренцо [2]). Вслед за изложением темы хорала в холодном звучании кларнетов и фаготов дано ее развитие с цепью «стонущих» задержаний и модуляцией из фа-диез минора в фа минор, вызывающей потемнение колорита. Это обширное построение завершается восходящей фразой гобоя с трижды повторенным ходом на уменьшенную кварту вверх (от вводного тона к терции лада), в котором слышится затаенное скорбное томление. К этому месту может быть отнесена фраза П. Чайковского из письма М. Балакиреву: «Я хотел в интродукции выразить одинокую, стремящуюся мысленно к небу душу...» [3]. Если во вступлении был лишь намечен основной драматический конфликт, то в экспозиции он уже получил своё полное раскрытие. Здесь резко противопоставляются две различные эмоциональные сферы: энергичная «пружинистая» тема главной партии, олицетворяющая вражду и рисующая образы сражений и «сабельных ударов», и чарующая своей лирической прелестью побочная, состоящая из двух тем, образующих трёхчастную форму, которая раскрывает возвышенное чувство Ромео и Джульетты. Звучание «темы любви» вызывало особенное восхищение Н. Римского-Корсакова. «До чего вдохновенна! Какая неизъяснимая красота, какая жгучая страсть! Это одна из лучших тем всей русской музыки!» [Там же].

В классически сжатой и стремительной разработке контрапунктически развивается тема главной партии и тема вступления, которая приобретает грозное звучание подобно позднейшим темам рока в Четвертой и Пятой симфониях. Более напряженный виток драматического развития представляет реприза, в которой динамизируется тема главной партии и бурно расцветает побочная, достигая высшего накала страсти, а обширная кода на еще более высоком уровне напряжения продолжает линию развития разработки, и внезапный катастрофический срыв приводит к скорбному заключению – развязке трагедии, гибели молодых влюбленных.

В коде, играющей роль эпилога, особенно острую скорбную экспрессию теме любви придает начальный ход мелодии на уменьшенную кварту. Ровный

остинатный ритм сопровождения в первых тактах этого заключительного раздела создает образ скорбного траурного шествия или реквиема, а ряд мощных аккордов, завершающих увертюру, напоминает о жестокой ненависти и вражде, жертвами которой оказались две молодые жизни. Несмотря на кажущуюся непропорциональность соотношения основных разделов и необычность модуляционного плана, «Ромео и Джульетта» воспринимается как очень цельное произведение, все части которого прочно спаяны между собой. В этом смысле «Ромео и Джульетта» – один из самых ярких и типичных образцов психологически обобщенного программного симфонизма Чайковского.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кремлёв Ю. Шекспир в музыке / Ю. Кремлёв // Кремлёв Ю. Избранные статьи. – Л. : Музыка, 1969. – С. 86 – 102.
2. Соловцов А. «Ромео и Джульетта» – увертюра-фантазия П. И. Чайковского / А. Соловцов. – М. : Музгиз, 1960. – 28 с.
3. Келдыш Ю. «Ромео и Джульетта» Чайковского [Электронный ресурс] / Ю. Келдыш. – Режим доступа : http://belcanto.ru/tchaikovsky_symphony.html

УДК 75.05

*Л. М. Филь,
г. Луганск*

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ГОФМАНА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ МИХАИЛА ШЕМЯКИНА

Несмотря на то, что современное искусство находится в поисках новых идей, форм и жанров, можно обозначить ряд художников, которые вновь обращаются к классическим пластам и находят оригинальные подходы в их интерпретации.

«Я похож на детей, родившихся в воскресенье: они видят то, что не видно другим людям», – записал однажды Эрнст Гофман в дневнике. Эти слова могли бы принадлежать и нашему современнику, художнику Михаилу Шемякину. Гофман и Шемякин – это своеобразный творческий тандем, протянувшийся через века. На протяжении почти всей жизни художник вновь и вновь обращается к Э. Гофману. Критики выделяют в его творчестве отдельный гофмановский период. Результатом «общения» с писателем стали многочисленные рисунки, анимационный фильм «Гофманиада» и т. д. Сегодня М. Шемякин задумывается о том, чтобы проиллюстрировать Эрнста Гофмана.

