

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ЛУГАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ
ИМЕНИ МИХАИЛА МАТУСОВСКОГО»**

**МАТЕРИАЛЫ
МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«М. ГЛИНКА. НАУЧНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ»
(15 – 16 мая 2024 года)**

**Луганск
2025**

УДК 78.01
ББК 85.310.021.1
М43

УДК 78.01
ББК 85.310.021.1

М. Глинка. Научное измерение : материалы Международной научно-практической конференции в рамках фестиваля оперной, симфонической и камерной музыки «...И божество, и вдохновенье...», посвященного 220-летию со дня рождения М. И. Глинки (Луганск, 15–16 мая. 2024 г.). – Луганск : Изд-во Академии Матусовского, 2025. – 126 с.

В материалах сборника освещаются актуальные проблемы исследования творчества М. Глинки. Рассматривается значение личности и творчества композитора в русской культуре, исполнительские и теоретические интерпретации его произведений в исторической ретроспективе и на современном этапе, эпистолярное наследие и др.

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

УДК 78.01
ББК 85.310.021.1

Ответственный редактор:

Е. Я. Михалева

Редакционная коллегия:

А. В. Бобрышева,
В. В. Унукович,
Н. С. Ровнов

*Рекомендовано к печати научно-методической комиссией
Академии Матусовского*

(протокол № 10 от 19 июня 2024 г.)

Материалы докладов и сообщений, включенные в сборник,
печатаются в авторской редакции

Ответственные за выпуск:

А. В. Бобрышева, Н. В. Колотовкина

© Академия Матусовского, 2025

МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

СОДЕРЖАНИЕ

ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ

<i>Ефремова И. В.</i> Вокальный цикл М. И. Глинки «Прощание с Петербургом» в контексте исполнительского прочтения	5
<i>Лысикова Н. П.</i> Музыкальное наследие М. И. Глинки в саратовском регионе	9
<i>Паламаржа А. Ю.</i> Коллективное творчество композиторов по мотивам оперы «Иван Сусанин» М. И. Глинки	15
<i>Термова А. И.</i> Михаил Иванович Глинка в русской живописи	24

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ЗЕРКАЛЕ СОВРЕМЕННОСТИ

<i>Васирук И. И.</i> Фуга в отечественной музыке от М. И. Глинки до современности: исторический образ в духе преемственности	28
<i>Еремчук А. С.</i> Хор «Слався» из оперы «Иван Сусанин» М. Глинки как исток вариантности в контексте формообразования в творчестве И. Стравинского	35
<i>Каменова И. А.</i> Жизнь русской музыки в Индии	39
<i>Миловидова Н. С., Седова Ю. М.</i> Претворение литературного источника в кантате «Солнце инков» Э. Денисова	42
<i>Симоненко Е. В., Губарь Е. В.</i> Быть педагогом – призвание (особенности методики работы преподавателя-теоретика Михаила Лазаревича Воля)	46
<i>Торяник О. П.</i> Эстетические воззрения М. И. Глинки (по материалам писем композитора)	50
<i>Шак Т. Ф.</i> Творчество Н. А. Римского-Корсакова в аспекте закономерностей современного музыкального мышления	52
<i>Шматова А. Н.</i> «Неизвестные известные». «3 февраля 1857 года... В память о М.И.Г.» В. Сильвестрова	56

МУЗЫКАЛЬНЫЙ УНИВЕРСУМ М. И. ГЛИНКИ

<i>Бородин Б. Б.</i> М. И. Глинка и фортепиано	59
<i>Быковская А. В. А. С.</i> Драгомыжский – продолжатель глининских традиций в контексте романсов на стихи М. Ю. Лермонтова	65
<i>Ван Цзяди.</i> Соотношение вербальных и музыкальных структур в романсе М. И. Глинки «Не искушай меня без нужды»	69
<i>Жабинский К. А.</i> Музыка М. Глинки в пространстве русской философской мысли XIX–XX веков.	71
<i>Лазанчина А. В., Арзамасова Е. М.</i> Традиции М. И. Глинки в оркестровом стиле Н. А. Римского-Корсакова на примере оперы «Снегурочка».....	80
<i>Моретти Р.</i> Итальянские мотивы в творчестве М. И. Глинки. Диалог культур и синтез традиций	91
<i>Овчаренко И. И.</i> Формирование профессиональных навыков студентов в курсе музыкально-теоретических дисциплин (на примере творчества М. Глинки)	94
<i>Растворова Н. В.</i> Уральское «слово о музыке» большой и малой родины	97
<i>Сазонова К. С., Смирнова Е. Е.</i> М. Глинка. Вариации на тему романса А. Алябьева «Соловей» в контексте ассимиляции русской и западноевропейских культур.....	105
<i>Семенова Д. С.</i> Жанровые истоки тематизма инструментальных произведений М. И. Глинки (на примере «Неоконченной» сонаты для альта и фортепиано).....	110
<i>Усачёв А. Н.</i> Баллады Ф. Шопена: современные подходы к исполнительской	

интерпритации	113
<i>Цыганова М. В.</i> Молитвенная поэзия Юлии Жадовской в камерно-вокальной лирике русских композиторов	122

ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ

УДК 784.2:78.09

И. В. Ефремова
г. Минск

**ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ М. И. ГЛИНКИ
«ПРОЩАНИЕ С ПЕТЕРБУРГОМ»
В КОНТЕКСТЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ПРОЧТЕНИЯ**

В творчестве М. И. Глинки одно из центральных мест занимает вокальный жанр, в котором особое положение принадлежит циклу «Прощание с Петербургом» – единственному в наследии композитора и первому в истории русской музыкальной культуры. Произведение написано на 12-т стихотворений Н. В. Кукольника, объединенных общей романтической темой – темой странствий героя в поисках понимания и счастья, которая была близка М. И. Глинке.

При жизни М. И. Глинки цикл «Прощание с Петербургом» пользовался большим успехом. Впервые он был опубликован в виде отдельных номеров и потому не воспринимался в качестве единого целого (каждый романс можно было покупать отдельно, общей цены за весь цикл не полагалось). И впоследствии произведение редко исполнялось полностью. Отдельные его номера получили разную степень известности. Многие из них по сегодняшний день звучат в концертах в исполнении как начинающих исполнителей, так и известных вокалистов. Романсы из рассматриваемого произведения представлены в репертуаре И. Козловского, С. Лемешева, М. Рейзена, Е. Нестеренко, Б. Гмыри, С. Лейферкуса, А. Ведерникова, З. Долухановой, Н. Дорлиак и др. Однако исполнения «Прощания с Петербургом» в его полном варианте единичны. Среди них – интерпретации Г. Нэлеппа (XX в.) и В. Ладюка (XXI в.), выявлению особенностей которых посвящена данная работа.

Как известно, нотный текст, зафиксированный на бумаге, одушевляется и актуализируется исключительно в момент исполнения. Потому закономерно, что понятие интерпретации является одним из ключевых в музыкальном искусстве. Успех интерпретационного акта зависит от многих факторов объективного и субъективного характера (от выразительного музыкального инструментария и структурно-композиционных особенностей исполняемого произведения до психологических характеристик со-участников его прочтения, уровня их профессионализма и атмосферы конкретной ситуации, в которой происходит интерпретационное действие).

Одной из главнейших фигур в процессе прочтения авторского первоисточника выступает личность музыканта-исполнителя. В триаде «композитор – исполнитель – слушатель» именно ей отведена знаковая роль медиума между творцом художественного произведения и его реципиентом. От личностных характеристик исполнителя (в их числе особенности его темперамента и психотипа, уровень интеллекта и профессионализма) напрямую зависит качество интерпретации, включая технический и семантический планы исполняемого произведения. Тем самым, каждое исполнение приобретает черты уникальности и неповторимости, несмотря на то, что в его основе лежит законченный композиторский текст.

Сам акт интерпретации являет собой факт познания авторского замысла исполнителем путем глубокого аналитико-эмоционального погружения в авторское произведение, подразумевающего его всесторонний музыковедческий анализ. Без подобного анализа невозможно понять содержательно-смысловую основу музыки и создаваемый средствами ее

выразительности художественный образ. Результат данной работы может направить интерпретационную деятельность исполнителя по одному из двух возможных путей:

1. Полностью понять и всецело принять композиторский замысел, воплощенный в сочинении, трактуемом как абсолютно готовое произведение искусства, и, подвергнув дешифровке, постараться максимально раскрыть его в процессе исполнения, буквально следуя авторскому тексту (т. н. интерпретация-атрибуция).

2. Понять композиторский замысел, но принять его лишь отчасти, интерпретируя авторский опус как произведение, которое требует некоторой «доработки». Композиторский текст (нотная запись) трактуется при этом как «художественный проект», который, попадая в руки исполнителя, всякий раз требует осмысления. Конечной целью для интерпретатора в этом случае является создание интерпретационной версии музыкального первоисточника, методика создания которой приближается (в общем плане) к процессу композиторского творчества и предполагает наполнение и обогащение сочинения своим видением (т. н. интерпретация-инвенция).

В интерпретации-атрибуции уместно говорить о буквальной художественной реализации авторского текста, точнее, о его художественной реконструкции. В интерпретации-инвенции – о значительном художественном обогащении музыкального оригинала.

Первой, атрибутивной модели прочтения придерживался, например, Р. Шуман, который считал любое вмешательство исполнителя в композиторский замысел «безобразием» и «оскорблением искусства» [4]. Его точку зрения разделяли многие известные музыканты (в частности, Дж. Верди, И. Стравинский, А. Тосканини, Р. Колиш, Л. А. Мазель, Г. П. Вишневская), считавшие, что авторский текст очень четко регламентирует границы правомерных исполнительских и музыковедческих трактовок. По мнению исследователя И. А. Томского, если «исполнитель “уводит” свою интерпретацию от точного выполнения ремарок, указанных в нотном тексте, как правило, это приводит к искажению стилистического и жанрового содержания музыки и говорит о непрофессиональной трактовке музыкального произведения» [3]. Второй, инвенционный, подход к исполнительской трактовке пропагандировали Р. Штраус, Ф. Бузони, Э. Карузо, Ф. Шаляпин и др.

В аспекте вокального исполнительства интерпретация приобретает ряд существенных особенностей, связанных, прежде всего, с наличием важного и, пожалуй, первостепенного, смыслового уровня, детерминированного словесной конкретикой поэтического текста. При этом основная задача исполнителя, связанная с раскрытием созданного композитором художественного образа, в аспекте передачи содержания произведения, с одной стороны, упрощается, с другой – значительно усложняется, требуя предельно внимательного отношения к семантическим оттенкам каждого отдельно взятого слова и словосочетаний, а также общего эмоционально-смыслового вербального контекста, в который они погружены. Помимо обязательности осмысления музыкального и поэтического уровней вокального произведения, не менее важным для исполнителя является осознание значимости уровня сценического. Находясь на сцене, исполнитель выступает в дополнительном артистически-актерском амплуа, способствующем более яркой передаче художественного образа и более полному раскрытию содержания произведения.

Напомним, что в качестве объектов интерпретации нами были выбраны два исполнительских прочтения глинкинского цикла выдающимися оперными певцами

прошлого и нынешнего столетий: Георгия Нэлеппа (1904–1957) – народного артиста СССР, лауреата трех Сталинских премий, и Василия Ладюка (род. в 1978 г.) – ведущего солиста Московского театра «Новая опера». Версия Г. Нэлеппа анализировалась автором статьи по аудиоварианту (видеозаписи найти не удалось) [1]. Исполнение В. Ладюка – в видеоформате [2]. Исходя из отсутствия доступности нам сценического плана в исполнительском прочтении Г. Нэлеппа, при сравнении обозначенных трактовок данный уровень подвергаться осмыслению не будет.

Г. Нэлепп может быть отнесен к интерпретаторам рационального типа. Об этом свидетельствует стремление певца к буквальному воплощению авторских указаний, в том числе темповых, динамических, агогических, штриховых. Зона проявления собственных эмоциональных переживаний при воплощении образа героя у певца сведена к минимуму. Исполнение Г. Нэлеппа отличается объективностью и вызывает ощущение «взгляда со стороны», а передаваемые чувства и эмоции не воспринимаются слишком остро и непосредственно. При этом эмоционально-чувственная сторона в данном исполнении, безусловно, присутствует, но ее преподнесение весьма сдержанно. Это наглядно проявляется в сглаживании динамических контрастов, как бы «выравнивающих» психологическое состояние героя, а также к образно-семантической «сглаженности» вербального уровня (например, в № 1, «Кто она и где она», все куплеты поются абсолютно одинаково, из-за чего не чувствуется развития образа; то же относится и к № 8, «Уснули голубые», и к № 11, «К Молли»). Романсу «Жаворонок» (№ 10) в исполнении певца, на наш взгляд, не хватает души и шемящей печали. Исходя из обозначенных особенностей интерпретации Г. Нэлеппа, герой глинкинского цикла в исполнении певца представляется нам во всех отношениях зрелой и уравновешенной личностью (в том числе, и со стороны возраста), всецело подчиняющей свои чувства разуму.

Современного исполнителя В. Ладюка представляется возможным причислить к интерпретаторам эмоционального типа. Донесение до слушателя эмоционально-чувственных переживаний героя во всей полноте их оттенков является для певца первостепенной задачей. При крайне уважительном отношении к авторскому тексту, выраженному, как и в исполнении Г. Нэлеппа, в очень точном выполнении всех указаний композитора, в интерпретации В. Ладюка в большей мере выражено субъективное начало. В последнем важную роль играют собственные переживания исполнителя при воссоздании образа глинкинского героя. Субъективный тон высказывания исполнителя обуславливает восприятие разворачивающихся в цикле событий как бы в режиме «онлайн», здесь и сейчас, а также предполагает большую долю слушательского со-участия и со-переживания.

Неслучайно значимым для вокалиста оказывается внимание к деталям текста (как музыкального, так и поэтического), помогающим достичь большей достоверности при передаче того или иного душевного состояния персонажа. Иногда для этого певец позволяет себе незначительные отклонения от авторских ремарок. Например, прочтение № 4 («Давно ли роскошно ты розой цвела») отличается глубоким психологизмом. Для достижения подобного эффекта В. Ладюк использует более медленный темп (у М. И. Глинки – *Allegro moderato*, в исполнении В. Ладюка – *Andante moderato*), что позволяет ему сосредоточиться на смысловой выразительности каждой интонации, в свою очередь раскрывающей или подчеркивающей значение того или иного слова (в частности, прилагательных – «непрочной» в строке «Но жизни непрочной минула весна», «знойного» и «палящей» в строке «И знойного лета палящей красой» и др., а также наречий – «роскошно» в строке «Давно ли роскошно ты розой цвела», «чудно» в строках «И чудно мерцанье вечерней звезды», «И чудно сиянье твоей красоты» и др.).

Исполнение № 11 («К Молли»), напротив, звучит в более быстром темпе (у М. И. Глинки – *Moderato*, в исполнении В. Ладюка – *Allegro moderato*), его яркие

динамические контрасты в исполнительской версии В. Ладюка сглажены, что гораздо точнее передает решительное настроение персонажа, позволяя акцентировать внимание на отдельных словах, прежде всего, обозначающих действие (например, на глаголах «не требуй» в самом начале первой строки «Не требуй песен от певца», «замкнули» в строке «Замкнули вещи уста», «нарушишь» в строке «Нарушишь страстию великой», «встретишь» в строке «Певца живым участием встретишь», «осветишь» в строке «Надеждой жизнь его осветишь», «полюются» в строке «Бурным потоком полюются слова», «огласят» в строке «Грома сильней, огласят небеса»). В свою очередь подобное внимание к деталям словесного плана помогает певцу еще более точно и достоверно воссоздать образ героя, раскрыть глубину его переживаний и особенности душевного состояния в тот или иной момент его существования.

В силу разных тембральных свойств голосов певцов – тенора (Г. Нэлепп) и баритона (В. Ладюк), а также психологических типов исполнителей – рационального (Г. Нэлепп) и эмоционального (В. Ладюк), создаваемые ими образы героя цикла получились несколько различными. В обоих случаях перед нами предстает образ взрослого, духовно сформировавшегося человека. В обоих случаях в герое сочетаются эмоциональная отзывчивость и рациональный взгляд на происходящие события. Однако степень рационального и эмоционального в данном сочетании различна. Так, если в исполнительской версии Г. Нэлеппа в образе героя в большей степени акцентируется рациональное начало, то в интерпретации В. Ладюка, тембр голоса которого отличается особой мягкостью, подвижностью и грациозностью, чувствительностью и нежностью, напротив, подчеркивается эмоциональное начало, благодаря чему выявляются романтические черты персонажа, принимающего все происходящее в его жизни довольно близко к сердцу. В первом случае, как указывалась выше, исполнение отличается объективностью и вызывает ощущение «взгляда со стороны», а передаваемые чувства и эмоции не воспринимаются слишком остро и непосредственно. Во втором преобладает субъективный тон высказывания, что обуславливает восприятие разворачивающихся в цикле событий как бы в режиме «онлайн», здесь и сейчас, обуславливая большую долю слушательского со-участия и со-переживания.

Рассмотрев интерпретации вокального цикла М. И. Глинки «Прощание с Петербургом» в исполнительской практике прошлого и нынешнего столетий на примерах прочтений данного произведения Г. Нэлеппом и В. Ладюком, можно констатировать, что оба певца создали варианты интерпретации-атрибуции, т. е. стремились к буквальному воссозданию композиторского текста. Это обусловило весьма точное отражение стиля композитора и обеспечило всестороннее раскрытие художественного замысла произведения. При этом индивидуальность каждого исполнителя проявилась, прежде всего, в неповторимом тембре голоса (Г. Нэлепп – тенор, В. Ладюк – баритон), манере подачи авторского материала (более эмоциональной у В. Ладюка и более рациональной у Г. Нэлеппа), а также в психофизических особенностях, детерминирующих определенные, художественно тонкие эмоционально-чувственные агогико-динамические градации (несущественные для композиторской концепции, находящиеся в рамках авторских представлений и письменных указаний), позволяющие каждому из исполнителей наиболее точно на интонационном уровне передать все детали музыкально-поэтического текста.

Кроме того, каждый из исполнителей в процессе интерпретации «Прощания с Петербургом» создал свой, индивидуальный образ главного героя, в котором наряду с композиторским воплотились и исполнительские представления о центральном персонаже вокального цикла, во многом обусловленные психологическим типом каждого из вокалистов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Глинка: «Прощание с Петербургом» (Георгий Нэлепп, Матвей Сахаров) [Электронный аудиоресурс] / Режим доступа: https://vk.com/music/album/-2000373759_6373759_200558cb57b6a18394. – Дата доступа: 5.03.2024.
2. Михаил Глинка «Прощание с Петербургом» (В. Ладюк, А. Гиндин) [Электронный видеоресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=G9hXmMKvpgk>. – Дата доступа: 15.03.2024.
3. Томский, И. А. Творческая интерпретация музыкальных произведений в вокальном исполнении [Электронный ресурс] / И. А. Томский // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 1. – Режим доступа: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=12217> – Дата доступа: 13.03.2024.
4. Шуман, Р. Жизненные правила и советы молодым музыкантам [Электронный ресурс] / Р. Шуман. – Режим доступа: <https://notkinastyu.ru/shuman-r-zhiznennyye-pravila-dlya-muzykantov/>. – Дата доступа: 13.03.2024.

Сведения об авторе

Ефремова Ирина Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (г. Минск, Республика Беларусь)

УДК 782.1

*Н. П. Лыскова
г. Саратов, РФ*

**МУЗЫКАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ М. И. ГЛИНКИ
В САРАТОВСКОМ РЕГИОНЕ**

Михаил Иванович Глинка как композитор и как творческая личность всегда привлекал внимание исследователей, которые в монографиях, научных статьях, очерках, биографических изданиях разных лет из серии «Жизнь замечательных людей», в соответствии со своими поисками и открытиями, изменением научной парадигмы, архивными материалами, социокультурными установками времени, стремились выстроить и обосновать собственное представление об особенностях музыкального наследия великого русского классика, востребованности его произведений современниками и потомками. Академик Б. В. Асафьев очень точно определил доминантные характеристики произведений М. И. Глинки, в которых «прежде всего бросается в глаза рациональная организованность его музыки, ее глубинный интеллектуализм и тонкий артистизм – явления до него небывалые в «музыке россиян» [1, с. 12]. Хорошо известно, что в XIX в. музыка и личность композитора были очень популярны, привлекали внимание разных слоев русского общества, неслучайно, в известной «Русской музыкальной газете» имелся даже специальный раздел «Глинкиана», в котором помещались все известные о нем сведения.

В настоящее время невозможно найти ни одного российского региона, в котором в разных формах и разными средствами не было бы представлено музыкальное творчество основоположника патриотической и сказочной русской национальной классической оперы, собирателя народной песни М. И. Глинки. Однако существует и обратное мнение, а именно: его музыка почти не звучит и мало кому известна, а «застывший в прошлом образ национального классика, создателя первой национальной оперы, остается за пределами интересов современного молодого слушателя, который, может быть, знаком лишь с двумя-тремя его романсами» [2, с. 5], которое, по нашему мнению, неоспорно. Попытаемся на примере Саратовской области, которая всегда отличалась «особой музыкальностью», и многие композиторы и исполнители отдавали ей предпочтение при организации своих премьер, гастролей, встреч с профессионалами и любителями музыки, показать, что музыкальное наследие великого русского композитора в регионе никогда не забывала и популяризировали известными и доступными средствами. Горожане и жители сельских территорий всегда имели возможность в той или иной форме познакомиться с творчеством

М. И. Глинки. Основными направлениями приобщения саратовской аудитории к творчеству русского композитора, по нашему мнению, являются следующие.

Во-первых, знакомство с двумя вариантами постановки оперы «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») М. И. Глинки на сцене Саратовского академического театра оперы и балета.

Во-вторых, посещение концертов и конкурсов как творческих коллективов Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова, Саратовской филармонии им. А. Г. Шнитке, концертных и конкурсных программы студентов Института искусств Саратовского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского, Саратовского областного колледжа искусств, музыкальных школах города и области, так и гастрольных выступлений вокалистов и музыкальных коллективов.

В-третьих, прослушивание произведений М. И. Глинки на Собиновских музыкальных фестивалях, в том числе на юбилейном XXXVII Собиновском музыкальном фестивале, посвященном 220-летию со дня рождения М. И. Глинки и 90-летию со дня рождения А. Г. Шнитке.

В-четвертых, проведение в высших и средних специальных учебных заведениях города и области научно-практических конференций разного уровня, издание сборников научных статей по итогам выступлений, публикация монографий, учебно-методических пособий, разработка учебных курсов, спецкурсов, практикумов, подготовка выпускных квалификационных магистерских, бакалаврских и курсовых работ.

В-пятых, организация книжных тематических выставок, проведение круглых столов и викторин в библиотеках города и области, посвященных творческой биографии М. И. Глинки.

Саратовской театральной аудитории хорошо известна опера М. И. Глинки «Жизнь за царя» («Иван Сусанин»), имеющая не только продолжительную и непростую сценическую историю, но и вызывающую определенные трудности в постижении ее глубинного смысла, что объясняется рядом обстоятельств:

- обращением к российским событиям исторического прошлого всегда требует от зрителей определенной музыкальной и социокультурной подготовки;
- каждый режиссер-постановщик не является копиистом, а представляет творческую личность, профессионала, стремящегося донести до театральной аудитории свое видение исторического контекста и музыкальной подачи оперного шедевра, что требует от зрителей определенной рефлексии и адекватного восприятия сценического материала;
- исторически так совпадало, что в процессе подготовки оперы к постановке в России происходили сложные внутривосточные события, которые по-разному интерпретировались в общественном сознании, а восприятие и оценка прошедшего, воплощенного на сцене, также могли совпадать или расходиться с театральной версией.

До 2017 г. премьерой оперы «Жизнь за царя» («Иван Сусанин»), как правило, открывались театральные сезоны большинства российских оперных театров, однако позже первоначальный текст оперы был переделан, и его новый вариант кардинально отличался от первоисточника, что требовало определенных профессиональных усилий и от исполнителей, и от аудитории в постижении нового музыкального прочтения. Саратовским театрам со стажем запомнилась постановка оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») на сцене, осуществленная Ю. Петровым с текстами С. Городецкого, однако, по-настоящему знаковым событием в культурной жизни г. Саратова и Саратовской области стало более позднее ее представление в 2016 году в Саратовском академическом театре оперы и балета.

Главной особенностью постановки, по мнению режиссера спектакля А. Сергеева, явилось возвращение на театральную сцену музыкального первоисточника, написанного самим композитором. Он также отмечал актуальность темы, хотя происходящие в спектакле события относились к далекому 1612 году. Зрители тепло встретили оперу на саратовской сцене. Театральные критики пришли к выводу, что творческие задачи коллектив театра, прежде всего, режиссер А. Сергеев, дирижер спектакля Ю. Кочнев, солисты, хор, танцовщики, успешно выполнили. Анализ отзывов о постановке оперы позволяет выделить объективные причины ее сценического успеха и интереса зрителей, которые определяют ее актуальность и востребованность в настоящее время:

- во-первых, опера «Жизнь за царя» является первой русской национальной оперой, получившей мировое признание и известность, заложившей для последователей М. И. Глинки основы «русской национальной музыкальной идеологии» и «самоопределение национального русского музыкального стиля» [3];

- во-вторых, в опере представлено достаточно интересное прочтение истории-подвига Ивана Сусанина, наполненное противоречиями и противостояниями, обыгрываемыми не только поступками действующих лиц, но и средствами музыкального театра, где русская часть является более песенной, а польская – танцевальной;

- в-третьих, опера М. И. Глинки и в наше время остается глубоко патриотическим и искренним произведением, пробуждающим любовь к Родине, интерес к русской истории и русской культуре, что было созвучно самосознанию русского народа в период Отечественной войны 1812 года, второй мировой войны 1941-1945 годов, близко и понятно современному противостоянию многонационального российского народа международным сторонникам зла, насилия и терроризма. Подтверждением являются подвиги наших героев-соотечественников прошлых войн Александра Матросова, Николая Гастелло, Виктора Талалихина, Марины Расковой и современников Александра Прохоренко, Романа Филиппова, Сергея Адина, Вячеслава Безумова, Сергея Скрипкина и многих других, которые не дают распасться связи времен, сохраняют историческую память, продолжая героические традиции своих предков, среди которых и подвиг костромского крестьянина Ивана Сусанина. Важное место в художественно-эстетическом восприятии оперы занимают сильные русские народные мотивы, певучесть и выразительность естественного языка, который приближает музыкальный материал к зрителю, затрагивает его чувства и разум;

- в-четвертых, в спектакле представлена обыденная повседневность, скромная жизнь российской глубинки, в которой живет большинство людей, и это, несмотря на отдаленную историческую эпоху, привлекает зрителей, заставляет их погрузиться в понятные им каждодневные заботы простого человека и, одновременно, сильнее переживать за терзания и сомнения главного героя оперы. Следует согласиться, что «история Ивана Сусанина – величественная, но непарадная. Она скорее личная для каждого зрителя, заставляющая переживать и анализировать; трогает за живое» [3];

- в-пятых, постановка оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя» всегда требовала значительных материальных средств, однако, саратовскому режиссеру и его коллегам удалось еще раз доказать, что и «с чисто символическим бюджетом» благодаря таланту, профессионализму и полной самоотдаче театрального коллектива можно добиться высокого качества постановки, порадовать и удивить прекрасным музыкальным проектом своих зрителей.

С творчеством М. И. Глинки хорошо знакомы студенты и преподаватели Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова, Института искусств Саратовского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского, Саратовского областного колледжа искусств, музыкальных школ города и области, которые исполняют произведения композитора не только на учебных занятиях, но и на концертах, фестивалях, конкурсах.

Блестящий мастер камерного вокального жанра, непревзойденный российский тенор Леонид Витальевич Собинов всегда трепетно относился к творчеству М. И. Глинки и заложил традиции исполнения его романсов, по-новому интерпретировал многие музыкальные партии, в том числе партию Баяна из оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила». Имя крупнейшего представителя русской классической вокальной школы Л. В. Собинова в 1935 году было присвоено Саратовской государственной консерватории и учреждена стипендия его имени.

Начиная с 1986 года, Саратовским академическим театром оперы и балета проводится ежегодный Собиновский музыкальный фестиваль, собирающий лучших вокалистов регионов России, представителей разных музыкальных жанров и стилей. В дни фестиваля на театральной сцене постоянно звучат произведения композитора-классика, юбилейный 2024 год не является исключением: XXXVII Собиновский музыкальный фестиваль будет посвящен 220-летию со дня рождения М. И. Глинки и 90-летию со дня рождения А. Г. Шнитке. Традиционный Всероссийский Собиновский фестиваль оперного искусства стал брендом Саратовской области: он выполняет важную миссию по музыкальному просвещению и пропаганде классического наследия, знакомя саратовцев и гостей города с современными музыкальными течениями и направлениями, жанрами и формами. В программу фестиваля, как правило, входят также театральные премьеры сезона, оперные и балетные спектакли с участием известных российских певцов, звучат редко или впервые исполняемые произведения, проходят музыкальные вечера, на которых лучшие представители отечественного и зарубежного оперного и балетного искусства знакомят зрителей со своим творчеством.

С именем М. И. Глинки тесно связано творчество Народного артиста СССР, солиста Саратовского академического театра оперы и балета с 1968 года, заведующего кафедрой академического пения, профессора Саратовской государственной консерватории, лауреата VI Всероссийского конкурса вокалистов имени М. И. Глинки (1973) Леонида Анатольевича Сметанникова. За исполнение ведущих партий в операх советских композиторов, русского и зарубежного классического репертуара и концертные программы (1980–1981) он был удостоен звания «Лауреат Государственной премии РСФСР имени М. И. Глинки» (1982).

Саратовская филармония имени А. Г. Шнитке поддерживает тесные социокультурные партнерские связи с Донецким академическим симфоническим оркестром имени С. С. Прокофьева Донецкой государственной академической филармонии, в репертуар которого входит большинство шедевров российской и зарубежной симфонической классики, а также произведения современных композиторов. Оркестр выступил в Саратове с программой «Музыка мира. Донбасс – Россия» в рамках гастрольного тура по регионам России (2022). На прошлогоднем концерте Донецкой государственной академической филармонии в Саратовской филармонии (2023) проникновенно и эмоционально прозвучала увертюра к опере М. И. Глинки «Руслан и Людмила». Произведения великого композитора были достойно представлены на Международном фестивале-конкурсе «Путь к вершине» (2022) - «Вальс фантазий», в концерте «Лики света», посвященном памяти Анастасии и Алексея Поповых, прозвучало «Патетическое трио для кларнета, виолончели и фортепиано d-moll, 1 часть». Незабываемо звонко и оптимистично исполняет на встречах со зрителем «Попутную песню» М. И. Глинки хор «Дети солнца» МОУ СОШ № 34 г. Саратова.

Саратовские библиотеки к юбилею великого композитора подготовили музыкальные вечера, выставки, встречи с музыкантами. Так, в Центральной городской библиотеке с

успехом прошел вечер фортепианной музыки «От классики до романтизма», в котором принимали участие студенты и преподаватели фортепианного отделения музыкального училища при Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова. Сольные и ансамблевые номера, исторический обзор музыкального наследия и исполняемых произведений познакомили слушателей с творчеством композиторов второй половины XVIII–XIX веков, в числе которых прозвучали и известные произведения М. И. Глинки.

Особое место в научном исследовании и учебно-методическом освоении музыкального творчества М. И. Глинки занимают работы доктора искусствоведения профессора Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова А. И. Демченко, которые дают целостное представление о музыкальном наследии великого русского композитора в контексте музыкальной культуры первой половины XIX века, используемых им художественных принципах, методах, приемах, важных событиях его жизни, а также взаимоотношениях с учителями, коллегами и почитателями [4]. Последовательно анализируя предварительные опыты юного композитора, выделяя его связи с романтическим искусством, вокальную лирику и инструментальные жанры, ученый не только определяет исторические рамки его творчества, но использует понятие «Время Глинки», имеющее глубокий философский смысл, появлению которого способствовала не только культурно историческая потребность в возникновении музыкального таланта такого уровня, но и «длительный путь самосовершенствования». Исследуя центральный период творчества М. И. Глинки, профессор отмечает, что в поисках национального стиля он обращается к народной песне и романсным истокам, которые были реализованы в вокальной музыке «в отношении русского характера и склада русской жизни» и с успехом воплотились «в сфере инструментальной музыки. Здесь на память сразу же приходит знаменитая «Камаринская». Ее жанровое обозначение – оркестровая фантазия на две русские темы» [5, с. 19]. Давая высокую оценку музыкальному наследию композитора, исследователь одновременно показывает, как сложен был его жизненный и творческий путь, через какие «гонения», пренебрежения, непонимание ему пришлось пройти.

В юбилейный год М. И. Глинки, по нашему мнению, представляется много возможностей в музыкальных залах и салонах, библиотеках и аудиториях, на выставках и в галереях глубже познакомиться с художественным наследием композитора, в котором ученые постоянно находят что-то новое, ранее не замеченное, дающее подсказку для инновационного развития содержания и формы музыкального произведения. Следует согласиться, что творчество М. И. Глинки «в своей многогранности содержало в себе зерна для дальнейшего развития русской музыки по всем основным направлениям, включая балетный жанр, преддверием которому стали танцы «польского акта» в «Иване Сусанине», хореографические номера в «Руслане и Людмиле» и «Вальсе-фантазии» [5, с. 5]. Для усиления выразительности и художественного восприятия музыкального содержания своих произведений М. И. Глинка обращается к православным духовным ценностям русской культуры, использует хорошо известные каждому верующему человеку традиции псалмодии («читка»), триединство цикла русской литургии (Вечерня-Утреня-Обедня), принципы респонсории (чередование «возглашений» священника – ответы паствы), обращение к Богу в манере православного молитвенного прошения, например, в ответных аккламациях народа на каждое прошение часто используется «Господи помилуй», восходящие «к художественному пространству православного храмового действия». Из чего следует, что «в формировании мировоззрения и поэтики творчества Глинки, личность которого стала знаковой для национальной художественной культуры, исключительно важными являются прочные внутренние связи с ценностями русской ментальности и выросшим на их основе богатейшим наследием духовной культуры Отечества» [6, с. 18].

Связь Саратовского региона с творчеством М. И. Глинки осуществляется и через многогранную и плодотворную деятельность Гендиректора Всероссийского объединения музыкальной культуры им. М. И. Глинки, заслуженного деятеля искусств Российской Федерации, Президента Ассоциации музыкальных музеев и коллекций, советника министра культуры Российской Федерации Михаила Аркадьевича Брызгалова, который родился в г. Саратове, окончил Саратовскую государственную консерваторию имени Л.В. Собинова, работал в Центральной детской музыкальной школе, Саратовской областной филармонии в качестве артиста академического симфонического оркестра, затем директора академического симфонического оркестра, позже был назначен директором Саратовской областной филармонии имени А. Г. Шнитке, министром культуры Саратовской области. С 2008 по 2014 г. являлся директором Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки. М. А. Брызгалов награжден Почетным знаком губернатора Саратовской области «За любовь к родной земле», почетными грамотами губернатора области и Патриарха Московского и Всея Руси, нагрудным знаком Министерства культуры Российской Федерации «За достижения в культуре», орденом Почета «за большой вклад в развитие отечественной культуры и искусства, многолетнюю плодотворную деятельность».

Таким образом, музыкальное наследие великого русского национального композитора М. И. Глинки хорошо известно профессиональным музыкантам и всем любителям музыки области. Юбилейные мероприятия, проводимые в институтах культуры и образования, позволят жителям и гостям региона больше узнать о его личности, творчестве, выдающемся вкладе в развитие отечественной и мировой музыкальной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Астафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века / Б. В. Астафьев. 2-е изд. – Л. : Музыка, 1979. – 344 с.
2. Лобанкова Е. В. Жизнь в эпохе. Эпоха в жизни / Е. В. Лобанова. – М. : Молодая гвардия, 2019. – 790 с.
3. Поленов А. 5 причин пойти на оперу «Жизнь за царя» в Саратовский театр оперы и балета // <https://kultura64.ru/5-prichin-poyti-na-operu-zhizn-za-tsarya-v-saratovskiy-teatr-opery-i-baleta/> (обращение: 29.02.2024).
4. См. : Демченко А. И. «Золотой фонд» столицы Поволжья. Очерки музыкальной культуры Саратова: монография / А. И. Демченко. – Саратов : Саратовтелефильм-Добродей, 2015. – 240 с.; Демченко А. И. Творчество М. И. Глинки. Лекции по истории музыки: учебное пособие. / А. И. Демченко – Саратов : Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2016. – 28 с.; Демченко А. И. Диалог эпох в отечественной музыке XX века: исследовательские очерки А. И. Демченко. – Саратов : Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, Центр комплексных художественных исследований, 2018. – 89 с.
5. Демченко А. И. Первый классик русской музыки. Очерки о жизни и творчестве М.И. Глинки. – Саратов : Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 2023. – 62 с.
6. Смагина Е. В. М. И. Глинка: штрихи к портрету композитора / Е. В. Смагина // Культурная жизнь Юга России. – 2010. – №.1 (35). – С. 16–18.

Сведения об авторе

Лысикова Наталия Петровна, кандидат философских наук, доцент ФГБОУ ВО «Саратовский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского».

**КОЛЛЕКТИВНОЕ ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ ПО МОТИВАМ ОПЕРЫ
«ИВАН СУСАНИН» М. И. ГЛИНКИ**

В современном искусстве продолжают поиски в области творческой деятельности. В XXI веке фигура творца пересматривается с точки зрения уникальности, создаваемого им произведения. Программное обеспечение на текущий момент уже способно воспроизвести этапы композиторской деятельности. В условиях новой культурно-исторической ситуации творчество М.И. Глинки остается фундаментом для формирования культурного кода страны. Музыкальное наследие великого композитора, основоположника русской классической музыки, вдохновляет последователей и порождает новые идеи для музыкального искусства. Коллективное взаимодействие творцов внутри единого опуса позволяет глубже понять феномен единства русской культуры.

История музыки знает много примеров соавторства в разных проявлениях, но в рамках творчества М. И. Глинки рассматривается впервые. Коллективной опус – уникальное произведение, которое заставляет переосмыслить процесс индивидуального творчества в соответствии с процессом сотворчества. В исследовании обозначена специфика коллективной работы композиторов как результата совместной деятельности в условиях кратковременного объединения «по случаю».

Искусствоведческая литература по творчеству М. И. Глинки достаточно обширна. В центре внимания исследователей находятся опусы композитора, вопросы композиции и интерпретации музыкального наследия. Широко популярны исследования Б. В. Асафьева, В. А. Васиной-Гроссман, Г. А. Лароша, О. Е. Левашовой, Т. Н. Ливановой, В. В. Медушевского, В. В. Протопопова, Е. А. Ручьевской и многих других. Вопросы соавторства композиторов на данном этапе не до конца изучены. Встречаются отдельные статьи, затрагивающие коллективные музыкальные сочинения: О. В. Синельникова, У. Р. Джумакова, С. К. Мусаходжаева, С. П. Полозов, А. А. Амрахова, И. В. Полозова, О. А. Владимирова, И. С. Воробьев.

Предметом данного исследования становятся два произведения, созданные группой авторов, непосредственно касающиеся творчества М. И. Глинки: Канон в честь М. И. Глинки (1836) и Вариации на тему Вани (1957). Творчество основоположника русской классической музыки не раз становилось материалом или случаем для новых музыкальных произведений. Среди композиторов, которые использовали музыкальный материал М. И. Глинки в своих сочинениях: А. С. Даргомыжский, М. А. Балакирев, Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Лядов, И. И. Михновский и другие (см. Таблица № 2).

Сочинения музыки группой авторов в России прослеживается в эпоху расцвета творчества композитора. Например, был известен «дуэт» А. А. Алябьева и А. Н. Верстовского, они совместно создали более 10 водевилей («Три десятки, или Новое двухдневное приключение» (1825), «Моя жена выходит замуж» (1827)). Рассмотрим более подробно произведения коллективного авторства, посвященных опере «Жизнь за Царя / Иван Сусанин» М.И. Глинки.

Канон в честь М. И. Глинки. «В «Записках» сам Глинка упоминает первую свою оперу под разными названиями. Издание увертюры оперы в Майнце (1858) имело титул «Ivane Soussanine, ou La Vie pour le Tsar». В. Богданов-Березовский, ссылаясь на письма Глинки, отмечает, что первоначально опера называлась «Иван Сусанин», затем была переименована в «Смерть за царя» и окончательно – в «Жизнь за царя». Спорная ситуация возникает вокруг писем В. Ф. Одоевского: в разных изданиях XX века заглавие оперы в одних и тех же

письмах варьируется» [8, с. 8]. Канон в честь М. И. Глинки был создан по случаю премьеры оперы в 1836 году, которая состоялась 27 ноября 1836 года в Большом театре (Мариинский) г. Петербурга. После постановки в свет вышли две критических статьи Ф. Булгарина в «Северной пчеле» за 1836 год № 291, № 292, где было выражено отрицательное мнение об опере М.И. Глинки. Противоположную точку зрения высказывал князь В. Ф. Одоевский в статьях «Новая русская опера «Жизнь за царя», в «Письмах любителям музыки об опере М. И. Глинки «Жизнь за царя».

В доме А. Всевожского 13 декабря (по ст. стилю) того же года, накануне седьмого представления, был устроен обед в честь композитора, где присутствовали: хозяин, М. И. Глинка, его друзья, исполнители главных партий оперы, оркестранты театра, музыкальные деятели. По воспоминаниям участников процесса, шуточный канон был сочинен во время застолья. «Друзья и приятели Глинки собравшиеся на вечеръ у князя Одоевскаго 13 Декабря 1836 года праздновать торжество перваго представления сложили въ честь оперы и ея автора шуточный канонъ участниками котораго были Пушкинъ Вяземскій Жуковский гр. Виельгорскій и кн. Одоевскій причемъ двумя послѣдними канонъ былъ положенъ на музыку» [3, с. 116].

Рисунок № 1



Тема канона в честь М. И. Глинки

Пропоста состоит из четырех тактов, в диапазоне кварты. Магистральное (поочередное) вступление голосов. Канон был исполнен сразу после создания, в исполнении приняли участие все присутствующие и авторы произведения. Существует предположение, что в основе темы Канона интонации финала оперы «Жизнь за Царя»: № 24 «Славься, славься, наш Русский царь».

В личном дневнике В. Ф. Одоевского есть заметка о «Каноне в честь Глинки» есть запись от 7 октября 1860 года, где имеется уточнение, что музыка канона была сочинена самим князем. Но «согласно помете, сделанной на рукописи князем В. Ф. Одоевским, авторство первого куплета принадлежало графу Мих. Ю. Виельгорскому, второго – князю П. А. Вяземскому, третьего – В. А. Жуковскому. Предназначенный для вокального исполнения, “Канон...” был положен на музыку Одоевским, может быть, при участии Виельгорского» [5, с. 47]. Канон был допущен цензурой 13 апреля 1885 года и опубликован издательством А. Гутхейль. В сборнике «Романсов и песен М. И. Глинки» за 1885 год издана партитура коллективного авторства. Произведение числится под № 25 «Появилась новинка (Канон на 4 голоса) создано при участии шести творцов». Среди них два композитора – Кн. В. О. Одоевский, М. И. Глинка и четыре автора текста – А. С. Пушкин, В. А. Жуковский, Кн. Вяземский и Гр. Виельгорский. При изучении источников и сведений о званом обеде в честь М. И. Глинки данные современников об авторстве музыки Канона постоянно варьируются, что подчеркивает природу коллективного сотрудничества при создании данного опуса.

стал импульсом для общего творения. Форма канона позволила внести торжественную ноту в шуточное произведение. Многоликий хор, соединяясь в единое звучание, олицетворяет, с одной стороны, самостоятельность каждого голоса как особого мнения о премьере, с другой, одновременное звучание возглашает успех постановки. Сочинение словно отголосок финала оперы «Жизнь за царя», где весь народ славит Царя; в рамках четырехголосного канона чувствуют великого композитора, основоположника русской музыки М. И. Глинку.

«Вариации на тему Глинки» для фортепиано созданы группой из шести авторов: Э. А. Капп, В. Я. Шебалин, А. Я. Эшпай, Р. К. Щедрин, Г. В. Свиридов, Ю. А. Левитин, Д. Д. Шостакович, Дм. Б. Кабалевский. В основе произведения – песня Вани из оперы «Иван Сусанин» из III действия (№9 Песня Вани).

Рисунок № 3

Allegro moderato *p semplice con anima*

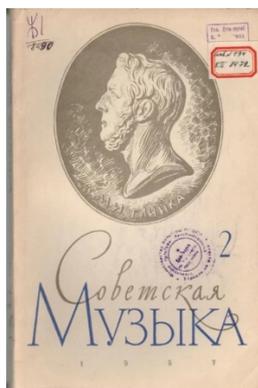
10

Как мать уби-ли у ма-ло-го птен-ца, о-стал-ся птен-чик сир и гла-ден в гнез-де..

Тема «Песни Вани» из оперы «Иван Сусанин» М. И. Глинки, текст С. М. Городецкого

Коллективное произведение создано по случаю памятной даты – 100-летия с момента смерти М. И. Глинки и напечатано в 1957 году в нотном приложении к журналу «Советская музыка». Большинство статей, изложенных в выпуске № 2, посвящены жизни и творчеству великого русского композитора.

Рисунок № 4



Обложка журнала «Советская музыка» №2, 1957 г.

В 1976 году произведение публикуется издательством «Советский композитор» с предисловием Г. Шнеерсона, в котором описан фрагмент работы над сочинением. Идея сочинения принадлежит редактору журнала Г. Н. Хубову. «Как он вспоминает, первый, к кому он обратился за советом по поводу задуманного сборника и выбора темы, был Дмитрий Дмитриевич Шостакович, который не только горячо поддержал идею создания

коллективного цикла вариаций на тему Глинки, но и дал немедленное согласие написать две вариации. Через несколько дней Шостакович принес целых три вариации» [2, с. 3]. Вариации на тему М. И. Глинки компактны по изложению. Авторы предлагают различное видение материала композитора. Каждая вариация могут представлять собой отдельное сочинение, за исключением VIII и IX, которые, по замыслу Д. Д. Шостаковича, звучат без перерыва (*attacca*).

Таблица 1

п/н Вариации	Композитор	Темп
I	Э.А. Капп	Moderato maestoso
II	В.Я. Шебалин	Allegro –
III	В.Я. Шебалин	Andante assai
IV	А.Я. Эшпай	Moderato assai (вступление), moderato sostenuto (основная часть)
V	Р.К. Щедрин	Allegretto giocoso
VI	Г.В. Свиридов	Alla marcia
VII	Ю.А. Левитин	Allegro risoluto
VIII – IX	Д.Д. Шостакович	Adagio, Allegretto
X	Д.Б. Кабалевский	Allegro molto energico
XI (финал)	Д.Д. Шостакович	Moderato maestoso

Тема песни Вани у М. И. Глинки звучит в темпе *Allegro moderato* (см. рис. № 2), и большинство участников коллектива авторов продолжают следовать данному указанию. Исключение составляет лишь VIII вариация Д. Д. Шостаковича (*Adagio*). Большинство вариаций мужественного патетического характера, в их основе лежат интонации песни. Рассмотрим более подробно каждую вариацию коллективного опуса.

В вариациях I, II, III композиторы соблюдают принцип *sopranoostinato*. Э. А. Капп полностью сохраняет характер темы Вани, которая звучит в верхнем голосе. Объемная фактура помогает композитору создать патриотический вариант звучания мелодии.

Рисунок № 5



Э. А. Капп Вариация I

В данной вариации используется первый и второй элемент Песни («Как мать убили» и «Вокализ») в оригинальной тональности, который легко улавливается, так как композитор обращается к методу так называемых «глинкинских вариаций».

Следующие две вариации авторства В. Я. Шебалина. II вариация создана в простой трехчастной репризной форме, разрабатывает первый элемент Песни Вани. Динамика крайних частей в основном сконцентрирована на ярком звучании *mf – f*, и середина выполнена в оттенках *pp*. Композитор не объединяет вариации II и III в одно произведение, они контрастируют между собой. III вариация лаконична по форме, звучит в тональности

C – dur, динамический оттенки *p – pp*. Мелодическим материал удваивается в октавный унисон, что придает дополнительный объем фактуре. III вариация воспринимается как своеобразное «эхо» в тишине, воспоминание. Таким образом, В. Я. Шебалин создает две версии персонажа оперы.

Вариация IV начинается с демонстрации темы в нижнем регистре с изменённым звучанием. Далее начинается основной раздел в темпе *Moderato sostenuto*. В динамическом плане А. Я. Эшпай придерживается тихого звучания. Фактура разделяется на три пласта: аккомпанемент, тема и фигурации (пунктирный ритм). Элемент темы Глинки звучит в среднем голосе без видимых изменений.

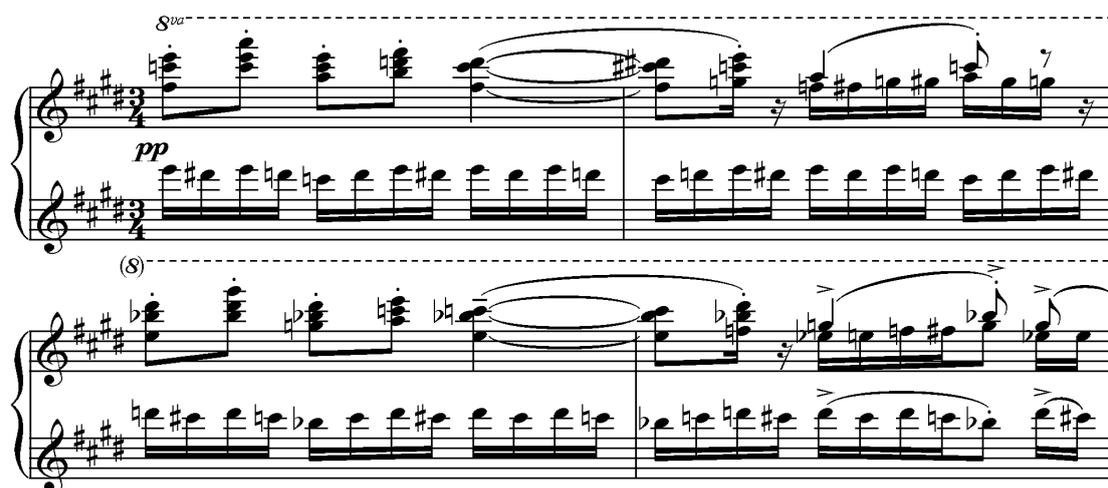
Рисунок № 6



А. Я. Эшпай Вариация IV

Вариация V принадлежит перу Р. К. Щедрина. Композитор выбирает особый путь работы с элементом темы. В начале произведения автор полностью меняет характер музыки, превращая ее этюд, тему Вани слушатель узнает только к середине композиции.

Рисунок № 7



Р. К. Щедрин Вариация V

На протяжении всей вариации Р. К. Щедрин придерживается динамики *pp* в темпе *allegrettogiososo* с уточнением в характере звучания *leggierissimo*. Авторское прочтение первого элемента темы завершается ремаркой: «... Часы моего деда». Текст – своеобразная подсказка для слушателей и исполнителей о неразрывной связи образа Вани с сюжетом оперы. «Часы» – образ времени, который символизирует переход героя к этапу взросления.

Следующая вариация (VI) авторства Г. В. Свиридова. В данной части предлагается новый взгляд на тему, в ней соединяются полифоническое начало с аккордовой вертикалью.

Композитор предлагает свою авторскую версию мелодии, трактуя ее как героический марш. В музыке улавливается параллель с финалом оперы «Иван Сусанин». VI вариацию автор дополняет ремаркой: По склону вверх король повел / полки своих стрелков.../ По склону вниз король сошел / Но только без полков... (Английская детская песенка). Данное четверостишие в переносном значении показывает силудуха русского народа перед завоевателями. Жанр детской песенки только подчеркивает контраст внешнего (возраста Вани) и внутреннего (бесстрашия его поступков).

Вариация VII отличается от предыдущих. В ней преобладает решительный характер. Ю. А. Левитин постоянно работает с элементами темы песни Вани и ни разу не проводит её целиком. Автор параллельно работает с элементами в двух голосах. Во второй части простой трехчастной формы появляется подголосок, который построен на материале вокализа Вани (второй элемента темы).

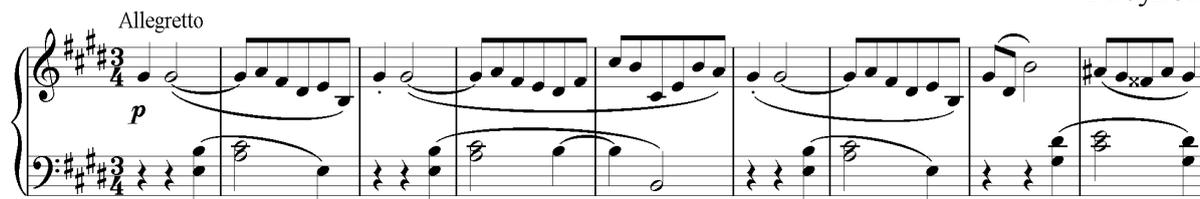
Рисунок № 8



Ю. А. Левитин Вариация VII

Д. Д. Шостакович объединяет вариации VIII и IX в одну логическую линию. Тему Вани композитор разрабатывает по-разному: в VIII вариации тема проводится в низком регистре, что характеризует взросление Вани. Это единственная вариация, которая звучит в медленном темпе. Она выполнена в духе хора, который звучит в динамике *pp*. Далее композитор предлагает слушателю тему Вани в виде вальса, что дает возможность вспомнить польский акт, где используются танцевальные жанры полонез, мазурка, краковяк. Вариация IX воспринимается в контексте всего произведения легко и непринуждённо, создавая тихую лирическую атмосферу вокруг героической оперы «Иван Сусанин».

Рисунок № 9

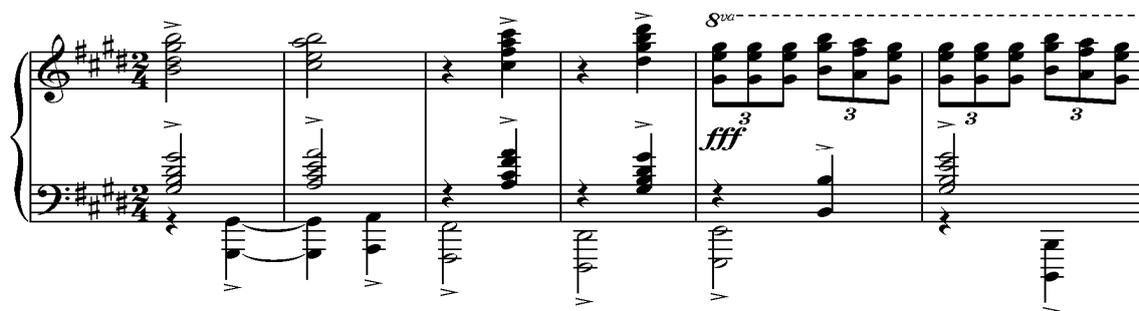


Д. Д. Шостакович Вариация IX

Следующая вариация X прерывает идиллию и на первый план выходит патетическая версия песни Вани. Д.Б. Кабалевский следует принципу вариаций *soprano ostinato*. Музыкальная ткань наполнена моторным движением в динамике *f – ff – fff* с постепенным растворением до динамики *pp*.

Финал (XI) коллективных вариаций создан Д. Д. Шостаковичем. Это третья вариация автора, но выполнена совершенно по-иному. Впервые в опусе применены триоли, которые заполняют фактуру, создавая движение. Выбранный приём усиливает патетику заключительной вариации. Автор прибегает к вертикальной перестановке голосов, что подчеркивает единство музыкального материала, затрагивая все ранее варианты темы Вани и возвращает её в оригинальную тональность. В заключении Д. Д. Шостакович создает эффект колокольного звучания, олицетворяющий торжество Руси над невзгодами, что словно переносит слушателя в финал оперы «Иван Сусанин».

Рисунок № 10



Д. Д. Шостакович Вариация XI

Итак, анализ вариаций показал, что большинство участников используют фигуративные приемы, обращаются к вариациям *soprano ostinato* (т.н. глинкинские вариации). По типу эти они близки классическим вариациям, хотя форма некоторых из них существенно расширяется и выходит за рамки модулирующего периода темы. Также можно предположить, что «авторские версии» темы Вани выстраиваются в единую драматургию, показывающую взросление персонажа в ходе развития оперы.

В ходе работы над исследованием была собрана информация о иных музыкальных произведениях, созданных на материале творчества М. И. Глинки, но не коллективного авторства.

Таблица №2

п/п	Композитор	Название опуса	Дата создания
1	А. И. Дюбюк	Польской на мотивы из оперы М. Глинки «Жизнь за царя»	1842
2	А. Л. Гурилёв	Вариации на терцет «Не томи родимый» из оперы «Жизнь за Царя»	1842?
3	А. С. Даргомыжский	Фантазия на мотивы из оперы «Жизнь за Царя»	Середина 1850
4	Г. В. Маркс	«Попурри на лучшие темы из оперы «Жизнь за Царя» ор.189	Даты жизни композитора
5	М. А. Балакирев	Фантазия на темы из оперы «Жизнь за царя»	1854-55, 1899
6	М. А. Балакирев	Фантазия на тему песни Глинки «Жаворонок»	1864
7	М. А. Балакирев	Транскрипция «Арагонской хоты» (для ф-но)	1864
8	Н. А. Римский-Корсаков	Вариации на тему романса М. Глинки «Что красotka молодая» для гобоя и духового оркестра	1878
9	Ф. В. Богуслав	Пять попури из мотивов опер: для ф.-н. в 4 руки. №1 Жизнь за Царя, №2 Руслан и Людмила	1883
10	М. А. Балакирев	Транскрипция романса «Венецианская ночь» (для хора <i>acapella</i>)	1887

11	М. А. Балакирев	Транскрипция Марша Черномора из оперы «Руслан и Людмила» (для ф-но)	1890
12	А. К. Лядов	«Вариации на тему Глинки» (на тему романа «Венецианская ночь») ор/35	1894
13	М. А. Балакирев	Транскрипция «Камаринской» (для ф-но)	1902
14	В. Гуго	Марш собственного е.и.в.: Сводно-пехотного полка на мотивы из оперы «Жизнь за царя» М. И. Глинки (Марш «Страха не страшусь!...») для ф-но	1909
15	С. М. Ляпунов	Две пьесы на темы из оперы «Руслан и Людмила» 1. Колыбельная феи 2. Бой и смерть Черномора ор.33	1908?
16	С. М. Ляпунов	Фортепианная транскрипция «Камаринской» М. И. Глинки	Даты жизни композитора (1859-1924)
17	И. И. Михновский	Фантазия на тему оперы «Иван Сусанин»	Даты жизни композитора (1914-1978)
18	И. И. Михновский	Фантазия на тему оперы «Руслан и Людмила»	Даты жизни композитора (1914-1978)
19	Э. А. Капп В. Я. Шебалин А. Я. Эшпай Р. К. Щедрин Г. В. Свиридов, Ю. А. Левитин Д. Д. Шостакович Д. Б. Кабалевский	Вариации на тему Вани	1957
20	А. В. Шестаков	Фантазия на темы оперы М. Глинки «Руслан и Людмила»	1993
21	В. А. Успенский	«Токката-фантазия на тему М. И. Глинки» (для двух фортепиано в восемь рук)	(1937-2004) 1994?
22	Ю. Л. Толкач	Вариации на тему М. И. Глинки	2005
23	В. И. Дубинин	Сюита для фортепиано с оркестром «ГлинкАниада»	2013
24	С. В. Смирнов	Вариации в стилях и жанрах для фортепиано на тему М. И. Глинки (цикл романсов «Прощание с Петербургом» Колыбельная песнь на слова Н. В. Кукольника)	2022 (пособие)

Малая изученность сотворчества авторов инициирует продолжение рассуждения «о генезисе произведений, созданных в соавторстве». Возможно, описанный опыт авторов повысит интерес к музыкальному наследию М. И. Глинки или вдохновит на новые коллективные творческие проекты современных авторов к юбилею композитора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вариации на тему Глинки: Для ф.-п. – Москва, 1957. – 28 с.
2. Вариации на тему Глинки: Песня Вани из оперы «Иван Сусанин»: Для ф.-п. / Предисл. Г. Шнейерсона. – М.: Сов. композитор, 1976. – 24 с.
3. Веймарн, П. П. Очерк истории оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя» / сост. П.П. Веймарн. — Спб. : Тип. Дома Степанова и К°, 1886. — URL: <ftp://smolensklb.ru/bd/books/000000511.pdf>. (02.04.2024)
4. Глинка, М. И. Канон: лит. инцепит «Появилась новинка»: на 4 голоса / слова Пушкина, Жуковского, Вяземского и Виельгорского; музыка В. Ф. Одоевского и М. И. Глинки. – Издание А. Гутхейль. – А. Гутхейль. – 3 с. – (Романсы и песни М.И. Глинки; 25).
5. Дубшан.Л. С. «Канон в честь М. И.Глинки»: мотивы и мотивировки // Русская речь. – 1999. – № 3. – С. 46 – 50. – URL: <https://russkayarech.ru/ru/archive/1999-3/46-50>режим доступа (03.04.2024)
6. Канон в честь М. И. Глинки. Написан 13/XII 1836 г. Автографы: А.С. Пушкина, В.А. Жуковского, В.Ф. Одоевского. б.д. Официальный сайт Российский музыкальный музей музыки. – 2024. – URL: <https://glinka-iss.kamiscloud.ru/entity/OBJECT/545845>режим доступа (05.06.2024)

7. Мазур, Т. Р. Шутливый «Канон». Чествование М. И. Глинки. – URL: <https://vk.com/@museumpushkinspb-shutlivyi-kanon-chestvovaniya-m-i-glinki-s-premeroi-ego-operezhim> (02.04.2024)

8. Нагин, Р. А. Оперное творчество М.И. Глинки в контексте западноевропейского музыкального театра XVIII – первой половины XIX веков: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Нагин Роман Александрович; [Место защиты: Рос. акад. музыки им. Гнесиных]. – М., 2011. – 25 с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/opernoe-tvorchestvo-mi-glinki-v-kontekste-zapadnoevropeiskogo-muzykalnogo-teatra-xviii-pegvorezim> (24.03.2024)

9. Одоевский, В. Ф. Князь Владимир Одоевский: дневник. Переписка. Материалы: к 200-летию со дня рождения / [ред.-сост.: М.П. Рахманова; авт. вступ. ст. и коммент. О. П. Кузина, М.П. Рахманова]. – М. : Дека-ВС, 2005. – 520 с.

Сведения об авторе

Паламаржа Анастасия Юрьевна, старший преподаватель ОГБОУ ВО «Смоленский государственный институт искусств», аспирант 2 года обучения научной специальности 5.10.1 «Теория и история культуры, искусства» ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова» (г. Смоленск)

Научный руководитель – Рубкова Ирина Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова» (г. Саратов)

УДК 78.071.1: 75.01

Т. И. Теремова
г. Луганск, РФ

МИХАИЛ ИВАНОВИЧ ГЛИНКА В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

XIX век – время становления, развития и расцвета славянских композиторских школ. Портретные изображения именитых русских, чешских польских композиторов свёл воедино в 1872 году в монументальной картине «Славянские композиторы» великий русский художник Илья Ефимович Репин.

На переднем плане мы видим увлечённых беседой М. Глинку, Н. Римского-Корсакова, М. Балакирева, В. Одоевского. Позади них сидит А. Даргомыжский, у рояля братья Рубинштейны. Здесь есть представители и русской музыкальной культуры А. Верстовский, А. Серов, А. Львов, Б. Бортнянский, А. Гурилёв, П. Турчанинов, и чехи Б. Сметана, Э. Направник, и поляки Ф. Шопен, М. Огинский, С. Монюшко, и другие выдающиеся музыканты. Однако, взгляд приковывает центральная фигура Михаила Ивановича Глинки

Многие русские художники отдавали дань уважения основоположнику русской музыкальной классики как при его жизни, так и впоследствии.

Первым известным нам портретом Глинки является мастерски исполненная миниатюра на кости, где тринадцатилетний Михаил, приехавший в 1817 году в Петербург для поступления в Благодородный пансион, запечатлён со своей матерью Евгенией Андреевной и младшей сестрой Пелагеей.

Все последующие портреты воссоздают образ уже известного музыканта и композитора не только «сольно», но и «в ансамбле» с видными представителями русской культуры.

В конце 30-х и 40-х годов XIX века в творчестве русских художников всё чаще появляются групповые портреты, в которых сюжетная линия объединяет несколько разных личностей, не теряя при этом индивидуальности каждого персонажа.

На картине конца 1830-х годов художника П. А. Каратыгина живописцы Брюллов и Яненко, композитор Глинка, поэт, романист, драматург Кукольник и сенатор Поливанов в домашней обстановке живо и непринуждённо обсуждают интересующую их тему. Судя по положению рук композитора над клавиатурой, по нотам на пиюитре, этой темой является новое произведение Глинки.

В Новосибирском художественном музее находится замечательный портрет М. И. Глинки, написанный в 1840 году Я. Ф. Яненко. Скупые сведения об этом петербургском художнике говорят о том, что он находился в дружеских отношениях с Михаилом Глинкой, Карлом Брюлловым, Нестором Кукольником. Об этом свидетельствует и упомянутая картина Каратыгина П.А.

Кисти Якова Яненко принадлежат два портрета Глинки, в которых он передал не только фотографическое сходство с натурой, но и личное отношение к уже известному, но скромному музыканту. На нас смотрит вдумчивый, явно добрый человек с творческой искрой в глазах.

Немного ранее создан акварельный портрет, на котором композитор изображён немного взъерошенным, словно после долгих творческих поисков.

Именно таким видел Глинку художник, лично хорошо его знавший.

Портреты Михаила Ивановича Глинки, написанные многими русскими художниками, раскрывают различные этапы биографии композитора, его творческие связи с выдающимися представителями отечественной культуры и искусства. Нельзя обойти стороной отношения двух великих гениев: Глинки и Пушкина.

Выдающийся русский критик В. Стасов писал: «Глинка в русской музыке имеет такое же значение, как Пушкин в русской поэзии. Оба – великие таланты. Оба – родоначальники нового русского творчества, оба глубоко национальные, оба создали новый русский язык – в поэзии и музыке» [2, с. 319].

Знакомство двух гениев произошло ещё в годы учёбы Глинки в Благородном пансионе. В своих автобиографических «Записках» композитор вспоминал, что летом 1828 года часто встречался с известнейшим поэтом Александром Сергеевичем Пушкиным, который хаживал в пансион к брату своему, и пользовался его знакомством до самой его кончины [1].

Глинка пишет, что часто виделся с Жуковским и Пушкиным. Возможно, на картине В. Е. Артамонова «А. С. Пушкин и В.Е. Жуковский у М.И. Глинки» изображён один из таких вечеров в квартире композитора в Фонарном переулке Петербурга. Известно, что Глинка, вдохновлённый поэмой К.Ф. Рыльева, в 1835 году обсуждал с Пушкиным свою работу над оперой «Иван Сусанин». А после премьеры оперы поэт высказал своё впечатление в остроумной строфе:

Слушая сию новинку,
Зависть, злобой омрачась,
Пусть скрежещет, но уж Глинку
Затоптать не может в грязь.

Три знаменитых личности на одной картине – не случайная встреча, а творческое содружество тех, кто радел за величие и славу русской культуры и искусства.

Композитором написано 10 романсов на стихи великого поэта. Пушкин как-то заметил, что он многое бы переделал в своей юношеской поэме «Руслан и Людмила», но Глинка так и не узнал, что именно. Преждевременная кончина поэта не позволила двум гениям вместе работать над волшебной оперой.

Спустя много лет, уже после кончины композитора, великий русский живописец И. Е. Репин изобразил Глинку в период его работы над оперой «Руслан и Людмила».

На картине И. Е. Репина Глинка изображён в домашней обстановке, полулёжа в домашнем халате на уютном диване. Его задумчивый взгляд, прижатый к губам карандаш

говорят о напряжённой работе творческой мысли. Композитор в одной руке держит нотные листы, готовясь записать возникший в голове музыкальный образ. Несколько листов готовой партитуры лежат рядом.

Несмотря на то, что это не прижизненный портрет композитора, Репин словно скрытой камерой заснял момент рождения выдающегося музыкального творения – волшебной оперы «Руслан и Людмила». Илья Ефимович будто застал тот изумительный момент, о котором говорил выдающийся современник Глинки И. К. Айвазовский: особая вдумчивость заставляла композитора забывать о присутствующих, углубляясь в свои партитуры и ноты, или удаляться от всех, запираясь дома на целые дни и никого не принимая.

Портрет М.И. Глинки, написанный участником Товарищества передвижников К. Е. Маковским в 1870 году, – это посмертное изображение по заказу любимой сестры композитора Людмилы Ивановны Шестаковой, посвятившей свою жизнь увековечению памяти М. И. Глинки.

Композитор изображён в домашнем халате и любимой турецкой феске на голове. Портрет выполнен на основе одной из последних фотографий середины 1850-х годов. Эффектный колорит портрета с глубокими тональными переходами и нюансами создан в сложной технике – пастель. Хрупкие мелки при работе живописца осыпаются, их закрепляют специальным лаком. Поэтому обычно пастельные работы имеют небольшие размеры. Размер же этой картины: 100 x 73 см – делает этот портрет поистине уникальным.

Известно, что Михаил Глинка ещё в период обучения в Благородном пансионе проявил незаурядные лингвистические способности. Он знал латинский, французский, английский, персидский и немецкий языки. Перед поездкой в Испанию он решил освоить испанский язык.

Для русских дворян были естественны путешествия в европейские страны для пополнения культурного кругозора. Глинка из 52 лет своей жизни около 10 лет провёл за рубежом (Варшава, Милан, Неаполь, Венеция, Берлин, Париж).

В середине 1840-х годов Глинка побывал в Мадриде, Гранаде и других местах Испании. Эта страна была не только климатическим курортом, но и местом приобретения душевного равновесия после мучительного бракоразводного процесса и неприятия публикой «Руслана». Именно Испания повлияла на общий душевный настрой М. И. Глинки. Здесь он стремился к постижению не только разговорного, но и музыкального языка этой страны. Так он осознал необходимость изучения ещё одного испанского языка – языка танца.

Во время обучения в пансионе Глинке не удавались предметы, связанные с движением. Композитор признавался в своих «Записках», что в танцах, равно как и в фехтовании, он был плох.

Художник Н. А. Степанов в альбоме карикатур запечатлел Глинку, пляшущего со своим другом – певцом А. П. Лоди.

И всё же Глинка специально брал уроки танца в Гранаде. Он писал матери (17/29 января 1846 г.): «Вам это, может быть, покажется странно, но здесь музыка и пляска неразлучны».

Этот же художник Степанов в дружеском шарже изобразил композитора, танцующего испанский танец с кастаньетами под аккомпанемент его спутника по путешествиям Дона Педро.

Итак, как видим, личность и творчество великого композитора привлекала многих русских живописцев, оставивших потомкам изображения Глинки и его окружения, отразивших различные моменты жизни музыкального гения.

Глинке также установлено немало скульптурных памятников: в России (Санкт-Петербург, Новосибирск, Смоленск, Курган, Дубна, Челябинск), на Украине (Киев, Запорожье), в других странах (Болонья, Берлин). В Великом Новгороде среди 129 фигур самых выдающихся представителей российской истории (на 1862 год) на Памятнике «1000-летие России» есть скульптурный портрет М. И. Глинки. Его имя носит Государственная академическая капелла в Санкт-Петербурге.

ЛИТЕРАТУРА

1. Глинка М. И. Записки / М.И. Глинка; под ред. А.Н. Римского-Корсакова. – М. : Издательство Юрайт, 2019. – 271 с.
2. Стасов В. В. Искусство XIX века // XIX век. Иллюстрированный обзор минувшего столетия (Специальное приложение к журналу «Нива»). – СПб. : Издание А.Ф. Маркса, 1901. – 328 с.

Сведения об авторе

Теремова Татьяна Ивановна, заслуженный деятель искусств ЛНР, преподаватель высшей категории, председатель предметно-цикловой комиссии теории музыки и музыкальной литературы колледжа Академии Матусовского (г. Луганск)

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ЗЕРКАЛЕ СОВРЕМЕННОСТИ

УДК 781.42

И. И. Васирук
г. Самара, РФ

**ФУГА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКЕ ОТ ГЛИНКИ ДО СОВРЕМЕННОСТИ:
ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР В ДУХЕ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ**

Фуга, как явление музыкальной культуры, занимает важное место в творчестве многих композиторов, в том числе и отечественных. Фуга универсальна своей сложной организацией, почему и считается высшей полифонической формой. Однако при этом фуга не просто хитроумная конструкция, а музыкальная форма – «богатая по своим выразительно-смысловым возможностям» [12, с. 60]. Зародившись в эпоху барокко и достигнув кульминации в развитии в творчестве Баха и Генделя, фуга продолжает свой многовековой путь в музыкальном пространстве, адаптируясь к новым стилевым и национальным особенностям.

Появление фуги в русской музыке связано с творчеством Михаила Ивановича Глинки, который, как известно, брал уроки у педагогов по полифонии и самостоятельно изучал «Das Wohltemperiertes Klavier» И. С. Баха. При овладении профессиональным мастерством композиции такой процесс увлеченного и постоянного интереса к постижению всех законов контрапункта и правил полифонии вполне естественен. Безусловно, что фуга с ее многообразными возможностями привлекала Глинку. Но главное, что русский композитор создавал свой композиторский стиль, а для этого много и настойчиво занимался. «Учащавшиеся полифонические экскурсы Глинки» и помогли ему стать «точильщиком своей собственной мысли и техники» и «дегустатором» музыкального мышления в веках» [1, с. 257]. М. И. Глинка своим сознанием двигался вглубь веков и «разгадывал сокровища русского народного культового мелоса, постигал мудрость вековых накоплений, опыта европейской полифонии как напряженной работы мысли народов над солидарным выявлением чувства бытия...» [1, с. 256]. Результатом такого процесса явилось творчество великого русского композитора М. И. Глинки, в котором слились воедино национальное и общеевропейское. Как известно, в своих «Записках» композитор оставил яркое высказывание: «Я почти убежден, что можно связать Фугу западную с условиями нашей музыки узам законного брака» [3, с. 180]. Это можно рассматривать и как провозглашение, и как творческое кредо, поскольку он «гениально претворил свои слова на деле в опере «Иван Сусанин», в «Камаринской» и других произведениях» [5, с. 305].

Таким образом, Глинка явился основоположником нового, новаторского взгляда на фугу и ее развития в России. Удивительно тонко и глубоко понимает композитор создание произведений, которое не является простой комплектацией структурных и интонационных моделей фуги и русских песен. Помимо этого синтеза, «законного брака» есть творческое вдохновение, когда нужно добиваться «правдивости содержания и ясности в передаче мысли» [1, с. 53] и «оставаясь самим собой, быть выразителем народности в ее высоких этических помыслах и ее душевной простоте» [1, с. 55]. Более того, Глинка постоянно думал о России и находился в поиске эстетически абсолютного в музыке, он искал воплощения в звуках чего-то возвышающего, гармонизирующего, правильного, даже воспитывающего.

Атмосфера эпохи побуждала к этому, и Глинка «интуитивно испытывал, что трагедия, в которой находилась родина, требовала не бытового и не развлекательного, и не официозно-благополучного искусства, а поисков корней искусства высоких помыслов – искусства полифонии» [1, с. 261]. М. И. Глинка не только применял принципы фуги в своих операх, симфонических сочинениях, но и писал отдельные фуги для фортепиано. Из признаний, которые он оставил в «Записках», ему более импонировали фуги свободной структуры в стиле Г. Генделя. Существуют разные мнения относительно фуг М. И. Глинки, но его мастерство в полифонической сфере бесспорно.

Конечно, первозадачей применения полифонических приемов и различных видов техники – это отображение быта народа, его мыслей и чувств. Здесь яркими примерами служат разнообразные фрагменты из опер «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила». В сочинениях композитора помимо строгого и свободного имитирования, подголосочной народной полифонии, встречаются разные виды подвижного контрапункта, каноны, фугато и фуги.

Отдельные фуги Глинки разнятся по направленности: 13 ученических фуг (1828), три фуги Es-dur, a-moll, D-dur (1834) и три двойные фуги (две в d дорийском и одна в C ионийском), написанные в последний год жизни композитора, в 1856 году. Фуги 1834 года передают удивительный синтез напевности и неторопливости высказывания от русской песни и интонационной оформленности, строгости от фуги классической. К примеру, вторую тему в фуге a-moll В. Протопопов сравнивает с мелодикой Гориславы, где выражена русская простота и естественность. Основанная на народно-песенных элементах, тема фуги Es-dur выражает мужское начало, и исследователь находит интонационные параллели с мелодикой Собинина. Соответственно, темы фуг выступают мелодическими прообразами героев опер Глинки и связаны с его художественным творчеством. Интересно заметить, что композитор использовал и заимствованный материал, как «сознательный технологический прием из композиторской лаборатории Глинки» [9, с. 13]. Возможно, первыми опытами в этом процессе были ученические фуги, которые написаны на темы З. Дена, его немецкого учителя по полифонии.

Таким образом, М. И. Глинка заложил все основы внедрения в музыку русских творцов-музыкантов принципов западноевропейской полифонии и фуги, как ее высшей конструкции. При написании тематического материала в полифонических произведениях можно использовать схемы-формулы, синтезировать их с русской мелодией, заимствовать «чужой» материал (композиторский и народный), выстраивать структуру в разных вариантах и т. д. Подытоживая краткие наблюдения над полифоническим наследием М. И. Глинки, хочется резюмировать вновь его цитатой, в которой отражена вся суть и глубина понимания фуги. «Действие хорошей фуги величественно, поразительно: оно – возвышеннейшее по сравнению с действием всех прочих музыкальных сочинений» [3, с. 277].

Очень важно, что и другие русские композиторы поняли этот синтетический процесс соединения русской песенной интонации с логикой канонического построения формы. Каждый из них шел своим путем и выбирал свои жанровые и стилевые приоритеты, но некоторые композиторы искали «истины в закономерности народных интонаций и в разгадке первого из первых энергетических обнаружений музыки в комплексе: классическая прелюдия – фуга» [1, с. 262]. Да, именно об этом думал Глинка в конце своего пути, но не осуществил эту идею. Главное, он оставил умные и ценные мысли о деле музыки, отмечая главное – естественность и разумность, что «сказывается и на всем развитии русского композиторства из глинкинских зерен и опыта» [1, с. 258].

Асафьев особо выделяет в роли последователя Глинки С. И. Танеева. Это понятно и обоснованно, но вспомним исторический путь русской фуги в XIX веке. Буквально сразу после смерти Глинки А. Г. Рубинштейн создает цикл из шести прелюдий и фуг (1857),

ориентируясь и в структуре, и в количестве минициклов, и в интонационном материале на классические западноевропейские образцы. На этом полифоническом сочинении «лежит тень Генделя и Баха» (Л. А. Баренбойм) и оно выстраивает параллели с циклами К. М. Вебера (6 фугетт ор.1), Ф. Мендельсона (6 прелюдий и фуг ор. 35), Р. Шумана (6 фуг на тему ВАСН) и другими. Об этом сочинении А. Рубинштейна пишет В. Протопопов и называет «Шесть фуг в свободном стиле, предшествуемые прелюдиями» ор. 53 «первыми в России концертными пьесами подобного жанра» [8, с. 135]. Судить же о важной роли цикла в истории русской музыкальной культуры нам позволяют последующие опусы. Уже в 1873 году напишет свой цикл «Прелюдия и fuga» ор.21 gis-moll П. И. Чайковский, причем в удивительном созвучии с мыслями Глинки о двухкомпонентном синтезе в русской фуге.

Н. А. Римский-Корсаков также «прислушивался» к советам Глинки. Вероятно, написав 60 фуг, он отработывал эту композиционную форму для легкости и техничности реализаций своих замыслов. А шесть лучших из них оформил в ор. 17, в темах которых исследователи, начиная с Б. Сабанеева и В. Беляева, обнаруживают черты сходства с темами некоторых фуг И. С. Баха. «Блестящее подтверждение прогнозам М. Глинки об увязании фуги Запада с особенностями нашей музыки осуществил в своих операх Н. Римский-Корсаков» [5, с. 309]. Как собиратель русских народных песен, Римский-Корсаков оставляет в своем творческом багаже «Три фугетты на русские народные темы». Цитируя фольклорные мелодии в этом сочинении, композитор применяет и строгие выверенные интонационные формулы-темы в другие фугах, и разнообразные структурные и контрапунктические приемы.

Конечно, помимо отдельных фуг, чаще fuga вступает в коллаборацию с прелюдией в миницикле. О цикле «Прелюдия и fuga» П. И. Чайковского мы уже сказали, однако не стоит забывать, что полифоническое мастерство Чайковского реализуется и во многих других жанрах. К примеру, «на высоте классических фуг западной и нашей отечественной литературы» стоит по мастерству и по эмоциональной насыщенности 4-хголосная fuga из 1-й оркестровой сюиты, о чем пишет В. Золотарев [5, с. 325–334]. Не стоит забывать оперные и симфонические шедевры композитора в аспекте реализации конструктивных и образно-содержательных особенностей фуги.

Fuga интересует многих русских композиторов: А. Лядова, А. Скрябина, С. Ляпунова, Н. Мясковского. Однако чаще русские композиторы пишут циклы «Прелюдия и fuga», где по-разному реализуют свои художественные задачи, а также следуют наказам М. Глинки. Особенно ярко этот формат музыкального сочинения представлен в творчестве А. К. Глазунова и С. И. Танеева. «Предсмертные заветы Глинки не исчезли бесследно из нашей культуры, ... были подхвачены в столь близких идеях и принципах С. И. Танеева, выдающе-гося композитора-мыслителя» [1, с. 258]. Асафьев находит эту преемственность даже в жизненных фактах смерти и рождении (Глинка умер в феврале 1857 года, Танеев родился 25 ноября 1856 года), определяя 1880 год началом определения и дальнейшего развития особого качества последователя: «юный, но уже стальной, закаленный интеллект С. И. Танеева» [там же, с. 258].

Реализуя столь близкие Глинке принципы в хоровых произведениях, Танеев лишь в 1910 году пишет свой фортепианный цикл «Прелюдия и fuga» ор. 29 gis-moll. А. К. Глазунов более последователен в этом жанре и создает целых девять композиций (6 – для фортепиано и 3 – для органа). Однако композитор в одном из писем к Танееву признается: «разнообразием приемов я обязан знакомству с Вами и Вашими сочинениями, которые я тщательно изучал и которыми очень восхищался» [цит. по: 2, с. 273]. Действительно, велики

заслуги С. И. Танеева в развитии полифонии и композиторского мастерства в русской музыкальной культуре XX-начала XXI веков. «Танеевский культ фуги» (Т. Н. Левая) с характерной «тенденцией к монументальности, насыщенности и яркости контрастов» [7, с. 91], идущие от баховской барочной традиции, привлекали многих отечественных композиторов. Кантаты Танеева «По прочтении псалма» и «Иоанн Дамаскин» – это грандиозные энциклопедии фуги, воплотившейся в хоровой палитре голосов.

Следует отметить, что рубеж XIX и XX столетий определил и временную соотнесенность циклов. Циклы А. Рубинштейна, П. Чайковского, А. Лядова – достояние века XIX, а диады А. Глазунова, С. Танеева, А. Ляпунова, А. Гедике, А. Станчинского – сочинения XX века. Все прелюдии и фуги «технически виртуозные» и «демонстрируют не просто высокий уровень мастерства, но оригинальное, самобытное мышление в рамках сложной полифонической техники» [10, с. 629–630]. Разные по структуре и образному строю прелюдии и фуги русских композиторов отражают не только многообразие окружающего мира, но и внутренний мир человека.