В творческом арсенале художника представлены сценографические работы по Гофману. В 2001 году в Мариинском театре состоялась премьера

балета П. И. Чайковского в новой редакции. В конце 90-х дирижер В. Гергиев решил создать совершенно отличную от классической интерпретацию музыки П. И. Чайковского и предложил М. Шемякину разработать сценографическое решение балета, предоставив полную свободу.

Художник прежде всего отказывается от принятой романтически-сказочной идеи. Его концепция основывается на философском понимании и мистически-гротескном существовании и противостоянии двух миров, реального и фантастического. Эти две линии не параллельны, а проникают друг в друга, преломляются и изменяются. Так, например, в начале спектакля крысы – это подвыпившие гуляки, собравшиеся на вечеринку, но постепенно они превращаются в фантастических существ, несущих смерть и разрушение.

М. Шемякину удалось воссоздать трагическую эстетику самого Э. Т. А. Гофмана, переставив драматургические акценты в спектакле. Мистичность двоимирия «Щелкунчика» подчеркивается целым рядом символических акцентов, которыми отмечены декорации, костюмы, элементы бутафории. Художник позволил себе ввести даже новые персонажи, например, образ Человека-мухи.

В интервью М. Шемякин отмечает: «Ни в одном спектакле, конечно, духа Гофмана не присутствует. Поэтому в моем спектакле я делаю первую попытку возродить дух Гофмана, создать гофманиану» [1].

Особенно привлекает внимание, с какой тонкостью и виртуозностью М. Шемякин «жонглирует» реальностью и фантастикой (в этом у него так много общего с самим Гофманом). Здесь можно вспомнить сцену снежной бури, уносящей героев в иную реальность.

Еще одним важным аспектом нового драматургического решения спектакля стал финал балета. Следуя принципам стилистики романтизма, создателем которой по праву считают писателя, художник редактирует последнюю сцену. Традиционно Маша просыпается и понимает, что все случившееся лишь сон. У М. Шемякина герои навсегда остаются в волшебном мире, отказавшись вернуться в реальность. Такой финал звучит очень по-гофмановски, так как многие его сочинения заканчивались побегом из мира реального в фантастический, воспринимаемый как модель идеального. Стоит вспомнить, к примеру, «Золотой горшок».

«Мастеру удалось создать спектакль, в котором нашел выражение мир гофмановской фантастики, соединяющей сказочность с глубоким метафизическим подтекстом. Художник восстановил атмосферу волшебной сказки, расставив акценты, позволяющие более отчетливо воспринять ее сокровенный смысл» [2].

Постановка спектакля вызвала целую дискуссию в прессе. Вместе с резкой

критикой появились и позитивные отзывы. Некоторые критики осуждали М. Шемякина за столь нарочито свободную сценографию, утверждая, что балет совершенно потерял свое обаяние и с музыкой П. И. Чайковского художник разошелся совершенно. При этом другие, наоборот, писали о спектакле с восхищением, подчеркивая оригинальность эстетики и говоря о том, что М. Шемякин создал совершенно новый в гофмановской стилистике балет. Во многих рецензиях было отмечено, что художник подчинил сценографии и музыку, и хореографию.

Далее М. Шемякин вновь возвращается в Мариинский театр, чтобы продолжить тему «Щелкунчика». Вместе с композитором С. Слонимским работает над постановкой балета «Волшебный орех». Идея обратиться к начальному фрагменту «Щелкунчика» Э. Гофмана (истории волшебного ореха) возникла не случайно. М. Шемякин посчитал необходимым воссоздать сюжет во всей целостности. Он обращается к С. Слонимскому с просьбой написать музыку к балету и сам работает над сценарием, который стал очень удачным.

И в этот раз М. Шемякин следует за Гофманом и его идеей двоимирия. Два мира вновь существуют то параллельно, то сталкиваясь, что приводит к конфликтному противостоянию. В создании сценографии можно обнаружить некоторые типологические черты. Так, балет в целом во многом продолжает традиции карнавала, с его средневековым гротеском и масками. Под пародийными масками прячутся безобразные души. Следует соотнести шемякинские сценические образы с рисунками Э. Т. А. Гофмана, который очень часто делал своеобразные театральные зарисовки в духе Кало. И мы обнаруживаем много общего в этом художественном диалоге трех выдающихся художников. Люди и окружающий мир словно отражаются в кривом зеркале, и мы видим лишь их внутреннюю искаженную сущность.

Как отмечалось в СМИ: «Из сказки Гофмана вышла современная история о равнодушных людях с прекрасными сиренами, страшными масками на сцене и яйцом Фаберже в человеческий рост. Скульптор Шемякин оказался не только великолепным сценографом, но и блистательным драматургом: он не только проиллюстрировал сказку Гофмана оригинальным образом, но и переписал ее на новый лад» [3].

ЛИТЕРАТУРА

1. Сегодня в Санкт-Петербурге – премьера балета «Щелкунчик» в постановке Михаила Шемякина [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.newsru.com/cinema/12feb2001/msywr.html>
2. Гофманические балеты [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://mihfond.ru/mikhail-shemyakin/art/theater>
3. Балет в масках [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.ogoniok.com/4900/15/>

**КОМПОЗИТОРСКАЯ ШКОЛА
МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
ИМ. П. И. ЧАЙКОВСКОГО
В 70-Е ГОДЫ XX СТОЛЕТИЯ**

Среди заветов основателя Московской консерватории Н. Рубинштейна – подготовка воспитанников высшего учебного заведения в понимании и воплощении в жизнь принципов широкого музыкального и общегуманитарного развития. Этот постулат имеет самое прямое отношение к формированию и образованию будущих композиторов.

У истоков московской композиторской школы стояли молодой П. Чайковский, известные на тот момент композиторы С. Танеев и А. Аренский. Система профессионального образования основывалась на передовом опыте европейских школ с сохранением национальных традиций. В конце XIX века композиции обучались С. Рахманинов, А. Скрябин, Н. Метнер, Р. Глиэр, Н. Мясковский, В. Шебалин и другие талантливые музыканты. Многие из них впоследствии станут профессорами Московской консерватории, продолжив сложившиеся традиции.

В 70-е годы XX столетия, в период обучения автора данной статьи, профессорско-преподавательский состав теоретико-композиторского факультета предоставляли А. Леман (заведующий кафедрой сочинения), Т. Хренников, А. Хачатурян, С. Баласанян, М. Чулаки, А. Николаев, Н. Сидельников, Е. Голубев. К сожалению, рамки статьи не позволяют в полной мере осветить все вехи развития московской композиторской школы. Остановимся на некоторых примерах.

В классе первого секретаря Союза композиторов СССР, Героя Социалистического Труда, лауреата Ленинской и государственных премий **Т. Хренникова** в указанный период обучались Т. Чудова, А. Чайковский, М. Броннер.

Один из самых перспективных студентов Т. Хренникова, ставший профессором Московской консерватории, затем ректором Санкт-Петербургской консерватории – народный артист России А. Чайковский. Уже в период обучения будущий автор опер и балетов, симфоний и инструментальных концертов, музыки к театральным спектаклям и кинофильмам создаёт детскую комическую оперу «Дедушка смеётся» по И. Крылову, Концерт для фортепиано с оркестром № 1, ряд камерных сочинений. Его произведения исполнялись и исполняются в крупнейших залах России, Европы и Америки.

М. Броннер, окончивший консерваторию в 1977 г., автор более 200 композиций. Его оперы и балеты поставлены в музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко, симфонические, вокальные, камерные сочинения звучали во многих странах мира. Премьера «Еврейского реквиема» состоялась в шести городах Германии в 1994 году.

Народный артист РСФСР, профессор **А. Леман** в 70-е годы заведовал кафедрой композиции. К числу наиболее талантливых его учеников следует отнести М. Коллонтая (Ермолаева), который, к тому же, окончил фортепианный факультет консерватории, и А. Раскатова.

М. Коллонтай раскрылся в симфонических, камерных произведениях, а также в духовных жанрах. Среди исполнителей его опусов очень известные музыканты Ю. Башмет, Б. Тевлин, В. Федесеев. С 2003 года М. Коллонтай – профессор Тайваньского национального университета искусств.

А. Раскатов – выпускник 1978 года. Будучи членом Союза композиторов СССР, он работал в Германии и Франции, преподавал в Университете Стетсона в США. Ведущие музыканты и оркестры заказывали и заказывают ему сочинения. А. Раскатов сотрудничал с Г. Кремером и оркестром «Кремерата», с Ю. Башметом, В. Гергиевым и оркестром Мариинского театра, струнным квартетом им. А. Бородина, камерным оркестром Штутгарта, симфоническим оркестром Базеля и многими другими. Премьера оперы «Собачьё сердце» по М. Булгакову состоялась в Амстердаме, а затем в Лондоне в 2008 году.