Полифонические циклы начала XX столетия являются связующим звеном к циклам второй половины столетия в отечественной музыке. При этом они демонстрируют новые «открытия» в оформлении элементов фуги и ее основополагающих принципов. Так, А. К. Глазунов почти во всех минициклах устанавливает единство композиции в слитном последовании прелюдии и фуги (*attaca*), а также в интонационном родстве двух пьес, которое не всегда выявляется явно и открыто. Почти все минициклы выстроены по принципу моноинтонационности, который выводит прелюдию на более высокий уровень. Теперь она выступает в роли самостоятельной части, выводящей тематическую основу для компонентов фуги. Еще одним фактором мелодического и драматургического единства в цикле является кода или реприза фуги, где возвращается материал прелюдии. Такое обрамление станет в циклах современных композиторов встречаться довольно часто.

Конечно же, в начале XX века каркас фуги изменяется и получает новые вариативные форматы. Как уже было сказано, fuga становится постоянным «участником» других музыкальных форм, ее присутствие в сонатах, симфониях, операх, квартетах, кантатах, хоровых концертах достаточно оправдано драматургически и композиционно. При этом возникает обратный процесс – проникновение принципов других форм в фугу. К примеру, все двойные фуги А. К. Глазунова рождают аналогию с сонатной формой из-за явного соответствия двух тем темам сонатного аллегро. Прежде всего, это выражается в тональной последовательности: первая тема – в главной тональности, вторая – в доминантовой. Зачастую и в образно-художественном плане выстраивается похожее сопоставление: первая тема – более абстрактная, строгая, вторая – лирическая, мягкая, напевная. Обозначенный ракурс будет востребован в фугах современных композиторов, как и еще один, немаловажный. Дело в том, что следует отметить «монументальность и симфонический размах всех конструкций-замыслов композитора, концертную и яркую сценическую образность всех прелюдий и фуг А. К. Глазунова» [2, с. 282]. Вспоминается, что современники композитора отмечали его «сверхчеловеческое» полифоническое мастерство, а исследователи – симфоничность некоторых фуг (В. Протопопов, Н. Симакова).

Все перечисленные новации будут функционировать в циклах второй половины XX – начале XXI веков. При этом и наказы М. И. Глинки тоже будут неукоснительно исполняться в разных аспектах. Таким образом, исторический путь фуги в отечественной музыке проходит по заветам Глинки. До 1940 года композиторы сочиняют разные малые полифонические циклы, наполняют интеллектуальным пафосом фуги части сонатно-симфонического цикла. Интересно включение сразу и прелюдии, и фуги в финал концерта для 2-х фортепиано (1935) И. Ф. Стравинским. В этом же году пишет свой последний цикл А. К. Глазунов – «Фантазию и фугу» ор. 110 для органа. К. Караев в предвоенные годы

обращается к этой высшей форме полифонии и сочиняет фортепианную фугу, фугу для струнного квартета, а потом диптих «Пассакалья и тройная фуга» (1941). И что же дальше?

Появление больших полифонических циклов, состоящих из 24-х минициклов «прелюдия и фуга». Причем появление необычное. Два монументальных сборника под названием «24 прелюдии и фуги» В. П. Задерацкого и Д. Д. Шостаковича создавались соответственно в 1937-1939 годах и в 1950-1951 годах. Как справедливо пишет К. Южак «эти опусы оказались первыми в XX столетии полномасштабными сборниками прелюдий и фуг», но «мир узнал о них в ином порядке и осваивал их – вслушивался, обдумывал, оценивал и принимал, – пребывая в существенно различном информационном поле» [12, с. 161]. Такая реальность исторической судьбы абсолютно не соответствовала хронологии написания макроциклов. Да и цикл Шостаковича, ор. 87, создавался в сложную эпоху борьбы с формализмом и космополитизмом. Опасность обращения к строгой и сухой фуге западнического толка было смелым шагом, но после Баховских юбилейных торжеств в Лейпциге Д. Д. Шостакович в стреттном формате (за 4 с половиной месяца) создал свое сочинение. Такой темп сочинения можно назвать феноменально быстрым, стремительным, который обусловлен «кипением творческой мысли» (К. Южак), «одержимостью творчеством» (Т. Николаева).

Последствия представления макроцикла на заседании Союза композиторов СССР – многочисленные спорные обсуждения, описания и критические отзывы. Противоречивостью отличаются и работы известных советских музыковедов. Так, в статье С. Скребкова читаем: «реалистические новаторские находки причудливо сочетаются в нем [цикле Шостаковича – И. В.] с пережитками былых формалистических увлечений» [11, с. 18]. Однако в процессе рассуждения автор утверждает достоинство и художественную ценность многих диптихов, обобщенно резюмируя: «художественные возможности формы фуги (этой высшей формы полифонической музыки) безграничны, и ее жизнеспособность для нас несомненна» [11, с. 21–22]. Необходимо подчеркнуть, что «обвинительные заключения» 50-х годов не отражали истинной ситуации в восприятии полифонического цикла. Настоящее признание сборника пришло спустя десятилетие, когда появилась монография А. Н. Должанского «24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича», исследования и статьи В. В. Задерацкого, Л. А. Мазеля, М. А. Этингера и др.

Цикл «24 прелюдии и фуги» В. П. Задерацкого – это уникальное сочинение по истории его создания в необычных условиях: в ссылке на Калыме. Там, в Гулаге, Всеволод Петрович первым композитором XX века воссоздал крупный цикл «24 прелюдии и фуги». После появления в интернете нот этого сборника прошли концертные премьеры в 2014 году в Рахманиновском зале Московской консерватории и в 2015 году на фестивале «Дни Шостаковича» в Горише (под Дрезденом). Сегодня это сочинение принято и по достоинству оценено. Важно указать на преемственность и предопределенность этого сочинения, ведь В. П. Задерацкий в годы обучения в Московской консерватории занимался гармонией и контрапунктом у С. И. Танеева. Как пишет сын композитора В. В. Задерацкий, «внутреннее ощущение жизненности танеевских заветов, осознание почвенности русской художественной традиции и ее органической связи с развитием полифонического мышления в музыке XX века, блестящая «пианистическая вооруженность» естественно привели В. П. [Всеволода Петровича – И. В.] к идее создания фортепианного полифонического цикла» [4, с. 188]. При этом автор относит все диптихи цикла к произведениям концертного жанра, отчасти продолжающим традицию концертных фуг А. Глазунова, но имеющим «иную

выразительность, иное содержание, отвечающее новому времени и новой стилистике» [4, с. 186].

Много общих черт между первыми всетональными циклами Д. Шостаковича и В. Задерацкого выявила К. И. Южак в сравнении с «ХТК» И. С. Баха. Здесь и иная тональная логика всей конструкции, и другое соотношение частей диптихов, и новые тематические и композиционные характеристики. Об одно из указанных факторов исследователь резюмирует: «Если у Баха соотношение прелюдии с фугой можно охарактеризовать как движение от настройки к действию, то у Шостаковича – это движение от действия к его осмыслению, а у Задерацкого – это действие, предыстория которого уже пережита, но не утратила ни на йоту своей остроты, так что прелюдия и fuga – это по-разному устроенные волны/стадии неких событий, почти без исключения драматических либо трагических» [12, с. 171]. Как обобщенно точно сформулирована образно-содержательная сущность макроциклов!

А вскоре в отечественной музыкальной летописи появится целая галерея многотональных сборников из прелюдий и фуг. Во второй половине XX столетия композиторы расширили варианты цифровых показателей макроциклов (7, 10, 12, 15, 19, 24, 25, 34 цикла), при этом «решительно обогатился спектр идей, определяющих структуру таких сочинений» [2, с.171]. Несомненно, что среди большого многообразия циклических сборников наибольшую востребованность получили всетональные циклы из 24-х частей.

Некоторые большие полифонические циклы отечественных композиторов и во второй половине XX века и в начале XXI столетия отличаются фольклорными чертами, что выражается в принципах мышления, в образах, в отдельных интонациях, ритмах, ладовых структурах. Фольклор – эта богатая сокровищница – наполняет прелюдии и фуги новыми звучаниями. В списке полифонических сборников есть такие, в которых фольклор становится темой, главной идеей, драматургическим стержнем. В них явно и полно поднимается общеэстетическая тема сохранения истоков, памяти прошлого. В современном мире, полном социальных потрясений и катаклизмов, напряжений урбанизированного общества и военных операций с реальностью уничтожения, смысл обращения к фольклору меняется. Миросозерцание предков с нравственными устоями и социальной справедливостью становится важным, а народное искусство – символичным и охранительным.

Некоторые циклы имеют названия, которые указывают на определенные базисные элементы музыкального языка. К примеру, в 1950 году С. Евсеев написал цикл «Полифонические пьесы на народной основе» для фортепиано, в котором есть номер «В хороводе» (фуга-скерцо). В других случаях современные композиторы пишут полифонические сборники с целенаправленным народно-песенным ориентиром, обращаясь к цитированию песен, наигрышей разных народов, населяющих Россию, сочиняя аллюзии-стилизации в духе фольклорного мелодизма. К подобным опусам относятся циклы «24 прелюдии и фуги» (1970) И. Ельчевой, «Полифоническая тетрадь» (1982) А. Пирумова, «Речитативы и фуги» (1970) А. Хачатуряна, «Прелюдии и фуги в ладах армянской музыки» (1985) Г. Чеботарян, «Фантазии и фуги» (1986) Н. Полынского. Последний из перечисленных сборников воплощает и идею объединения народов, которая реализуется путем перенесения фольклорных элементов разных народов в одно произведение. В начале 90-х годов XX века эта тема была весьма актуальна. Дело в том, что каждая пьеса цикла Полынского написана на тему какого-либо народа, населявшего Советский Союз, когда уникальность и неповторимость каждой нации переданы комплексом музыкальных средств.

В условиях так называемого «неофольклоризма» весьма интересен цикл «24 прелюдии и фуги» И. Ельчевой. Принцип вариантности, который относится к песенному, вокальному типу развития, естественно и логично воплощен в данном инструментальном сочинении. Русская народная песня, являющаяся источником вариантности, озвучена в прелюдиях и

фугах композитора, оказывается совместимой и созвучной этим жанрам. Это яркий пример «актуализации идеи национального», а «обращаясь к вопросам эволюции отечественной фуги, мы можем заметить его [вариантного принципа развития – И. В.] активные проявления именно в те исторические, когда идея национальной идентичности музыкального искусства, его связи с фольклорными истоками получает наибольшую актуальность» [6, с. 80, 79]. Также необходимо отметить явную преемственность в разных технологических моментах: структурная организация тематизма прелюдий и особенно фуг, развитие тем в духе народной вариантности, а также интервальные пермутации (интервальные расширения и сжатия), и ритмические инварианты основной темы. Во многом И. Ельчева отталкивается от принципов цикла «24 прелюдии и фуги» Д. Шостаковича. Исследователь Л. Крупина выделяет несколько фуг Шостаковича, которые являются отчасти прототипами некоторых фуг И. Ельчевой.

В начале XXI века отметим продолжение неofolklorного «экспериментирования» в прелюдиях и фугах. Не определяя программность, не обращаясь к ярким и показательным названиям, композиторы внедряют фольклорные элементы в свои опусы целенаправленно и драматургически обоснованно. Так, Ю. Толкач цитирует разные национальные мелодии в своем фортепианном сборнике «24 прелюдии и фуги» (2020). Композитор из Ижевска создал произведение, в котором многие номера представляют собой, говоря словами М. Глинки, «сочетание фуг западной с условиями нашей музыки». Классические нормы полифонии явно синтезировались с чертами фольклора интернационального: удмурдского, татарского, русского и еврейского, а также русской духовной музыки.

Подытоживая наблюдения над фугой и полифоническими циклами, можно с уверенностью сказать, что двухвековой путь этих жанров в истории отечественной музыкальной культуры продемонстрировал яркие и многоаспектные примеры движения по принципу преемственности, отталкивания от каких-либо базовых принципов. Первоосновой всех полифонических новаций и основополагающих законов в отечественной школе был и остается М. И. Глинка. Конечно, можно вспомнить и более ранние опусы Бортнянского и Березовского в связи с принципами вариантного развития, которые функционировали в лоне европейских форм и принципов развития (хоровые концерты). Однако «законный брак» фуги и русской музыкальной культуры состоялся и играет, наверное, уже золотую или серебряную свадьбу. Доказательством тому являются многочисленные эксперименты и творческие открытия, которые выстраиваются в цепочку разнообразных полифонических циклов. Авторы этих сочинений явно или опосредованно, но продолжают реализовывать заложенные в начале XIX века постулаты привития на русской национальной культуре глубоких и нужных форм и жанров. Фуга, как отдельный жанр и в составе полифонического цикла, способна передавать традиционные образно-содержательные характеристики XVIII–XIX веков, так и новые, рожденные XX–XXI столетиями. Фуга в современной музыкальной отечественной музыке открыта к обновлению вплоть до экспериментирования, в результате чего расширяется поле ее художественной образности. Однако важным остается ее способность к возрождению традиций, фольклорных образов и синтетических манипуляций, в результате которых многопрофильно и безапелляционно отражается пространство современного мира, его проблемы и сохранение баланса человечности и гуманности в условиях сложнейших проблем и кризисных регрессов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Избранные труды. Том I. Избранные работы о М.И. Глинке. – Москва: Издательство Академии наук СССР, 1952. – 400 с. – 10.000 экз. – Текст непосредственный.
2. Васирук И. И. Симфонии для фортепиано и органа: о прелюдиях и фугах А. К. Глазунова // Проблемы художественного творчества: сборник статей по материалам международных научных чтений, посвященных Б. Л. Яворскому. К 150-летию со дня рождения С. В. Рахманинова (22–25 ноября 2023 г.) – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2023. – С. 272-282. – 100 экз. – ISBN 978-5-94841-634-2. – Текст непосредственный.
3. Глинка М. И. Литературные произведения и переписка: в 3 т., Москва: Музыка, 1977. Т. 2Б. – 397 с. – 5000 экз. – Текст непосредственный.
4. Задерацкий В. В. *Per aspera...* – Москва: Композитор, 2009. – 320 с. – 1000 экз. – ISBN 5-85285-321-6. – Текст непосредственный.
5. Золотарев В. А. Фуга. Руководство к практическому изучению. – Москва: Музыка, 1965. – 500 с. – 3000 экз. – Текст непосредственный.
6. Крупина Л. Л. О полифоническом цикле И. Ельчевой «24 прелюдии и фуги» // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 4 (25). – С. 79-84. – ISSN 1997-0854. – Текст непосредственный.
7. Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи: Исследование. – Москва: Музыка, 1991. – 166 с. – 8000 экз. – ISBN 5-7140-0331-4. – Текст непосредственный.
8. Протопопов В. В. Полифония М.И. Глинки // Полифония в русской музыке XVII- начала XX века. История полифонии. Вып. 5. – Москва: Музыка, 1987. – С. 58-78. – 6000 экз. – Текст непосредственный.
9. Савинцева В. А. Ученические работы М.И. Глинки – 3. Дена: некоторые вопросы методологии изучения (на материале рукописей, хранящихся в ОР РНБ). Текст электронный / В.А. Савинцева // Искусство и образование. 2012 № 5 (79). – С. 6- 14. – ISSN 2072-0432. – URL:<https://studylib.ru/doc/2620704/v.a.-savinceva-uchenicheskie-raboty-m.i.-glinki> (дата последнего обращения 07.03.2024).
10. Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и фуга. Фуга: ее логика и поэтика. – Москва: Композитор, 2007. Ч. 2. – 800 с. – 500 экз. – ISBN 5-85285-877-1. – Текст непосредственный.
11. Скребков С. С. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. // Советская музыка. 1953. № 9. – С. 18-24. – Текст непосредственный.
12. Южак К. И. Первые всетональные циклы прелюдий и фуг в XX веке: к истории создания и освоения // Музыкальная академия. № 3 / 2023 (783). – С. 160-173. – ISSN: 0869–4516, eISSN: 2686–9284; DOI: 10.34690/321. – Текст непосредственный.

Сведения об авторе

Васирук Ирина Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано и музыковедения ФГБОУ ВО «Самарский государственный институт культуры» (г. Самара)

УДК 78.01

*А. С. Еремчук
г. Луганск, РФ*

**ХОР «СЛАВЬСЯ» ИЗ ОПЕРЫ «ИВАН СУСАНИН» М. ГЛИНКИ КАК ИСТОК
ВАРИАНТНОСТИ В КОНТЕКСТЕ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ
В ТВОРЧЕСТВЕ И. СТРАВИНСКОГО**

Всякий раз, когда обращаешься к бессмертному наследию М. Глинки, не перестаёшь удивляться мощи и величию хора «Славься». Кажется, будто перед тобой необъятные просторы великой страны с её богатырями, эпическими героями, былинными сказителями и т. д. О хоре, как и о первой национальной опере, существует множество исследований в самых разных ракурсах. Однако, аспект вариантности, характерный для русского песенного фольклора остался не изученным, что в определённой степени определяет актуальность данной работы. Рассматривая творчество основоположника русской классической музыки, как фундамент, на который опирается композиторское наследие последующих поколений, можно обнаружить преемственность в сочинениях Н. Римского-Корсакова. Она выражается в использовании фольклорного цитирования, в операх «Снегурочка», «Сказка о царе Салтане», «Золотой петушок» и других, использовании фантастических сюжетов, с опорой на оперу

«Руслан и Людмила», обращении к восточной экзотике, выраженной в сюите «Шехерезада». Подобное явление отмечается в творчестве других русских композиторов, однако, Римский-Корсаков был первым учителем и духовным наставником И. Стравинского. Одно из самых любимых произведений Игоря Фёдоровича – опера «Жизнь за царя», услышанная в Мариинском театре, где пел его отец Фёдор Игнатьевич Стравинский. Это самое яркое впечатление детства будущего автора гениальных балетов «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная», опер «Царь Эдип», «Похождения повесы», «Симфонии псалмов» и других сочинений. Вариантность, присущая творчеству русского классика, стала одним из основополагающих приёмов формообразования у Стравинского, что также указывает на актуальность и научную новизну статьи. Кроме того, в работе анализируются почти неисследованные в отечественном музыковедении циклы «Четыре русские песни для голоса, флейты, арфы и гитары» и «Четыре русские крестьянские песни для женского хора и четырёх валторн. Подблюдные». Рассмотрим более детально взятые для анализа произведения.

Хоровая сцена в эпилоге воплощает наиважнейшую идею всей оперы «Иван Сусанин»: торжество героизма, стойкость, отвагу, неустрашимость перед врагом, противостояние за свободу и независимость русского народа. Как сплочённая несокрушимая сила, заложенная в смешанном шестиголосном хоре, ансамбле корифеев, подчёркивающего ликование звонкими виртуозными юбилеями, хоре воинов, большом симфоническом, двух медных оркестрах на сцене (banda) и в величественном звоне колоколов, всё сплетается в невообразимую мощь гимна-марша «Славься».

Об истоках монументального хора О. Левашова пишет: «Они в плавных интонациях древнего знаменного распева, и в мощном многоголосном звучании хорового партесного пения, и в победных «виватных» кантах Петровской эпохи, и в маршевых ритмах воинских песен 1812 года. Особенно чутко переданы у Глинки особенности русского партесного стиля XVII–XVIII веков» [5, с. 284].

В некоторых аналитических статьях указано, что хор написан в форме полифонических вариаций, ссылаясь на наличие имитаций, контрапунктических сплетений голосов. Однако, есть основания полагать, что это нововведённый самим М. Глинкой тип вариаций на *soprano ostinato*, ещё известный как глинкинские вариации, с явными признаками вариантно-строфической формы. В хоровой музыке их свойственно называть куплетно-вариационной формой, в которой первоначальный куплет выступает в роли темы (тт. 1–16), а последующие – выполняют функцию вариаций. Неизменная мелодия даёт чёткое ощущение деления на строфы, сопровождение динамизируется различными типами варьирования. Наряду с фактурным и тонально-гармоническим, большое значение приобретает полифоническое варьирование. Тема может передаваться другой группе голосов, исполняться иным составом инструментов, реже транспонироваться, создавая этим новую тембровую окраску.

Своеобразным ответвлением выделяется куплетно-вариантная форма, в которой при переходе от куплета к куплету мелодия свободно подвергается интонационно-ритмическим изменениям, приводящим, в конечном счёте, к формированию новой структуры. В. Бобровский подчёркивает: «...вариант, в отличие от вариации <...> равноправный теме компонент, выражение той же идеи, того же образа, но в каком-то ином аспекте, при котором основная образная характеристика остаётся неизменной, а меняются только детали» [2, с. 220]. Здесь есть большое сходство со свободными вариациями, проявляющееся в мелодической самостоятельности и масштабном различии варианта от темы. Однако,

одинакового начала на слове «Овсень», что соответствует толкованию, как выкрик-приветствие. Композитор сокращает вторую заличку на один такт, не допевая троекратное слово-восклицание (тт. 9–13). А в четвертой и вовсе распределяет по одному возгласу, открываясь, помещая в середину повествования и завершаясь им, увеличивая при этом до девяти тактов (тт. 20–28).

Вариантность в области ритма и интонации в хоре «Славься» нагляднее всего представлена в третьем предложении V куплета (тт. 106–126). Строясь на материале темы, мелодически развиваясь, композитор создаёт новые её варианты. Из всего шестиголосного хора, только бас и тенор на *ff* первыми вступают на сильную долю такта, а хор воинов в сопровождении двух медных оркестров, фаготов, валторн in C, всех тромбонов, альтов, виолончелей и контрабасов подхватывают запев, тем самым, растягивая первое слово «Слава» на один такт, сливаясь затем в унисон. Подобное удлинение слогов встречается в третьем куплете подблюдной песни «У Спаса в Чигисах». В т. 18 с опозданием на \downarrow в партии сопрано звук d^2 продлевается до \square , вместо \downarrow , заявленной в первоначальном варианте.

Отдельно следует рассмотреть хор воинов из V куплета, представляющий собой вариант предыдущего с явными признаками вариантности касательно интонации, ритма, лада и структуры. Так, вместо ожидаемой тональности *As-dur* на мелодическом звуке *as* из IV куплета (тт. 70–73), появляется новый звук *a*, где партии аккомпанемента очерчивают тональность *A-dur* (тт. 99–102). При этом композитор варьирует текст, пропуская слова «весь русский» и укорачивая всё предложение на 1 такт. Первый слог «за» удлиняется на одну \downarrow , а последний «на» становится короче на целую длительность.

В песне «Селезень» из цикла «Четыре русские песни для голоса, флейты, арфы и гитары» вышеперечисленные виды вариантности обнаруживаются в ц. 5–6. Здесь партия гитары на *ff* позиционирует новый вариант мелодии первого предложения второго куплета в ц. 6, экспонирующего её тоном ниже, пытаясь утвердить тонику *C-dur* в тт. 29–32. Кроме всего прочего, композитор меняет последовательность звуков в расслоении на два голоса. Основной тон c^1 , так же, как и в инварианте, уходит сначала на секунду, затем на терцию. Всё это исполняется на *staccato* и подхватывается двойным *staccato* флейты в т. 33, переводящим музыкальную ткань сопровождения в уже знакомую полигармонию лейтаккорда в ц. 6. Во втором куплете у сопрано в расслаивающемся двухголосии в нижнем голосе в отличие от инварианта сначала появляется терция, а потом секунда. Кроме отмеченной вариантности в чередовании секундовых и терцовых интонаций у сопрано, отталкивающихся от основного тона d^2 , первое предложение укорачивается на один такт, что указывает на структурный вариант.

На примере анализируемых произведений, следует отметить, что творчество М. Глинки, а в частности финальный хор «Славься» с заложенным в нём принципом вариантности стал истоком для музыкального наследия И. Стравинского, у которого вариантность является основополагающим фактором композиторского письма. Она определяет в сопряжении с жанровыми особенностями каждого сочинения его форму, а также с характерной для музыки XX века фонической терпкостью, полиладовостью, политоникальностью, полиритмией и широким применением остинатно. Полиостинатность – не редкое явление в творчестве композитора, что имеет место в рассматриваемых циклах. Будучи мастерами вариантного развития, в музыкальной ткани двух гениев можно отметить пульсацию постоянного обновления интонационных и ритмических формул, многообразных фактурных, ладовых и

структурных преобразований, что в конце концов устраняет статику в развитии и мотивирует неугасающий интерес слушателя в познании данного сочинения.

Таким образом, возвращаясь к музыке М. Глинки, можно ещё раз подчеркнуть её основополагающее значение не только в жанровом поле, но и в приёмах развития, что подтверждается в современной музыке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев, Б. В. Утренняя заря русской оперы: «Иван Сусанин» Глинки : [в 5 томах] Избранные труды / Борис Асафьев. – Москва, 1952. – 1 т. 213 с.
2. Бобровский, В. П. Функциональные основы музыкальной формы. / Виктор Бобровский. Москва: Музыка, 1978. – 334 с. – Текст : непосредственный.
3. Бонфельд, М. Ш. Анализ музыкальных произведений: Структуры тональной музыки. / Морис Бонфельд. Москва: ВЛАДОС, 2003. – 207 с. – Текст : непосредственный.
4. Лаврентьева И. В. Вариантность и вариантная форма в песенных циклах Шуберта // От Люлли до наших дней / Ирина Лаврентьева. Москва, 1967. С. 33 – 70. – Текст : непосредственный.
5. Левашова О.Е. Михаил Иванович Глинка. Книга I. Классика мировой музыкальной культуры / Ольга Левашова М., Музыка, 1987, 382с. – Текст : непосредственный.
6. Скурко Е. Р. Теория вариантной формы в отечественном музыкознании: Этапы становления, понятийный аппарат // Проблемы музыкальной науки. – 2019. – № 1. – С. 46–54. – Текст : непосредственный.
7. Сосновцев Б. А. Вариантная форма // Научно-методические записки Саратовской консерватории / гл. ред. А. И. Быстров. – Саратов, 1957. – С. 58–65. – Текст : непосредственный.

Сведения об авторе

Еремчук Анастасия Сергеевна, студентка 4 курса направления подготовки 53.03.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство» федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского», лауреат Всероссийского конкурса (г. Луганск)

Научный руководитель – Михалева Евгения Яковлевна, заслуженный деятель искусств Украины, профессор, профессор, заведующий кафедры теории и истории музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского», лауреат Всероссийских конкурсов (г. Луганск)

УДК 78.01

***И. А. Каменева
г. Дели, Индия***

ЖИЗНЬ РУССКОЙ МУЗЫКИ В ИНДИИ

Культурные связи между Индией и Россией имеют многовековую историю и развивались еще до того, как Индия получила независимость (1947 г.) Эти нити тянутся от А. Никитина, достигшего Индии, еще до того, как Васко-де-Гама открыл эту страну Западу, гуджаратские торговцы поселились в Астрахани и создали Русский театр в Калькутте, что естественно послужило сближению наших стран. Российские ученые, такие как Г. Лебедев и Н. Рерих, путешествовали по Индии и изучали индийскую культуру и философию. Русская литература и мыслители, среди которых были Л. Толстой, А. Пушкин оказали глубокое влияние на индийскую литературу. Несколько поколений россиян выросли на индийских фильмах. Йога в России растет и становится все более популярной. Число индийских туристов в России и российских туристов в Индии значительно выросло.

Культурный центр Джавахарлала Неру в Москве, основанный в 1989 г., поставил перед собой задачу поддержки культурных связей Индии с Российской Федерацией. Он работает в тесной координации с рядом российских университетов над организацией ряда культурных мероприятий, популяризирующих индийскую культуру в Российской Федерации. Кроме того, в нем работают три преподавателя из Индии, которые проводят занятия по танцам

катхак, болливудским танцам, индийским народным танцам, табле и вокальной музыке хиндустани. Индийский совет по культурным связям (ICCR) в Нью-Дели подписал с Министерством культуры РФ Протокол об организации фестивалей культуры, согласно которому культурные труппы обеих стран попеременно посещают Индию и Россию.

Кроме того, сформированы индийско-российские рабочие группы и программа культурного обмена, которые также удовлетворяют культурные и туристические потребности обеих стран. Существуют четыре стипендиальные программы для граждан Российской Федерации, которые дают им возможность учиться в Индии для получения высшего образования в области гуманитарных наук, естественных наук, аюрведы, танцев и музыки. В целях распространения индийской культуры в регионах Российской Федерации организуются «Дни индийской культуры», а индийские педагоги проводят мастер-классы по танцам и музыке. Точно так же существует ряд индийских учебных центров, где преподаются индийские языки и индийские предметы.

Подобно тому, как знакомый аромат может перенести нас в далекие времена и места, музыка обладает замечательной способностью открывать сокровищницу воспоминаний. Эта очаровательная связь между музыкой и памятью всегда остается у каждого, кто связал свою жизнь с музыкой.

В данной статье мы рассмотрим жизнь русской музыки в Индии. Почему именно «жизнь»? Этот вопрос будет ключевым. Музыка Индии – древнейшая самобытная культура. Она берет истоки от культовых обрядов и неразрывно связана с разнообразной трудовой и духовной деятельностью народа, многовековой историей национальной культуры.

Древние индийские литературные памятники сохранили многочисленные свидетельства о том, что в Индии музыка всегда была неотъемлемой частью жизни общины, а музыканты пользовались большим почетом. Каждое племя имело своих певцов, в обязанности которых входило исполнение гимнов во время религиозных и магических обрядов. Ритуальные песнопения нашли свое отражение в «Ригведе» – одном из наиболее древних письменных памятников Индии (2-е тыс. до н.э.). Песенные тексты более позднего по сравнению с «Ригведой» времени собраны в «Атхарваведе». Мелодии, возникшие на основе литургических текстов обеих Вед, зафиксировала «Самавед», с которой традиционно связывают происхождение индийского музыкального искусства.

Трактат по театру, музыке и танцу «Натьяшастра» (1 в. н.э.) дает основание считать, что еще задолго до его создания индийцы располагали высокоразвитой, глубоко своеобразной и оригинальной музыкальной системой. В «Натьяшастре» подробно описываются разнообразные формы вокальной и инструментальной музыки, особые типы священных кантилен джати, музыкальные инструменты и состав театрального оркестра. Выдающимся произведением музыкально-теоретической мысли средневековой Индии является семитомный трактат Шарангадевы «Сангитаратнакара», содержащий обширные сведения о традиционных индийских ладово-ритмических построениях – рагах, ритмических формулах – тала, национальных музыкальных инструментах. Другой средневековый трактат «Сангитадарпана», созданный на языке хинди музыкантом К. Дамодаром (XV в.), подробно и оригинально комментирует изложение основных теоретических принципов «Натьяшастры».

Музыка в Индии является неотъемлемой частью народных и придворных празднеств. Искусство индийских певцов и инструменталистов органично соединилось в народном и классическом индивидуальном творчестве. В период расцвета санскритской драматургии в IV-VII вв. индийская классическая музыка достигла своего расцвета. Изменения, которые

испытывала музыкальная система Индии в процессе длительного исторического развития, не коснулись ее основных теоретических положений.

В целом для индийской музыки характерна импровизация. Любое произведение строится на основе традиционных ладово-ритмических построений – раг. Большинство произошло от народных индийских мелодий, другие же содержат в своей основе культовые образцы, некоторые раги создают профессиональные композиторы.

Как же русская музыка живет в Индии? Необычайной самобытностью отличается музыкальный проект уроженки Санкт-Петербурга Анны Бычковой Наир «Шесть лет в Индии». Это певица, сочетающая в своей манере русскую классическую традицию и индийскую вокальную культуру.

Женский симфонический оркестра Russian Artist Hub, который активно принимает участие в масштабных культурных мероприятиях страны.

В ноябре 2021 г. в Нью-Дели стартовал фестиваль русской культуры, который длится почти месяц. Во время фестиваля проходят концерты, мастер-классы, выставки произведений русских классиков и не только. По словам российского посла, это мероприятие было приурочено к празднованию 75-летия российско-индийских дипломатических отношений, что является ярчайшей иллюстрацией богатых и разнообразных культурных связей между нашими народами, исторической дружбы, взаимного интереса, понимания и доверия.

В марте этого года состоялся концерт классической музыки в Русском доме в Нью-Дели. Это событие было приурочено к Международному женскому дню и прошло при полном аншлаге. Организатором выступления выступила Индийская ассоциация российских соотечественников (МАИР). Звучала музыка П. И. Чайковского и М. И. Глинки. В программе приняли участие наши соотечественницы, проживающие в Индии, лауреаты международных и российских музыкальных конкурсов: кларнетистка Жанна Семенова, виолончелистка Арина Добронравова, пианистка Ангелина Исмаилова, скрипичный дуэт «Альма» в составе Анастасии Михайличенко и Леси Абрикосовой.

16 июня 2023 г. в Русском доме в Ченнаи состоялся концерт, посвященный Национальному дню Российской Федерации «Посольство музыкального мастерства». Мероприятие было организовано в рамках совместной программы Санкт-Петербургского Дома музыки и Русского Дома.

В камерном концерте «Посольство музыкального мастерства» выступили успешные молодые российские музыканты, лауреаты международных конкурсов: пианист Алексей Кузнецов и кларнетист Филипп Создателев. Концертную программу составили произведения русских композиторов: С. Рахманинова, П. Чайковского, И. Стравинского, С. Танеева. «Посольство музыкального мастерства» – ежегодный проект Санкт-Петербургского Дома музыки, который проводится с 2012 года и охватывает Россию и другие страны. Он включает в себя выездные сессии, мастер-классы и туры успешных молодых музыкантов в российские центры науки и культуры за рубежом.

Сведения об авторе

Каменева Ирина Александровна, магистр, преподаватель отдела «Вокально-хоровое мастерство» Tansen School Of Music (г. Патна, Индия)

**ПРЕТВОРЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ИСТОЧНИКА
В КАНТАТЕ «СОЛНЦЕ ИНКОВ» Э. ДЕНИСОВА**

Слово играет важную роль в творчестве Э. Денисова, на протяжении всего пути он обращался к самым разным литературным источникам при написании многочисленных вокальных, хоровых и вокально-инструментальных произведений. К числу его литературных соавторов принадлежат многие русские и зарубежные поэты XIX–XX вв., среди которых А. С. Пушкин, Е. А. Баратынский, А. А. Фет, А. А. Блок, Б. Л. Пастернак, О. Э. Мандельштам, Р. Бернс, А. Мюссе, Ш. Бодлер, П. Пикассо, Б. Брехт, Б. Вианн, Ф. Танцер, А. Йозеф, Жерар де Нerval, Г. Мистраль, Ж. Батай и другие. Обращался композитор к библейским и литургическим текстам.

В кантате «Солнце инков» для сопрано и инструментального ансамбля, написанной Э. Денисовым в 1964 году, композитор использовал стихи Габриэлы Мистраль. Именно это произведение он считал своим первым и по-настоящему самостоятельным. В нем определились черты музыкального стиля композитора. Легендарное исполнение кантаты состоялось в ноябре 1964 года в Ленинграде знаменитым ныне ансамблем старинной музыки «Мадригал», дирижировал Г. Н. Рождественский, солировала Л. А. Давыдова.

Автор литературного источника кантаты Э. Денисова «Солнце инков» – чилийская поэтесса Габриэла Мистраль (1889–1957), настоящее имя которой Лусила де Мариа дель Перпетуо Сокорро Годой Алькийяга, личности в высшей степени талантливая, но в такой же степени и противоречивая. Деятельность Мистраль весьма разноплановая – она известна не только как поэт и прозаик, первый лауреат Нобелевской премии из Латинской Америки, но и как блестящий политик, дипломат, общественный деятель и педагог. При сделанной ей великолепной политической карьере, признании и очевидном успехе, она в то же время была одиноким, даже несчастным человеком, женщиной, пережившей не одну личную трагедию. Все это во многом определило характер, тематику и направленность ее творчества. Оно посвящено размышлениям о войне и мире, любви и одиночестве, стойкости в преодолении невзгод. Изгнание и избранность художника, осмысление христианских образов, описание родной природы Чили, латиноамериканский фольклор, – все это стало содержанием ее творчества. Таковы сборники «Опустошение» (1922 г.), «Уничтожение» (1938 г.) «Давильня» (1954 г.), посвященный событиям личной трагедии Мистраль, гибели ее друзей Цвейгов и племянника поэтессы.

Псевдоним взят в честь двух ее любимых авторов: итальянского поэта Габриэле д'Аннунцио (1863–1938 гг.) и провансальского лирика, лидера движения фелибров – Фредерика Мистрала (1830–1914 гг.). Показательно, что французское слово «Mistral» в переводе означает «ветер, дующий с Прованса». И в творчестве поэтессы ощущается ностальгия по историческому прошлому своей культуры, корни которой восходят к Средиземноморью.

По словам Э. Денисова, «толчком к созданию вокального произведения может послужить случайно прочитанный поэтический текст» [1, с. 11]. Именно так произошло с кантатой «Солнце инков». К ее созданию привел мимоходом купленный композитором в

уличном лотке на Арбате в декабре 1963 года томик стихов Мистраль [4]. Они сильно увлекли Денисова, и, по словам автора, он в тот же вечер прочел книгу «от корки до корки». Выбрав, казалось бы, не связанные между собой тексты, Денисов почувствовал их внутреннее единство. Перевод сделал Овадий Савич – русский советский прозаик, переводчик, поэт.

Пантеистическое мировоззрение, в котором образ Солнца, воплощенный стихотворением Мистраль «Печальный Бог», воспринимается Денисовым сквозь призму своего времени и культуры. Связь природы и человека, поиск себя в мире, мифологическое ощущение времени и пространства воплощены в замысле кантаты. Образ Солнца нередко встречается во множестве произведений искусства. Так, в XIX–XX вв. в музыке он нашел отражение в вокальном цикле М. П. Мусоргского «Без солнца», в опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка», в «Скифской сюите» С. С. Прокофьева, в футуристической опере М. Матюшина и А. Крученых «Победа над Солнцем» (1913 г.). В оформлении этой оперы участвовал К. Малевич, знаменитый «Черный квадрат» которого, в частности, символизировал черный квадрат над солнечным кругом, замену природного Солнца электрическим светом [3].

Что же привлекло Денисова в стихах незнакомой поэтессы? Он нашел в них близкую для себя яркость эмоциональных образов, передающую тончайшие оттенки чувств, сочетающуюся с глубиной художественного содержания. Экстравагантная, экспрессивная по своей природе музыка, основанная на использовании сложных композиторских техник (додекафония, сонористика и алеаторика), гармонично, эффектно и очень по-своему отражает стихи поэтессы.

Композитору удалось объединить разные компоненты литературного текста. Структурная идея цикла включает в себя два параллельно идущих пласта: инструментальные части (1, 3, 5) и вокальные (2, 4, 6). Серийный додекафонный принцип Денисов трактует не ортодоксально: 2, 3, 4 части состоят из полусерий шестерок. Общая драматургия кантаты строится так, что даже в инструментальных частях ощутимо присутствие текста. Именно поэзия определяет развитие образов, кульминации и спады на протяжении всей музыки.

Кантату открывает «Прелюдия», которая является полностью инструментальной. В ней задается основной образ произведения – мир, утративший гармонию и целостность. Для этого номера характерна метрическая переменность, которая затем сохранится и в следующих частях. Частая смена метра создает ощущение зыбкого, эфемерного пространства при недвижимом времени. Смена размера происходит практически в каждом такте, всего их шесть: 7/8, 6/8, 5/8, 3/8, 2/8, 4/8. Число 6, также как и 12, является знаковым при использовании додекафонной техники. Двенадцатитоновый ряд распадается на две серии 6+6, имеющий в качестве исходного и повторяющегося звук ре, который встречается в имени и фамилии композитора.

Часть вторая «Печальный Бог» является вокальной. В ней, наряду с двумя фортепиано и вибратоном, первый раз участвует солистка (сопрано). Яркая, разнообразная по интонациям вокальная партия гармонично сочетается с художественным образом стихов, в которых речь идет о боге (природе), и которого ищет героиня. Вступление голоса претворяется нервно экспрессивным пассажем двух фортепиано. Вокальное соло рождается из тишины, без инструментальной поддержки, с интонации нисходящей терции, которая станет своеобразной лейтинтонацией солистки. Серия в этой части проходит в свободном ракоходе. Ее звуки складываются в кластеры инструментального сопровождения. Партия голоса очень экспрессивна, в ней сочетаются интонации плача и ариозная напевность. Она включает в себя фигуру фа диез – ре – фа, которая является и риторической фигурой креста, и веберн-аккордом, включающим интервалы терции и секунды. Используются такие приемы

звукоизвлечения, как речитация на одном звуке; вокализация и *parlando* – произнесение, регламентированное только ритмом.

Невозможно определить, где именно и когда происходит действие. Присутствует лишь человек, ощущающий себя частью природы, желающий с ней слиться. Здесь можно говорить об идее нахождения бога не во внешней среде, а внутри самого человека. «Осенний бог» представлен печальным, слабым, больным – он вызывает жалость и сочувствие, но в то же время, он велик и недосягаем. Время движется здесь не от прошлого к будущему, а по кругу, представляя собой циклический, замкнутый процесс и символизируя вечность. Оно приобретает не конкретный физический, а духовный смысл.

Третья часть «Интермедия» передает состояние непредсказуемости, беспорядочности и хаотичности. Она подготавливает тематику последующих частей, в которых речь пойдет о войне. Интермедия выполнена инструментальными средствами. В ее тембровом облике, наряду с деревянными и медными духовыми инструментами, присутствуют струнные (скрипка и виолончель), которые впервые появляются в этой кантате. Вся музыкальная ткань распадается на ритмические группы, проходящие у разных инструментов. Это помогает создать эффект некой разобщенности и разногласия в окружающем мире.

Серия представлена свободной выборкой из 6 звуков и проходит поочередно у 6 инструментов. Используется 6 динамических оттенков – *p*, *mf*, *pp*, *mp*, *f*, *ppp*, каждый из которых, встречаясь в партии конкретного инструмента, сохраняется в нем до завершения пьесы. Ритм представлен 12 группами длительностей от одной до двенадцати шестнадцатых.