Среди наиболее известных воспитанников народного артиста РСФСР, профессора **М. Чулаки** в 70-е годы – Л. Бобылев, известный пианист и теоретик. Создавший шесть опер, десять инструментальных концертов, симфонические и камерные, вокально-инструментальные произведения, часто исполняемые в России и за рубежом, Л. Бобылев известен как автор монографий о педагогической деятельности П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова и других русских классиков.

Профессор, народный артист России **Н. Сидельников** прошёл сложный путь вплоть до отчисления из консерватории в начале 50-х годов прошлого столетия за «модернизм», но потом был восстановлен в классе Ю. Шапорина. В 70-е годы он воспитал ряд выдающихся учеников.

В. Мартынов – один из самых значительных композиторов конца XX – начала XXI в. Им написаны сочинения в различных жанрах и стилях, особого внимания удостоилась эстетика и техника минимализма. Наиболее известные произведения «Листок из альбома» для камерного ансамбля, «Войдите» для двух скрипок и камерного оркестра, «Распорядок дня» для ударных. Произведения В. Мартынова исполняли Г. Кремер, А. Любимов, Т. Гринденко, М. Пекарский, Ансамбль Д. Покровского. Им написана музыка для многих известных кинофильмов: «Юность Петра», «В начале славных дел», «Холодное лето

пятьдесят третьего». Перу В. Мартынова принадлежат книги о музыке и философии.

Воспитанник Н. Сидельникова Д. Смирнов, автор сочинений различных жанров, вместе с другими композиторами-авангардистами подвергался жесткой критике и попал в «чёрный список» наряду с Э. Денисовым, А. Шнитке, С. Губайдулиной, В. Артёмовым и другими «нарушители порядка». Это означало запрет произведений авторов, не угодных власти. Но в данный период начинается активное исполнение «запрещённой» музыки на Западе. В 1991 году Д. Смирнов уезжает в Лондон, где становится одним из самых востребованных композиторов. Его музыка звучала в прочтении таких дирижёров, как Л. Маркиз, Р. Мути, Г. Рождественский, В. Синайский, Г. Шуллер и др.

Представляющий класс Н. Сидельникова В. Тарнопольский, признанный во многих странах композитор-авангардист. Среди интерпретаторов его симфонических произведений Г. Рождественский, А. Лазарев, В. Синайский. В. Тарнопольский – создатель и руководитель ансамбля солистов «Студия новой музыки» и «Центра современной музыки» при Московской консерватории.

В 70-е годы завершает свой творческий путь великий классик советской музыки народный артист СССР, Герой Социалистического труда, лауреат Ленинской и государственных премий СССР **А. Хачатурян**. Имена учеников прежних лет А. Эшпая, М. Таривердиева, Р. Бойко, А. Виеру, Э. Хагортяна вписаны в историю музыки XX века. Воспитанники последних лет – К. Волков, А. Рыбников, Т. Шахиди, В. Агопов, В. Сумароков, А. Харютченко.

Народный артист России, профессор Российской академии музыки им. Гнесиных К. Волков – автор многих сочинений в различных жанрах. Его оперы «Мужицкий сказ», «Живи и помни», балет «Доктор Живаго», две симфонии, камерно-инструментальная и вокальная музыка пользуются заслуженной популярностью в России и в странах дальнего зарубежья. Многие ученики К. Волкова, ныне самобытные композиторы и педагоги, преподают композицию в США, Канаде, Германии, Южной Корее, на Кубе.

А. Рыбников прославился, прежде всего, как автор знаменитых рок-опер «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», «Юнона и Авось», поставленных в Московском театре им. Ленинского Комсомола. Особый успех выпал на долю «Юноны и Авось», исполненной в Париже, США и в других странах. В 1991 году был создан театр А. Рыбникова, в котором осуществляются постановки его собственных сочинений и других авторов. Композитором написаны произведения в академических жанрах: шесть симфоний, камерные инструментальные и вокальные произведения, а также музыка к известным кинофильмам.