Четвертая часть «Красный вечер» рисует образ предзакатного часа, наполненный предчувствием чего-то зловещего и неотвратимого. Трагический смысл стихов раскрывается с помощью распевов в вокальной партии, которые приходится на такие слова, как «кровью», «над рекою», «печальную» – их можно считать опорными в создании образа. Солнце садится, после чего разливается зарево, имеющее красный цвет крови. Затаенно–зловещее предчувствие достигает своей кульминации в последней строке, исполняемой солисткой на *piano*, возникает «тихая кульминация»: «Не от моей ли крови вершина заалела?». Партия голоса отличается повышенной экспрессией, детализацией, вновь начинается с ниспадающей терции (до – ля). Используются *subito* от одного динамического оттенка к другому, резко контрастному (например, на словах «он кровью» от *f* до *pp*, или на словах «смотрит снизу» от *mp* до *f*), чем достигается яркий эффект в передаче художественного образа. Если в начале музыкального построения вокалистка вступает без инструментальной поддержки, то в дальнейшем звучит ее диалог с флейтой, скрипкой и виолончелью. Они контрастируют по технике письма, впервые в этой кантате используется алеаторика.

Пятая часть «Проклятое слово» – выполняет функцию кульминации. Она самая объемная по своему инструментальному составу, здесь впервые объединяются все инструменты. По словам Э. Денисова, эта часть является кульминационной и самой свободной по письму. Композитор использует здесь двенадцатитоновость весьма произвольно. Уже с трудом улавливается связь с рядом, заданным в первой части кантаты. На первый план выходит неравномерная, «расползающаяся» динамика. Начальный инструментальный комплекс охватывает 12 тонов, хотя и в свободном порядке. Музыкальная ткань в некоторых моменты сводится к звукам–точкам, которые образуют интервалы по вертикали (ч5, м2, ч4). Итоговую функцию кантаты усиливает плотная фактура, вбирающая в себя до шестнадцати голосов. Контрастная динамика в вертикальных комплексах передает смятение и отчаяние, воссоздает картину ожидания чего–то трагически-неизбежного.

В преддверии этой части чтец произносит прозаический текст Г. Мистраль, из которого становится понятно, что под «проклятым» словом подразумевается война, как воплощение зла, смерти и насилия – пронизывающая все времена и охватывающая все страны катастрофа («Воздух очистился от самого тошнотворного запаха, какой есть на свете, – от запаха крови... Но человечество страдает хронической потерей памяти, - оно уже забыло этот запах, хотя мертвецы лежат повсюду в земле злосчастной Европы»). Завершается пьеса скандированием всего состава на *fff*, напоминающего отчаянный вопль. Темповые сдвиги, широкий спектр динамических оттенков (от *p* до *fff*) создают напряженно-взвинченный образ, наполненный ужасающим предчувствием надвигающейся беды.

Шестая заключительная часть кантаты «Песня о пальчике» выполняет функцию финала. Этот номер по своему образу и содержанию составляет наиболее сильный контраст предыдущей части. Композитору удается в незатейливой детской песенке сюрреалистически затронуть важнейшие вопросы, выразив их искусной композиторской техникой. Пальчик, которого лишилась девочка, может символизировать нечто очень важное, но безвозвратно утерянное – стремление к восстановлению утраченных связей, культурным и этническим корням человека. Как уже упоминалось, Г. Мистраль, будучи чилийкой по происхождению, взяла псевдоним провансальского поэта. Вполне возможно, что это образ ностальгии, желание поэтессы обрести тесную и очень важную для нее связь с провансальской культурой, которая, по разным причинам, оказалась утерянной.

Вся часть опирается на звучание многообразной группы ударных (литавры, маримба, колокола, тамбурины, там-там, тарелки барабан и вибрафон). К ним присоединяются фортепиано и солистка с тремя чтецами. Их партия предвосхищается произнесением текста перед «Проклятым словом». Партия чтецов ритмизованная, они вступают в квинту (соль – ре – ля), каждый из них на своей высоте скандирует текст в ритме триолей, ему вторят барабаны с асимметричными ритмическими фигурами – 6 восьмых, потом 8, затем 3, 2, 6, 1, 2, 3 и т. д. Возникает трехголосный канон, в котором зловещие речитирующие голоса по своему характеру служат сильным контрастом к незащитному милому образу девочки из партии вокалистки. В диалог голоса и ударных в некоторых моментах вкрапляется воинственная труба, придавая особую тембровую краску.

Ю. Н. Холопов определяет форму как состоящую из четырех куплетов, которые начинаются в 1, 13, 30 и 47 тактах [2]. Каждый куплет строится на одинаковой мелодической попевке (ми – до – си – ми). Пара второго и четвертого куплетов расширяется за счет припева трех чтецов.

Ударной группе в этом номере отводится ключевая роль. Именно она вместе с фортепиано в конце исполняет инструментальную постлюдию. После умолкания фортепиано звучание медленно истает, замирая в длинных ферматах. Остается только ритм, с которого все открывается и им же все завершается.

Жанр кантаты, избранный композитором, трактуется в данном произведении не традиционно. В первую очередь, об этом говорит наличие полностью инструментальных частей, не характерное для этого вокального жанра. И хотя партия голоса, на первый взгляд, играет второстепенную роль, в данном цикле – она является неким центром, воплощая лирическую сущность произведения. Темпы, замедления и ферматы, на которые ложится большая смысловая нагрузка, определяются темпераментом солистки.

В «Солнце инков» проходит мысль о связи отдельного взятого человека с всеобщим вневременным пространством, охватывающим все мировоззрения и взгляды. Это так называемая Мировая душа сочетает в себе души каждого отдельного человека, и одновременно отражается в душе каждого из них. В ней каждый может найти ответы на философские вопросы жизни. Это воплощение единства человека с окружающим его миром – космосом всеобщим и космосом индивидуальным.

Музыка кантаты «Солнца инков», благодаря сочетанию необыкновенной яркости, экспрессивности музыкального языка и литературных образов, сразу же захватывает внимание слушателя и удерживает его до самого последнего звука композиции. Она имеет глубочайшее смысловое содержание. Особое место в воплощении художественного замысла принадлежит гармоничному взаимодействию музыки с текстом, который выполняет смысловую, образную, структурную и фонетическую функции. Влияние кантаты как на дальнейшее творчество Э. Денисова, так и на последующее развитие музыкального искусства, весьма значительно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Денисов, Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. Денисов; [Предисл. М. Тараканова]. – Москва: Советский композитор, 1986. – 205, [2] с. нот. ил.; 22 см. Текст непосредственный.
2. Холопов, Ю. Н. Эдисон Денисов: [Композитор] / Ю. Холопов, В. Ценова. – Москва: Композитор, 1993. – 288, [20] с.: ил., нот., нот. ил.; 21 см.; ISBN 5-85285-468-9: Текст непосредственный.
3. https://ru.wikipedia.org/wiki/Чёрный_квадрат (дата обращения 13.04.2024).
4. Э. Денисов «Солнце инков» [Электронный ресурс]. – URL: <https://lyricsworld.ru/YEdison-Denisov/Solnce-inkov-1-441937.htm>. (дата обращения 13.04.2024).

Сведения об авторе

Миловидова Нина Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры фортепиано и музыковедения ФГБОУ ВО «Самарский государственный институт культуры» (г. Самара)

Седова Юлия Михайловна, музыкальный редактор Самарской государственной филармонии (г. Самара)

УДК 78.071.4

*Е. В. Симоненко
Е. В. Губарь
г. Луганск, РФ*

БЫТЬ ПЕДАГОГОМ – ПРИЗВАНИЕ! (ОСОБЕННОСТИ МЕТОДИКИ РАБОТЫ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ-ТЕОРЕТИКА МИХАИЛА ЛАЗАРЕВИЧА ВОЛЯ)

Листая страницы прошлого, всегда вспоминаешь тех, кто нас учил и воспитывал, пробуждал жажду знаний и помогал формироваться как личности. Сейчас Луганское музыкальное училище 1970-х годов вспоминается далёким островом, где работали и творили удивительные, исключительные личности.

Он был идеальным учителем, для которого учительство – смысл жизни. Его высшая корысть – быть востребованным, желать и уметь отдаваться процессу, не ожидая ничего взамен. Это и есть альтруизм в абсолютном значении. Говорят, что педагог, как и врач – лечит, исцеляет пороки души и, как писатель, художник вдохновляет своих учеников. Это – Михаил Лазаревич Воль.

Михаил Воль родился в Западной Украине, в посёлке Выгода, вблизи города Станислава (ныне Ивано-Франковск) в обычной семье: отец работал на лесозаводе, мать была домохозяйкой. Имея прекрасный слух и музыкальные способности, он научился играть на скрипке у заводского капельмейстера. Овладев основами нотной грамоты, решил поступать в

музыкальное училище. На вопрос экзаменатора знает ли абитуриент сольфеджио, он только пожал плечами; на вопрос «Сколько вы слышите звуков?» - быстро ответил «fis-a-d». Так в 1939 году Михаил стал студентом Станиславского музыкального училища. Учиться пришлось, к сожалению, недолго – началась война. В октябре 1941 года 19-летний Воль ушёл на фронт. За смелость и отвагу Михаила Воля наградили орденом Отечественной войны, медалями «За мужество», «За оборону Сталинграда».

После войны Михаил Воль окончил музыкальное училище во Львове и поступил во Львовскую консерваторию, где учился на двух факультетах – оркестровом (по классу скрипки) и теоретическом. Его педагогами были С. Людкевич, С. Павлюченко, А. Теплицкий. Будучи студентом, Воль работал в симфоническом оркестре Львовской филармонии, организовал эстрадный оркестр, зарабатывая таким образом на жизнь.

В 1953 году, закончив консерваторию с отличием, Михаил Лазаревич приехал по распределению на работу в Луганск. С этого времени шахтерский край стал для него родным. Воистину бесценным является вклад М. Л. Воля в развитие профессионального музыкального образования. Являясь основателем теоретического отдела Луганского государственного музыкального училища, он последовательно формировал его основные традиции: профессиональную требовательность, ответственность, честь и достоинство. Михаил Лазаревич всегда был примером для подражания, эталоном образованности и интеллигентности. Его уроки являлись высочайшими образцами педагогического мастерства. Они привлекали высоким уровнем обратной связи в содружестве педагога и его учеников, новыми методическими приёмами в преподавании сольфеджио и других музыкально-теоретических дисциплин.

Остановимся на основных формах работы в курсе сольфеджио «школы Воля»: музыкальном диктанте, сольфеджировании, упражнениях для развития внутреннего музыкального слуха и памяти.

Музыкальный диктант.

Одной из главных форм работы в курсе сольфеджио, развивающей в комплексе музыкальный слух и музыкальную память, является диктант. Работа над музыкальным диктантом начиналась с несложных в ладовом, интонационном и метроритмическом отношении одноголосных музыкальных примеров. Уже со II семестра начиналась работа над 2-х-голосием, а с V семестра – над 3-х-голосным диктантом, так как своевременно начатое освоение 3-х-голосия способствует накоплению навыков, которые будут определяющими для более глубокого понимания курса гармонии и полифонии. Начиная с I курса на занятиях сольфеджио М. Л. Воль использовал различные методики записи музыкального диктанта: диктанты в «свободной записи» и диктанты «по памяти». Как известно, «свободная запись» предполагает фиксацию нотного текста в перерывах между проигрываниями, запись «по памяти» осуществляется студентами после всех проигрываний. В работе со студентами-теоретиками М. Л. Воль чаще использовал диктанты «по памяти». Методика работы состояла в том, что, прослушав необходимое количество проигрываний диктанта, студенты только тогда приступали к записи музыкального диктанта, когда ясно и полностью представляли его содержание. При этом, перед непосредственной нотной фиксацией мелодии диктанта в тетрадь, каждый студент проигрывал диктант на фортепиано в должном темпе и характере.

На занятиях, независимо от методики записи диктантов, у студентов формировались навыки анализа характерного ритмического рисунка, определения формы композиционной структуры, состоящей из фраз и предложений, а также, приёмов развития тематического материала (точное повторение, варьированное, секвентное) и склада изложения (гармонического или полифонического). Важнейшим являлся анализ тонального плана диктанта: внутритональных отклонений, хроматических секвенций, модуляций в новую тональность.

Естественно, что запись диктантов «по памяти» являлась наиболее сложным видом деятельности для обучающихся, так как требовала не только развития внимания, а главным образом развития аналитических навыков в восприятии и запоминании ладоинтонационных, метроритмических, ладогармонических и фактурных особенностей музыкальных примеров. Начиная со II курса обучения запись 2-х-голосия «по памяти» являлась главной формой работы над музыкальным диктантом. Поэтому к 3 курсу, когда 3-х-голосие стало ведущей формой работы на уроке сольфеджио, студенты М. Л. Воля имели хороший опыт работы записи диктантов «по памяти». Анализируя 3-х-голосную фактуру, необходимо главный акцент делать на содержании гармонической вертикали – 3-х-голосие гомофонно-гармонического или полифонического склада. Записи диктантов полифонического склада, в которых преобладают мелодические линии голосов (наиболее сложных видов диктантов), на занятиях уделялось огромное внимание. Многоголосие с элементами полифонии и чисто полифонического склада стало главной формой работы 3-х-голосного диктанта «по памяти» на уроках сольфеджио.

После окончания проигрываний необходимо было изложить на бумаге всё, что каждый студент запомнил. Важнейшим этапом работы над 3-х-голосием являлось воспроизведение диктанта на фортепиано в основной тональности; а следующим, не менее важным этапом, являлась транспозиция диктанта на фортепиано в другую тональность (или тональности), указанную педагогом. Только после исполнения диктанта наизусть в другой тональности работа над диктантом считалась завершённой.

Сольфеджирование

По глубокому убеждению преподавателя, сольфеджирование на уроке должно быть не только точным интонационно, но и осмысленным с точки зрения динамики, темпа и дыхания. Правильному дыханию уделялось особое внимание на занятиях сольфеджио, так как именно дыхание влияет на точность интонирования при пении. Правильность дыхания необходимо было продумывать при подготовке домашнего задания. Глубина вдоха, а также расход воздуха должны соответствовать протяжённости мелодических фраз, предложений и динамике. При продолжительном движении без цезур вырабатывали навык так называемого легкого дыхания («люфтдыхание»), чтобы далее продолжать пение, не нарушая темпа и ритма данного примера. Добиваться правильного звукоизвлечения необходимо только на legato (если не указаны в тексте иные штрихи).

Перед началом сольфеджирования музыкальных примеров необходимо было проанализировать не только тональность, но и структуру вертикали, функции голосов, модуляционный план и приёмы развития музыкального материала. Некоторые музыкальные примеры одноголосия, а также 2-х и 3-х-голосия рекомендовались для выучивания наизусть. Очень большое внимание уделялось на занятиях 4х-голосному пению: как инструктивным образцам, так и художественным примерам. Гармонические последовательности аккордов, включающие внутритональные отклонения в родственные и отдаленные тональности необходимо было петь в тесном и широком расположении. Прорабатывая 4х-голосие, необходимо было пропевание одного из голосов с одновременным исполнением остальных на фортепиано; а также пение всех аккордов от баса к сопрано вверх (бас, тенор альт, сопрано), либо вниз (сопрано, альт, тенор, бас).

Параллельно с систематическими заданиями (музыкальным диктантом и сольфеджированием) на занятиях большое внимание уделялось и заданиям для развития музыкального слуха и памяти.

Хочется остановиться на двух формах работы, над которыми систематически трудились студенты М.Л.Воля – аккомпанемент и транспозиция романсов. Работа по подбору аккомпанемента на уроках сольфеджио начиналась, практически, с первых занятий и являлась важнейшей формой работы в течение 1 и 2 курсов обучения. Мелодии песен в различных тональностях необходимо было сольфеджировать под собственный аккомпанемент. Главным условием этой формы работы являлось пение мелодий с аккомпанементом во всех тональностях по хроматизмам, не пропуская ни одной тональности.

Все студенты М. Л. Воля с I курса чётко знали, насколько важна была эта работа для становления музыканта-профессионала, какие профессиональные навыки она формировала и развивала (мелодический и гармонический слух, музыкальную память). Многие популярные классические мелодии советских и зарубежных композиторов были исполнены «волевскими» студентами во всех тональностях мажора и минора в течение младших курсов.

Гармоническое сольфеджио обязательно включало творческие задания: сочинить и петь период с использованием хроматических аккордов ДД, период с отклонениями, период модулирующий как в родственные, так и отдаленные тональности в тесном и широком расположении из разных мелодических положений.

Помимо инструктивных заданий по 4-х-голосию, особое место на уроках занимала работа над художественными образцами, которые представляли собой 4-х-голосные хоровые партитуры. Запомнились произведения зарубежных композиторов: В.-А Моцарт «Летний вечер», Ф. Шуберт «Тишина», «Какая ночь», Р. Шуман «Вечерняя звезда», «Сон». А также партитуры русских композиторов: Ц. Кюи «Задремали волны», М.Ипполитов-Иванов «Сосна», С. Танеев «Вечерняя песня», П. Чайковский «Не кукушечка во сыром бору».

Начиная с III курса на уроках сольфеджио М. Л. Воля, обязательной формой работы была транспозиция романсов русских и зарубежных композиторов. Каждый образец романсовой лирики необходимо было выучить наизусть, сольфеджируя мелодию, исполняя партию фортепиано в точной авторской фактуре. Фортепианная партия не допускала каких-либо отступлений от авторского текста. Следующий этап работы – транспозиция романса в тональности, указанные педагогом. Объём изученных и исполненных в транспозиции романсов к концу курса обучения оказался довольно значительным. На первом этапе обращались к романсам А. Варламова «На заре ты её не буди», «Горные вершины»; А. Гурилёва «Не пой красавица при мне», «Сарафанчик»; М. Глинки «Люблю тебя, милая роза», «В крови горит огонь желанья», «Не искушай»; А. Даргомыжского «Юноша и дева», «Мне грустно»; а также произведения Ф. Шопена, Ф. Шуберта, Э. Грига. Позднее обращались к романсам П. Чайковского «Средь шумного бала», «Ни слова, о друг мой...».

Хочется отметить и многогранность таланта М.Л. Воля, которая была поистине исключительной. Когда в начале 1960-х годов в Луганске организовали самодеятельный театр музыкальной комедии, за дирижерский пульт стал именно он – талантливый педагог музыкального училища. Во дворце культуры строителей собирался на репетиции творческий коллектив энтузиастов: врачи, учителя, электротехники, токари, маляры. Их объединяла любовь к музыке и театральному искусству. На сцене дворца культуры с успехом ставились известные оперетты «Поцелуй Чаниты», «Цирк зажигает огни» Ю. Милютин. Запомнилась луганчанам премьера оперетты «Вольный ветер» И. Дунаевского (музыкальный руководитель и дирижёр М. Воль, концертмейстер М. Матинян). Премьера стала настоящим праздником, триумфом яркого, неповторимого мастерства.

Опыт общения с театром и оркестром у Воля был и раньше: в студенческие годы он играл в оркестре на скрипке, работал в Полтавском музыкально-драматическом театре; в 1959 году дирижировал оркестром в постановке оперы Н. Аркаса «Катерина», которая была представлена силами студентов Луганского педагогического института. Некоторое время М.Л.Воль руководил симфоническим оркестром музыкального училища. Активно

сотрудничал он с театрами Луганска – областным русским драматическим театром, театром кукол. Для многих репертуарных постановок он написал музыку. Среди них: «Как управлять женой» Д. Флетчера, «Чудесная башмачница» Ф. Г. Лорки, романтическая комедия «Немой рыцарь» Э. Хелтан.

Главной заслугой и достижением педагога всегда были успехи его учеников. Вместе с преподавателями теоретического отдела Рафаилом Панаровским, Гурием и Кларой Архангельскими, Николаем и Галиной Васильченко, Майей Апостоловой, он воспитал целую плеяду талантливых музыкантов.

Среди выпускников теоретического отдела музыкального училища много известных специалистов, которые продолжают дело своего любимого Учителя: Валентина Варнавская – доцент Донецкой музыкальной академии им. Прокофьева, Светлана Коробецкая – кандидат искусствоведения, доцент Национального педагогического университета им. М. Драгоманова, Татьяна Волошина (Тарасова) – кандидат искусствоведения, доцент Национальной музыкальной академии им. П. Чайковского, Валентина Редя (Морозова) – доктор искусствоведения, профессор Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств и Национальной музыкальной академии им. П. Чайковского, Елена Пономарёва – доцент Луганского национального университета им Т. Шевченко, Анна Мокрова – народная артистка ЛНР, лектор-музыковед и органистка Луганской академической филармонии.

Своим первым учителем в профессии его считают не только теоретики, но и пианисты, скрипачи, народники. Учился у Воля – значит, прошёл настоящую школу профессионального становления. Как минимум две трети каждой группы теоретиков-выпускников Михаила Воля поступали в консерватории страны, выдерживая любые конкурсы.

Сегодня в Луганске создана широкая учебно-методическая база для подготовки специалистов в области музыкального искусства. Спустя уже более чем полвека мы с гордостью отмечаем, что на пути становления профессионального образования и культурной жизни Республики был выдающийся педагог – Михаил Лазаревич Воль.

Сведения об авторе

Симоненко Елена Валентиновна, преподаватель высшей категории предметно-цикловой комиссии теории музыки и музыкальной литературы колледжа Академии Матусовского (г Луганск)

Губарь Елена Владимировна, преподаватель высшей категории, преподаватель предметно-цикловой комиссии теории музыки и музыкальной литературы колледжа Академии Матусовского (г. Луганск)

УДК 78.01

***О. П. Торяник**
г. Луганск, РФ*

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ М. И. ГЛИНКИ: ПО МАТЕРИАЛАМ ПИСЕМ КОМПОЗИТОРА

По мнению исследователя творчества М. И. Глинки В. М. Богданова-Березовского, в его письмах «мы не найдём ни широковещательных деклараций, ни патетических монологов, ни бурной полемики. В них слышится простая, будничная, но содержательная речь, интонация непринуждённой беседы» [1, с. 5]. Однако это никак не может означать, что мы не найдём в этих письмах высказываний, отражающих эстетические взгляды, художественное

кредо композитора, ведь, как известно, именно эпистолярное наследие может помочь исследователю глубже проникнуть в духовный мир художника, выявить его эстетические воззрения. В связи с этим и возникает актуальность предлагаемого нами исследования.

Актуальность исследования в свою очередь определила цель настоящей работы – перелистать страницы писем композитора и через призму его высказываний определить кредо художника, понять и приблизиться к его эстетическим идеалам.

В письме к Л. А. Гейденрейху из Парижа от 8 (16) февраля 1845 композитор пишет: «Вас может быть, удивляет, что я ничего не пишу для Парижа; если бы вы были здесь, легко бы поняли причину, друзья мои. Французский язык, восхитительный в устах милой женщины, по-моему, отвратителен в большой опере. Я должен был отказаться от намерения издать несколько романсов в французском переводе» [1, с. 263]. Из приведенного высказывания мы видим, насколько глубоко композитор понимал эстетическую природу языка, а также влияние речевой интонации на интонацию музыкальную: не всегда, как мы знаем, речевая интонация по смысловому наполнению, по своей направленности может совпадать с интонацией музыкальной. Помимо этого, по мысли композитора, язык каждого народа отражает его менталитет, его культуру, характерный для него «словарь эмоций», как его можно было бы назвать, перефразируя термин Б. В. Асафьева. Сколь ни был бы удачным перевод, предать полностью и максимально точно смысл оригинала, его эмоциональный тон, довольно трудно, почти невозможно.

«Я ее [Леонову] мучу ненавистною итальянскою музыкою, чтобы выработать голос; она же самородный русский талант (дополнение и курсив мой – О. Т.) и поет в особенности хорошо русские песни с некоторым цыганским шиком, что весьма по нутру русской публике» [1, с. 542]. Так пишет композитор в своём письме к К. А. Булгакову из Санкт-Петербурга 11(23) июня 1855г. В этих строках мы находим то, что исследователь творческого и эпистолярного наследия Глинки В. М. Богданов-Борисовский назвал «тезисом о массовости музыкального искусства» [1, с. 8]. В данном высказывании мы видим, что композитор тонко чувствовал смысловое наполнение музыкальной интонации разных музыкальных культур, в частности отмечая то, что русскому человеку будет понятнее смысловое наполнение интонаций русской народной песни, романса и т. п., нежели итальянской оперной арии. На наш взгляд, в этом и заключается «тезис о массовости музыкального искусства», ставший одним из основных в его эстетической концепции. Похожая мысль была высказана Глинкой и ранее, в письме к Н. В. Кукольнику от 6 (18) апреля 1845 г.

Наиболее совершенный, можно сказать, законченный вид, изложение эстетической концепции Глинки мы видим в письме к В. Н. Кашперову от 10 (22) июля 1856 г. Приведём здесь этот фрагмент письма: «Все искусства, а следственно и музыка, требуют:

1) Чувства (*L'art c'est le sentiment – искусство есть эмоция*) – это получается от вдохновения свыше.

2) Формы. *Forme* значит красота, т. е. соразмерность частей для составления стройного целого.

Чувство зиждет – дает основную идею; форма – облекает идею в приличную, подходящую ризу.

Условные формы, как каноны, фуги, вальсы, кадрили и пр., все имеют историческую основу.

Чувство и форма – это душа и тело. Первое – дар высшей благодати, второе приобретается трудом, – причем опытный и умный руководитель – человек вовсе не лишний» [1, с. 602]. Подвергать какому бы то ни было комментированию этот фрагмент, на наш взгляд, было бы лишним: здесь всё сказано с предельной точностью и ясностью. Отметим лишь, что здесь внимание сосредотачивается на том постулате о единстве формы и содержания подлинно художественного произведения, который в будущем XX веке ляжет в

основу музыкальной теоретической системы и будет развит в трудах Б. В. Асафьева, Г. Э. Конюса, Б. М. Яворского, а также в трудах учёных-музыковедов, стоявших у истоков отечественной научной мысли о музыкальной эстетике, таких как В. П. Бобровский, Т. В. Чередниченко.

Мы привели всего лишь малую часть из всего эпистолярного наследия М. И. Глинки. Охватить все письма в рамках одного исследования было бы невозможно. Однако даже по приведённым выше высказываниям мы можем сделать следующий вывод об эстетических воззрениях композитора: 1) опора на эмоциональное, смысловое наполнение музыкальной интонации, становящееся, по мнению композитора, одной из ключевых причин разности музыкальных культур; 2) единство формы и содержания как залог появления на свет подлинно художественного произведения.

Поднятые в письмах М. И. Глинки вопросы музыкальной эстетики представляют активный научный интерес в современном музыковедении. Поэтому, на наш взгляд, изучение эпистолярного наследия М. И. Глинки в этом аспекте заслуживает дальнейшего научного осмысления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Глинка, М. И. Литературное наследие: [в двух томах]. Том 2. Письма и документы / М. И. Глинка [под редакцией В. Богданова-Березовского] – Москва : Государственное музыкальное издательство, 1953 – 895 [1] с. ; 21 см. — Имен. указ.: с. 850-873 – 3700 экз. – Текст: непосредственный.

Сведения об авторе

Торяник Олеся Петровна, студентка 2 курса направления подготовки «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство» федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск).

Научный руководитель – Нестерова Иулиания Андреевна, преподаватель кафедры теории и истории музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск)

УДК 78.071,1

Т. Ф. Шак
г. Москва, РФ

ТВОРЧЕСТВО Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА В АСПЕКТЕ ЗАКОНОМЕРНОСТЕЙ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ

Н. А. Римский-Корсаков так высказывался о судьбе своей музыки: «Сперва будет некоторый подъем, вероятно, даже напишут несколько брошюр обо мне, ну, а затем наступит вечное и бесповоротное забвение, и я со своими операми в истории музыки сыграю роль Беллини и Доницетти, не дойдя, конечно, никогда до их славы» [4, 232]. Столь пессимистический прогноз композитора не оправдался. Время показало, что Римский-Корсаков относится к тому типу художников, творчество которых постоянно привлекает внимание искусствоведов и музыкантов. Неоднократное возвращение к анализу произведений Римского-Корсакова дает исследователям, композиторам, дирижерам богатый материал для теоретических и творческих изысканий.

Литература о Римском-Корсакове богата и разнообразна. Изучение его творчества идет по следующим направлениям: литературное наследие самого композитора (воспоминания, теоретические труды, статьи, заметки); воспоминания современников о Римском-Корсакове; работы монографического характера; исследования, посвященные анализу оперного творчества; характеристика музыкального языка композитора.

Столь обширный круг вопросов, охваченных в литературе о Римском-Корсакове, не освещает проблему воздействия творческого метода композитора в самом широком понимании (мышление, творческий процесс, стиль и пр.) на современную музыкальную культуру. Не случайно эта тема возникла именно сейчас, поскольку данный аспект требует определенного временного осмысления.

Цель статьи – постановка данной проблемы и схематичное определение путей, по которым может идти изучение взаимодействия творческого наследия Римского-Корсакова с процессами, происходящими в современной культуре.

Связь Римского-Корсакова с современной музыкой носит глубинный характер, и искать эти параллели следует на разных уровнях: интеллектуализация творческого процесса; влияние стиля Римского-Корсакова на творчество конкретных композиторов XX–XXI вв.; предвосхищение Римским-Корсаковым некоторых творческих направлений современности; предслышание композитором приемов письма, характерных для современного музыкального языка; системный принцип организации музыкального тематизма опер Римского-Корсакова через конструктивный элемент, связанный с гармонией и адаптация этого приема в современной прикладной музыке.

Личность Римского-Корсакова – образец гармонического сочетания противоположных начал: с одной стороны рационализм, рассудочность, логическое мышление, с другой – глубина вдохновения, поэтичность. Сочетание двух противоположных начал: рационализм и интуиция, характерная черта музыкального мышления художников XX века. Что же преобладает в стиле Римского-Корсакова? Рациональное начало, приводящее к «...рассудочности его конструкций...», схематическая планировка которых граничит с безразличием» [1, с. 67], или эмоциональное начало, обнажающее тонкого колориста, «влюбленного в мир явлений» [там же, с. 119]. В чистом виде Римскому-Корсакову были чужды как слепой интуитивизм, так и сухой рационализм. Какие же творческие направления и приемы письма современной музыки предслышал (предчувствовал) Римский-Корсаков в своем стиле?

Порядок, дисциплина, осознанность – излюбленные выражения И. Стравинского, характеризующие его как композитора и как личность, полностью можно отнести и к творческому процессу его учителя – Н. Римского-Корсакова. Рассудочный склад ума, педантичность во всем (творчестве, педагогике, быту), стремление к самосовершенствованию методов и приемов письма через тщательное изучение чужого стиля, характеризуют Римского-Корсакова как композитора, предвосхитившего неоклассическое направление. Отметим некоторые параллели между операми Римского-Корсакова и предполагаемыми прообразами-моделями.

«Псковитянка»	М. Мусоргский «Борис Годунов»
«Моцарт и Сальери»	Стиль эпохи классицизма и речитативная манера письма опер А. Даргомыжского
«Царская невеста»	П. Чайковский «Пиковая дама»
«Пан Воевода»	Стиль Ф. Шопена

М. Друскин в книге «Игорь Стравинский» справедливо отмечает, что присущая Стравинскому страсть к воплощению многих и разных манер была воспринята им от учителя [2].

Интерес Римского-Корсакова к разным пластам фольклора и его своеобразное претворение в операх разной жанровой ориентации (древнерусское сказание – «Сказание о невидимом граде Китеже»; сказка-сатира – «Золотой петушок»; сказка-лубок – «Сказка о царе Салтане»; лирико-психологическая драма – «Царская невеста»; языческая опера – «Снегурочка») позволяет говорить о новом отношении к фольклору, а, следовательно, о зачатках неофольклорного направления с его последующим развитием композиторами корсаковской школы.

Позволим себе еще одну параллель. Римский-Корсаков пишет на страницах «Летописи»: «...в ответ на свое пантеистическое – языческое настроение, я прислушиваюсь к голосам народного творчества и природы и брал напетое и подсказанное ими в основу своего творчества...» [3, с. 196]. Характерная для стиля композитора «звукопись», «звукоподражание», рождались из голосов природы: крик петуха, напев снегиря, шум ветра, раскаты грома и т.д. Композитор претворял звуки природы, прежде всего тембровыми и гармоническими средствами. Можно предположить, что имея Римский-Корсаков технические (звукоспроизводящие и звукозаписывающие) средства, характерные для настоящего времени, то стал работать бы в жанре так называемой конкретной музыки, для образования звуковых формаций которой используются все, способное производить тот или иной звук, музыкальный или шумовой.

Важной тенденцией в европейском искусстве первой половины XX века было усиление красочно-цветового эффекта (символика цвета в живописи, колористическая сторона фонем в поэзии). В своих эстетических суждениях Римский-Корсаков приводит параллели между музыкой и живописью. Эти тенденции заслуживают особого рассмотрения, поскольку Римский-Корсаков обладал цветным слухом, проявлением которого стала эмоционально-смысловая и цветовая «визуализация» звуков, аккордов, тональностей. Колористическое ощущение и осознание тональностей наиболее ярко проявилось:

1. В сфере корсаковской звукописи и фантастики (ночные пейзажи в операх «Майская ночь», «Псковитянка», «Ночь перед рождеством», «Млада»; сцена появления города Леденца и сцена превращения Лебеди в царевну в опере «Сказка о царе Салтане»).

2. В характеристиках некоторых состояний, явлений, предметов (тема золота – «Садко», тема Китежа – «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», тема яда – «Пан воевода»).

3. В процессе структурировании некоторых лейтгармоний (Звездочета – «Золотой петушок», воздуха – «Ночь перед Рождеством», Ярилы – «Снегурочка»).

4. В характеристике мужских и женских образов.

Подобная продуманность в выборе той или иной тональности, «сюжетная», «цветовая» конкретизация тональных планов, направленная на раскрытие идейного замысла оперы, является важной чертой стиля композитора, созвучной со скрябинскими идеями цветовой символики тона, аккорда, тональности. В этом смысле интересны аналогии в цветовом восприятии тональностей Римском-Корсаковым и Скрябиным. Примечательно, что в клавирах своих опер (преимущественно оркестровых номерах) Римский-Корсаков дает ремарки, поясняющие программу каждого из них. Почти каждой ремарке соответствует смена тональности. По-видимому, не случайно его творческое сотрудничество с художником М. Врубелем, мастером цветового колорита, представителем русского импрессионизма в живописи. Нет ли в этом предвосхищения замысла «Прометей» Скрябина и шире – идеи цветосимволики современной живописи, поэзии, искусства кино и, конечно, музыки?

В музыкальном языке Римского-Корсакова доминирует гармония, подчиняя себе остальные средства музыкальной выразительности. Композитору были близки как ее красочно-колористические, так и конструктивно-логические функции. Солирование фонической стороны гармонии, подкрепленное тембровой выразительностью, колористическое осознание фактуры, тяготение к искусственным ладам (увеличенному, уменьшенному, цепному), указывают на сходные тенденции, наметившиеся в конце XIX века в творчестве Римского-Корсакова и французских импрессионистов. Несмотря на противоположные эстетические устремления Римского-Корсакова и Дебюсси, неоднозначную оценку патриархом русской музыки творчества французского «декадента», многие исследователи отмечали в творчестве импрессионистов следы влияния русской школы (и, в частности, музыки Римского-Корсакова), которое проявляется в новом ощущении звукового колорита, связанного с фоническими качествами гармонии, фактуры, тембра. Не случайно Римский-Корсаков называет оркестровку особой стороной музыкальной композиции и особым видом музыкального творчества. Подобная автономизация тембра и гармонии у Римского-Корсакова предопределяет новое интонационное прочтение этих средств в современном музыкальном языке. Нет ли в этом своеобразного предвосхищения сонористики?

Многие высказывания композитора свидетельствуют о том, что в каждой его опере заложена определенная гармоническая комбинация (конструкция, модель), проявляющаяся через систему лейтмотивов и взаимосвязанную с ней логику тонального движения. Тональные планы следует соотносить с колористической, эмоционально-смысловой трактовкой тональностей, а также драматургически обоснованной направленностью тонального развития. При этом в каждой из конструкций «зашифрована» концепция оперы, выраженная в одних случаях через лейтмотивные систему («Млада», «Садко», «Ночь перед Рождеством»), в других – через логику тонального плана («Снегурочка», «Моцарт и Сальери», «Кашей Бессмертный») или комплекса тонального плана и лейтмотивной системы («Царская невеста», «Сказка о царе Салтане», «Золотой петушок»).

Итак, наметим некоторые аспекты, в русле которых можно увидеть предвосхищение Римским-Корсаковым закономерностей композиционного мышления XX–XXI в.в.:

1. Рациональная техника письма современной музыки.
2. Предвосхищение таких творческих направлений и композиционных приемов письма как импрессионизм, неоклассицизм, неофольклоризм, сонористика.
3. Усиление красочно-колористического и цветового эффекта тона, созвучия, тембр.
4. Феномен звуковидения и цветослышания как средств обогащения языка музыки.
5. Построение тематизма и всей композиции на основе единого интонационного комплекса, концертирующего в себе главную идею.

Система лейтгармоний опер Римского-Корсакова нашла адаптацию не только в академической, но и современной прикладной музыке, функционирующей в жанрах кинематографа.

Творчество Римского-Корсакова – явление огромного масштаба и внутренней сложности. Оно несет в себе художественные принципы, характеризующие современное музыкальное мышление.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев, Б. В. Симфонические этюды / Б. В. Асафьев. – Л., Музыка, 1970. – 328 с.
2. Друскин, М. Игорь Стравинский. – Л. : Сов. композитор, 1979. – 208 с.
3. Римский-Корсаков, Н.А. Летопись моей музыкальной жизни / Н. А. Римский-Корсаков. – М. : Музыка, 1980. – 339 с.
4. Ястребцев, В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. в 2-х томах. Т. 1 / В. Н. Ястребцев. – Л. : Музгиз, 1959. – 527 с.

Сведения об авторе

Шак Татьяна Федоровна, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории и теории музыки АНО ВО «Институт современного искусства» (г. Москва), член Союза композиторов России.

УДК 78.01

А. Н. Шматова
г. Луганск, РФ

«НЕИЗВЕСТНЫЕ ИЗВЕСТНЫЕ» «3 ФЕВРАЛЯ 1857 ГОДА...В ПАМЯТЬ О
М. И. Г. «В. СИЛЬВЕСТРОВА»

«3 февраля 1857 года: в память о М. И. Глинке» – так озаглавлен цикл из трех пьес В. Сильвестрова. У композиторов ничего не бывает случайно, если первого русского классика он зашифровал в аббревиатуре, причем в такой многозначной, то следует поискать ответ на этот вопрос «МИГ» – что есть миг у В. Сильвестрова? Мгновение, вспышка, ответ, звездный ореол: откуда эти слова, из какой теории? Я. Друскин написал трактат «О вестниках», где он рассказывает о существах, время и жизнь которых состоит из мгновений, миггов, кто эти существа, откуда они. «Вестник» по-гречески звучит как «*angelos*». Они приходят к нам в облике гениев, людей способных принести на эту Землю благую весть, т.е. истину. В. Сильвестров, в частности, относит к вестникам В. А. Моцарта, И. С. Баха, П. И. Чайковского и, думается, М. И. Глинку.

Анализируемый цикл состоит из трех пьес, но на титульном листе факсимиле указано «Цикл из 4-х пьес *attacca* для фортепиано: 1 часть «Сарабанда», 2 часть «Вальс», 3 часть «Серенада» и 4-я – «Постлюдия». Рядом с постлюдией, кроме того, рукой автора, поставлен «восклицательный знак».

3 февраля 1857 г. – это дата смерти по старому стилю М. Глинки. Согласно теории вестничества, их бытие – бесконечный ответ их физического воплощения. Именно с этой даты ореол влияния первого русского классика с течением времени только усиливается. Жанровое определение первой пьесы «Сарабанда», а для В. Сильвестрова, как известно, случайностей не существует. Поэтому жанровая этимология в полном смысле вписывается в постлюдийный контекст сочинений.

Привычная трехчастность – только внешний эффект. Сущность рафинированного авангардиста заявляет, кроме уже ставших привычными текстовых деталей, о себе и в общей структуре. «Сарабанда» представляет собой структурный ракоход, поданный сквозь призму сильвестровского видения. Как известно, ракоход – это точное движение вспять, а композитор позволяет себе некоторую свободу – он движется в обратном направлении целыми фразами и структурными комплексами, семантически аргументировано меняя тональности. Возвращение в прошлое разве не есть ракоход времени?

«Сарабанда» открывается гармоническим мерцанием *F-dur*, символизирующим некое созерцательное пространство, *As-dur* (ожидание перед райскими воротами, появление Петра с заветными ключами). Тональное движение само выстраивается в самостоятельную гармонию ум. 5/3, как проявление брэнности.

Не случайно В. Сильвестров требует от исполнителя не менять педаль, выписывая это несколько раз. Хотелось отменить еще одну особенность – первый пустой такт. В нотной литературе достаточно часто встречается случаи, когда такт или даже несколько пустых

выписаны в конце произведения или его часть, что дает указание исполнителю не снимать рук, тем самым продлевая внутреннее звучание. Здесь же «*una corda*» и *Leggierissimo* никак не могут быть предназначены слушателю. Они рассчитаны исключительно на интерпретатора и дают возможность впасть в некий транс, который априори предполагает почти все сочинения В. Сильвестрова. Поэтому уже первый глубокий «*f*» в максимально низком регистре на *pp* в ремарках *dolce* и *leggiero* точно из потустороннего измерения.

В т. 10 композитор оформляет нисходящую мелодическую линию, представляющую собой мелодию-источник от «*f*²» второй октавы. Что есть данная тема? Источником чего она является? Ответ приходит сам собой – божественное излияние. Интересно, что здесь есть интонационная аллюзия сразу на несколько глинкинских вокальных миниатюр – «Ах ты, ночь ли, ноченька», «Не пой, красавица, при мне». Звук мелодии складывается в конкретные поэтические слоги: «горько, горько мне».

Следующая пьеса – «Вальс». На первый взгляд, кажется непонятным и странным, почему после «Сарабанды» звучит танец. Однако это очередной символический ход В. Сильвестрова. Трехчастность и здесь застает слушателя вместе с поэтично-грациозной, и, в тоже время, умиротворенной музыкой.