Т. Шихиди стал основоположником современной классической музыки

Таджикистана, представляя многожанровое поле своего творчества, включая музыку театра и кино. Сочинения Т. Шахиди вошли в репертуар В. Георгиева, Д. Китаенко, С. Скрипки, Дж. Кахидзе, а также исполнялись Лондонским и Бостонским симфоническими оркестрами.

В. Агопов после окончания консерватории эмигрировал в Финляндию в 1978 году, будучи автором симфонических и камерных произведений, он преподает в академии музыки имени Я. Сибелиуса.

А. Харютченко, окончивший консерваторию в 1978 году, автор оратории «Русь-XIV», двух симфоний, двух балетов, камерных сочинений, музыки более чем к 40 кинофильмам, театральным спектаклям. Его произведения исполняли Московский камерный хор под управлением В. Минина, государственный академический русский хор СССР под руководством И. Агафонникова, государственный симфонический оркестр кинематографии России под руководством С. Скрипки, С. Судзиловский и другие известные коллективы и солисты. Специально для оперной студии ЛГАКИ композитор написал оперу «Монтечки и Капулетти», поставленную В. Леоновым. Его произведения звучат в России, странах Европы, США, Канаде, Австралии. В настоящее время А. Харютченко – доцент ЛГАКИ имени М. Л. Матусовского.

В заключение необходимо указать на то, что многие композиторы, являясь воспитанниками Московской консерватории, выполняя своё основное предназначение – сочинение музыки, активно занимаются преподавательской деятельностью, передавая свои знания и опыт следующим поколениям, продолжая и развивая традиции, заложенные основателями Московской государственной консерватории имени П. Чайковского.

УДК 789:782

*А. В. Щуров,
г. Луганск*

УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В ФАНТАСТИЧЕСКИХ И ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ЭПИЗОДАХ ОПЕРЫ «ЧЕРЕВИЧКИ» П. ЧАЙКОВСКОГО И БАЛЕТА «НОЧЬ ПЕРЕД РОЖДЕСТВОМ» Е. СТАНКОВИЧА

Ударные инструменты – неотъемлемая часть оперного и особенно балетного оркестра, что наиболее наглядно выражено в музыке, начиная с XIX века. Представляется интересным рассмотреть их функции в фантастических и танцевальных эпизодах оперы П. Чайковского «Черевички» и балета «Ночь перед Рождеством» Е. Станковича в контексте изобразительного

начала и фольклорных элементов, неотделимых от колорита гоголевской прозы.

Уже в начале оперы после жизнеутверждающей увертюры с применением литавр, тарелок и большого барабана во втором номере I картины «Вьюга», где Бес гонится за ведьмой и крадет месяц, композитор вводит бубен, неотделимый от украинских народных танцев и в данном фрагменте олицетворяющий пляску нечистой силы. Он построен на прорывающихся тематических элементах гопака из предыдущей сцены. Здесь же композитор применяет стонущие хроматические пассажи в оркестре, рисующие завывание вихря.

Один из ярких фантастических эпизодов оперы – это сцена, в которой Вакулы, оседлав Беса, летит в Петербург за царицыными черевичками (I картина III действия). В момент драматизации музыкальной ткани, когда Вакула таскает Беса за хвост, композитор вводит удары литавр на *crescendo*, а во время полёта в сопровождении уже знакомого гопака снова на слабой доле звучат удары бубна, напоминая о «троїстих музиках».

Наиболее контрастным танцевальным эпизодом оперы «Черевички» является первый номер III картины III действия – «Польский». Здесь ярко выражен бытовой элемент – показ столицы екатерининской эпохи, величие которому придает эффектное тремоло литавр во вступлении. Кроме того, на фоне острого чеканного ритма оркестра раздаются удары тарелок, большого барабана и треугольника как символ торжественного придворного праздника.

В основе «Русской пляски» лежит народная песня «Не летай же ты, сокол», нарастание темпа и динамики воспроизводят яркие фольклорные страницы русской культуры, которые сопровождаются ударами бубна, литавр и треугольника в оркестровом *tutti*.

Сцена во дворце заканчивается «Пляской запорожцев». Для задорной темы украинского казачка характерны терпкие гармонии, гудящие пустые квинты и весёлые наигрыши флейт, сопровождаемые ненавязчивым звоном треугольника. Яркими изобразительными чертами наделены тарелки и большой барабан. Их удары, для пущего эффекта, приходится на разные доли метра, ловко подчеркивая хореографические трюки.