Мелодия берет исток в басовом ключе в ремарках *leggiero* и *dolce*, поднимаясь вверх по *t5/3 e-moll* на *pp*, сопровождаемая *una corda*. Нерешительна и крайне осторожна, она обрамлена третьим пустым тактом. После чего в т. 4 она вновь совершает шаги вверх по звукам *D7*, и, проваливается в объятия пустоты, будто задумываясь на миг: «а стоит ли тревожить ту тишину, которая образовалась до этого?». Словно набираясь смелости перед тем, как позволить потоку воображения двигаться вперед и заполнить все пространство собой. Кажется, что после этих робких трезвучий последует откровение. Но о чем? Или о ком? Так, в т. 7, мелодия, перешедшая в скрипичный ключ, звучит уверенно в ремарках *leggiero* на *ppp*. Это начало ностальгии о прожитой жизни.

Мелодия льется очень непринужденно и легко, при этом она насыщена динамическими подъемами и спадами, частыми темповыми изменениями. Она очень искусна в своем движении. Следует отметить, что здесь проступают отсылки к «Вальсу-фантазии» М. Глинки в оркестровой версии, а, именно, как воспоминание прошлого, тоска по ушедшей юности, несбывшимся мечтам, которым не суждено уже воплотиться. Как известно, М. Глинка был мастером русского вальса, а потому не удивительно, что в этой части цикла можно обнаружить аллюзии на его же *h-moll* миниатюру.

Однако у В. Сильвестрова грусть неомраченная – поэтическая. Если первоначальная версия глинкинского вальса была задумана как любовное посвящение Е. Керн, то последняя переоркестровка композитора дала понять, что данное сочинение – это ностальгия о прекрасном, о том, что уже не вернуть. Именно эту версию М. Глинка посвятил К. Булгакову, своему близкому другу. Можно ли утверждать, что сильвестровский вальс также является воспоминанием о ком-то близком? Ведь воспоминание – это ниточка, дающая бессмертие. А точнее – «двойное бытие» в сознании других людей.

Третья часть цикла – «Серенада». Как известно, жанровая этимология подразумевает песню-посвящение, исполняемое в вечернее или ночное время. Выбор жанра оправдан общей концептуальной установкой, ведь постлюдийное пространство равнозначно «времени серенады». Все этим понятия находятся в плоскости «новой искренности». Отсылка к М. Глинке в данном случае прямая. Его романс написан в той же тональности, (более того, В. Сильвестров практически буквально повторяет тональный план первого русского классика), в трехдольном размере, а интонационное пространство перенесено В. Сильвестровым просто в иную плоскость. Так, сарабанда знаменует следующий этап возрождения души.

Таким образом, впитывая в свою музыкальную поэтику идиомы прошлого, в данном случае, интонационный словарь М. Глинки, В. Сильвестров наделяет привычные вещи новой истиной, заставляя «неизвестные известные» создавать новую звуковую реальность, что созвучно словам Тагора: «Человек бессмертен, а значит, он должен нескончаемо умирать. Ибо жизнь есть творческая идея, и может осуществиться только в меняющихся формах» [1, с. 60].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бузиновский С. Б. Тайна Воланда: опыт дешифровки / С. Б. Бузиновский, О. И. Бузиновская. – Санкт-Петербург : Лев и Сова, 2007. – 506, [1] с.– Библиогр. : с. 60. – ISBN 9895-7-015-5. – Текст : непосредственный.
2. Рабиндранат Тагор. Собрание сочинений. В 12 томах. Том 12. Воспоминания, письма, стихи / под ред. Е. Быковой, Б. Карпушкина, В. Новиковой ; пер. с бенгальского М. Тубянского. – Москва : «Художественная литература», 1965. – 447, [2] с. – Библиогр. : с. 391. – Текст : непосредственный.

Сведения об авторе

Шматова Анастасия Николаевна, студентка 2 курса направления подготовки 53.03.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство» федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск)

Научный руководитель – Воротынцева Лилия Анатольевна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры теории и истории музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского», лауреат Всероссийского конкурса (г. Луганск)

МУЗЫКАЛЬНЫЙ УНИВЕРСУМ М. И. ГЛИНКИ.

УДК 78.071.1

Б. Б. Бородин
г. Екатеринбург, РФ

М. И. ГЛИНКА И ФОРТЕПИАНО

Волга – символ России – начинается с маленького ручейка на Валдайской возвышенности. Истоки русской фортепианной школы многообразны. Её возникновение и бурное развитие не ограничены географическими пределами России и осуществлялись в обширном духовном пространстве, именуемом русским или российским «европеизмом» [9]. Этот термин, указывающий на европейскую самоидентификацию России, был введён в оборот в середине XIX столетия в противовес «московскому панславизму». Русский европеизм – результат плодотворного взаимодействия древней русской культуры и привитой к ней, в результате петровских реформ, культуры западноевропейской. Начальные этапы взаимодействия отмечены важной особенностью: это была встреча культур, находящихся словно бы в разном «историческом измерении». Ориентация на незыблемость древних установлений, изоляционизм, свойственный обществам традиционного типа и, в частности, допетровской Руси, соприкоснулись с динамизмом и открытостью цивилизации Нового времени. В результате были разбужены мощные силы, дремавшие в недрах традиции, которые оказались способными не только пассивно воспринять воздействие, оказанное извне, но и творчески преобразовать воспринятое.

Ф. М. Достоевский в знаменитой «Пушкинской речи» говорил о «всемирной отзывчивости» русской культуры, о том, что «назначение русского человека есть бесспорно всеевропейское и всемирное» [5, с. 536]. Определяя место Глинки в истории русской музыки, его нередко сопоставляют с Пушкиным и его ролью для русской литературы. Творчество Глинки, полноправного представителя «русского европеизма» начинает не только классический этап русской музыкальной культуры, но и открывает новую страницу отечественного пианизма. Магистральную линию развития русской музыки первой половины XIX века можно определить как путь к профессионализму европейского образца, сохраняющего национальное своеобразие русской культуры. И этот путь во многом был пройден именно благодаря Глинке, в результате углублённой работы сумевшего вырасти из просвещённого музицирующего дилетанта, каких было немало в дворянском кругу, в художника мирового масштаба.

Пианизм Глинки и его эстетические взгляды на проблемы исполнительства формировались под влиянием отечественных традиций и под воздействием искусства западноевропейских мастеров классицистского и раннеромантического направлений. Русскую составляющую этого стилеобразующего комплекса можно, в свою очередь, разделить на две основные ветви: (1) *фольклорную*, связанную с глубинными пластами народной культуры, определившими общую направленность всего творчества композитора и лишь опосредованно проявившимися в фортепианной сфере; (2) *европеизированную*, продолжающую линию национальной ассимиляции европейских форм музицирования и норм музыкального языка.

«Грустно-нежные» звуки русских песен, исполняемых крепостным оркестром, произвели неизгладимое впечатление на юного Глинку, и, как он сам признаётся в «Записках», «эти песни, слышанные мною в ребячестве, были первою причиною того, что впоследствии я стал преимущественно разрабатывать народную русскую музыку» [4, с. 10]. Позднее, «фольклорная прививка», полученная в детстве, уберегла его от слепого

подражания иноземным стилям, в частности, итальянскому *sentimento brillante*. В «Записках» композитор категорически заявляет: «Все написанные мною в угождение жителей Милана пьесы, изданные весьма опрятно Giovanni Ricordi, убедили меня только в том, что я шёл не своим путём и что я искренно не мог быть итальянцем. Тоска по отчизне навела меня постепенно на мысль писать по-русски» [4, с. 57].

Весь XVIII век русская музыкальная культура активно овладевала европейскими формами музицирования и в сжатые исторические сроки осваивала те этапы, которые уже были пройдены европейской музыкальной цивилизацией. Причём указанный процесс, накапливая инерцию поступательного движения, происходил со всё большим ускорением, что, столетие спустя, позволило русской музыке занять достойное место в европейском музыкальном мире. Значительную роль в «европеизации» русской музыкальной культуры сыграли иноземные музыканты: Я. Хюбнер, Ф. Арайя, В. Манфредини, Г.-Ф. Раупах, Ф. Тиц и др. Во второй половине XVIII века в России приезжают и плодотворно работают выдающиеся итальянские мастера: Дж. Сарти, Б. Галуппи, Т. Траэтта, Дж. Паизиелло, Д. Чимароза. Сонаты венецианца Б. Галуппи послужили образцом для клавирных произведений его ученика – Д. С. Бортнянского. Произведения, близкие по стилю и по уровню сложности клавирным опусам Чимарозы, встречаются в русских рукописных сборниках, распространённых среди любителей. В качестве примера приведу анонимную Сонату из «Книги для генерал-басу Авдотьи Ивановой» (см.: Русская клавирная музыка. М., 1981. с. 13–15). Мастер монументальных жанров – Дж. Сарти, хотя и не был сам известен как клавирист, взрастил двух значительных композиторов-пианистов – Л. С. Гурилёва и Д. Н. Кашина. Не редкостью были и натурализовавшиеся в России иноземцы. Чех Я. Б. Прач выпустил сборник обработок для голоса и фортепиано собранных им русских народных песен, стал автором первой фортепианной школы, изданной на русском языке (1816). И. В. Геслер, воспитанник баховского ученика И.-К. Кителя, перебравшись в Россию, начинает нумерацию своих сочинений с опуса №1. Дж. Фильд, более тридцати лет проживший в России, не только становится одним из родоначальников отечественного пианизма, но и на долгие годы утверждает своим искусством эстетический образец фортепианной игры для российских профессионалов и любителей музыки.

Русская фортепианная культура выросла из дворянского усадебного быта, в котором тесно переплелись национальные традиции и европейские веяния. Насколько органично было это взаимодействие свидетельствует русская классическая литература. Граф Ростов (из «Войны и мира») отплясывает своего любимого «Данилу Купора» (Толстой комментирует, что это одна из фигур *англеза*) под залихватские звуки домашнего оркестра, «похожие на развеселого *трепачка*». В имении старого князя Болконского каждый день перед обедом «из-за затворенных дверей, слышались по двадцати раз повторяемые трудные пассажи Дюссековой сонаты», которую разучивает княжна Марья. Тургенев в «Дворянском гнезде» создаёт образ прекраснородушного немецкого музыканта – домашнего учителя Христофора Теодора Готлиба Лемма. В разных сценах романа Паншин и Лиза пытаются осилить четырёхручную сонату «Бетговена», в то время как сверху доносятся «слабые звуки гамм, разыгрываемых неверными пальчиками Леночки»; Варвара Павловна исполняет «шумный штраусовский вальс», «тальбергские вещицы», «блестящий и трудный этюд Герца».

Практически во всех ранних клавирных школах существовал «период рукописных сборников», нередко выполняющих функцию домашних учебно-методических пособий. В Англии – это «Книга Фитцуильяма», «Книга леди Невил»; в Нидерландах – «Тетрадь

Сусанны ван Сольд»; а в России – двумя веками позже – это «Тетрадь Даниловой», «Книга для генерал-басу Авдотьи Ивановой», «Альбом кн. Ильи Мещёрского», «Песелник» и т.д. К рукописным сборникам примыкают печатные музыкальные альманахи, также предназначенные для домашнего музицирования, вроде журнала с пышным названием: «Музыкальные увеселения, помесечно издаваемые, содержащие в себе оды российские, как духовные, так и светские, арии, дуэты, польские, менуэты, аглицкие, контртанцы, французские, котильоны, балеты и прочие знатные штуки: для клавикордов, скрипок, кларнет и других инструментов... Печатаны при императорском Московском университете 1774 года».

В указанных источниках содержится множество переложений популярных российских и малороссийских песен и танцев, сделанных, как это характерно для ранних этапов развития инструментализма, в каком-то обобщённом инструментальном стиле, не учитывающем специфику конкретного инструмента. Причём мелодии русских песен, попадая в тиски европейского четырёхтакта, часто неузнаваемо деформируются или, в свою очередь, сами энергией мелоса «распирают» эту стандартную структурную единицу, которая буквально «расползается», наподобие того, как мундир немецкого образца лопаётся по швам на широкой спине новоиспечённого екатерининского вельможи – «выходца из низов». Примером являются обработки песен «Вниз по матушке по Волге» и «Уж не травушка в чистом поле» из «Песелника» (Русская клавирная музыка. с. 12). Танцевальные пьесы, как правило, чрезвычайно просты, даже примитивны. Их гармония представлена лишь двумя основными функциями, фактура элементарна, мелодический материал отличается большей регулярностью, нежели в образцах песенного жанра, и поэтому более естественно укладывается в прокрустово ложе периода квадратного строения. Такие пьесы, как «Галопад» из «Песелника» своим обескураживающим инфантилизмом могут напомнить музыку, звучащую в младшей группе детского сада. Это «младенческий лепет» русской фортепианной школы. Она старательно выговаривает недавно усвоенные слова европейского интонационного лексикона, которые, всё же, звучат с заметным акцентом. Как все, изучающие незнакомый язык, она пытается придерживаться преподанных ей грамматических и синтаксических норм, но это не всегда получается.

Вслед за периодом рукописных сборников и печатных альманахов, состоящих из сочинений и переложений анонимных авторов, приходит время авторских произведений. Первые в России профессиональные клавирные произведения, опубликованные с указанием имени автора, принадлежат перу Василия Фёдоровича Трутовского. Композитор придерживается формы строгих вариаций, сохраняющих гармонический остов темы. Любопытно, что его вариационная техника близка приёмам, которые использовались в ранних европейских органно-клавирных школах – *диминуированию* и *колорированию*. Автор в процессе варьирования методично и последовательно дробит крупные длительности на всё более мелкие и заполняет широкие интервалы проходящими звуками. Но, из-за особенностей выбранного тематизма результат подобного варьирования оказывается весьма своеобразным. Например, тема Вариаций на русскую песню «У дороднова доброва молодца в три ряда кудри заплетался» укладывается в нетрадиционный для классической модели пятитакт. Каждая вариация занимает так же ровно пять тактов, что, в целом, оставляет впечатление некоторой композиционной неловкости. В фактуре сочинения имеются детали, в которых просматривается влияние «основной профессии» композитора, бывшего «придворным гуслистом» – обильные пассажные последовательности финальных вариаций, наверное, с большей естественностью воспроизводились бы на струнах, а не на клавиатуре.

Все отмеченные (и не отмеченные) несовершенства циклов Трутовского – это издержки роста. Важно другое: его «Вариации на русские песни для клавицимбала или фортепиано», изданные в 1780 году, утверждают в русской клавирной практике излюбленный жанр,

которому отдали дань *все* композиторы, – любители и профессионалы (включая иностранных гастролёров), – писавшие для фортепиано на рубеже XVIII–XIX веков. Именно в этом жанре вырабатывался тот своеобразный сплав национального мелоса и общеевропейских норм музыкального языка, который сделал русское музыкальное творчество мировым достоянием. Весьма знаменательно, что первые шаги русской клавирной музыки связаны именно с *песней*, что на самом раннем этапе формирования русского пианизма он был ориентирован на претворение *вокального* начала. Поэтому так сильна и значительна в русской пианистической традиции культура «пения на фортепиано», которая буквально пронизывает фортепианное творчество большинства русских композиторов и считается непреходящей ценностью русской пианистической традиции от Глинки до Рахманинова.

Примечательно, что в фортепианном творчестве Глинки ещё продолжается процесс ускоренного прохождения русской клавирной школой тех этапов развития инструментализма, которые были ранее пройдены европейской музыкальной культурой. На ранних стадиях развития инструментализма отсутствие привязки произведения к конкретному инструментальному составу очень часто обуславливалось *практическими соображениями исполнения*, наличием соответствующего инструментария. Определённую роль здесь играла недостаточно развитая образно-акустическая дифференциация музыкального мышления, свойственная начальным этапам эволюции инструментализма. Эта «тенденция к относительной инструментальной нейтральности» [2, с. 10–62] просматривается в ранних глинкинских «Вариациях на тему Моцарта», предназначенных автором «для фортепиано или арфы». Хорошо известно, что в России постижение европейских музыкальных традиций наиболее энергично происходило во второй половине XVIII века, когда в Европе эпоху Барокко уже сменил классицизм и полифонический тип музыкального мышления был вытеснен гомофонным. Поэтому русская музыкальная культура в первую очередь восприняла гомофонные модели, свойственные юному классицизму, а школу строгой полифонии она «проходила экстерном» – в полифонических штудиях Глинки, который, под руководством З. Дена, стремился «связать фугу западную с условиями нашей музыки узам законного брака» [цит. по: 1, с. 280]. Насколько упорной и целеустремлённой была эта работа, напоминающая «великий стилистический перелом» в творчестве Моцарта, изучавшего баховскую полифонию, свидетельствуют слова из письма Д. В. Стасову от 30/18 сентября 1856 года: «Не надеюсь постигнуть в короткое время то, что было сооружено несколькими веками» [там же]. В фортепианном творчестве Глинки законченным образцом, соединившим западную контрапунктическую технику с национальным мелосом, стала элегически-распевная Фуга ля минор.

Прямые европейские влияния, оказавшие воздействие на пианизм Глинки, связаны, с одной стороны, с близкими ему композиторскими стилями (Моцарт, Бетховен, Шопен) и, с другой стороны, с его непосредственными учителями фортепианной игры (Дж. Фильд, его ученики В. Оман и К. Т. Цейнер, К. Мейер). Определённую роль здесь сыграло знакомство с искусством И. Н. Гуммеля, Л. Бергера (ученика М. Клементи) и Ф. Поллини.

Особенности композиторского дара Глинки позволяют говорить о его «избирательном средстве» с особой областью европейской музыкальной культуры, отмеченной внешней лёгкостью и непосредственностью творческого процесса, тонкостью, деликатностью чувств, благородством и простотой их выражения. Г. Нейгауз, например, пишет о «Моцартовско-Шубертовско-Глинкинской непосредственности, которая, раз уж она вошла в этот мир, никогда не перестанет занимать наше воображение и будет вечно высшим мерилom

художественной одарённости, человеческого гения» [6, с. 99–100] Впечатлительность и тонкость восприятия юного Глинки напоминают Моцарта. Маленький Вольфганг плакал от громких звуков, а Глинка, вспоминая своё детство, писал: «Я с трудом переносил резкие звуки, даже валторны на низких тонах, когда на них играли сильно» [4, с. 10]. Моцартовская любовь к деревянным духовым (особенно к кларнету), техника игры на которых связана с гибкой выразительностью дыхания, близка Глинке, который на всю жизнь запомнил впечатление, произведённое на него в детстве кларнетовым квартетом Крузеля.

Глинка восхищался музыкой Шопена, и в его поздних фортепианных произведениях (таких, как “Souvenir d’une mazourka”, “Barcarolle”) биографом отмечается появление глубины мысли и «субъективности лирического чувства, *крайне родственного лиризму Шопена*» [3, с. 199; курсив мой – Б. Б.]. В общении с фортепиано лирическое начало порой проявлялось спонтанно, с подлинной романтической непосредственностью, напоминающей гофмановского капельмейстера Крейсера. На страницах «Записок» мы находим признание: «По вечерам и в сумерки любил я мечтать за фортепиано» [4, с. 28]. В мучительные периоды болезни импровизации приобретали иной характер: «В промежутках между припадками страдания становились тусклее: я садился за фортепиано и невольно извлекал фантастические звуки, в коих отражались фантастические, тревожившие меня ощущения» [4, с. 56]. Но это были импровизации, созданные под влиянием минуты – в завершённых сочинениях композитор старался избегать романтической рапсодичности и растрёпанности чувств.

Глинкинская концепция формы, опять же в традиции Моцарта и Шопена, имеет явное классицистское происхождение. Форма для него – «значит красота, прелесть, соразмерность частей для составления стройного целого» [1, с. 282]. Именно этот критерий он употребляет для оценки явлений исполнительского искусства. Ближе всего подобным требованиям отвечала игра представителей раннеромантического стиля, чуждавшихся крайностей «неистовых романтиков», сохранявших незамутнённую ясность стиля и классическое чувство меры. Игру Фильда, у которого Глинка взял только три урока, он вспоминает как «сильную, мягкую и отчётливую»: «Казалось, что не он ударял по клавишам, а сами пальцы падали на них, подобно крупным каплям дождя, и рассыпались жемчугом по бархату» [4, с. 15]. Именно через Фильда Глинка воспринял европейский «блестящий стиль» в его смягчённой, мечтательно-лирической, камерной интерпретации, влияние которой прослеживается в вариационных циклах автора «Руслана». Занятия с Мейером ещё более укрепили классицистскую направленность пианизма Глинки. Он пишет: «Мейер значительно развил мой музыкальный вкус; он не ограничился тем только, что, требуя от меня отчётливого и непринуждённого исполнения, восставал решительно противу изысканного и утонченного выражения в игре, но также, по возможности соображаясь с тогдашними моими понятиями, объяснял мне естественно и без педантизма достоинство пьес, отличая классические от хороших, а сии последние – от плохих» [4, с. 22]. Поддерживая свою пианистическую форму, он «усовершенствовался в игре на фортепиано постоянным упражнением в этюдах Крамера, Мошелеса и даже иногда принимался за Баха» [4, с. 37].

«Опрятно», «мягко», «отчётливо», «закончено» – излюбленные одобрительные эпитеты, применяемые Глинкой, когда он говорит об исполнителях. Импровизацию Гуммеля композитор характеризует следующим образом: «Он играл *мягко, отчётливо* и как бы уже прежде им сочинённую и хорошо затверженную пьесу» [4, с. 17]. Итальянский виртуоз Ф. Поллини, вошедший в историю пианизма, как один из изобретателей фактурного приёма «игры в три руки», по словам Глинки, «несмотря на годы свои, играл ещё даже самые многосложные пассажи своей музыки и до его времени никем не исполнимые, *очень отчётливо и мягко*, в противоположность почти всем другим maestro в Милане, которые нещадно били руками по клавишам» [4, с. 44; курсив мой – Б. Б.]

Вычурность, преувеличения (как динамические, так и эмоциональные), показная пышность, пафосная риторика, самодовлеющая виртуозность претят строгому вкусу Глинки. Эксцессы романтизма воспринимались им крайне настороженно. Вслед за Фильдом он весьма критически отзывался об исполнительском искусстве Листа, особенно в классическом разделе репертуара. По мнению Глинки, «всю блестящую и модную музыку он [Лист] играл очень мило, но с превычурными оттенками (*à la française*)... в сонатах Бетховена и вообще в классической музыке исполнение его не имело надлежащего достоинства, и в ударе по клавишам было нечто отчасти котлетное» [4, с. 103]. Так же чужда была Глинке листовская оркестровая трактовка фортепиано. Ей Глинка предпочитал «естественный голос» инструмента, исходящий от его имманентной природы. В русском искусстве чрезвычайно сильна тенденция к строгости, простоте и естественности выражения, высокое стремление к «красоте без пестроты», если воспользоваться фразой из «Страстей по Андрею» А. А. Тарковского, восходящее, по-видимому, к православным истокам. Л. Н. Толстой, высказывая своё впечатление от картины «Иван Грозный и сын его Иван», писал И. Е. Репину: «Хорошо, очень хорошо, и хотел художник сказать значительное, и сказал вполне и ясно, и, кроме того, так мастерски, что не видать мастерства» [8, с. 60].

Фортепиано Глинки осталось камерным, «домашним», сохранившим, несмотря на близкое знакомство с европейскими виртуозными школами, традиции просвещённого любительства, характерного для дворянского усадебного быта. Это обаятельное и «уютное» фортепиано мы услышим впоследствии в «Маленькой сюите» Бородина, в «Детском альбоме» и «Временах года» Чайковского, в миниатюрах Лядова и Аренского, в мазурках и прелюдиях раннего Скрябина, в исполнительской манере Гольденвейзера и Игумнова. Скромный и «отчётливый» пианизм Глинки находится в ряду других значительных явлений русской культуры, которым присуща некая «стыдливость творчества» [7, с. 313–314] – так скромна и «отчётлива» поэзия и проза Пушкина, Лермонтова, рассказы и пьесы Чехова, театр Станиславского.

Волга – символ России – впадает в Каспийское море. Это озеро, внутренний водоём, не сообщаемый с мировым океаном. Но, к счастью, «география духа» основывается на иных закономерностях, И могучая река русской музыки непосредственно вливается в океан мировой культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев, Б. М. И. Глинка / Б. М. Асафьев. – Л. : Музыка, 1978. – 312 с.
2. Бородин, Б. Б. Три тенденции в инструментальном искусстве / Б. Б. Бородин. – Екатеринбург: Банк культурной информации, 2004. – 222 с.
3. Веймарн, П. Михаил Иванович Глинка. Биографический очерк / П. Вейрман. – М. : П. Юргенсон, 1892. – 248 с.
4. Глинка, М.И. Записки / М. Глинка. – М. : Музыка, 1988. – 222 с.
5. Достоевский, Ф. М. Дневник писателя / Ф. М. Достоевский. – М. : Современник, 1989. – 560 с.
6. Нейгауз, Г. Автобиографические записки. Избранные статьи. Письма к родителям / Г. Нейгауз. – М. : Советский композитор, 1975. – 528 с.
7. Потебня, А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. – М. : Искусство, 1976. – 613 с.
8. Толстой, Л. Н. Собр. соч. в 22 т. Т. 19–20 / Л. Н. Толстой. – М. : Художественная литература, 1984. – 880 с.
9. Чубарьян, А. О. Российский европеизм / А. О. Чубарьян. – М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2005. – 416 с.

Сведения об авторе

Бородин Борис Борисович, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства ФГБОУ ВО «Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского» (г. Екатеринбург)

УДК 78.01:784.3

А. В. Быковская
г. Луганск, РФ

**А. С. ДАРГОМЫЖСКИЙ – ПРОДОЛЖАТЕЛЬ ГЛИНКИНСКИХ ТРАДИЦИЙ В
КОНТЕКСТЕ РОМАНСОВ НА СТИХИ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА**

Мировоззрение А. С. Даргомыжского, его эстетика и художественные вкусы складывались в тридцатых-сороковых годах XIX века. Это было переломное время, на стыке двух эпох, когда русская культура совершала быстрое восхождение к высотам своего развития.

Начало композиторской деятельности Даргомыжского теснейшими узами связано с искусством гениального основоположника русской музыкальной классики – Михаила Ивановича Глинки. Первые свои шаги Даргомыжский делал в атмосфере создания русской оперной литературы – бессмертного «Ивана Сусанина», вдохновенных образцов глинкинской вокальной лирики.

Будучи наследником и продолжателем традиций Глинки, Даргомыжский продвинулся ещё глубже в психологическом выражении музыкальных характеристик персонажей, в области драматического музыкального воплощения душевных переживаний, детальной эмоциональной окраски героев.

Склоняясь в своём творчестве преимущественно к вокальным жанрам, композитор достигал правды посредством воспроизведения характерных особенностей различных типов человеческой речи. Он добивался этих качеств и в исполнительстве, применял в своей педагогической практике.

Даргомыжский создал новый тип героя. Рассказывая в своих произведениях о «маленьком» человеке, повествуя о жизни мелкого чиновника, солдата, крестьянской девушки – людей, ранее не привлекавших интереса слушателей, он впервые поднял тему социального неравенства. С его творчеством в русскую музыку вошло направление критического реализма – композитор одним из первых стал выразителем идей нового поколения.

Вокальное наследие А. С. Даргомыжского глубоко связано с культурой русского романса в различных её видах: романса сентиментального, лирического, баллады, «русской песни», романса «восточного», «испанского». Также, композитор особо тщательно подходил к выбору текста для своих романсов, обращаясь к А. С. Пушкину, Н. В. Кукольникову, В. С. Курочкину, П. И. Вейнбергу, А. А. Дельвигу, В. А. Жуковскому и др.

Наряду с А. С. Пушкиным, любимейшим поэтом композитора является и М. Ю. Лермонтов, сюжетика стихотворений которого была близка Даргомыжскому. Одной из особенностей творчества поэта является мотив одиночества, раскрывающийся через традиционное противопоставление героя бездушной толпе, сочетающееся с ощущением усталости и безысходности, философскими размышлениями и любованием природой. Философская лирика поэта отличается ощущением трагической двойственности человеческой души и тесно связана с мотивом выбора между добром и злом. Любовной же лирике присуще ощущение разочарования, одним из самых частых является мотив страдания от неразделённой или ушедшей любви.

Композиторы-современники Лермонтова создали немало музыкальных произведений на его тексты, но не все сумели раскрыть глубину лермонтовской мысли. Активное воздействие его поэзии на развитие русского романса нового типа связано с творчеством А. Варламова, сумевшего передать в своих вокальных сочинениях дух и характер таких стихотворений, как «Ангел», «Из Гёте», «Молитва» и «Казачья колыбельная песня».

Значительно расширил сферу вокальной лирики, основанной на лермонтовских текстах и Даргомыжский. Наряду со стихами «Молитва», «Слышу ли голос твой», уже прозвучавшими в русском романсе, он положил на музыку «Тучи», «Песнь рыбки» (из «Мцыри»), «На севере диком», «Утес». В них композитору удалось найти правдивые музыкальные интонации, точно передающие мысль поэта, его горькие раздумья об одиночестве человека. Но более всего выделяются «И скучно и грустно», «Мне грустно», романсы, сформировавшие жанр лирического монолога.

К ранним произведениям композитора на стихи поэта относится романс «Тучки небесные». Даргомыжский музыкально воплощает это стихотворение-размышление в форме так называемой «сдвоенной» «русской песни», несущей в себе одну эмоциональную окраску – элегическую, выраженную в двух разных жанровых частях (медленной протяжной и скорой плясовой), раскрывающих две основные темы текста – одиночество и изгнание. Написанный накануне отъезда Лермонтова «с милого севера в сторону южную» (т.е. на Кавказ), сюжет текста раскрывает мучавшее самого поэта чувство неопределённости, тоски и покинутости. Одиночество было знакомо ему с детских лет: будущий поэт, воспитываемый бабушкой, разлучившей его с отцом, переживал отрешенность, безучастность в жизни окружающих людей. Наблюдающий настоящую жизнь как-бы сверху, уподобляется плывущим по небу «тучкам». Такое содержание имеет и первый раздел романса.

Широкая, распевная, народного склада мелодия части сливается с начальными пейзажными стихами поэта, своеобразным обращением героя к природе. Часть состоит из двух куплетов, предваряемых кратким фортепианным вступлением и заключением, с выделенной гармонией тритона и его разрешением, кадансовым оборотом с брошенными вспомогательными звуками. Начиная мелодию с восходящего квартового хода, композитор даёт толчок к постепенному расширению диапазона с помощью скачков вплоть до децимы. Но, несмотря на это, всегда присутствует их последующее заполнение разнообразными колоратурами. Обращают на себя внимание фраза «Степью лазурною» с пометкой *dolce*, и горестным терцовым вздохом-окончанием, а после, мелодия словно разгоняясь, приходит к самому высокому звуку романса «а²» на словах «...мчитесь вы, будто как я же, изгнанники...» Заключительная каденция в конце куплета, в гармоническом обороте II⁶₅-K⁶₄-D₇-t выделена более размеренным триольным движением и подчёркиванием каждого звука-слога в мелодии.

Лирико-повествовательное, сосредоточенное выражение безнадежно-печальных чувств первой части, сменяется напряженной динамикой во второй: нарочито разухабистый аккомпанемент (бас – аккорд), размер 2_4 , темп Allegro. И смысл здесь иной: в отличие от туч, герой не имеет свободы, им «чужды страдания». Поэт же испытывает сильное чувство тоски по милым сердцу местам, в противовес скандируемой фразе «Нет у вас родины, нет вам изгнания». При этом композитор подчёркивает слова множественными повторами, динамизируя фактуру, расцвечивая новыми ладо-гармоническими средствами: цепь отклонений *e-C-G*, прерванный оборот на рубеже повторенных предложений (незаконченная мысль); во втором случае уплотненная фактура, с выделением мелодической вершины «h²»

на октавном скачке (в сравнении с секстовым в первом построении), расширение S гармоний на словах «Чужды вам страсти» (II₇, II₅⁶, II₃⁴); мелодическое движение по t₃⁵ с ремаркой «dolce», выделяющее слова «вечно холодные». Следующая за ней реприза, с ремаркой «con forza», украшена брошенными вспомогательными звуками. А заключительная фраза подчёркнута непрерывным фортепианным «стуком колёс» (на тоническом остинато), уносящих героя в неизвестную даль.

В 1840 году Александр Сергеевич знакомится с изданием «Стихотворения М. Лермонтова», из которого выбирает лирический монолог о силе молитвы, написанный поэтом во время романтического знакомства с Марией Алексеевной Щербатой (именно она отнесла в печать стихотворение уже после его смерти). Основная идея стихотворения – вера, сила молитвы, душевная гармония.

«Молитва» («В минуту жизни трудную») выдержана в характере мелодически закругленного романса салонного оттенка, с типичными интонационными оборотами, представляющими «общие места» несколько подслащенный лирики» [3, с. 296]. Первая часть романса представлена в суровом сопровождении строгих четвертных, решительными интонациями мелодического повествования, которые в свою очередь смягчаются округлёнными осторожными окончаниями. Вокальная линия сопровождается контуром аккомпанемента, хоральная фактура которого соответствует духовному жанру. Волнообразность развития материалу придаёт гармония: в начале части плагальные сочетания в динамическом диапазоне от *p* до *pp*; во втором предложении с помощью отклонений в тональности первой степени родства (*Es*, *f*) приводит к кульминации на стыке двух периодов (тт. 8–9). Композитор вводит пленительные задержания (как в гармонии, так и в мелодии), пряные сохвучия нонаккордов, звучащие благостно и возвышенно. Тональное развитие вырывается за пределы тональностей первой степени родства, в итоге модулируя в конце построения в *F-dur*, плавно связывая с последующей частью.

Вторая часть романса-молитвы отмечена естественными оборотами, исполненными трогательного чувства. Аккордовая хоральность сменяется умиротворённым покачивающимся арпеджио, напоминающим шубертовскую песню юной девы, молящей о помощи («Ave Maria»), а мелодическая линия изобилует квартовыми ликующими интонациями, мягкими терцовыми мотивами блаженства. Примечателен недолгий уход из сферы бемольных тональностей в чистый и просветлённый *C-dur*, на словах «сомненья далеко», «так легко, легко...». Но уже в следующем такте возвращается основная тональность в сопоставлении с минорной гармонической S (*des-moll*), тем самым подчёркивая контраст твёрдо прозвучавшего «и верится» на *ff*, тотчас затемняя колорит на словах «и плачется» (*pp*), в конечном итоге с облегчением выдыхая заключительное «и так легко» на тонике «As».

Возвращением к лирическим образам 20-х–30-х гг. с характерным интонационным языком, типичными вокальными формами является романс «Слышу ли голос твой». В данной группе вокальных сочинений Даргомыжский возрождает хорошо знакомые настроения – «открытые сердечные излияния, нередко окрашенные светлой мечтательностью, элегическую грусть, рожденную безвозвратно ушедшими радостями, разочарованность, ищущую утешения в кругу друзей» [4, с. 118]. Возможно это связано с потерянными и угнетённым состоянием, испытываемым Александром Сергеевичем в тот период времени – это и мрачная общественная ситуация, враждебность со стороны дирекции театров, болезнь композитора, смерть матери... Даргомыжский замкнулся в себе, предпочитая общество близких друзей. Наверное, поэтому он выбирает более «безопасный путь» романсовой лирики, которая всё же раскрывается сквозь призму душевной конфликтности.

Вновь в центре сюжета сам поэт, в шёпоте которого мы слышим обращение не то к возлюбленной, не то к высшим силам. Сосредоточенность на внутреннем состоянии героя есть основа избранной лаконичной двухчастности композиции романса, предваряемого четырьмя звуками фортепианного вступления. Но и в нём есть свой центр опоры – это VI^b ступень, принадлежность гармонической мажорной S, к которой не раз возвращается автор.

Мелодика романса органично синтезирует кантиленность с гибкой декламационной манерой нового творческого периода. Этому соответствует размеренное движение восьмыми и четвертями, «говорящие» секундовые и кварто-квинтовые ходы, в сочетании с мягкими терциями, округлыми фразами. Примечательно, что прозрачная фактура аккомпанемента в большей степени содержит широкие интервалы как в гармоническом, так и в мелодическом варианте, репрезентируя открытость высказывания, душевные откровения.

В целом, музыкальная композиция будто описывает портрет главного героя стихотворения: под внешне сдержанной натурой (аскетичный мелодический контур), скрывается темпераментная душа поэта-романтика (пряная гармония, хроматические изломы, сентиментальные задержания, интенсивное тональное развитие). В первой части романса композитор использует следующий ряд тональностей: A, E, D. Помимо триады мажорных тональностей, внезапный *fis-moll* бликует на словах «... глаза твои, лазурью глубокие».

Вторую часть композитор начинает с напряженной D тональности *e-moll*, затем обращается к более обострённому аккорду DD^6_5 (т. 12) Здесь наблюдается расширение формы за счёт повтора заключительной фразы (у Лермонтова этого нет) – как будто не хватает текста, чтобы до конца выразить все обуревающие автора чувства. Обращает на себя фраза «И как-то весело, и хочется плакать!», где противоречие высказано, в первом случае, цепью доминантовых гармоний, широкими ходами-восклицаниями в мелодии. При повторе, слово «весело» подчёркивается пунктирным ритмом и сопоставлением одноименных *D-dur-d-moll*, словно улыбка сквозь слёзы, за чем сразу же следует прерванный оборот (тт. 14–15) с характерной нисходящей поступью звуков-слогов. Новый кульминационный виток намечается при повторе «И так на шею бы тебе я кинулся», с одновременным отчаянным уходом в S сферу (*h-moll*), и мгновенным возвращением к главной тональности вокальной композиции на фоне развёрнутой фактуры аккомпанемента, порывистое настроение которого продолжает краткое фортепианное послесловие.

Вокальное наследие А. С. Даргомыжского охватывает 30-летний период, и включает около 100 сочинений, среди которых многие написаны в глинкинских традициях (русские песни, цыганские, романсы «восточные» и «испанские», элегии). Наряду с этим, композитор выступает новатором и создаёт новые жанры русского романса – это драматический монолог, комическая и сатирическая песня, бытовая сценка, драматическая песня.

А. Даргомыжский проложил следовать новым путям, открытым М. Глинкой в развитии русского музыкального искусства. Его творчество послужило своеобразным связующим звеном между пушкинской эпохой, ознаменованной началом русской музыкальной классики и реалистическим направлением в музыке, подготовило смелые новаторские искания молодых музыкантов «новой русской музыкальной школы», членов «Могучей кучки».

ЛИТЕРАТУРА

1. Васина-Гроссман, В. А. Русский классический романс XIX века / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1956. – 352 с.
2. Кюи, Ц. А. Русский романс: очерк его развития: учебное пособие / Ц. А. Кюи. – 3-е изд., стер. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2022. – 116 с.

3. Пекелис, М. С. А. С. Даргомыжский и его окружение: в 3 т. / М. С. Пекелис. – М. : Музыка, 1966. – Т. 1. – 494 с.
4. Пекелис, М. С. А. С. Даргомыжский и его окружение: в 3 т. / М. С. Пекелис. – М. : Музыка, 1973. – Т. 2. – 416 с.
5. Пекелис, М. С. А. С. Даргомыжский и его окружение: в 3 т. / М. С. Пекелис. – М. : Музыка, 1983. – Т. 3. – 317 с.

Сведения об авторе

Быковская Анна Валерьевна, студентка 4 курса специальности 53.02.07 «Теория музыки» колледжа Академии Матусовского (г Луганск)

Научный руководитель – Доценко Алина Владимировна, преподаватель первой категории предметно-цикловой комиссии теории музыки и музыкальной литературы колледжа Академии Матусовского (г. Луганск)

УДК 781

*Ван Цзяди
г. Новосибирск (РФ),
г. Тяньшуй (КНР)*

СООТНОШЕНИЕ ВЕРБАЛЬНЫХ И МУЗЫКАЛЬНЫХ СТРУКТУР В РОМАНСЕ М. И. ГЛИНКИ «НЕ ИСКУШАЙ МЕНЯ БЕЗ НУЖДЫ»

Обращаясь к анализу вокальных произведений, музыканты, как правило, концентрируют всё внимание на выяснении их музыкальных закономерностей. Вместе с тем, поэтический текст является неотъемлемой частью вокальной музыки. Он имеет свою собственную форму и ритмическую организацию. Поэтические структуры могут неоднозначно соотноситься с музыкальными.

Выяснение соотношения между музыкальными и поэтическими структурами может помочь певцу лучше осознать организацию произведения и справиться с исполнительскими трудностями. Особую актуальность это имеет для вокалистов, исполняющих произведение на иностранном языке.

Самое пристальное внимание уделяется анализу устройства вербального текста и его соотношению с музыкальным текстом в этномузыкологии. В этом исследовании автор применяет методологический подход, сложившийся в новосибирской этномузыкологической школе и подробно изложенный в работе [3].

Романс «Не искушай меня без нужды» [2, с. 11–18] М. И. Глинка написал на стихотворение Е. А. Баратынского «Разуверение» [1, с. 25–26]. Стихотворение содержит шестнадцать поэтических строк. Они объединяются конечными рифмами в четыре четырёхстишные строфы. При этом поэт на уровне рифмы дополнительно создает зеркально-симметричную «арочную» композицию. В первой и последней строфах строки рифмуются по типу **a-b-a-b**, а во второй и третьей строках – по типу **a-b-b-a**.

Кроме того, поэт создает арку между крайними строфами благодаря «игре» с количеством слогов в стихах. Количество слогов чередуется в стихотворении следующим образом: 9-8-9-8| 9-8-8-9| 8-9-9-8| 9-8-9-8||.

Стихосложение силлабо-тоническое. Основу поэтического ритма образует четырёхстопный ямб. Помимо статистически преобладающих ямбических стоп используется пиррихий и амфибрахий. Ямб может находиться в стихе на любом месте. Пиррихий появляется в нечетных стопах, амфибрахий – только в конце 9-сложных стихов. Использование разных стоп и их передвижение придает поэтическому ритму дополнительную гибкость и изощренность.

Музыкальная форма устроена несколько иначе. Это тоже строфическая композиция. Однако она состоит из двух строф, каждая из которых включает восемь музыкально-

поэтических строк. В свою очередь мелострофа делится на две части. Границы частей в ней соответствуют границам поэтических строф, а мелостроки – стихам. Мелодический материал обновляется, а при повторении варьируется. Музыкальная форма может быть отражена буквенной схемой: **a-b-c-d | e-f-g-h-g-h₁ || a-b₁-c-d | e-f-g₁-h-g₁-h**. Обращает на себя внимание, что композитор повторил седьмую и восьмую, а также пятнадцатую и шестнадцатую поэтические строки. В результате количество мелострок увеличилось в романсе до двадцати. Композиционная арка между крайними строфами стихотворения Е. А. Баратынского у М. И. Глинки трансформировалась в арку между инструментальным вступлением и инструментальным завершением романса.

Теперь об организации музыкальной ритмики. Композитор использует равномерно акцентную метрику с постоянным размером в целую длительность. Это дает возможность музыкально подчеркивать поэтическое ударение, размещая его на сильном или относительно сильном времени такта, на более долгой длительности или же совмещая оба эти принципа.

М. И. Глинка делает ритмику еще более гибкой и изощренной путем интенсивного варьирования каждого из трех типов стоп. Так, ямб реализуется в романсе музыкально-ритмическими последовательностями: восьмая–четверть с точкой; восьмая–четверть; восьмая–половинная; четверть–четверть с точкой; четверть–четверть. Во всех этих вариантах второй элемент стопы приходится на сильную долю такта. Кроме того, встречается несколько ямбических стоп, состоящих из двух восьмых длительностей, вторая из которых приходится на относительно сильную третью долю, а также на слабые вторую и четвертую доли. В последних случаях акцентное различие элементов внутри стопы минимизируется.

Пиррихий представлен, в основном, последовательностью восьмая–восьмая. Однако в романсе есть четыре случая парадоксальной музыкальной реализации пиррихия, которые требуют от исполнителя предельного внимания.

Первый случай встретился в третьей стопе третьей мелостроки (**с**): «Разо|чаро|ванно|му чужды». Композитор использовал здесь последовательность двух четвертей, вторая из которых приходится на относительно сильную долю. То есть, в этом случае на безударный слог текста приходится осязаемый музыкальный акцент, который певец должен постараться нивелировать.

Второй случай возник в первой стопе седьмой мелостроки (**g**) на словах: «И не| могу| предать|ся вновь». Музыкальная стопа в этом месте ямбическая с ритмом восьмая–четверть с точкой. При этом четверть с точкой приходится на сильную первую долю. Появление акцента на отрицательной частице «не» представляется вполне оправданным, так как этот художественный прием передает силу эмоционального напряжения. Однако исполнитель не может допустить, чтобы этот акцент на первой доле такта оказался более сильным в сравнении с ударным слогом, приходящимся на третью долю такта.

Третий и четвертый случаи сконцентрированы в восьмой мелостроке (**h**) со словами: «Раз из|менив|шим сно|виденьям». В первой ее стопе поэтический пиррихий реализован хореической музыкальной последовательностью четверть–восьмая. Особенностью этой стопы является также то, что ее второй краткий элемент выделяется акцентом, поскольку приходится на сильную долю такта. К этому можно добавить, что стопа находится на мелодической вершине, достигнутой в предыдущей музыкальной фразе-мелостроке. В третьей стопе опять используется ямбическая последовательность восьмая–четверть с точкой, такая же, как в седьмой строке. В восьмой мелостроке исполнителю, выражающему

аффект, необходимо подчеркнуть ударение на четвертом слоге, приходящееся на вторую долю такта для того, чтобы музыкальная фраза прозвучала естественно.

При точном повторе двух поэтических строк музыкально-ритмическое воплощение десятой мелостроки меняется. В ней оба поэтических пиррихия реализуются наиболее соответствующей им музыкальной стопой из двух восьмых длительностей.

В романсе М. И. Глинки с учетом повторяющихся поэтических строк амфибрахий встретился двенадцать раз. Он представлен четырьмя музыкально ритмическими вариантами: восьмая–четверть–четверть (в 1-й, 8-й, 11-й, 17-й и 19-й мелостроках); восьмая–половинная–четверть (в 5-й и 15-й мелостроках); четверть–четверть–четверть (в 3-й и 12-ой мелостроках); восьмая–распетая половинная–половинная (в 10-й мелостроке). В трех первых формулах начало второй «ударной» длительности приходится на сильную долю такта. В четвертой – на относительно сильную третью. В последнем варианте дополнительный акцент на ударном слоге возникает благодаря мелодическому распеву. Однако исполнитель должен очень хорошо контролировать баланс между вторым ударным и третьим безударным, но выделенным своим метрическим положением, слогами.

Таким образом, проведенный анализ соотношения поэтических и музыкальных структур показал, что на уровне композиции модель М. И. Глинки существенно отличается от модели Е. А. Баратынского, при этом находится с ней в гармоничном соотношении. На уровне ритмики гибкость и изощренность стихов многократно усилены при их музыкальном воплощении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баратынский, Е. А. Стихотворения и поэмы / Е. А. Баратынский. – М. : Дет. лит., 1975. – 128 с.
2. Глинка, М. И. Полное собрание романсов и песен для одного голоса с фортепиано / М. И. Глинка; ред., вст. статья и комм. Н. Н. Загорного. – Л. : Гос. муз. изд-во, 1955. – 346 с.
3. Кондратьева, Н. М. Телеутские погребальные плачи сыгыттар по аудиоматериалам Архива традиционной музыки новосибирской консерватории / Н. М. Кондратьева // Вестник музыкальной науки. – 2019. – № 4. – С. 89–98.

Сведения об авторе

Ван Цзяди, ассистент-стажер 2 курса специальности 53.09.02 «Искусство вокального исполнительства» вокального факультета федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки» (г. Новосибирск)

Научный руководитель – Кондратьева Наталья Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры этномымукознания федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки» (г. Новосибирск)

УДК 78.01

К. А. Жабинский
г. Ростов-на-Дону, РФ

МУЗЫКА М. ГЛИНКИ В ПРОСТРАНСТВЕ РУССКОЙ ФИЛОСОФСКОЙ МЫСЛИ XIX–XX ВЕКОВ

Указанная проблематика, по-видимому, еще не привлекала внимания исследователей и нуждается в углубленном, многоаспектном изучении. Однако даже поверхностный обзор соответствующих материалов позволяет заключить, что М. Глинка едва ли принадлежал к числу мастеров искусства, вызывавших обостренный, ярко выраженный интерес отечественной философской мысли XIX–XX столетий. Это объясняется, по-видимому, целым рядом причин – как объективных, так и субъективных. Прежде всего, формирование собственно философии музыки протекало в Западной Европе (а затем и в России) весьма замедленно, с большими трудностями. Утвердившееся в эпоху Просвещения эстетическое

толкование музыки, именуемой «искусством прекрасных ощущений», отнюдь не способствовало обнаружению и углубленному изучению философских интенций музыкального искусства. Разумеется, и в границах традиционной антропологической иерархии самопроявлений человека-«микрокосма» подобная сфера «ощущений» (хотя бы «прекрасных») неизбежно занимала одну из периферийных мест. Соответствующая «профессиональная инерция», безусловно, отнюдь не способствовала чуткому восприятию радикальных изменений, происходивших в музыкальном искусстве на рубеже классической и романтической эпох.

Примечательно, что даже в философско-эстетических трудах, создававшихся Г. В. Ф. Гегелем на протяжении первой трети XIX века, «...по глубине и многосторонности не имевших себе равных в ту эпоху» [11, с. 153] и хронологически соприкасавшихся с ранними произведениями Глинки, отсутствовали, скажем, упоминания о бетховенском творчестве. Согласно комментарию А. В. Михайлова, подобная «индифферентность» во многом обуславливалась и самосознанием данного исторического периода («Как духовно насыщена музыка Бетховена – и как неожиданна для его современников!» [10, с. 16]), и самоочевидным скепсисом Гегеля по отношению «...к духовным потенциям музыки, в этом смысле решительно и скоро переросшей [гегелевскую] эстетику...» [11, с. 156]. В дальнейшем освоение указанных «духовных потенций» соотносилось философами преимущественно с художественными исканиями композиторов, склонных к «теоретизированию» о собственном творчестве (Ф. Лист, Р. Вагнер, А. Скрябин). Это позволяло несколько упростить весьма сложную процедуру «перевода» на язык философии тех или иных концепций музыкального творчества, изначально ограничиваясь умопостижением не столько музыки, сколько «слова о музыке». Кроме того, декларируемые романтиками провозвестниками «искусства будущего» идеи неуклонного и поступательного эволюционного развития музыки позволяли напрямую отождествлять указанную «переводимость» с «философской глубиной», а кажущийся «имманентизм» музыкальных шедевров прошлого – с довольно «поверхностной» и отнюдь не в полной мере «высокодуховной» их содержательностью.

Как известно, Глинка далеко не был склонен «теоретизировать» или «рефлектировать» на темы, связанные с его произведениями, творческими устремлениями в целом, и т. д. Будучи старшим современником Ф. Листа и Р. Вагнера, наш великий соотечественник довольно сдержанно воспринимал их творческие новации (хотя и не отвергал безоговорочно) и рассуждения об «искусстве будущего». Отчасти поэтому глинкинское наследие, с огромным интересом изучаемое и даже по-новому осмысляемое ведущими отечественными композиторами последней трети XIX – начала XX столетия (прежде всего, «кучкистами» и «Беляевским кружком»), нередко могло восприниматься отечественной философской мыслью указанного периода в русле заведомой эстетической «отсталости» или даже «реакционности».

Следует учитывать и специфические затруднения, обусловленные традиционной сопряженностью философских исканий в России с христианско-православными богословскими учениями. В контексте же подобных учений само по себе «философствование о музыке» как самостоятельной «духовной субстанции» представлялось весьма проблематичным. Неудивительно, что первоначальное осмысление глинкинского творчества (1830–1850-е годы) протекало в недрах музыкальной критики и публицистики. Например, выдающийся русский философ и поэт, крупнейший представитель славянофильства

А. Хомяков относился к творчеству Глинки с неизменным пиететом: «Одна из главных идей Хомякова-критика – идея русской художественной школы, опирающейся на народные традиции. В музыкальной сфере наиболее народным Хомяков считал творчество М. Глинки, в изобразительном – картину А. Иванова “Явление Христа народу”» [2, с. 125]. Яркая и афористичная рецензия А. Хомякова на московскую премьеру оперы «Жизнь за царя» (1844) очень высоко оценивалась современниками и вскоре, как говорится, «разошлась на цитаты» («Нет человеческого истинного без истинно народного!» – см.: [Там же, с. 131]). Однако философские труды А. Хомякова ориентировались на разработку в основном вероисповедных и конфессионально-религиозных вопросов (не случайно Н. Бердяев называл этого мыслителя «рыцарем Церкви»), вследствие чего умозрения, обращенные к «церковному сознанию», пронизывали всю его философскую систему (напомним, что именно Хомяковым было впервые предложено и обосновано концептуально-обобщающее понятие «соборность»; см.: [3, с. 227]). «Имманентная» художественно-эстетическая (в том числе музыкальная) проблематика фактически не была претворена Хомяковым в границах философского дискурса, и соответствующие наблюдения по поводу глинкинских опер, весьма глубокие и оригинальные, к сожалению, так и не получили обстоятельного и систематического развития¹.

Еще более показательный пример – философское наследие В. Одоевского, мыслителя самобытного и многогранного. В энциклопедических изданиях его нередко именуют одним из «основоположников русского классического музыковедения» [13, стб. 1071]. Вероятно, В. Одоевский с равным основанием может быть назван в числе крупнейших представителей отечественного «глинковедения» – упомянем хотя бы статьи, посвященные «Ивану Сусанину», «Руслану и Людмиле», симфоническим увертюрам и др. Показательны также во многом оригинальные философско-эстетические интенции Одоевского: «В эстетике он высшее место отводит музыке, но и все искусства, всё, что развивает эстетическую культуру, несут в себе высшие ценности» (курсив мой. – К. Ж.) [3, с. 171]. Наглядным подтверждением сказанного являются романтические философские новеллы «Себастиан Бах» и «Последний квартет Бетховена», в которых, по мнению современников, запечатлелись «скорее биографии талантов» (выражение В. Белинского), чем жизнеописания реальных композиторов. Тем не менее, философски-обобщенное толкование глинкинского творчества в наследии В. Одоевского отсутствует. По-видимому, это может быть объяснено известным парадоксом «чрезмерной близости» к осмысляемому феномену. Будучи одним из «доверенных лиц» композитора, тесно сотрудничавших с ним в решении самых разнообразных творческих проблем, Одоевский не располагал необходимой «временной дистанцией», которая позволила бы ему осмыслить «феномен Глинки» в целом, как историческое явление духовного плана. Соответствующие предпосылки формировались несколько позднее, в 1860-х годах, однако исследовательские устремления В. Одоевского на протяжении указанного периода были связаны преимущественно с «развитием естественных наук», а также теоретическим обоснованием фундаментальных («внесторических») принципов русского художественного мышления в музыке (аналитические штудии, посвященные древним пластам фольклора, церковному осмогласию и т. д.) [3, с. 177].

Наконец, весьма примечательно краткое упоминание о Глинке, обнаруживаемое в литературном наследии Вл. Соловьева – бесспорно, крупнейшего русского философа XIX столетия, основоположника «учения о всеединстве», одной из наиболее значительных интенций в русской философской мысли Новейшего времени. Следует заметить, что

¹ В частности, Т. Ливанова и В. Протопопов указывают на принадлежащее А. Хомякову весьма проницательное толкование образа Ивана Сусанина как хранителя и защитника традиционного крестьянского уклада, в отличие от рассуждений о «стихийном поборнике монархической идеи», которые преобладали в отзывах русской официальной прессы 1830–1840-х годов [5, с. 221].

поистине впечатляющий универсализм, охватывающий самые различные сферы теоретического знания (философия и богословие, история, социальные и естественные науки), обуславливавший устремленность Вл. Соловьева к построению «глобальной» философской системы, не получил надлежащей реализации в сфере эстетики, прежде всего художественной. Помимо известной «разбросанности» мыслителя, отличавшегося переменчивостью и нередко увлекавшегося тем или иным направлением философских исканий в ущерб остальным, надлежит учитывать, как ни странно, и ограниченность непосредственных впечатлений слушательского плана: Вл. Соловьев «...не любил и не знал изобразительных искусств, музыки и театра, но зато страстно любил стихи» [6, с. 640]. Ярko выраженный «литературоцентризм» предопределил не только соответствующие пристрастия Вл. Соловьева (он вошел в историю как замечательный поэт, один из ближайших «предвестников» русского символизма, и выдающийся литературный критик), но и его отношение к музыке. Отнюдь не случайно среди литературных шедевров XIX столетия, наиболее высоко ценимых Соловьевым, особое место принадлежало «маленькой трагедии» А. Пушкина «Моцарт и Сальери». Не ограничиваясь традиционными комментариями по поводу антиномии «гений и злодейство», В. Соловьев неоднократно обращался к различным художественно-эстетическим аспектам данного произведения – от «автобиографических мотивов» и параллелей, якобы теснейшим образом связывающих Пушкина с «его Моцартом», до фундаментальных проблем творческого процесса, нашедших отражение в этой «маленькой трагедии». Однако ее собственно музыкальное содержание как будто не привлекало внимания философа: Моцарт и Сальери фактически воспринимались им сквозь призму общеизвестных «литературных портретов», запечатленных бессмертным пушкинским пером. Исходя из этого, вполне закономерным выглядит и личное признание В. Соловьева, относящееся к рубежу 1880–1890-х годов: наряду с «любимым писателем» (Э. Т. А. Гофман) и «любимыми поэтами» (А. Пушкин и А. Мицкевич), были названы «любимые композиторы» (В. А. Моцарт и М. Глинка), а также их сочинения («Дон Жуан» и «Руслан и Людмила» соответственно). Допустимо полагать, что в этом перечне весьма ярко и впечатляюще отразился видимый «литературоцентризм» Соловьева, равно как и преимущественно «пушкинские» истоки его музыкальных пристрастий [14, с. 642–643].

Русский Серебряный век, с его главенствующим «духом современничества» и увлеченностью «прогрессистскими» идеями в искусстве, не привнес каких-либо ощутимых новаций в отечественную «философскую глинкиану». К примеру, на страницах религиозно-философских «трактатов» В. Розанова (рубеж 1900–1910-х годов), неустанно полемизирующего с историческим христианством и взыскующего подлинности «религиозного созерцания Божества» [3, с. 535], оперы «Жизнь за царя» Глинки и «Борис Годунов» Мусоргского порой фигурируют как дидактически наглядные примеры общеизвестного «патриотизма» и чуть ли не «веселого» искусства – одного из «украшений жизни». Обращаясь к современным церковнослужителям, В. Розанов призывает их «пойти в театр» – с точки зрения цитируемого автора, воплощенное отрицание «смерти как главного идеала христианства» [12, с. 568]. Разумеется, подобное «упрощенчество» не обязательно предполагает художественный дилетантизм, игнорирующий трагическое содержание русских оперных шедевров. Представляется бесспорным, однако, что подобные «смысловые нюансы» представляются В. Розанову малосущественными и сколько-нибудь значимого философского (прежде всего, религиозно-философского) образно-смыслового содержания в «Сусанине» и «Годунове» он усматривать не склонен.

Диаметрально противоположное восприятие глинкинского творчества, на поверхностный взгляд, характерно для А. Белого, знаменитого поэта и прозаика, философа-«младосимволиста». На протяжении 1900–1910-х годов он неоднократно обращался к эстетико-философским проблемам музыкального искусства, зачастую соотносимым с крупными явлениями зарубежной и отечественной музыкальной жизни (вплоть до откликов на посещаемые концерты, оперные спектакли и т. д.). Показательно, в частности, что на страницах мемуарной трилогии А. Белого, которая датируется первой половиной 1930-х годов, имя Глинки встречается неоднократно. При этом, однако, соответствующие упоминания запечатлевают исключительно художественный быт Москвы (и, отчасти, Петербурга) на грани XIX–XX столетий, никоим образом не затрагивая сферу духовных исканий автора (к числу его кумиров того времени, как известно, принадлежали Р. Вагнер, ранний А. Скрябин, Н. Метнер и другие «властители дум» Серебряного века). Таким образом, вышеназванные отечественные философы разных поколений, школ, эстетических предпочтений в указанный период обнаруживают поразительное единодушие в отчужденно-бесстрастном восприятии музыки Глинки.

К числу немногих отрядных исключений, заслуживающих отдельной характеристики, можно отнести более поздние публикации, увидевшие свет после окончания Второй мировой войны и принадлежащие виднейшим представителям философии Русского Зарубежья. Прежде всего, следует упомянуть философско-этический трактат «Характер русского народа» (1957), принадлежащий к числу итоговых трудов Н. Лосского. На страницах этого трактата, исследующего обширный спектр «добродетелей и пороков» упомянутого национального характера и опирающегося на весьма обширный исторический материал (цитируемые высказывания, суждения, авторитетные свидетельства охватывают более чем восемь столетий – от Киевской Руси до современности), философ неоднократно ссылается на творчество и факты из биографии «гениального Глинки». По мнению Н. Лосского, глинкинские инструментальные опусы, наряду с произведениями других великих русских композиторов XIX–XX столетий, «известны всему миру»; оперы Глинки, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Чайковского «...принадлежат к области возвышенного искусства благодаря не только музыкальной красоте, но и значительности их содержания» [9, с. 316], и создание подобных шедевров убедительно свидетельствует о «поразительной «даровитости русского народа» [Там же, с. 304]. Жизнеописания Глинки изобилуют не только резкими критическими высказываниями композитора по поводу всяческих проявлений «зла и несовершенства» на родной земле; столь же горячо высказывался он о своей «...горячей любви к России и великой ее будущности. Любовь к русскому народу он выразил делом, поскольку искал национальной формы в своем музыкальном творчестве посредством связи с народным искусством», – констатировал Н. Лосский [Там же, с. 358]. Подобные «характерологические» наблюдения и персональные этические оценки могут быть восприняты профессиональным музыкантом как вполне самоочевидные, однако следует учитывать, что «книга о русском народе», выпущенная во Франкфурте-на-Майне (Западная Германия), в значительной степени адресовалась широкой аудитории европейских стран, а также представителям русской эмиграции, выросшим за пределами родной страны и весьма смутно знакомым с ее классическим художественным наследием. Этим обуславливается принятое ныне определение названного трактата как вполне «...конкретного, “прикладного” морально-этического исследования» [15, с. 7].

По-видимому, аналогичными «просветительскими» мотивами в значительной мере обуславливался авторский замысел книги «Русская музыка: Портреты композиторов» (1947), изданной в Праге И. Лапшиным. Видный отечественный философ еще в 1910-е годы обращался к музыкальной эссеистике, приобретая известность благодаря публикациям о творчестве и мирозерцании Н. Римского-Корсакова. В дальнейшем тематический диапазон

соответствующих работ И. Лапшина постепенно расширялся, и к началу 1930-х годов приобрел известность его лекционный курс «Силуэты русских композиторов» (от М. Глинки до А. Скрябина), главы из которого увидели свет в эмигрантской периодике ряда восточноевропейских стран (Чехословакии, Сербии и др.). По окончании Второй мировой войны И. Лапшин подготовил к изданию упоминавшуюся книгу о русской музыке; при этом хронологические рамки «панорамного обзора» были расширены (появились очерки, посвященные И. Стравинскому и С. Прокофьеву), а характеристика отдельных персоналий – дополнена (в основном за счет более ранних публикаций, благодаря чему, например, объем «корсаковского» раздела составил почти 1/3 всей книги).

Попытка И. Лапшина достичь некоего «совмещения» двух жанров – «общедоступного путеводителя» («курса лекций», учебного пособия) и монографического «собрания исследовательских очерков» – представляется вполне объяснимой², хотя достичь надлежащего содержательного «равновесия» автору все же не удалось. Его индивидуальные пристрастия, связанные с разработкой определенных композиторских «персоналий», заведомо контрастировали «обзорному» (гораздо более краткому, порой конспективному) характеру освещения большинства творческих биографий, представленных в книге. Помимо этого, отсутствие «личных» исследовательских мотивов и связанных с ними конкретных философско-эстетических наблюдений порой оборачивалось видимым «тиражированием общеизвестного», что обоснованно подвергали критике и профессиональные музыковеды, и специалисты в различных областях философии: «...он “цитатник”, то есть так загромождает свои мысли ссылками, что от них – от мыслей – ничего не остается» (Б. Асафьев) [1, с. 79]; «поразительная эрудиция Лапшина, нередко обращающая его книги в сборники различных цитат, вероятно, и в его собственной работе является балластом <...> Читателя эта манера, во всяком случае, очень утомляет» (В. Зеньковский) [4, с. 260]. Впрочем, надлежит учитывать и бесспорные заслуги И. Лапшина, неуклонно стремившегося к полномасштабной экстраполяции отечественного композиторского творчества XIX – первой половины XX столетий как целого (в том числе, разумеется, произведений Глинки) в современный философский дискурс Русского Зарубежья.

Если же обратиться к аналогичным трудам в области философии музыки, создававшимся (и отчасти публиковавшимся) на территории бывшего СССР, то исключительная роль в подобном освещении «глинкианы» принадлежит, несомненно, А. Лосеву. Не только впечатляющая широта индивидуального художественного (в частности, слушательского) кругозора, но и профессиональное образование в сфере музыкального исполнительства, полученное в юные годы, позволяли этому крупнейшему мыслителю с видимым успехом совмещать фундаментальные исследования в области онтологии музыки с рассмотрением весьма обширной музыкально-эстетической проблематики. Разумеется, необходимо учитывать известные трудности, сопутствующие изучению целого ряда философских сочинений А. Лосева. Прежде всего, определенная часть его трудов 1920–1930-х годов, связанных с музыкой, сохранилась и публикуется в неполном или даже фрагментарном виде (причина – далеко не удовлетворительная сохранность авторских рукописей). Вплоть до наших дней предпринимаются исследовательские попытки реконструкции отдельных текстов, при этом успешность подобных изысканий, безусловно,

² Помимо традиционного «возрастного» мотива – «подведения итогов» в указанной сфере исследований на склоне жизни, – следует учитывать и социально-политическую обстановку, характерную для Чехословакии послевоенных лет.

требует дополнительного осмысления, «проверки временем» и т. д. Известно также, что некоторые философские работы А. Лосева считаются утраченными, соответствующие поиски продолжаются и сегодня, благодаря чему библиография лосевских трудов периодически пополняется отдельными работами. Ощутимые затруднения связаны с многоуровневым осмыслением музыкального искусства, предпринимаемым в трудах А. Лосева и опирающимся на различные методологические подходы (от феноменологического до музыкально-социологического) и «жанровые модели» (от научной монографии до «философской беллетристики»). Учитывая сказанное, представляется вполне уместным ограничиться характеристикой магистральных тенденций, обозначенных в наиболее «репрезентативных» (с точки зрения философской «глинкианы») лосевских сочинениях раннего советского периода.

В частности, на страницах «Очерка о музыке» (1920) позиционируется метод феноменологического анализа, проецируемого на «...строение самого музыкального произведения и его коррелята – адекватного переживания» [7, с. 643]. Исходя из этого, А. Лосевым рассматривается «интенциональная форма» указанного двуединства «произведения и переживания», постигаемая при помощи важнейших «определенностей» (или «принципов»). К числу этих «определенностей» должны быть изначально отнесены «качественно-оформляющие» принципы «напряжения», «личной актуальности» и «объективного оформления» [Там же, с. 642, 644]. Дальнейшие аналитические комментарии обуславливаются различными типами взаимодействия многообразно варьируемых «степеней» (градаций) вышеперечисленных «принципов» (аналогично традиционной математической системе координат XYZ). Не углубляясь в конкретные детали художественно-эстетических оценок и утверждаемых А. Лосевым «качественных соотношений» образцов инструментальной музыки XVIII – начала XX столетия, заметим, что произведения Глинки упоминаются во всех без исключения «восходящих рядах» (как и сочинения Л. Бетховена, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, А. Скрябина). При этом наряду с оркестровыми фрагментами из глинкинских опер фигурируют симфонические произведения («Вальс-фантазия», «Арагонская хота»), романс «Сомнение» (камерно-ансамблевая транскрипция) и др. Подобные систематические описания «...всех внешних форм музыкального организма с точки зрения... внутренне-психологического анализа», как справедливо отмечает А. Лосев, «...предполагают уже сформированный эстетический опыт...» [Там же, с. 652], и следует признать вполне закономерным, что сочинения Глинки рассматриваются автором «Очерка о музыке» в качестве основополагающего художественного материала для указанной систематики (равно как и для формирования предшествующего «эстетического опыта»).

Другой методологический подход, рельефно запечатлевшийся в лосевской философской прозе конца 1920-х – первой половины 1930-х годов, восходит к социологии музыки, весьма активно развивавшейся в недрах зарубежного музыкознания первой четверти XX столетия (М. Вебер, Х. Й. Мозер) и с видимым интересом адаптируемой ранним советским музыкознанием (Б. Асафьев, Б. Яворский). К сожалению, явно выраженные идеологические мотивации подобных изысканий, связанные с решением сугубо прикладных задач в области внутренней и внешней политики, не способствовали продуктивному развитию тогдашней музыкальной социологии на территории СССР. Преобладавший в указанной сфере «вульгаризаторский» подход неоднократно подвергался А. Лосевым уничтожающей критике, зачастую облакаемой (исходя из нараставшего цензурного прессинга) в «пародийно-беллетристическую» («эзоповскую») форму.

Среди соответствующих прозаических опытов, применительно к освещаемой теме, вызывает особый интерес незавершенная повесть «Встреча» (1933)³. Начальные разделы этой повести содержат пространное описание дискуссии о «настоящей концепции социалистической музыки» с участием главного героя Николая Вершинина – «музыканта-философа», своеобразного alter ego А. Лосева – и его оппонентов, принципиальных сторонников «пролеткультовско-РАПМовских» доктрин художественного творчества. Одна из этих доктрин провозглашает необходимость «ограничить в музыке сферу эмоциональности», предельно упростив диапазон соответствующих выразительных средств и целенаправленно «корректируя» вновь создаваемые композиции в соответствии с решением конкретных «производственных» задач («Наша эпоха мужественная. Расслабления не должно допускать никакого. <...> Музыка должна воспитывать твердую волю. <...> Требуется уменьшить и сократить в музыке всякую вычурность и сложность» [8, с. 320–321]). Другая точка зрения, более радикальная (излагаемая Вершининым в качестве «логической провокации» [Там же, с. 350]), подразумевает своеобразный «цивилизационный регресс» – незамедлительное возвращение к «жизнеустроительным основам» Средневековья. При этом традиционные религиозные верования заменяются новейшим «культом социалистического производства» («...единственное наше божество, на которое мы способны и согласны, – внеличный человеческий, активно-производящий коллектив»), тогда как роль музыки всецело определяется и мотивируется потребностями этого «культа». Исходя из данной мотивации, не только утверждается приоритетная роль идеологической цензуры («...если бы “Аппассионата” [Бетховена. – К. Ж.] прославляла царя или Бога, то мы бы ее запретили, как запретили “Жизнь за царя”, хотя вам известно, что это самая чудесная опера из всей нашей русской музыки» [Там же, с. 342]), но и постулируется ее экспансия в сферу художественно-эстетическую («...нам не только совершенно не нужна, но и абсолютно вредна всякая чистая и самостоятельная музыка. Ее нужно гнать и запрещать так же, как раньше гнали из церквей и монастырей всякое светское развлекающее искусство <...>» [Там же, с. 342]). Естественно, для ревнителей «пролетарского искусства» оказываются неприемлемыми либо «эмоционалистское» по сути классическое наследие в целом («...начиная от жалкого чириканья Глинки и Чайковского и кончая титанизмом Бетховена и Скрябина» [Там же, с. 321]), либо огромная сфера «чистой и самостоятельной», то есть инструментальной музыки, возникшей «после Средних веков», – симфонии, камерно-ансамблевые, фортепианные опусы XVII – первой половины XX столетия (включая, например, «Патетическое трио» М. Глинки, – ведь «...нам сейчас уже самое название “патетическое” кажется здесь смешным: кроме, может быть, первых тактов, во всем трио мы уже ничего патетического не слышим» [Там же, с. 343]).

Опровергая подобные вульгарно-социологические теории, А. Лосев (устаами Вершинина) констатирует, что соответствующие «реформы» в ближайшей перспективе могут привести «...по меньшей мере к ликвидации музыки как искусства в современном смысле этого слова. <...> Оказывается, что должны быть запрещены Глинка, Чайковский, Шопен, Верди, Бетховен и Скрябин. <...> Это не сохранение или преобразование музыки, а полное ее... уничтожение» [8, с. 326]. Намеренно заостряя полемические интенции, присущие упомянутым «диспутам», А. Лосев-беллетрист не только обнаруживает эстетико-философскую ущербность, но и выявляет социокультурную бесплодность «глубочайших

³ Возможно, окончание рукописи было утрачено, как и титульный лист с авторским названием (общепринятый ныне вариант «Встреча» принадлежит публикатору А. Тахо-Годи).

заблуждений», свойственных адептам новейшего «пролетарского культа». Не случайно вымышленные «дискуссии о музыке», описываемые в повести, развертываются... на строительстве Беломорско-Балтийского канала, провозглашенном «школой трудового перевоспитания» для инакомыслящих самого разнообразного толка – и убежденных «религиозных идеалистов», тайно или явно противостоявших (подобно самому Лосеву) агрессивному натиску «социалистического культурного строительства», и чрезмерно ретивых деятелей указанного «строительства», пытавшихся фактически им «руководить», самочинно корректируя и толкуя на свой лад «генеральную линию партии»⁴. Вот почему упоминания о музыке Глинки и других великих композиторов минувших эпох, неоднократно встречающиеся в цитируемой повести, вновь и вновь перекликаются с авторской мыслью о фундаментальной роли классического наследия, которая сохраняется и утверждается вопреки любым «доктринерским измышлениям» (политическим, социальным, философским и т. д.), сопутствующим процессу культурного развития человечества.

В целом, необходимо заметить, что «обретение Глинки» принадлежит к числу весьма показательных тенденций, наблюдаемых в истории отечественной философской мысли XIX–XX столетий и отнюдь не замыкающихся в пространстве музыкально-эстетических штудий. Вероятно, углубленное изучение и осмысление названной тенденции может повлечь за собой новые интересные открытия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев, Б. В. «...Непрестанно учиться и отдавать себя другим...» [письма 1920–1932 гг. к А. П. Ваулину; публ. Т. А. Гроссе] / Б. В. Асафьев // Советская музыка. – 1974. – № 8. – С. 73–90.
2. Егоров, Б. Ф. От Хомякова до Лотмана: избр. ст. / Б. Ф. Егоров. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 368 с.
3. Зеньковский, В. В. История русской философии: в 2 т. / В. В. Зеньковский. – Ростов н/Д: Феникс, 1999. – Т. 1. – 544 с.
4. Зеньковский, В. В. История русской философии: в 2 т. / В. В. Зеньковский. – Ростов н/Д: Феникс, 1999. – Т. 2. – 544 с.
5. Ливанова, Т. Н., Протопопов, В. В. Оперная критика в России: в 2 т. / Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов. – М.: Музыка, 1966. – Т. 1. – Вып. 1. – 412 с.
6. Лосев, А. Ф. Владимир Соловьев и его время / А. Ф. Лосев. – М.: Прогресс, 1990. – 720 с.
7. Лосев, А. Ф. Форма – Стиль – Выражение: [избр. труды] / А. Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1995. – 944 с.
8. Лосев, А. Ф. «Я сослан в XX век...»: [Рассказы и повести. Дневники и письма. Стихотворения. Воспоминания и беседы]: в 2 т. / А. Ф. Лосев. – М.: Время, 2002. – Т. 1. – 576 с.
9. Лосский, Н. О. Условия абсолютного добра; Основы этики; Характер русского народа / Н. О. Лосский. – М.: Политиздат, 1991. – 368 с.
10. Михайлов А. В. Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века / А. В. Михайлов // Музыкальная эстетика Германии XIX века: Антология: в 2 т. / сост. А. В. Михайлов и В. П. Шестаков. – М.: Музыка, 1981. – Т. 1. – С. 9–73.
11. Музыкальная эстетика Германии XIX века: Антология: в 2 т. / сост. А. В. Михайлов и В. П. Шестаков. – М.: Музыка, 1981. – Т. 1. – 416 с.
12. Розанов, В. В. Темный Лик: Метафизика христианства / В. В. Розанов // Розанов В. В. Философия. Мифология. Культура: [избранные труды]: в 2 т. – М.: Правда, 1990. – Т. 1: Религия и культура. – С. 372–582.
13. Силенок, Л. Ю. Одоевский Владимир Федорович / Л. Ю. Силенок // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1976. – Т. 3. – Стб. 1091–1095.
14. Соловьев, В. С. Философия искусства и литературная критика / В. С. Соловьев; сост. Р. А. Гальцевой и И. Б. Роднянской. – М.: Искусство, 1991. – 703 с.
15. Титаренко, А. И. Классическая этика Абсолюта / А. И. Титаренко // Лосский Н. О. Условия абсолютного добра; Основы этики; Характер русского народа. – М.: Политиздат, 1991. – С. 5–22.

⁴ Следует напомнить, что годом ранее (в апреле 1932-го) было принято и повсеместно воплощалось в жизнь известное Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) о роспуске «пролетарских организаций» в сфере литературы и искусства.

Сведения об авторе

Жабинский Константин Анатольевич – старший библиограф ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова»

УДК 785.1+78.071.1

*А. В. Лазанчина,
Е. М. Арзамасова
г. Самара, РФ*

**ТРАДИЦИИ М. И. ГЛИНКИ
В ОРКЕСТРОВОМ СТИЛЕ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА
НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ «СНЕГУРОЧКА»**

Значение творчества Н. А. Римского-Корсакова в истории русской музыки велико и неоспоримо. Он – один из классиков русской композиторской школы, педагог, дирижер, теоретик, собиратель фольклора, музыкальный критик.

Творческое наследие композитора получило в музыковедении освещение, достойное общепризнанному положению. Н. А. Римскому-Корсакову посвящен целый ряд монографических исследований, в которых жизнь и творческая деятельность выдающегося музыканта рассматриваются в контексте общекультурных тенденций его времени. При этом в центре внимания обычно оказываются отдельные наиболее значимые произведения, в основном, оперы и симфонические сочинения. Большое количество работ затрагивают конкретные аспекты музыкального стиля композитора: вопросы формообразования, ладогармоническую и мелодическую стороны его музыкального языка. Литература, посвященная своеобразию оркестрового стиля Н. А. Римского-Корсакова, известного знатока и мастера в области инструментовки, не столь обширна.

Представляется, что именно оркестровка и гармония являются наиболее яркими выразительными средствами музыки композитора. Косвенным доказательством особого внимания Римского-Корсакова к этим сферам музыкальной выразительности может служить факт создания им собственных авторских трудов, учебников по соответствующим дисциплинам музыкальной науки.

В специальной литературе оркестровый стиль Н. А. Римского-Корсакова рассматривается в общем контексте истории оркестровых стилей в трудах Н. Агафонникова, В. Березина, Г. Благодатова, А. Веприка, Л. Гуревича. Замечания исследователей здесь носят обобщенный характер и в большинстве случаев, чрезвычайно лаконичны. В знаменитой книге А. Карса оркестровое письмо Н. А. Римского-Корсакова не становится предметом специального рассмотрения; внимания автора удостоены только два русских композитора – М. И. Глинка и П. И. Чайковский. В отечественном музыковедении, до сих пор нет самостоятельной полноценной научной работы, в которой была бы поставлена и решена задача анализа оркестрового стиля Н. А. Римского-Корсакова в его эволюции.

Между тем, отдельные черты оркестрового письма композитора подвергаются рассмотрению в работах Ю. Крейна и В. Цуккермана. В качестве характерной черты оркестрового стиля Римского-Корсакова исследователи называют колорит, живописную красочность оркестровой ткани. Следует признать, что эти черты отмечались и многими современниками композитора. Другие особенности оркестровой манеры композитора (преобладание чистых тембров, склонность к виртуозной трактовке возможностей

деревянных духовых, плавность голосоведения, приверженность принципу тембрового варьирования и др.) остаются в тени.

Известный постулат о том, что оркестровка Римского-Корсакова является продолжением глинковских традиций не вызывает сомнений, но нуждается в уточнении и расшифровке. Данная статья посвящена анализу оркестрового письма композитора в свете продолжения идей основоположника русской классической музыки на примере оперы «Снегурочка» – произведения, знаменующего наступление зрелого периода творчества композитора. Анализ партитуры оперы с точки зрения оркестровой красочности и тембровой драматургии позволит глубже проникнуть в идейный замысел произведения, даст возможность услышать знакомое сочинение по-новому, выявить в нем скрытые смыслы.

Прежде чем обратиться собственно к анализу музыкального текста оперы, пунктирно проследим процесс становления оркестрового стиля Н. А. Римского-Корсакова.

Интерес к оркестровке проявился у Н. А. Римского-Корсакова с первых шагов музыкального творчества, которые он совершал, еще не задумываясь о музыкальной карьере. 16-летним юношей, ничего не знавшим об «устройстве музыки» он пробовал оркестровать симфонические антракты «Жизни за царя» по имевшимся в фортепианном переложении надписям инструментов.

В период обучения в Морском корпусе (1856–1861) Римский-Корсаков посещал множество симфонических концертов и спектаклей. Среди произведений, с которыми ужалось познакомиться будущему композитору, были «Травиата», «Ломбардцы» и «Отелло» Дж. Верди, «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» М. Глинки, «Вольный стрелок» К. Вебера, «Роберт-дьявол» Дж. Мейербера, «Лючия ди Ламмермур» Г. Доницетти, «Севильский цирюльник» и «Моисей» Дж. Россини. Особое впечатление на него произвели «Пасторальная симфония» Л. Бетховена, увертюра «Сон в летнюю ночь» Ф. Мендельсона и «Арагонская хота» М. Глинки. Последняя, по словам самого Римского-Корсакова, его «просто ослепила». Внимание пытливого слушателя привлекла оркестровка (хотя этого слова он тогда не знал), казавшаяся ему «чем-то таинственным и заманчивым» [5, с.19].

Первые композиторские опыты относились к области симфонической музыки. После знакомства с М. А. Балакиревым в 1862 г. Римский-Корсаков начал работать над Первой симфонией (она окончена в мае 1865). Знания об оркестровке он получал в основном из трактата Г. Берлиоза и изучения рекомендуемых Балакиревым партитур. Свое сочинение он оркестровал скорее по наитию, пользуясь советами старшего товарища. В качестве достойных образцов главой кружка композиторов указывались произведения М. Глинки, А. Даргомыжского, Р. Шумана – они и стали объектом подражания для молодого композитора. По мнению Балакирева и других музыкантов из его окружения, Римский-Корсаков оказался способным к оркестровке. После исполнения Первой симфонии об авторе заговорили как о композиторе-симфонисте.

В «Летописи» Римский-Корсаков упоминает о том, что для своих знакомых, музыкантов-любителей он аранжировал для скрипки, альты, виолончели и фортепиано в 4 руки «Камаринскую» и «Ночь в Мадриде». Та работа, несомненно, заставила его внимательно ознакомиться с симфоническими произведениями М. И. Глинки, а также позволила лучше узнать возможности струнных инструментов.

Следующими сочинениями были «Увертюра на русские темы» (1866) и «Сербская фантазия» (1867). При их создании композитор ориентировался в первую очередь на увертюры М.А. Балакирева. Подражательность этих сочинений отмечает в своей рецензии П.И. Чайковский [7]. Таким образом, как верно отмечает Л. Бутир, «оркестровый стиль Римского-Корсакова складывался в русле традиций новой русской школы, опиравшейся на творческие принципы Глинки» [2, с. 49]. После исполнения этих произведений в концерте Римский-Корсаков отмечал, что они звучали «хорошо» и «цветисто», то есть обращал

внимание на оркестровые эффекты. В «Летописи» композитор рассказывал о том, что в это время он путался между письмом для натуральных и хроматических инструментов. Ему приходилось выбирать валторны разных строев для того, чтобы избежать закрытых нот и достичь нужной звучности. Балакирев не мог оказать ему помощи в этом вопросе, так как и сам недостаточно хорошо знал об особенностях и нововведениях в механике медных духовых инструментов.