«Ночь перед Рождеством» Е. Станковича образует новую ветвь украинского балета последней трети XX века, что, соответственно, связано с расширением состава группы ударных инструментов. Партитура сочинения пронизана ассоциативно-пародийными линиями, усиливающими смеховую стихию сочинения. Композитор использует жанр балета-пастиччо с применением разных стилевых пластов, а также цитаты «Рио-Риты», «Розамунды», «Лебедя» К. Сен-Санса и других сочинений. Ударные инструменты играют важную роль в драматургии балета, характеристике его образов, вносят тонкие штрихи в изобразительные разделы, подчёркивают

фольклорные элементы.

«Вступление», погружающее в фантастическую атмосферу спектакля, представляет собой оркестровые вариации на мелодию *ostinato*, основанную на интонеме «Щедрика». Балет начинается стуком коробочек (*legno*), проговаривающим ритмоформулу известной колядки; к ним присоединяются треугольники, затем тарелки. Композитор широко применяет ксилофон, вибрафон, бубенчики, колокольчики, колокола, волшебный колорит которых создает неповторимый эффект. Помимо колористических находок разнообразных фоновых пластов, автор использует речитатив литавр, носящий мистический характер.

После представления главных героев Оксаны и Вакулы, где звучат вибрафон и колокольчики, следует первый фантастический эпизод «Вакула и Чёрт». В музыкальном развитии преобладает диалогичность, происходит столкновение тематизма, характеризующего образы кузнеца и беса. Всю мистику номера олицетворяют одинокие удары колокола, звучащие на фоне там-тама. Кульминацией эпизода становится призывная фанфара меди, сопровождаемая каноном колокольного звона и литавр, вместе с угрожающим тремоло трещотки.

В следующем номере к Чёрту присоединяется Солоха, их появление в небе сопровождается грозными ходами меди. Музыкальное пространство содержит автономный пласт, построенный на певучих звуках струнных, фоном которого выступают переливы вибрфона, челесты, синтезаторов и звенящие кварты у колокольчиков. Общую направленность развития характеризуют изрядно изломанный мелодический рисунок у духовых, подчеркнутый стуком коробочек, здесь же используются диссонирующие интервалы у труб, паузы.

Контрастом к предыдущему музыкальному материалу является юмористическая зарисовка с вывалившимся из шинка Чубом, Головой и дьяком. Весёлая троица изображается глиссандо тромбонов. Танцевальную ритмику, напоминающую кан-кан, подчёркивает остинато малого барабана, а в следующем фантастическом номере «Солоха с Чёртом влетает в трубу» неповторимую окраску вносят колокольчики.

Одним из самых ярких эпизодов первого действия балета является сцена у Солохи, где деревенскую ведьму поочередно посещают её поклонники. Композитор находит точные штрихи в характеристике каждого из них, подчеркивая неповторимость персонажа и связанной с ним ситуации с помощью ударных. Так, в окарикатуренном вальсе-бостоне, который Солоха танцует с Чёртом, коробочка фиксирует окончание фраз, флексатон с ударами литавр делает их неуклюжими, тяжеловесными. Сменяющая этот танец пошлая цыганочка узнаваема благодаря не только характерной мелодии, но и ударам бубна, на которые наслаиваются пассажи ксилофона.

О появлении Головы возвещают малый барабан и литавры, а пародийный марш сельского правителя сопровождают малый барабан, литавры и ксилофон. Приход каждого из гостей персонифицируют и соответственно характеризуют представители группы ударных. О стремлении проникнуть в дом к Солохе трусливого дьяка, старающегося скрыть свои похотливые намерения, повествуют диалог коробочки с фаготом и колокольчиками. В эпизоде с Чубом коробочка звучит в дуэте с большим барабаном. Исполняемый им пародийный гопак сопровождают большой барабан и тарелки. Появление решительного Вакулы отмечено ударами литавр.