По свидетельству В. В. Стасова, в это время Римский-Корсаков жадно изучал партитуры всех произведений для оркестра, исполняемых на концертах Русского музыкального общества. Слышал он симфонии Л. Бетховена, «Гарольда в Италии» и «Фантастическую симфонию», исполненные в Петербурге под управлением Г. Берлиоза; «Чешскую увертюру» М. Балакирева, увертюру «Фауст» Р. Вагнера, фрагменты из симфонических произведений Ф. Мендельсона. Такое изучение, соединенное с развивавшимся собственным творчеством, не могло не дать своих плодов.

Одним из наиболее ярких произведений раннего периода стала симфоническая картина «Садко» (1867), в которой критики единодушно отмечали превосходную оркестровку. А. Серов, например, отмечая в музыкальной картине влияние инструментовки Ф. Листа, находил в ней «вполне русский стиль» и необычные оркестровые эффекты [6, с. 628]. Сам же композитор был довольно строг к себе. Об этом произведении он писал: «... каким-то чудом схваченный оркестровый колорит, не смотря на значительное мое невежество в области оркестровки <...> делал мою пьесу привлекательной и достойной внимания многих музыкантов различных направлений...» [5, с.69].

В конце 1860-х годов у композитора появилась мысль о написании Второй симфонии в тональности h-moll, однако этот замысел не был реализован. Несколько позже Римского-Корсакова увлек сюжет восточной повести О. Сенковского. Создание симфонической сюиты «Антар» (1868-69) стало следующей ступенью на пути освоения оркестровых инструментов. Как писал Римский-Корсаков позднее, «Антар», несмотря на неизбежные промахи, сопряженные с незнанием элементарных истин <...> представлял значительный шаг вперед в гармонии, фигурации, контрапунктических попытках и оркестровке по сравнению с «Садко». По инструментовке имелись новости и удачные применения уже известных приемов <...>. В общем, оркестровка была колоритна и фантастична» [5, с. 80]. Композитор, наряду с собственными находками, отмечал в этом произведении влияния глинковского «Персидского хора» из «Руслана и Людмилы», «Битвы гуннов» Ф. Листа, «Тамары» и «Чешской увертюры» М. Балакирева, «Вильяма Ратклифа» Ц. Кюи. «Садко» и «Антар» свидетельствовали, что Римский-Корсаков нашел свой путь в общем русле русского симфонизма. Оба произведения являлись яркими образцами программного симфонизма, в его «картинной», «живописной» ветви.

К началу 1870-х годов среди музыкантов окружения М. Балакирева о Римском-Корсакове сложилось твердое мнение как о талантливом инструментаторе: отмечали его оркестровое воображение, чистоту голосоведения и гармонии. Не случайно именно ему поручил А.С. Даргомыжский инструментовку своего «Каменного гостя»; многократно обращался к Римскому-Корсакову с просьбами об оркестровке чужих произведений М. Балакирев.

В 1871 году талант Римского-Корсакова был отмечен директором Петербургской консерватории М. П. Азанчевским, который предложил Николаю Андреевичу должность профессора по классу практического сочинения и инструментовки, а также руководителя

оркестрового класса. Композитор дал свое согласие с колебаниями, считая, что к такой работе был слабо подготовлен. Как Римский-Корсаков писал в «Летописи», его выручали на первых порах «личный вкус, способность к форме, понимание оркестрового колорита и некоторая опытность в общекомпозиторской практике» [5, с. 95]. Поступив на работу в консерваторию, композитор стремился учиться, получать как можно больше знаний, в том числе и об оркестровке. Особенно полезным в этом отношении оказалось руководство оркестровым классом, где началась его дирижерская деятельность.

В 1873 году Римский-Корсаков был назначен на должность инспектора музыкальных хоров морского ведомства. В его обязанности входило наблюдение за военно-морскими оркестрами по всей стране, руководство капельмейстерами, репертуаром и т.д. Помимо этого, на Римского-Корсакова возлагалось наблюдение за учениками консерватории – стипендиатами морского ведомства. Композитор находился в этой должности вплоть до ее упразднения в 1884 г. За этот период Римский-Корсаков поднял уровень духовых оркестров на довольно высокую ступень. «Не знаю, будут ли когда-нибудь морские хоры играть с такую отделкою и так стройно, как тогда, но что до этого им никогда не приходилось так подтянуться – я в этом уверен» – замечал он в «Летописи» [5, с. 120]. Римский-Корсаков был озабочен обновлением репертуара для духовых оркестров и создавал для этих составов аранжировки различных произведений.

Управление духовыми оркестрами заставило композитора ознакомиться с особенностями игры на этих инструментах. В «Летописи» он зафиксировал следующее: «Я достал себе некоторые из них: тромбон, кларнет, флейту, и так далее и принялся разыскивать их аппликатуру с помощью существующих для этого таблиц. Живя на даче в Парголово, я разыгрывал на этих инструментах во всеуслышанье соседей. К медным инструментам у меня не было способности в губах, и высокие ноты давались мне с трудом; для обретения же техники на деревянных духовых у меня не хватало терпения; тем не менее, я познакомился с ними довольно основательно» [5, с. 106].

Не довольствуясь практическим изучением инструментов, Римский-Корсаков задумал написать капитальный учебник оркестровки. Однако работа эта растянулась не на один год, композитор был вынужден отказаться от мысли завершить задуманное руководство, так как описать все бесчисленные системы духовых инструментов оказалось делом практически невыполнимым. «Но зато я, вечно поверяя себя на практике в музыкантских хорах морского ведомства, а в теории трудясь над учебником, лично приобрел значительные сведения по этой части» [5, с. 107]. В этот же период композитор много общался с М. П. Мусоргским и А. П. Бородиным. Они обменивались мыслями, делились опытом, в частности, «беседовали и об инструментровке, и об оркестре, о более свободном употреблении медных духовых в противоположность нашим прежним приемам, заимствованным у Балакирева» [5, с. 107]. Итогом совершенствования композиторской техники стала Третья симфония С-dur, исполнение которой под управлением автора было положительно оценено Г. Ларошем и Ц. Кюи. В 1874 году Римский-Корсаков сменил М. Балакирева на посту руководителя Бесплатной музыкальной школы. Среди многих прочих обязанностей, ему необходимо было организовывать публичные симфонические концерты. При ограниченном количестве оркестровых репетиций, композитору нужно было знать партитуры исполняемых произведений практически наизусть, что немало способствовало укреплению его знаний о приемах оркестрового письма композиторов разных эпох и способствовало развитию его собственной оркестровой техники.

С целью освоения концертного виртуозного стиля исполнения на духовых инструментах и стремясь расширить репертуар военных оркестров в течении 1876-1877 годов Римский-Корсаков создал вариации для гобоя на тему романса М. И. Глинки «Что, красotka молодая», концерт для тромбона и концертштюк для кларнета в сопровождении духового

оркестра. Для конкурса Российского музыкального общества в 1876 году композитор написал квинтет для флейты, кларнета, валторны, фагота и фортепиано в трех частях. По поводу третьей части в «Летописи» сказано: «Флейта, валторна и кларнет, по очереди, делают виртуозные каденции, сообразно характеру инструмента и каждая из них прерывается вступлением фагота октавными скачками...» [5, с. 129]. Обращает на себя внимание особое отношение композитора к духовым инструментам, подчеркивание и выделение их индивидуальных особенностей, интерес к виртуозному исполнительскому стилю. Такой подход к употреблению инструментов духовой группы и далее будет свойственен сочинениям Римского-Корсакова.

Совместно с Балакиревым Римский-Корсаков редактировал оперные партитуры М. И. Глинки для их издания. Занятие этими произведениями стали для молодого композитора прекрасной школой. Исследуя в партитурах каждую ноту, Римский-Корсаков восторгался фактурой и инструментовкой мастера: «Как у него все тонко и в то же время просто и естественно, и какое знание голосов и инструментов! Я с жадностью вбирал в себя все его приемы. Я изучал его обращение с натуральными медными инструментами, которые придают его оркестровке несказанную прозрачность и легкость, я изучал его изящное и естественное голосоведение» [5, с. 134]. Не случайно ранние оперы Римского-Корсакова изобилуют переключками со стилем М. И. Глинки, да и в целом, оркестровое мышление композитора во многом связано со стилем основоположника русской классической музыки.

Становление оркестрового стиля композитора следует проследить не только по произведениям симфонических жанров, но и по оперным партитурам. Над своей первой оперой, «Псковитянка», Римский-Корсаков работал около пяти лет. В этом сочинении проявились те черты, которые впоследствии станут определяющими в творчестве композитора. В «Псковитянке» мы можем найти образцы развернутых симфонических эпизодов с яркими оркестровыми находками: сцену царской охоты; зловеще – мрачное интермеццо, насыщенное колокольными звучностями; драматичную увертюру. В 1878 году композитор переработал произведение и создал вторую редакцию оперы. С точки зрения инструментовки здесь был сделан несомненный «шаг вперед». Римский-Корсаков использовал натуральные медные инструменты, искусно обходя затруднения, вызванные изысканными гармониями и далекими модуляциями; струнные играли разнообразными штрихами, forte стало более звучным. Однако сам композитор остался не вполне доволен своей работой и позднее снова обращался к переработке этого сочинения.

Опера «Майская ночь» создавалась в период 1877-1880 гг. О ней композитор писал: «я овладел прозрачной оперной инструментовкой во вкусе Глинки хотя местами в ней не хватает силы звука. Зато струнные инструменты в ней играют много, оживленно и свободно. Инструментована «Майская ночь» на натуральные валторны и трубы так, что таковые в действительности могли бы ее исполнять. В ней три тромбона без тубы и флейта пикколо применены только в песне «про Голову», так что в общем получается колорит, напоминающий Глинку» [5, с. 159]. Возросшее композиторское мастерство проявилось также в колорите оркестрового письма, направленного на реализацию идеи противопоставления добрых и злых сил, фантастических и реальных образов.

Занимаясь преподавательской деятельностью в консерватории, руководством духовыми оркестрами и дирижированием, Римский-Корсаков получал новые знания по оркестровке и подвергал переработке ранее созданные произведения. В 1879-80 гг. он работал над оркестровой пьесой фантастического характера на сюжет пушкинского пролога к «Руслану и

Людмиле». Сочинение получило название «Сказка». В отличие от «Садко» и «Антара» в нем нет антиномии реального и фантастического миров, все ее образы загадочны и таинственны. В оркестровке произведения можно отметить затемненность тембрового облика и слиянность тематизма с тембром – одну из характерных черт зрелого оркестрового стиля композитора.

Овладение главными классическими принципами использования инструментов симфонического оркестра составило основу творчества композитора, подошедшего к рубежному году жизненного пути знаком которого стало создание оперы «Снегурочка» (1880). Во временном отношении в ближайшие годы после «Снегурочки» композитором не было создано оперных произведений, равновеликих по совершенности воплощения творческого замысла. Даже спустя 15 лет после ее создания, написав за это время немало количество сочинений, в том числе оперного жанра, Римский-Корсаков отмечал в «Летописи»: «Я вынес <...> убеждение, что «Снегурочка» не только моя лучшая опера, но в целом – как идея и ее выполнение – быть может, лучшая из современных опер» [5, с. 286]. Такое признание поразительно для музыканта, всегда сдержанного и самокритичного. Отметим здесь также, что «Млада», написанная на исходе десятилетия 1880-х, являет уникальный пример обращения к жанру оперы-балета; в ее партитуре исследователи находят отражение вагнеровских принципов оркестровки и соприкосновение с импрессионистской звучностью, то есть новаторские черты, ранее не свойственный композиторскому стилю. В конце этого десятилетия композитором написаны и наиболее выдающиеся его симфонические произведения – «Испанское каприччио» (1887), сюита «Шехеразада» и «Светлый праздник» (обе – 1888). Блестящие сочинения для оркестра, они демонстрируют мастерское владение композитором всем богатством оркестровых красок, его безграничную фантазию в использовании инструментальных средств выразительности, живописную красочность его письма. Композитор зафиксировал в «Летописи»: ««Каприччио», «Шехеразада» и «Воскресная увертюра» заканчивают собой период <...>, в конце которого оркестровка моя достигла значительной степени виртуозности и яркой звучности <...> при ограничении себя обыкновенным глинкайским составом оркестра <...>. В оркестровке же после названных сочинений замечается перемена...» [5, с. 219]. Таким образом, «Снегурочка» как одно из произведений центрального периода творчества композитора являет собой пример воплощения зрелого оркестрового стиля Римского-Корсакова в опере.

В «Снегурочке» нашли отражение эстетические устремления композитора 1870-80 гг, определились те черты драматургии, которые будут закреплены в дальнейшем. Высоко композитор оценивал музыкальный язык оперы, особенно выделяя новаторство в области оркестрового письма. «Несомненно, что оркестровка «Снегурочки» явилась для меня шагом вперед во многих отношениях, например, в смысле силы звучности. Нигде, до тех пор, мне не удавалось достичь такой силы и блеска звука, как в финальном хоре; сочности, бархатистости и полноты, как в Des-dugной сцене поцелуя. Удалось и некоторые новые эффекты...» [5, с. 182]. Охарактеризуем те черты, которые отражают традиции М. И. Глинки в оркестровке «Снегурочки».

Оркестр оперы «Снегурочка» больше, чем в предыдущих операх Римского-Корсакова. Он представляет собой парный состав, обогащенный введением дополнительных деревянных духовых инструментов. В качестве видовых инструментов композитор применяет флейту пикколо, английский рожок и бас кларнет. Английский рожок и бас кларнет используются по большей части как солирующие голоса. В уплотнении оркестровой фактуры участвуют основные инструменты группы деревянных духовых. Флейте пикколо поручаются не только мелодические фразы соло, но и исполнение верхнего голоса в эпизодах tutti. Обращает на себя внимание использование кларнетов сразу двух строев (А и В), которые применяются в зависимости от тональности, в которой написан тот или иной фрагмент. Группа медных духовых инструментов состоит из четырех хроматических валторн строя F, двух

хроматических труб in B, трех тромбонов и тубы. В оркестре присутствуют фортепиано и арфа; из ударных инструментов – литавры, колокольчики, тарелка. Таким образом, это типично глинкавский оркестр в его настоящей сущности, или, как назвал его сам Римский-Корсаков в «Летописи» – усовершенствованный «руслановский». Напомним, что Глинка проявлял сдержанность в отношении дополнительных инструментов и применял их лишь эпизодически. По его мнению, эти инструменты «... составляют роскошь оркестра, т.е. могут и должны быть употребляемы в особенных случаях, в виде исключения, но никак не должны входить в расчет настоящей звучности оркестра» [3, с. 345].

При первом же знакомстве с оперой обращает на себя внимание обилие всевозможных инструментальных solo: как духовых, так и струнно-смычковых, как в чисто оркестровых фрагментах, так и в сопровождении пения. Соло скрипки, виолончели, флейты, гобоя и кларнета встречаются в ней весьма часто, в особенности кларнета, в то время любимого композитором инструмента. По мнению Г. Благодатова, «широкое применение развитых инструментальных соло характерно для оркестровки Глинки» [1, с. 175].

У основоположника русской музыки Римский-Корсаков перенял и склонность к максимальной выразительности чистых тембров, которую Н. Агафонников отмечает как первую из основных черт глинкавского оркестра. Примеры мастерского использования чистых тембров в «Снегурочке» многочисленны. Назовем, например, выразительное соло альтов в пляске скomoroxов, фанфары труб в сцене царя с Бермятой и Шествии царя Берендея, соло контрабасов в сцене погони Мизгирия за призраком Снегурочки...

Изобразительную живописность чистых тембров можно наблюдать во Вступлении из Пролога. Этот музыкальный фрагмент одновременно и картина зимнего леса, и экспозиция сказочных образов Деда Мороза, Весны Красны, Лешего, потому в данном случае следует говорить не только об изобразительности, но и о живописности оркестрового письма. Настроением сурового уныния проникнуты первые такты. На фоне выдержанной октавы ля (тремоло альтов, валторны *pianissimo*) в унисоне виолончелей и контрабасов проходит лаконичная и угрюмая тема Мороза. Переключка гобоя и английского рожка (эти музыкальные фразы отмечены композитором как solo) – известное изображение доносящейся словно издали переключки петухов – предваряется переключкой элегически-задумчивых фраз кларнета и флейты (они не отмечены композитором как solo, но являются таковыми по сути). Флажолеты первых и вторых скрипок, на фоне которых звучат соло деревянных духовых, создают впечатление дрожащего холодного воздуха, чистого и прозрачного. Благодаря разреженной оркестровой фактуре все соло деревянных духовых инструментов, даже в динамике *piano*, хорошо прослушиваются.

Следующий раздел вступления живописует картину прилета птиц: короткие мотивы флейты пикколо на фоне выдержанных аккордов группы деревянных духовых инструментов. «Оживляет» фон сопровождения остинато тридцатьвторых у первых скрипок. Композитор заботится о том, чтобы соло флейты пикколо было явственным, и, чтобы не заглушить его партии первых скрипок делит *divisi*. Акцентирование восьмушек пиццикато второй группой первых скрипок изображает постукивание птичьих клювов. Знаменательно, что весь этот фрагмент написан в высоком регистре, без фаготов, медных духовых, виолончелей и контрабасов; функцию нижнего голоса выполняют альты.

Мастерски пользуется композитор фактурными средствами выразительности, акцентирующими смену разделов музыкальной формы и появление нового тематизма. Так после соло флейты пикколо на фоне первых скрипок и аккордов деревянных духовых

фактура уплотняется: середина заполняется октавами труб и валторн, добавляются низкие струнные. Угловатый, с ходом на тритон, мотив Лешего, отдан альтам, виолончелям и контрабасам – эти инструменты в октаву звучат угрожающе-фантастично. Используя тембр низких струнных композитор объединяет лейт-мотивы Лешего и Мороза в единую образную сферу.

Появление Весны Красны в окружении птичьей стаи возвращает уже знакомые флейтовые интонации. К ним присоединяется новый мотив, исполняемый в унисон четырьмя валторнами. С точки зрения интонационного строения это распетые птичьи мотивы, основанные на секундово-квартовых ходах. Пропетые валторнами в ритмическом увеличении, разделенные паузами и дополненные фразами струнных (мотив Весны Красны звучит в унисоне высоких виолончелей, альтов и английского рожка) они звучат мощно и светло, символизируя по указанию композитора «одну из сил природы и неизбежно, периодически повторяющиеся явления ее».

Более развитые, продолжительные по размерам мелодические инструментальные соло Римский-Корсаков применяет в вокальных номерах. Так, выразительное соло кларнета мы слышим в Арии Весны Красны из пролога, гобоя – в Ариетте Снегурочки, фагота – в Песне Мороза, английского рожка – в первой песни Леля, фагота и кларнета – во второй песне Леля. Эти примеры можно множить и множить. Партия солирующей виолончели выписана отдельной строкой в Каватине Берендея. Во второй каватине царя индивидуальная строчка отдана альту. В этом случае можно говорить даже не о развернутом инструментальном соло, а об обращении композитора жанру арии с облигатным концертирующим инструментом. Такие арии с инструментальным облигато появились в музыке композиторов эпохи барокко и пережили второе рождение в операх композиторов-романтиков, встречаются они и в операх М. И. Глинки.

Особенность соло виолончели в Каватине Берендея раскрывается в охвате широкого диапазона инструмента (от G_1 до e^2) и самом сочетании тембра засурдиненной виолончели с высоким мужским голосом. Неторопливо сменяющиеся гармонии при максимально плавном голосоведении струнных создают впечатление остановившегося времени – застывшего мгновения, в котором, как в кристалле, отражаются главные, вечные ценности. Учитывая частое сравнение поэтической природы мудрого царя с обликом самого композитора можно считать эту каватину «авторским словом» в музыке оперы. Удивительно поэтично звучит и остинато бас-кларнета, солирующего в Ариозо Мизгиря «На теплом синем море».

В оркестровых фрагментах оперы можно найти примеры на соло целых инструментальных групп, контрастно сопоставляемых друг с другом. В речитативе Весны Красны из пролога на фоне тремоло струнных в окончаниях фраз звучат аккорды деревянных духовых. Указанное противопоставление иллюстрирует контраст теплой Весны и холодного Мороза. В Песне и пляске птиц первая тема «Сбирались птицы, сбирались певчи» инструментована деревянными духовыми, сопровождаемыми выдержанной терцией первых скрипок. Вторая тема «Орел воевода» идет в сопровождении форшлагами и тремоло первых и вторых скрипок *divisi* на фоне мажорного трезвучия у кларнетов, фаготов и валторн. Выразительно использование струнного квартета на фоне валторновой терции во вступлении к Арии Снегурочки из пролога. С мощного унисона группы струнных начинается сцена и ариетта Купавы. Заметим при этом, что в целом оперирование группами для Римского-Корсакова не вполне типично.

Еще одна важная черта оркестрового стиля М. И. Глинки, которую перенял Римский-Корсаков: ясность звучания оркестра, которая достигается благодаря четкой дифференциации функций основных групп инструментов. Мелодические и аккомпанирующие элементы партитуры у Глинки всегда разграничены в тембровом

соотношении, что позволяет хорошо слышать линию каждого голоса. Особенно заметен такой подход в эпизодах *tutti*, где оркестр Глинки никогда не бывает тяжел или перегружен.

Римский-Корсаков восхищался чистотой голосоведения оркестрового стиля Глинки и стремился сам выработать это качество. Неоднократно композитор повторял что «хорошая оркестровка есть хорошее голосоведение» [цит. по 1, с. 230]. Большое внимание Римского-Корсакова к голосоведению несомненно; практически никогда не изменяет он количество голосов внутри фразы и заботится о создании ровной звучности.

Некоторые эпизоды «Снегурочки» напрямую ассоциируются с музыкой Глинки. Так, в оркестровке шествия царя Берендея много общего с маршем Черномора. Един в обоих маршах принцип чередования оркестрового *tutti* с групповыми соло; резкий регистровый контраст, усиленный оркестровыми средствами; динамическое варьирование фанфарных интонаций в партиях медных инструментов; чередование проведения одних и тех же мелодических оборотов у струнных то *pizzicato*, то *arco*. Аналогии усиливаются благодаря единству жанра и использованию его характерных особенностей (трехчастная форма с динамической репризой, средняя часть – в облегченной фактуре по сравнению с крайними разделами; четко акцентируемая двухдольная метрика, фанфарные интонации и даже – отсутствие пунктирного ритма). Тема шествия царя Берендея построена на динамических контрастах. В первом проведении темы тихий унисон струнных *pizzicato* сопоставляется с легким звучанием высоких деревянных духовых, а затем мелодия проводится на *forte* плотно, деревянными струнными вместе. Аккорды стакато в высоком регистре отданы гобоям и кларнетам, что напоминает лейтмотив Наины. Это небольшое соло группы деревянных духовых сопоставляется с завершением темы струнными *pizzicato*.

Интересно проследить оркестровые изменения темы в средней части номера. Первый раз она проводится у первых скрипок *pizzicato* и флейты. Мелодию сопровождает аккордовое трехголосие: два кларнета и фагот. Обращают на себя внимание тонко выписанные композитором штрихи: стакато в мелодии, плавное голосоведение при смене гармоний в аккордах. Второй раз тема звучит у первых скрипок и кларнета, а аккомпанемент – у группы флейт. Третье проведение темы более насыщено, оно дается октавным удвоением: первые и вторые скрипки усилены флейтами, сверху парти флейта пикколо. Аккордовый аккомпанемент тоже усилен: его играют гобои, на октаву ниже – кларнеты, басовый голос ведут два фагота. Четвертое проведение темы – кульминационное. Мелодия проходит на *ff* тромбон и тубы, их тембр смягчен унисоном виолончелей и контрабасов и продублирован октавами фаготов. Аккорды звучат акцентированно и отрывисто в мощном *tutti*: струнные и деревянные духовые заполняют высокий регистр, в среднем регистре – компактные созвучия у валторн и труб. Таким образом, данный эпизод предстает как мини-вариационный цикл, решенный исключительно оркестровыми средствами. По-старчески трясущаяся тема у высоких деревянных духовых приобретает грозный царственный облик в торжественном звучании меди. Динамическое нарастание середины подготавливает репризу, где музыкальный материал первого раздела представлен вариантно, более ярко и красочно за счет включения группы медных духовых, отсутствующих вначале шествия.

Характерный метод Глинки – метод сквозного обновления вариантов, творчески воспринятый Римским-Корсаковым, порождает разнообразие решений в оркестровке. В этом смысле вариантность является попыткой разносторонне и ярко раскрыть сущность музыкального образа.

Параллели с инструментовкой песни Баяна из «Руслана и Людмилы» слышны в хоре слепцов-гуслиаров из второго действия «Снегурочки». Сочетание фортепиано и арфы, исполняющих аккорды арпеджато, используется с целью стилизации звучания гуслей.

Воспроизведение звучания русских народных инструментов является особенностью оркестра Глинки не только в «Руслане и Людмиле», но и в «Жизни за царя» (сцена встречи Собинина), и, конечно, в «Камаринской». Народные инструменты изображаются наиболее близкими по тембру инструментами симфонического оркестра: жалейка – гобоем, свирель – флейтой. Композитор стремится передать манеру игры деревенского ансамбля: *pizzicato* группы струнных инструментов, игра на открытых струнах, подчеркивание бурдона. Эти приемы использует и творчески развивает Римский-Корсаков в «Снегурочке», где жалейка в руках Леля-пастуха изображается посредством звукоподражательных пассажей кларнета соло.

Так, в открывающем первое действие оперы пасторальном вступлении пассажи деревянных духовых изображают пастушьи наигрыши. Усиливает впечатление жизненной достоверности музыкального пейзажа в народном духе использование композитором подлинных народных мелодий. Характерное звучание народных инструментов – слегка носовое, острое, но недостаточно плотное – передано в этой сцене с помощью двух гобоев, которым контрапунктирует первый кларнет. Их мотивы звучат на фоне выдержанных аккордов высоких фаготов и второго кларнета. Противопоставление солирующей валторны, поддержанной тремоло струнной группе деревянных духовых, опирающейся на педаль виолончелей и контрабасов, - обладает неброской красочностью, созвучной северной русской природе. Вступление построено на ф-эффекте динамического нарастания, решенного во многом за счет постепенного включения инструментов до полновесного *tutti*.

В сцене Снегурочки и Леля игра пастушка на рожке изображается продолжительными руладами кларнета. Мотив проводится трижды, причем каждый раз в новом интонационном варианте. Это достаточно виртуозное соло, в котором протяженный звук является вершиной-источником, из которого изливается продолжительный пассаж. Подробно выписаны композитором требования к динамическим оттенкам, охватывающим диапазон от *pp* до *f*, включающие крещендо и диминуэндо как на одном звуке, так и в пассажах. В мелодии используются не все регистры инструмента, но средний и частично – нижний регистр представлены достаточно эффектно; особой выразительностью обладает завершающий соло октавный ход. В первой песне Леля звучание пастушьего наигрыша изображается соло английского рожка, а затем – переключкой двух флейт. В этом случае представляется возможным говорить об инструментальных изменениях мелодии наигрыша как о рассредоточенных оркестровых вариациях.

Удивительную прелесть и своеобразие придают второй песне Леля соло фагота и кларнета, написанные в духе подголосочной полифонии. Деревянные духовые и в этом номере воспринимаются как подражающие народным инструментам. О близости тембра фагота пастушьему рожку пишет К.А. Вертков: «Если сравнивать рожок с общеизвестными инструментами и таким путем пытаться передать характер его звучания, то более всего – до поразительного сходства – он напоминает фагот (особенно верхний его регистр)» [цит. по: 4, с. 242]. Контрапунктирующая песне линия фагота отличается прихотливой ритмикой, акцентирующей вторую долю, - она усиливает танцевальный характер номера. Инструментальные проигрыши в песне невелики, но самобытны: кларнет звучит на фоне пустых валторновых квинт и *divisi* альтов – как подражание игре ансамбля народных инструментов. Выразительный кларнетовый наигрыш, в котором воспроизведен народный инструментальный стиль, звучит и в третьей песне Леля.

Живописную картину народного гулянья в третьем действии оперы композитор также насыщает эпизодами, в которых имитирует звучание народных инструментов. Сделано это

каждой раз по-новому, свежо и оригинально. Во вступлении к хору «Ай, во поле липенька» мелодия сначала звучит у группы деревянных духовых с аккомпанементом струнных *pizzicato*, затем у первых скрипок, дублированных гобоем на фоне пустых квинт альтов (исполняется на чистых струнах, причем каждая восьмая берется с силой, вниз смычком). Интересны оркестровые находки в «Пляске скomoroxов»: острые стаккато гобоя и кларнетов на фоне моторного движения альтов; канон гобоя и фагота, противопоставляемый диссонирующему выдержанному звуку валторн; соло ударных – литавры, тамбурин, тарелки, большой барабан.

Проведенный анализ оперной партитуры позволяет сделать выводы. Оркестр Глинки был предметом любви, преклонения и внимательного изучения для Н. А. Римского-Корсакова. Молодой композитор не повторял приемы, выработанные основоположником русской классической музыки, а творчески развивал их, усвоив сам принцип оркестрового мышления. Основные черты оркестровки Н. А. Римского-Корсакова, явственно выраженные в партитуре «Снегурочки» – ясность и равновесие звучности оркестровых групп, прозрачность и функциональность оркестровой фактуры, стремление к максимальному использованию выразительных возможностей чистых тембров, внимание к плавности голосоведения, воссоздание стилистики народного инструментального исполнительства посредством возможностей инструментов симфонического оркестра, приверженность к тембровому варьированию тем, наподобие русских вариаций, – делают его верным продолжателем традиций М. И. Глинки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Благодатов, Г. И. История симфонического оркестра / Г. И. Благодатов. – Ленинград : Музыка, 1969. – 312 с. : ил.; 22 см. – Текст : непосредственный.
2. Бутир, Л. М. Проблемы инструментовки в неопубликованных материалах Н.А. Римского-Корсакова (90-е годы) / Л.М. Бутир. – Текст : непосредственный // Оркестровые стили в русской музыке: сборник статей / составитель В. И. Цытович. – Ленинград: Музыка, 1987. – С. 49-72.
3. Глинка, М. И. Автобиография. Заметки об инструментовке / М. И. Глинка; под редакцией С. Л. Глинки. М. И. Гинзбурга. - Ленинград: Музгиз, Ленингр. отд-ние, 1937. – 36 с. : ил.; 19 см. – (Материалы по истории музыки СССР / Ленингр. гос. консерватория, Кафедра истории музыки проф. С. Л. Гинзбурга). – Текст : непосредственный.
4. Левин, С.Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ч. 1. / С. Я. Левин. – Ленинград: Музыка, 1973. – 262 с. : ил., нот. : 22 см. – Текст : непосредственный.
5. Римский-Корсаков, Н.А. Летопись моей музыкальной жизни / Н.А. Римский-Корсаков. – Москва: Музыка, 1980. – 454 с. – Библиогр.: с. 361–384. – Имен. указ.: с. 407–417. – 3000 экз. – Текст : непосредственный.
6. Серов, А.Н. Избранные статьи: в 2-х т. Т 2. / под общей редакцией со вступительной статьей и примечания Г.Н. Хубова. – Москва, Ленинград: Музгиз, 1950-1957. – 733с. – Текст : непосредственный.
7. Чайковский, П.И. По поводу «Сербской фантазии» г. Римского-Корсакова / П.И. Чайковский. – Текст : непосредственный // Музыкально-критические статьи: сборник статей. – Ленинград, 1986. – С. 25-27.

Сведения об авторах

Анна Васильевна Лазанчина, кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано и музыковедения ФГБОУ ВО «Самарский государственный институт культуры».

Екатерина Арзамасова, педагог-организатор МБОУ Гимназия № 9, г. Кузнецк.

**ИТАЛЬЯНСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ М. ГЛИНКИ:
СИНТЕЗ ТРАДИЦИЙ И ДИАЛОГ КУЛЬТУР**

На рубеже девятнадцатого века Россия начала формировать свой индивидуальный голос и отношения с Западом. Петр I (1672–1725) настаивал на вестернизации, а Екатерина Великая (1729–1796) пригласила итальянских оперных композиторов, певцов, европейских актеров, драматургов и литераторов. Как утверждает музыковед Марина Фролова-Уокер, большинство этих видов искусства были уже полностью сформировавшимися практиками, и по своей сути они очень мало отражали русский народ.

Такие философы, как Белинский, Радищев и Чаадаев, поднимали фундаментальные вопросы, касающиеся национальной идентичности. «Народ» по определению Готфрида Гердера состоит из группы людей, имеющих общее языковое и культурное наследие. Потому что большая часть знати в России находилась под сильным влиянием европейской культуры (говорила по-французски; изучала французскую, немецкую, и английскую литературу и философию; и практиковала французский этикет) каждый из этих философов верил, что русскую идентичность можно найти в характере русского крестьянина, не затронутого вестернизацией. Считалось, что крестьяне обладают добродетелью перед лицом трудностей и невзгод и очень сильным чувством общности.

Формирование русской литературы, изобразительного и исполнительского искусств было исследовано различными учеными. Для многих исследователей развитие национального стиля в музыке зависело от культивирования индивидуального стиля, который определял себя в противовес западному. В своем анализе формирования национальной музыкальной идентичности России Марина Фролова-Уокер отмечает, что все началось с неприятия всего, что считалось западным. Таким образом, основа того, какой должна была стать русскость, заключалась в отказе от «иностранный» идентичности – это была противоположность Западу. Она проблематизирует это противопоставление, потому что музыкальное развитие России проистекает из западных корней, и она указывает на западное культурное окружение российской элиты начала-середины XIX в., как литературное, так и музыкальное. Элита не была знакома с народными песнями и фольклорными танцами; вместо этого они популярностью пользовались жанры, импортированные с Запада (например, французский романс и итальянская опера).

Михаил Глинка представляет собой фундаментальную фигуру в русской музыкальной культуре: в традиционной историографии он считается музыкальным эквивалентом поэта Александра Пушкина как основоположника оригинальных литературных жанров и кодификатора языковых средств, с помощью которых они были выражены. В течение определенного периода эта «параллель» символизировала рождение исключительно русской музыки, музыки, которая отвергла западное влияние, решив отразить расплывчатую концепцию «русской души», которую он сам способствовал сформулировать в годы русского романтизма. Сегодня этот образ подвергается ревизионизму, направленному на то, чтобы подчеркнуть синтез Глинкой основных тенденций музыкального языка того времени. Особенно это применительно к театру. Этот более сложный вид искусства включает элементы как западного, так и русского происхождения. Глинка познакомился с итальянской музыкальной традицией, потому что она утвердилась в России в XVIII в. Однако его стремление улучшить свои композиторские навыки привело его к длительному пребыванию в Италии, что заставило его посетить несколько городов полуострова, включая Рим, Милан и Неаполь.

Михаила Глинку многое связывает с Италией: он прожил на полуострове с 1830 по 1833 гг. и внёс огромный вклад в укрепление культурных связей между двумя странами. Объединив элементы русской и итальянской певческой культуры, Глинка стал основоположником русской национальной оперы.

В итальянские годы Глинка опубликовал большое количество своих композиций. Два вокальных произведения на итальянский текст – Ария для сопрано, сочиненная для Луиджи Джулини Брольо (1833) и романс на текст Феличе Романи под названием «Желание» (1834). К ним добавляются два романса на русские тексты, предоставленные ему знакомым друга Соболевского: – первый «Победитель», на стихотворение Василия Андреевича Жуковского написанное в 1822 году и впервые опубликованное в альманахе “Полярная звезда”. (1823) ; – второй, Венецианская ночь, основан на тексте Ивана Ивановича Козлова. В отличие от краткого текста Жуковского, это «фантазия» – эта характеристика, подобрана самим автором – написана в форме, которая традиционно принадлежит итальянской баллате, очевидно, уже с приобретенной русской лирикой того времени, характер которой отражается в строфической форме, принятой в партитуре.

Инструментальные произведения по большей части напрямую вдохновлены оперным миром, как это обычно отражалось в инструментальной музыке: – фортепианные вариации на Арию” *Nel veder la tua constanza* « от Анны Болейн Доницетти ; – вариации для фортепиано, взятые из двух тем балета Чао-Канг, вставлен в постановку той же оперы в Каркано в 1831 г.; – фортепианные вариации на Арию «*L'amo*» из оперы Беллини *I Capuleti e i Montecchi* (1832); – рондо для фортепиано по мотиву «*La tremenda ultrice spada*» из той же оперы, посвященной пианистке Терезе Висконти Арагонской ; – серенада для фортепиано, арфы, валторны, фагота, альты, виолончели и баса, снова на мотивы Анны Болейн, посвященная сестрам Камбьяси; – экспромпт в форме галопа для фортепиано в четыре руки взято из баркаролы Доницетти в опере *Любвиный напиток*; – секстет для фортепиано, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса, посвященный Софии Медичи, маркизе Мариньяно.

Патетическое трио Ре-минор для кларнета (или скрипки), фагота (или виолончели) и фортепиано. Сочиненное осенью 1832 г., во время путешествия по Италии, предпринятого композитором для поправки здоровья и изучая в это время композицию в Миланской консерватории, композитор испытал влияние итальянских композиторов Доницетти и Беллини, чем отчасти объясняется не вполне характерная для Глинки стилистика этого произведения. Вскоре после завершения работы над трио, в Милане состоялась его мировая премьера. Уникальность инструментального состава и импровизационная свобода композиции обусловлены лирическим, исповедальным характером сочинения. Полная тревог история любви разворачивается в нежных диалогах кларнета и фагота (1 ч.). После отстраняющего грациозного скерцо (2 ч.) в *Largo* (3 ч.) каждый инструмент произносит протяженные патетические монологи. Стремительный финал завершает кода, которая во время первого исполнения поразила фаготиста Кантю: «Да ведь это отчаяние!» «И действительно я был в отчаянии», – признается Глинка в «Записках».

Весной 1832 года в Ла Скала композитор также услышал «Норму», которая открыла сезон 26 декабря 1831 г. Среди других спектаклей, которые он запомнил, – «Семирамида» Россини, «Ромео и Джульетта» Зингарелли, «Джанни Ди Кале» Доницетти, «Деревенские певички» Фиораванти. Вернувшись в Неаполь, он услышал бы там «Турка в Италии» Россини. С одной стороны, таким образом, создается впечатление живого интереса к итальянской

опере. И все же летом 1833 года Глинка покинул прекрасную страну, чтобы больше не возвращаться, мотивированный твердым намерением сочинить подлинно русскую оперу.

«Когда русский, благородный, культурный, с горячей душой и большим талантом, понял русскую народность; когда, увидев чистое небо Италии, он вспомнил о своем родном небе, услышав произведения Беллини, Россини и Доницетти на их родине, он вспомнил русскую песню и создал нежную Антонииду и ангела Ваню – и, наконец, с грустью расставшись со своей заветной мечтой, бросил ее на посмешище миру, – тогда... началась эпоха подлинного переворота в общественном мнении.»

Владимир Одоевский, «Новая русская опера «Жизнь за царя»»

Своим описанием «настоящей революции в общественном мнении» писатель и музыкальный критик XIX в. Владимир Одоевский утверждает расцвет целой области русской оперной критики. Это произошло одновременно с премьерой первой оперы Михаила Глинки «Жизнь за царя» в 1836 г. Проводя четкий контраст между итальянскими и русскими оперными традициями, В. Одоевский утверждает, что опера Глинки национальная. Он не только подтверждает, что музыкальные характеристики оперы обладают русской сущностью, но и признает связь между «жалобным» русским звучанием и особыми оперными персонажами, которых создали М. И. Глинка и либреттист, барон Е. Ф. Розен. Эти два сдвига, которые фиксирует В. Одоевский в отношении опер М. И. Глинки – принятие русскости и вытекающий из этого новый вызов для критики – послужит руководством для последующего изучения и историографии русского музыкального языка. Возвышение музыкальных и исполнительских аспектов русскости стало центральным в научном дискурсе следующего столетия.

Одни ученые находят много случаев итальянских форм, музыкальных жестов или общего стиля и ставят под сомнение “русскость” других ученые утверждали, что эта музыка обладает своей национальной идентичностью и колоритом. Действительно, Глинка использует оперные стандарты и включает в себя арии, речитативы, ансамбли и хоры, которые ассоциируются с бельканто. Это, безусловно, подрывает идею национализма, если ее (ошибочно) интерпретировать как неприятие всего западного. Многие ученые подробно продемонстрировали, чем Россия обязана итальянским оперным традициям. Недавнее исследование Рутгера Хельмера о национализме в сравнении/в сочетании с космополитизмом в русской опере XIX в., особенно его глава “Жизнь за Царя и опера бельканто”, пожалуй, одно из немногих исследований, посвященных Итальянскому стилю и традициям, присутствующим в опере Глинки.

Российская публика уже имела тесные связи с итальянской оперой во времена Глинки. Джули Баклер исследует богатую оперную культуру России XIX в. Хотя она обсуждает русские оперы и русских оперных певцов только как помеху для западной оперы, исполняемой в России в то время, но вместе с этим указывает, как культура впитала их в себя, а затем переосмыслила, в первую очередь через литературу, в соответствии с их собственными культурными ценностями. Это дает не только представление о том, как российская публика отреагировала на итальянскую оперу, но и полезную информацию, что в России сочли итальянскими / зарубежными ценностями, достойными подражания. Между двумя оперными стилями существует много общего в музыке и типах персонажей.