Завершающая первое действие балета жанровая сцена «Улица» приобретает фантастический оттенок благодаря появлению Чёрта. Мотивные образования связаны с древними календарными песнями. Танцы девушек и их пересуды сопровождает бубен, парубков – литавры. Эпизод Вакулы, таскающего Чёрта за хвост, поддерживается малым барабаном и стуком коробочки. Необычайно выразительно звучание флексофона и виброфона в момент танца оболыщения Солохи в сопровождении трансформировавшегося, но всё же узнаваемого «Лебедя» К. Сен-Санса с преувеличенными интервалами. Так Солоха пытается очаровать Чёрта. Всё это создаёт атмосферу, где перемешались реальные и фантастические моменты, бытовые зарисовки и откровенная мистика.

Вторая часть балета начинается сценой полёта Вакулы, оседлавшего Чёрта, в Петербург. Волшебное звучание струнных сопровождают переборы виброфона, челесты и колокольчиков. Его встречу с запорожскими казаками характеризует «Малый казачок», где звенят бубен и тарелки на слабых долях, необходимые атрибуты инструментария, сопровождающего данный танцевальный жанр. Здесь же ксилофон удваивает мелодию тромбонов, и трубы звучат в сопровождении коробочек.

Обстановка дворца Екатерины охарактеризована с помощью полонеза, его предваряют звучания бонгов, литавр и тарелок, настраивающих на торжественный ритуал открытия бала. Ритм танца подчёркивают малый барабан и кастаньеты. В пародированном танго «Розамунда», исполняемом Екатериной, звучат малый барабан и трещотка.

Довольно часто Е. Станкович применяет в народных танцах ударные на слабых долях, намекая на традицию исполнения «троїстих музик». Это имеет место и в украинском галопе.

В результате исследования можно констатировать следующее: при наличии одного сюжета П. Чайковский и Е. Станкович в его раскрытии опираются на особенности жанра, собственного стиля и достижения в развитии музыкального искусства на момент создания произведения. В отличие от

классика русской музыки, современный украинский композитор применяет весь арсенал выразительных средств ударных инструментов конца XX столетия. Для обрисовки фантастических эпизодов он использует коробочки, вибрафон, флексатон, в танцевальные эпизоды вводит бонги, бубен, тарелки. В отличие от П. Чайковского он сравнительно реже обращается к литаврам, большому барабану, треугольнику. Всё это мотивировано жанром балета с элементами пародии и гротеска, что композитору удалось в полной мере и ставит его произведение в ряд выдающихся в современном искусстве.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бабенко Екатерина Сергеевна, соискатель Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского, преподаватель кафедр истории музыки и фольклора, теории музыки и композиции Донецкой государственной музыкальной академии им. С. С. Прокофьева (*г. Донецк*)

Биджакова Наталия Леонтьевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Донецкой государственной музыкальной академии им. С. С. Прокофьева (*г. Донецк*)

Боброва Вероника Андреевна, преподаватель ЦК «Вокал» Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (*г. Луганск*)

Воротынцева Лилия Анатольевна, преподаватель Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (*г. Луганск*)

Герасименко Дарья Константиновна, преподаватель Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (*г. Луганск*)

Горбулич Галина Валентиновна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры теории, истории музыки и инструментальной подготовки Института культуры и искусств Луганского университета имени Тараса Шевченко (*г. Луганск*)

Губарь Елена Владимировна, преподаватель высшей категории, председатель ЦК теории музыки и музыкальной литературы Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (*г. Луганск*)

Ефремова Ирина Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (*г. Луганск*)

Ковальчук Александр Васильевич, магистр специальности «Музыкальное искусство» (*г. Луганск*);

научный руководитель – **Михалёва Евгения Яковлевна**, профессор, заведующая кафедрой теории и истории музыки Луганской академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского, заслуженный деятель искусств Украины (*г. Луганск*)

Конев Ярослав Александрович, студент Орловского государственного института искусств и культуры (*г. Орел, Российская Федерация*);

научный руководитель – **Юдина Вера Ивановна**, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры теории и истории музыки Орловского государственного института искусств и культуры (*г. Орел, Российская Федерация*)

Маныч Анна Сергеевна, преподаватель вокала КВУЗ ШЭВ № 4 (*г. Луганск*)

Медяник Анна Васильевна, преподаватель Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (*г. Луганск*)

Михалёва Евгения Яковлевна, профессор, заведующая кафедрой теории и истории музыки Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского, заслуженный деятель искусств Украины (*г. Луганск*)

Новичков Владислав Олегович, студент IV курса музыкального отделения специализации «Пение» Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (*г. Луганск*);

научный руководитель – *Воротынцева Лилия Анатольевна*, преподаватель Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (*г. Луганск*)

Овчаренко Ирина Ильинична, преподаватель ЦК теории музыки и музыкальной литературы Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (*г. Луганск*)

Петченко Анатолий Федорович, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры теории, истории музыки и инструментальной подготовки Института культуры и искусств Луганского университета имени Тараса Шевченко (*г. Луганск*)

Покладова Елена Викторовна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования Краснодарского государственного университета культуры и искусств (*г. Краснодар, Российская Федерация*)

Семёнова Светлана Анатольевна, магистр специальности «Музыкальное искусство» (*г. Луганск*);

научный руководитель – *Михалёва Евгения Яковлевна*, профессор, заведующая кафедрой теории и истории музыки Луганской академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского, заслуженный деятель искусств Украины (*г. Луганск*)

Стасюк Светлана Александровна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории музыки и фольклора Донецкой музыкальной академии имени С. С. Прокофьева, докторант кафедры истории музыки этносов Украины и музыкальной критики Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского (*г. Донецк*)

Теремова Татьяна Ивановна, доцент кафедры теории и истории музыки Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (*г. Луганск*)

Тихомирова Наталья Федоровна, преподаватель-методист Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (*г. Луганск*)

Ухова Ирина Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории музыки и музыкального образования Белорусского государственного университета культуры и искусств (*г. Минск, Республика Беларусь*)

Ушакова Екатерина Владимировна, студентка Орловского государственного института искусств и культуры (*г. Орел, Российская Федерация*);

научный руководитель – *Юдина Вера Ивановна*, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры теории и истории музыки Орловского государственного института искусств и культуры (*г. Орел, Российская Федерация*)

Федорчук Андрей Анатольевич, студент I курса Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (*г. Луганск*);

научный руководитель – *Воротынцева Лилия Анатольевна*, преподаватель Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (*г. Луганск*)

Федько Кристина Владимировна, студентка группы МДТ-4 музыкального

отделения Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (*г. Луганск*);

научный руководитель – *Орёл Наталья Николаевна*, старший преподаватель ЦК теории музыки и музыкальной литературы Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (*г. Луганск*);

научный руководитель – *Губарь Елена Владимировна*, преподаватель высшей категории, председатель ЦК теории музыки и музыкальной литературы Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (*г. Луганск*)

Филь Леонид Максимович, заслуженный деятель искусств Украины, член Национального союза фотохудожников Украины, декан факультета изобразительного и декоративно-прикладного искусства Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (*г. Луганск*)

Харютченко Александр Дмитриевич, доцент кафедры теории и истории музыки Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (*г. Луганск*)

Щуров Александр Владимирович, магистр специальности «Музыкальное искусство» (*г. Луганск*);

научный руководитель – *Михалёва Евгения Яковлевна*, профессор, заведующая кафедрой теории и истории музыки Луганской академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского, заслуженный деятель искусств Украины (*г. Луганск*)

Ярошевская Анна Витальевна, преподаватель Колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Л. Матусовского (*г. Луганск*)

Научное издание

ЧАЙКОВСКИЙ В ПРОСТРАНСТВЕ И ВРЕМЕНИ

МАТЕРИАЛЫ
МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ,
ПОСВЯЩЕННОЙ 175-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КОМПОЗИТОРА

20 апреля 2015 г.

Ответственный за выпуск:
И. Н. Цой

Технический редактор – *Н. В. Колотовкина*
Компьютерный макет – *Н. В. Колотовкина*

**За достоверность изложенных фактов, цитат
и других сведений несет ответственность автор**

Подп. к печати 25.03.2015. Формат 60x84 1/16. Бумага офсет.
Гарнитура Times New Roman. Печать RISO. Усл. печ. л. 7,4.
Тираж 200 экз. Заказ № 353.

Издательство
Луганской государственной академии культуры и искусств
имени М. Л. Матусовского
Красная площадь, 7, г. Луганск, 91055.

Свидетельство о внесении субъекта издательского дела
в Государственный реестр издателей, изготовителей
и распространителей издательской продукции
ДК № 4574 от 27.06.2013 г.
Тел.: (0642) 59-02-62