«Жизнь за царя» не была первой русской оперой, и не обязательно первой оперой на русскую тему, но в стране и обществе, которые регулярно наблюдали итальянское искусство, это произведение привлекло внимание и неоднократно ставилось, что привело к революции в русской оперной эстетике. Премьера оперы считалась переломным событием не потому, что Глинка использовал русскую народную песню как источник вдохновения для некоторых музыкальных произведений, но из-за критики вокруг “Жизни за царя”, которая заложила основу для столетних эстетических дебатов о «русскости» в музыке. Как уже упоминалось,

премьеры этого произведения состоялась в то время, когда Россия формировала музыкальную идентичность. Согласно более масштабному проекту, критики отреагировали на элементы в «Жизни за царя», которые они считали «русскими».

Опера, главный герой которой – человек из народа, действующий на фоне русской истории, и чьи композиционные реплики состоят из народной, протяжной, лирической песни, которая прямо цитируется или противопоставляется польским танцам (Мазурка и Краковяк), которые используются для представления врага. Первый среди русских музыковедов В. Ф. Одоевский с энтузиазмом приветствовал момент, когда народная мелодия впервые достигла уровня измерения трагизма в использовании повторяющихся тем, интегрированных в музыкальную ткань.

Однако шедевром Глинки, который наиболее повлиял на «Русский стиль» стала опера «Руслан и Людмила». В связи с этой работой национальная музыка, кажется, идет другим путем: Глинка действительно избегал повторения предыдущей модели, опираясь на фольклор различного происхождения-финский, татарский, турецкий и персидский – который вместе со своими либреттистами он принимает, чтобы отметить монархию с четырех концов Российской Империи. Это сообщение не было понято: произведение было воспринято публикой того времени как гораздо менее русское, чем предыдущее, и попала на премьеру даже из-за очевидных ограничений драматургического порядка.

Если ученые двадцатого века рассматривают «Жизнь за царя» Глинки как вершину Русского национализма из-за стилистических особенностей в партитуре, то в современных реалиях рецензенты сосредоточились на аспектах пения и актерской игры, которые они сочли аутентичными или “русскими”, и сравнили их с элементами, которые они считали иностранными. По мнению рецензентов, наличие российских или зарубежных аспектов в спектаклях создало четкую ценностную дихотомию.

Сведения об авторе

Моретти Роберто, магистр, учитель музыки Istituto comprensivo di Inzago, scuola Alice Sturiale (Primary school) (г. Инцаго, Италия)

УДК 378.147:781.2

И. И. Овчаренко
г. Луганск, РФ

ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ НАВЫКОВ СТУДЕНТОВ В КУРСЕ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА М. ГЛИНКИ

«...Композиторы умирают, произведения остаются.
Но не все, а те, которые исполняются, живут,
как звуковая речь, чем является и музыка»
Б. Асафьев.

Значение профессиональной подготовки кадров в классе музыкально-теоретических дисциплин тесно связано с особенностями современного этапа развития нашей страны, ставящими новые задачи в сфере культурного образования молодежи вообще и музыкального образования в частности. Основательная специальная профессиональная подготовка,

широкие базовые знания в области истории русской культуры и музыки, умение творчески использовать их в будущей педагогической деятельности современными студентами музыкальных вузов являются залогом воспитания высокого уровня патриотизма, любви к культурному наследию Родины у подрастающего поколения. Профессиональная направленность образования является важным мотивом для освоения будущей профессии учащейся молодежью. Большую роль в этом процессе играют стремление к приобретению профессиональных знаний и умений, профессиональных интересов, наличие адекватной самооценки и стремления к повышению ее уровня.

Интерес к занятиям музыкой является главным движущим мотивом, активизирующим и определяющим качество обучения. Интенсивность в приобретении профессиональных навыков определяется интенсивностью мотивации к обучению. Главным мотивом является связь приобретаемых знаний с избранной профессией, ее социальным значением, самоутверждением в профессии.

Класс музыкально-теоретических дисциплин включает несколько предметов: элементарная теория музыки, гармония, сольфеджио, анализ музыкальных форм и другие. Их целью является базовая подготовка студентов к освоению избранной специальности, приобретение ими прочной системы знаний и навыков, необходимых для понимания основных средств музыкальной выразительности. Основными требованиями к профессиональной подготовке студентов являются: поиск, анализ и оценка информации для личностного и профессионального роста; совершенствование уровня знаний и умений, необходимых в будущей профессиональной деятельности; освоение нового учебно-педагогического репертуара; формирование современных методов преподавания на основе классических примеров из музыкальной литературы.

Преподавание музыкально-теоретических дисциплин должно быть тесно связано с восприятием музыки, умением её анализировать, грамотно исполнять изучаемые произведения. Музыкальная иллюстрация, опора преподавания на музыкальные примеры помогают сохранять интерес к предметам теоретического цикла и соединяют их преподавание с живой звучащей музыкой. Основным критерием в отборе примеров должна быть направленность на изучение того или иного элемента музыкальной выразительности, приобретение определенного практического навыка.

Значительное место в ряду перечисленных особенностей преподавания занимает использование творческого наследия М. Глинки, в частности его вокальных произведений. Часто исполняемые в концертной деятельности и не менее часто используемые в учебной исполнительской практике романсы и песни М. Глинки легко воспринимаются и изучаются студентами на занятиях теоретического цикла. «Глинка... ощущал родники своего искусства в живой, тесной связи с интонациями, которыми музыка общается с людьми. С этой точки зрения область романса – одна из самых чутких, так как общительные качества романсности суть непереносимое условие существования каждого из ее проявлений» [1. с. 249].

Базовой основой для всего курса музыкально-теоретических дисциплин является курс элементарной теории музыки. Он дает прочную основу для дальнейшего освоения студентами более сложных теоретических дисциплин, систематизирует знания, полученные ими в музыкальных школах, вводит в общую систему занятий студентов, не имеющих предварительную музыкальную подготовку. Чаще всего это относится к студентам вокального отделения. Использование в их обучении вокального творчества М. Глинки является для педагога неоспоримой помощью и сближает преподавание с избранной ими специальностью. «Преподавание теории музыки должно быть на всем протяжении курса связано с восприятием музыки. Это позволяет сохранить у учащегося интерес к предмету и исключит возможность формального отношения к нему» [4. с. 10]. Подбор для иллюстраций и изучения произведений, небольших по объему, в простой понятной куплетной форме, с

несложным аккомпанементом, в тональностях с небольшим количеством ключевых знаков способствует легкому восприятию теоретического материала. Так в теме «Ритм. Метр. Размер» примером иллюстраций простых размеров могут служить «Ночь осенняя», «Ах ты ночь ли ноченька», «Гуде вітер вельми в полі», «В крови горит огонь желанья»; сложных размеров – «Не пой красавица при мне», «Венецианская ночь», «Баркарола». Эти же примеры могут служить иллюстрацией различных типов фактуры, чаще пригодной для бытового музицирования, напоминающей гитарный аккомпанемент. В романах «Болеро», «Ночной зефир» в аккомпанементе используются национальные испанские ритмы. Интересен романс «К ней» с точки зрения передачи сочетания взволнованности словесной речи с прерывистым ритмом вокальной партии в кульминации.

Тема «Лад и тональность» хорошо иллюстрируется не только выбором тональностей, удобных для восприятия студентами, но и применением основных ладов – натурального, гармонического, мелодического мажора и минора («Сон Рахили», «Люблю тебя я, милая роза», «Победитель»). В мелодической линии романсов большую выразительную роль играет интервальный состав. Традиционная начальная романсовая секста с V ступени на III применяется во многих примерах: «Не скушай меня без нужды», «Память сердца», «Как в вольных просторах», «Разочарование», «Не пой красавица при мне». В романсе «Жаворонок» весьма выразительны скачки на октаву, подражающие птичьему щебету.

В курсе гармонии примеры романсов М. Глинки интересны с точки зрения гармонического анализа. Применение отклонений и модуляций чаще всего в родственные тональности, хроматических секвенций хорошо иллюстрируют технику выполнения в их так сказать классическом варианте. Альтерированные аккорды подчеркивают выразительность сочетания мелодической и гармонической линии с содержанием текста («Ты скоро меня позабудешь» – отклонение в тональность неаполитанской гармонии). Применение органного пункта в первых татах аккомпанемента усиливает краску тональности («Финский залив»). В романсе «Сон Рахили» медиантовый органнй пункт появляется в кульминации, необычно подчеркивая напряженность ситуации («Он невесту свою со смехом бросил в реку») и сменяется нисходящим хроматическим ходом параллельными терциями. Яркие тональные сдвиги связаны чаще всего с появлением нового раздела в музыкальной форме («Ночной зефир», «Еврейская песня»).

Сольфеджио – практическая дисциплина. «Изучение теории и гармонии без слуховой базы – невозможно... Основой музыкального воспитания должно быть сознательное восприятие музыки, подкрепленное знаниями. Отсюда вытекает необходимость наряду с изучением теории практически осваивать элементы музыкальной грамоты, теории...» [4. с. 182] По мнению Римского-Корсакова сольфеджио является «могущественным средством к развитию музыкальности» [2. с. 53]. Курс сольфеджио направлен на развитие творческого музыкального слуха, чувства метро-ритма и музыкальной памяти, способствует развитию музыкального кругозора и музыкальной грамотности, без которых не могут правильно формироваться остальные профессиональные навыки студентов. Использование в курсе сольфеджио вокального творчества М. Глинки способствует развитию музыкальных способностей студентов, готовит их к самостоятельной работе как в классе специального инструмента, так и в классе музыкально-теоретических дисциплин. Пение и транспозиция романсов М. Глинки разнообразят формы классных и домашних заданий, могут быть использованы в качестве музыкальных диктантов, примеров для слухового анализа.

Развитие слухового контроля собственного исполнения у студентов и игры будущих их учеников является основой приобретения профессиональных навыков будущих преподавателей музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. М. И. Глинка / Б. В. Асафьев. – М.: Ленинградское отделение, 1978. – 310 с.
2. Вопросы методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин. – М.: Музыка 1967. – 194 с.
3. Карасёва, М. В. Сольфеджио – психотехника развития музыкального слуха / М. В. Карасёва. – М. Композитор, 2002. – 376 с.
4. Островский, А. Л. Методика теории музыки и сольфеджио / А. Л. Островский. – Л.: Музыка, 1970. – 296с.

Сведения об авторе

Овчаренко Ирина Ильична, преподаватель-методист предметно-цикловой комиссии теории музыки и музыкальной литературы колледжа Академии Матусовского (г Луганск)

УДК 78.06

***Н. В. Растворова**
г. Челябинск*

УРАЛЬСКОЕ «СЛОВО О МУЗЫКЕ» БОЛЬШОЙ И МАЛОЙ РОДИНЫ

Жизнь России в эпоху перемен актуализирует проблему исторической памяти – опыта не только далекого, но и недавнего прошлого с его событиями большой социальной значимости и выдающимися явлениями отечественной культуры, воссоздающими дух и образ своего времени. К разряду таких «памятников нерукотворных» принадлежит поэма Александра Твардовского «За далью – даль» (1960), в которой исконно национальный смысловой мотив дороги приобретает звучание лирико-философской эпопеи, воспевающей необъятные родные просторы и величие послевоенных свершений советского народа. В историческом пространстве его воинских и трудовых подвигов «За далью – даль» воспринимается как продолжение «Василия Теркина», только главным героем выступает здесь уже сам создатель «книги про бойца / Без начала, без конца». Напоминая о том, что «Мы вас встречали у Москвы / И до Берлина провожали», автор прокладывает маршрут своего поэтического повествования по дорогам мирного времени не с Востока на Запад, а в противоположном направлении. От столицы самой большой в мире страны этот путь пролегает до конечной точки огромной по протяженности Транссибирской магистрали – до Владивостока, соединенного Твардовским узами кровного родства с Ленинградом: «два труженика-брата, / Два наших славных моряка – / Два зримых миру маяка», омываемых водами Балтийского и Японского морей.

«Я еду. Малый дом со мною, / Что каждый в путь с собой берет» – мысль о неразрывной связи большой и малой Родины, сопровождающая поэта в его путешествии, приобретает различные образно-метафорические воплощения: это и Волга с ее многочисленными притоками, описанная в главе «Семь тысяч рек», и «Урал – опорный край державы, / Ее добытчик и кузнец». О нем идет речь в следующей главе, носящей название «Две кузницы». Расслышав в уральском «грохоте вселенском» памятный ему с детства звук одинокой кувалды, автор вспоминает родной дом – отцовскую кузницу («И я при ней с рожденья рос») и «хуторское глухое подворье» затерянного в лесах Смоленщины Загорья. В завершении главы, перед тем, как поезд умчит героя в новые дали, он произнесет согретым сердечным теплом слова прощания с уральской землей: «Тебя, как будто край родимый, / Я оставляю позади». Осмысление Твардовским темы Родины в лирико-эпическом ключе

показательно для советской литературы второй половины XX века, но особенно проникновенно зазвучала эта тема в поэзии, силу воздействия которой, как известно, способно многократно умножить «искусство интонируемого смысла» (Асафьев). Ярким примером служит рожденная, также как и «За далью – даль», в оттепельные 60-е годы и вошедшая в сокровищницу отечественного песенного искусства «С чего начинается Родина» В. Баснера и М. Матусовского.

Ряд замечательных песен был создан на стихи Людмилы Татьянической: для Людмилы Зыкиной написаны «Солдаты» Юрия Свицерского и «Баллада о матери» («Ей приснилось, что она Россия») Михаила Чистова. Его же «Мне бы только суметь», «Дежурная сестра», «Молчание», «Гудки» запомнились в исполнении выдающегося певца-баритона, солиста Московской филармонии Александра Розума, а «Ромашки для влюбленных» нашли свое место в репертуаре Валентины Толкуновой. Однако пальма первенства в этом вопросе принадлежит уральским композиторам, что закономерно, ведь большая часть жизни уроженки уездного городка Ардатов Симбирской губернии прошла «в краю озер и рудных скал». С ним связаны первые шаги Татьянической на литературном поприще, пора расцвета ее самобытного таланта и время обретения ею всенародного признания в качестве крупного современного поэта. Воссоздавая в своих стихах незабываемый поэтический образ Урала Татьяническа считала его своей Родиной, а уральцы ее – своим большим Поэтом, прославившим родной край на всю страну.

В Магнитогорске и Челябинске ее имя носят улицы и библиотеки, мемориальная доска в честь поэтессы установлена в Свердловске / Екатеринбурге на фасаде дома, где прошло ее детство и первые юношеские годы. Творчеству Людмилы Константиновны отдали дань композиторы всех этих городов: Б. Гибагин, Л. Табачник, К. Кацман, В. Лаптев, Н. Пузей, Н. Хлопков, О. Штелманис, В. Веккер, А. Кривошей, М. Смирнов, В. Сидоров. Ими написаны кантаты, вокальные циклы, хоры а'capella и с инструментальным сопровождением, романсы, песни. Многолетняя дружба связывала Татьяническу с челябинским композитором Евгением Гудковым – автором «Думы о Ленине» для меццо-сопрано и симфонического оркестра, хоровой сюиты «Времена года», вокального цикла «Корабельный бор», романса «Кольца», нескольких песен. Начальная фраза самой известной из них – «Живу я в глубине России» – на протяжении долгих лет была позывными областного радио, а ее названием стала последняя строка стихотворения. «В Урале Русь отражена» Е. Гудкова – Л. Татьянической (1966) представляет собой образец обобщения через жанр песни-гимна, гармонично соединяющего общее и личное – эпическую величавость и широту мелодического распева с искренностью выражения трепетно-нежного лирического чувства.

Родина еще одного «песенного самоцвета», засверкавшего разными гранями музыкально-поэтического образа Урала – Свердловск (1978). «Когда говорят о России» была написана Евгением Шекалевым для Уральского народного хора в первые годы их сотрудничества, ознаменовавшегося впоследствии десятилетиями совместной плодотворной работы. Так, вслед за родыгинскими «Уральской рябинушкой», «Белым снегом», «Свердловским вальсом», в репертуаре прославленного творческого коллектива появилась еще одна его «визитная карточка». Татьянический образ двух Уралов передается в песне композитора посредством комплекса средств динамизации куплетно-строфической формы, благодаря чему задушевно-лирическое повествование о природной красоте Каменного пояса, тон которому задается солисткой и женской группой хора, в последних строках второго куплета преобразуется в могучий голос народа, воспевающий «чудесное искусство труда».

Этот образ поэтического текста ярко воплощается в начальной полустрофе последнего третьего куплета (четверостишие, соответствующее четырем фразам первого предложения периода неповторного строения). По принципу *attacca* здесь осуществляется переход в новое музыкальное пространство, где все приходит в движение: меняются темп, тональность, плотность оркестрово-хоровой фактуры. Ускоренное течение времени, модуляционный сдвиг тональности на большую секунду вверх, хоровое *tutti* и полнозвучная ткань оркестра народных инструментов, пронизанная вихревыми пассажами баяна и словно искрящаяся огненными частичками лавы раскаленного металла – поистине зримая картина, в которой воссоздается «Мартенов и домен дыханье / И ветер больших скоростей» заводского Урала. Его хронотоп захватывает и следующую полустрофу – в двух начальных фразах второго предложения, отмеченных мягким лирическим звучанием женских голосов, с искренней душевной теплотой обрисован коллективный портрет дорогих поэту земляков-тружеников. Диалог исполнителей в двух последующих заключительных фразах песни отсылает к кольцевой структуре стихотворения и символизирует единство судеб большой и малой Родины, неразрывную связь народа и автора: «Когда говорят о России» (хор), «Я вижу свой синий Урал» (солистка).

Бажовские и татьяничевские синие туманы, охраняющие богатства уральских недр, и туманы партизанских лесов родной для Твардовского Смоленщины – они из двух далей его поэмы, отделенных друг от друга более чем двумя тысячами километров и принадлежащих одному историко-культурному пространству. Его самобытные песенно-хоровые традиции и послужили источником истинно народных музыкальных образов, воплощенных в песнях «Ой туманы мои, растуманы» В. Захарова – М. Исаковского и «Когда говорят о России» Е. Щёкалева – Л. Татьяничевой. Одна из поэтических метафор ее стихотворения, ставшего песней, позволяет охарактеризовать «огонь созиданья», присущий деятельности уральских музыковедов, как и всему российскому музыковедческому сообществу в целом. Уральское музыковедение отнюдь не является исключением из складывающейся в других регионах страны картины: широки его исследовательские интересы, охватывающие множество областей музыкально-исторического процесса, разнообразны формы научной и просветительской работы. Ограничимся здесь несколькими трудами о музыкальной культуре большой и малой Родины, вышедшими в свет за время, прошедшее с начала XXI века.

«В поисках обретаемого смысла. Русская музыка в движении времени» – фундаментальная монография екатеринбургского музыковеда, профессора Уральской консерватории Любви Алексеевны Серебряковой. В первой из трех частей этой книги подводится философско-методологическое обоснование метафизических глубин русской музыки и осуществляется погружение в ее историсофский контекст. Руководствуясь идеей «понять, где, в каких глубинах рождаются те волнующие, масштабные, мирообъемлющие концепции и образы, которые выражены в произведениях крупнейших русских композиторов, ... как соотносится в них индивидуально-авторское, общечеловеческое и национально-культурное начала» [3, с. 13–14], автор разворачивает впечатляющую картину «мыслящих миров» (Лотман), расширяющуюся во второй и третьей частях монографии. Этот интертекст включает библейскую парадигму, обозреваемую с позиций богословов западной и святоотеческой религиозных традиций, и широчайшую панораму европейской и русской философской мысли. В поле зрения исследователя попадают концепции различных психологических и исторических научных школ, а также ключевые идеи русской литературы и живописи с неотъемлемой от ее самобытности глубинной символикой «философского пейзажа».

Платон, Спиноза, Локк, Лейбниц, Кант, Фихте, Гегель, Шпенглер, Гуссерль, Рикер, Хайдеггер, Юнг, Т. Манн, Т. Элиот, Х. Ортега-и-Гассет, Лосев, Вл. Соловьев, Лосский, Флоренский, Бердяев, Выготский, Бахтин, Лотман, Аверинцев, Топоров, Мелетинский – нами

приведены далеко не все имена мыслителей, способствовавших рождению авторской концепции духовности. Л. Серебрякова убедительно доказывает универсализм своей концепции, являющейся результатом творческого синтеза идей, которые существуют в безграничном ментальном пространстве, вмещающем как общечеловеческое, так и национально-характерное содержание. В триадичной структуре духовности объединяются «мыслящий дух», «чувствующая душа» и «волящий характер народа». Именно это триединство выстраивает смысловую реальность идеалов, мифов, образов символов и особый (у каждого народа свой) национально-ментальный «модус одухотворения», уходящий в глубины, непостижимые человеческим разумом.

В дальнейшем обосновании духовности как «исторически развивающегося феномена» автор вступает в диалог с представителями отечественной историософской традиции (Т. Грановский, С. Соловьев, Н. Костомаров, К. Кавелин, В. Ключевской и др.) и, приводя многочисленные авторитетные свидетельства восприятия национальным сознанием собственной истории сквозь призму библейского апокалипсического сюжета, справедливо утверждает: «И если история Ветхого Завета «От бытия» была принята как своя предыстория, то и последняя книга Священного Писания, Откровение Иоанна Богослова, содержащая описание этой конечной цели, к которой устремлена вся жизнь человека и человечества после катастрофы «конца времен», принимается как свое будущее» [3, с. 57]. Этот глубинный духовный сценарий прослеживается в триаде историософских опер, отмеченных изначально предопределенным течением роковых событий по направлению к «предвечному, онтологически существующему» пространству спасения, лежащему за пределами произошедших катастроф. В «Сказании о невидимом граде Китеже и девице Февронии» его олицетворяет праздничный перезвон соборных колоколов Большого Китежа, а в «Хованщине» – могучий глас главного московского колокола, сопровождающего тему рассвета. К этому «сакральному центру» движется гоголевская птица-тройка Русь в «Мертвых душах» Щедрина, незаметно вплетающего в звуковой мир русской дороги тончайшие «светозвонные нити» с тем, чтобы обильно насытить ими оркестровую звуковую материю финала сочинения.

Описание последующих разделов книги также не передает всей полноты ее содержания, однако, думается, даже в таком виде читатель сможет ощутить новизну, значительность и подлинную художественно-научную глубину прочтения Л. Серебряковой «великого текста русской музыки». Вторая часть монографии посвящена Н. А. Римскому-Корсакову, масштабы личности и роль которого в истории русской музыки трудно переоценить. В центре этой части помещено самое развернутое философско-музыкальное эссе, посвященное «Царской невесте» и скрытой за сюжетом психологической драмы любви и ревности «религиозно-духовной антропологической концепции». Она связана с излюбленной Римским-Корсаковым оперной идеей двоемирия, перенесенной из внешнего образно-сюжетного плана во внутреннее измерение человеческих душ, в которых, по известному выражению Достоевского, «дьявол с Богом борется». Подтверждением этому служит скрупулезный интонационно-драматургический анализ, сводящий в единое «пространство *inferno*» рассредоточенные на всем протяжении оперы музыкальные знаки «языка зла». Он обнаруживает признаки «техники центра» с присущей ей мотивно-комбинаторной и контрапунктической разработкой исходных тематических элементов (например, «аккорды безумия» Марфы представляют собой структурную инверсию «аккордов ревности» Любаши). Не менее детально исследовано «пространство райского сада» – жанрово-

пасторальная сфера семейного мира Марфы, душа которой воспаряет в небеса вместе с ее прекраснейшей темой «златых венцов».

«Царская невеста» окружена разделами, раскрывающими вопросы поэтики и эволюции музыкального стиля Римского-Корсакова, что согласуется с идеей, вынесенной в подзаголовок названия книги. Ведь именно он стал центральной фигурой, связующей классическую эпоху и современность «русской музыки в движении времени», и именно он создал в своем творчестве «всеобъемлющую, космологическую картину мира, отражавшую его представления о взаимоотношении человека, общества и природного окружения, о космосе души человека и проблемах истории, о быте и бытии» [3, с. 241]. Народные обряды, море, лес и звездное ночное небо – константы образного мира Римского-Корсакова и проводники его философских художественных концепций. Великолепно обрисованы в книге корсаковские образы леса, лунного свечения и сияния звезд, солнечного света и семицветной радуги, стихий воздуха и воды, переданных автором монографии во всем богатстве их тональных, аккордово-гармонических и тембровых звуковых красок. Всестороннее обоснование получает и мысль исследователя об эволюции музыкального языка Римского-Корсакова. Она связана с усилением в поздних сочинениях мастера декоративного начала, что совпало по времени с общеевропейским движением живописи от реалистических картин к эстетическому идеалу стиля модерн. А в третьей части книги речь идет о наследовании идей Римского-Корсакова Стравинским, Мясковским, Рахманиновым (отдельные очерки) и многими композиторами, представленными в заключительном разделе «После «Китежа»: тема Апокалипсиса в русской музыке XX века». И, наконец, «Вместо заключения: открытый финал» большого труда во славу создателей русской музыки, продолжающей свое движение во времени.

В области музыкального регионоведения невозможно пройти мимо имен Жанны Абрамовны Сокольской (Екатеринбург) и Татьяны Михайловны Синецкой (Челябинск), чья многолетняя подвижническая деятельность по упрочению и развитию лучших отечественных традиций «слова о музыке» вызывает глубокое уважение. Ж. А. Сокольская была блестяще эрудированным музыковедом, просветителем, критиком, чутко откликавшимся на события, происходящие на родной земле, и на достижения уральских музыкантов за ее пределами. Она запомнилась подлинным знатоком проблем музыкально-исторического развития, композиторского творчества, исполнительских школ и традиций Среднего Урала. Жанна Абрамовна ушла из жизни в 2019 году, но остались ее книги, по которым познают уральскую музыку не только профессиональные музыканты, но и студенты гуманитарных и технических вузов и колледжей, специалисты смежных областей культуры и самые широкие круги читательской аудитории. В конце прошлого века при ее деятельном участии осуществился издательский проект «Композиторы Екатеринбурга» [2], способствовавший решению давно назревшей проблемы, ведь с момента появления первой книги очерков о представителях уральской композиторской школы (1968) минуло тридцать лет. Изменения, произошедшие за это время, вызвали острую необходимость донесения до заинтересованной аудитории информации о новых творческих силах, пополнивших состав екатеринбургского Союза композиторов. Ж. А. Сокольская стала не только составителем сборника 1998 года, но и автором объемного очерка об уральской композиторской организации и значительного количества статей – творческих портретов композиторов Екатеринбурга. В писательском активе Ж. А. Сокольской монография об авторе знаменитой «Уральской рябинушки» [7] и энциклопедического охвата «Урал музыкальный: вчера и сегодня...», в котором, на основе обобщения огромного массива материала, фактически представлена музыкальная летопись одного из крупнейших регионов России [8].

Данная книга вписывается в контекст гуманитарной научной мысли, направленной на сохранение и умножение культурного наследия нашей страны, что особенно важно в

современных условиях экспансии шоу-бизнеса и навязывания обществу масс-культурных псевдоценностей. В противостоянии этим негативным тенденциям просматривается сверхзадача труда Сокольской, охватившей большой исторический пласт музыкальной культуры Екатеринбурга и Свердловской области. Как логическое продолжение энциклопедической линии «Урала музыкального» воспринимается вышедшая следом книга «Музыка не ведает границ» [6], характеризующая уральскую музыкальную культуру в контексте общероссийского музыкально-исторического процесса XX века. Красочно оформленное издание включает интереснейшие материалы, посвященные фестивалям, форумам, выступлениям крупнейших представителей академической и популярной музыки, гастролем на уральской земле музыкальных театров и симфонических оркестров России. В книге представлены творческие портреты виднейших композиторов, дирижеров, исполнителей, в числе которых Г. Нейгауз, В. Спиваков, В. Атлантов, З. Долуханова, Г. Вишневецкая, М. Ростропович, А. Бабаджанян, И. Кобзон, Е. Мартынов и многие другие. Развернутая автором панорама убеждает в справедливости тезиса «о встречном движении музыкальных потоков», во многом способствовавшем постепенному превращению среднеуральского региона в один из крупных современных музыкальных центров. Невозможно не отметить и литературное качество этой и других многочисленных работ Жанны Абрамовны, увлекающей читателя в прекрасный мир искусства.

Летописцем музыкальных событий еще одного большого уральского региона по праву называют Татьяну Михайловну Синецкую. Без нее трудно было бы обозреть историческую панораму музыки Южного Урала, также как и невозможно представить ее сегодняшний день. Синецкая внесла и продолжает вносить большой вклад в музыкальное развитие региона. Несомненны ее заслуги в формировании современной профессионально-музыкальной инфраструктуры Челябинской области. Татьяна Михайловна была инициатором создания Челябинского отделения Союза композиторов России, более тридцати лет являлась его Председателем. Благодаря ее усилиям, исполнение сочинений челябинских композиторов стало традицией, без которой уже не мыслится концертно-филармоническая жизнь Южного Урала. В многогранной профессиональной деятельности Синецкой (научной, преподавательской, просветительской, организаторской) обращают на себя особое внимание монографии, посвященные ведущим творческим коллективам и организациям Челябинской области: Магнитогорской государственной академической хоровой капелле им. С. Г. Эйдинова, Челябинской филармонии (с момента ее основания в 1937 году и по настоящее время), Челябинскому Камерному хору им. В.В. Михальченко, Камерному оркестру «Классика» (ныне преобразованному в Южно-Уральский симфонический оркестр).

Двухтомное издание «Творчество композиторов Южного Урала» [4, 5] вызовет еще больший интерес, чем чрезвычайно востребованная у самой широкой читательской аудитории первая книга Синецкой о челябинских композиторах (2003). Здесь есть все: и культурно-исторический контекст, и творческие портреты челябинских авторов, включающие их мировоззренческие высказывания, и обстоятельные разборы сочинений (в том числе только что созданных и еще не звучавших), и сведения об исполнителях, дающих путевку в жизнь произведениям уральских композиторов. По книгам Синецкой с музыкальной историей родного края, которая, благодаря ее подвижническому труду уже не канет в Лету, знакомятся нынешние поколения уральцев и будут знакомиться и их потомки. В подтверждение сказанному сошлемся на тех, кто прекрасно помнит Татьяну Михайловну как выдающегося лектора и музыкального просветителя. В их числе и представители рабочей

молодежи далеких 80-х годов прошлого века. Усвоив «уроки Синецкой», осуществлявшей в то время большую работу по приобщению учащихся профтехучилищ к ценностям классической музыки, они стали передавать этот свой духовный опыт детям и внукам.

«На перекрестке музыкальных дорог» большой и малой Родины располагается диссертационное исследование Татьяны Юрьевны Кадесниковой, подготовленное в стенах Уральской консерватории им. М. П. Мусоргского и успешно защищенное в Магнитогорской консерватории им. М. И. Глинки [1]. Тема «Роль фортепиано в камерно-инструментальной ансамблевой музыке уральских композиторов» раскрывается автором в опоре на широкую источниковедческую базу, вбирающую работы выдающихся отечественных и зарубежных музыковедов. Их идеи творчески преломляются в работе, основанной на самостоятельных наблюдениях и рассуждениях, приводящих к выводам о несомненной художественной ценности и региональной самобытности камерно-инструментальной музыки уральских композиторов. Выделение фортепиано в качестве центрального персонажа ансамблевых сочинений различных составов (дуэтов, трио, квинтетов) обосновано с позиций инструментальной специфики этого многофункционального quasi-оркестра. Вполне логично и определение его пяти основных функций («формообразующей, преобразовательной, выразительной, изобразительной, объединяющей»), причем по ходу изложения автор нигде «не ущемляет права» других инструментальных персонажей, прослеживая с разной степенью подробности многоплановый процесс их взаимодействия.

Достоинством диссертации является подача ее основной проблемы на широком культурно-историческом фоне, что полностью соответствует заявленному в задачах работы осмыслению уральской камерной музыки в русле общих тенденций развития отечественной музыкальной культуры. Страницы уральской истории вписываются в общую музыкальную картину страны, в которой камерные жанры прошли долгий путь – от раннего этапа непритязательного бытового музицирования до появления наделенных глубоким философским смыслом симфонизированных опусов. Обращает на себя внимание освещение судеб жанра сквозь призму эстетических новаций серебряного века и проблем государственного музыкального строительства 20-х годов прошлого столетия, рассмотрение особенностей камерно-инструментального искусства в контексте времен «железного занавеса», оттепели, застоя и плюрализма постсоветского художественного пространства. Примечательны мысли автора о традиции «мемориальных» Фортепианных трио Чайковского, Рахманинова, Шостаковича, о преемственности идеи «*In memoriam*» в Фортепианном квинтете Шнитке, о вкладе Метнера и Танеева в процесс интеллектуализации и симфонизации фортепианных трио и квинтетов.

В качестве примеров претворения этих жанровых традиций в творчестве уральских авторов Т. Ю. Кадесникова подробно рассматривает произведения высокого патриотического звучания, одно из которых оказалось незаслуженно забыто, а другое малоизвестно и редко исполняемо. Поэтому в наше время яростных информационных войн и попыток переписывания отечественной истории их введение в музыковедческий обиход актуально и жизненно необходимо. Обращение диссертантки к личным архивам авторов и нотным фондам екатеринбургских библиотек (им. В. Белинского, Союза композиторов Свердловской области, Уральской государственной консерватории) позволило ей заново открыть научно-творческой общественности ряд произведений, достойных исполнительского и слушательского внимания. Одно из них – Фортепианный квинтет корифея уральской композиторской школы Николая Михайловича Пузеля, помещенный в Приложение диссертации. Пузей принадлежит к когорте композиторов-фронтовиков, отразивших в своем творчестве военную тему. Одночастный Фортепианный квинтет «Памяти родителей» также содержит в себе отголоски войны, но не она определяет образно-содержательный план произведения. Переосмысливая мемориальный концепт в жизнеутверждающем ключе,

композитор осуществляет внутржанровую модуляцию и создает Музыкальное приношение дорогим его сердцу людям. Автор посвящает им поэнное музыкальное полотно, воплотившее фольклорный, в своей основе, звукообраз родной уральской земли.

«Жизнь моя песней звенела в народе,/ Смерть моя песней борьбы прозвучит» – эти слова, являющиеся символом несломленного человеческого духа, подвига и творческого бессмертия, запечатлены на памятнике Героя Советского Союза, который установлен в Челябинске, как и в других городах России. Многонациональный Урал чтит сына татарского народа, прекрасного поэта и главного героя одной из лучших опер Н. Жиганова «Джалиль». Менее известно Фортепианное трио с чтецом Вадима Бибергана, написанное в 1962 году молодым композитором в первый год после окончания им Уральской консерватории. Это глубоко трагедийное произведение, текстовую основу которого составили стихотворения из «Моабитских тетрадей» Мусы Джалиля, – дань памяти красноармейцам, погибшим в нацистских тюрьмах и концлагерях. Сочинение, раскрывающее тему борьбы с фашизмом и отличающееся эмоциональной искренностью и исповедальностью, вводится исследователем в контекст концептуально родственных Фортепианных трио Д. Шостаковича «Памяти И. И. Соллертинского», М. Гнесина «Памяти наших погибших детей», Г. Свиридова (трио a-moll с Похоронным маршем в третьей части). Автор раскрывает содержание произведения, прослеживая все его музыкально-драматургические и темброво-инструментальные коллизии, обусловленные поэтическим первоисточником, а также приводит сведения об исполнении трио на юбилейном вечере композитора в Екатеринбурге в 2017 году.

Это важно для Т.Ю. Кадесниковой, вероятно, потому, что она вносит свой вклад в сокровищницу народной культурной памяти не только как ученый, ограничивающийся рамками кабинетной работы, но и как музыкант-просветитель, при участии которого пылившиеся в архиве сочинения обретают живой голос и утверждаются в исполнительском репертуаре. Именно так и произошло с одним из произведений Н. Пузея. Оно прозвучало в исполнении тюменских музыкантов (видеозапись) в ходе выступления Татьяны Юрьевны на конференции, состоявшейся в рамках IX Пленума Союза композиторов Челябинска (2023), после чего участники и гости научного форума пришли к единому мнению о необходимости возрождения забытых, в силу различных обстоятельств, сочинений. Рассмотрение Кадесниковой произведений Пузея, Бибергана и других уральских композиторов, раскрытие их музыкального содержания несет в себе важный научно-просветительский посыл: эта музыка должна звучать, ее должны слышать, о ней нужно говорить. Следует отметить, что такая работа ведется во всех профессиональных учебных заведениях региона, в их учебные планы входит лекционный курс «Музыкальная культура Урала». Аналогичные учебные предметы преподаются в музыкальных вузах и колледжах по всей России, и хочется верить, что они помогут молодым музыкантам понять как «дышат почва и судьба» самой большой на планете страны и осознать важность сохранения и развития ее лучших культурных традиций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кадесникова, Т. Ю. Роль фортепиано в камерно-инструментальной ансамблевой музыке уральских композиторов: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02 / Кадесникова Татьяна Юрьевна; Магнитогорская государственная консерватория им. М. И. Глинки. – Магнитогорск, 2021. – 281 с.
2. Композиторы Екатеринбурга / сост. Сокольская Ж. А. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1998. – 382 с.
3. Серебрякова, Л.А. В поисках обретаемого смысла. Русская музыка в движении времени / Л. А. Серебрякова. – М.: Аграф, 2017. – 560 с.
4. Синецкая, Т. М. Творчество композиторов Южного Урала первой четверти XXI века /

Т. М. Синецкая. – Челябинск: Мин-во культуры Челябинской области, 2021. – 350 с.

5. Синецкая, Т. М. Творчество композиторов Южного Урала второй половины XX века / Т. М. Синецкая. – Челябинск : Мин-во культуры Челябинской области, 2021. – 286 с.

6. Сокольская, Ж. А. Музыка не ведает границ / Ж.А. Сокольская. – Екатеринбург: Урал. ун-т, 2010. – 332 с.

7. Сокольская, Ж. А. Напев об уральской рябине: Размышления о жизни и творчестве Евгения Родыгина / Ж.А. Сокольская. – Екатеринбург: Урал. ун-т, 2001. – 339 с.

8. Сокольская, Ж. А. Урал музыкальный: вчера и сегодня... / Ж. А. Сокольская. – Екатеринбург: Урал. Ун-т, 2008. – 808 с.

Сведение об авторе

Растворова Наталия Валерьевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории, теории музыки и композиции ЮУрГИИ имени П. И. Чайковского, член Союза композиторов РФ.

УДК 784.3:316.7

*К. С. Сазонова,
Е. Е. Смирнова
г. Луганск, РФ*

**М. ГЛИНКА. ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ РОМАНСА А. АЛЯБЬЕВА «СОЛОВЕЙ»
В КОНТЕКСТЕ АССИМИЛЯЦИИ РУССКОЙ
И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУР**

В истории развития любой национальной культуры существуют личности, напрямую влияющие на художественное самосознание эпохи. Они преломляют в своём творчестве лучшие традиции музыкального искусства, создавая неповторимый, индивидуальный стиль. К таким личностям относится М. Глинка. Творческий феномен композитора, поражая своей масштабностью и многоплановостью, и ныне находится в центре внимания исследователей. Личность М. Глинки формировалась на пересечении русских и европейских культурно-исторических традиций первой половины XIX века, что обусловило рождение нового типа художника, способного сочетать в себе характерные особенности отечественной музыки и западноевропейского искусства. Это определило актуальность темы статьи: выявление творческого гения М. Глинки в контексте ассимиляции русского национального феномена и лучших традиций западноевропейской музыкальной культуры на примере вариаций на тему романса А. Алябьева «Соловей».

Фундаментом музыкального искусства России является творчество М. Глинки, завоевавшего в I половине XIX века европейское признание, а уже в его второй половине обогащённое произведениями А. Бородина, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова П. Чайковского, С. Рахманинова, А. Скрябина – мировое. На протяжении этого времени, в русской музыке обнаружили скрытые выразительные возможности, обусловленные общественным и культурно-историческим процессом. Композиторы изучают богатство национального фольклора, преломляя его в формах академической музыки. М. Глинка с детства сроднился с народной песней, звучавшей в родном селе Новоспасское на Смоленщине. Вспоминая свои юные годы, он писал: «С той поры я страстно полюбил музыку. И, может быть, эти песни, слышанные мною в ребячестве, были первою причиною того, что впоследствии я стал преимущественно разрабатывать народную русскую музыку» [1, стр. 10]. Среди первых впечатлений перезвон колоколов, трансформировавшийся в последствии в могучие звоны во славу России в финале оперы «Иван Сусанин», игра оркестра дяди на домашних праздниках. Его «репертуар по большей части состоял из увертюр, симфоний, иногда игрались и концерты» [6, с. 22]. Попав в Петербург, М. Глинка сближается с А. Пушкиным, В. Кюхельбекером, А. Дельвигом, В. Жуковским, А. Грибоедовым, В. Одоевским. Как и все передовые люди России, он понимает, что

Западная ориентация двора, космополитизм «офранцузившейся» дворянской верхушки, преклонение перед итальянскими гастролёрами, которые, по его словам «наводняли подобно корсарам столичные театры», тормозили развитие национальных творческих сил [5, с. 323]. Значительную проблему составляло отсутствие профессиональных музыкальных учебных заведений в России. Уроков фортепианной игры у Дж. Фильда было явно недостаточно. И с детства мечтавший о путешествиях, будущий основоположник русской музыки едет в Италию, Германию, Францию, Испанию. Он знакомится с лучшими образцами европейского искусства, познаёт лучшие образцы итальянской оперы, основы стиля *bel canto*, изучает полифонию и инструментовку у немецкого теоретика З. Дена, посещает Гранд-опера и симфонические концерты в Париже, отдаёт дань стилю фламенко в Испании. И уже первые сочинения приносят ему известность. Его признают в петербургских салонах как замечательного пианиста, исполнителя собственных романсов, создателя русского колоратурного стиля.

Среди его первых сочинений были вальс *F-dur*, вариации на тему Моцарта, в Италии написаны Блестящее рондино на тему из оперы В. Беллини «Монтечки и Капулетти», вариации на тему из оперы Г. Доницетти «Анна Болейн». Первые композиторские опыты М. Глинки носили подражательный характер в духе «фильдовской» школы. В последующих опусах он предстаёт уже как русский национальный композитор. Он смог перенести на отечественную почву лирическую мечтательность, искренность высказывания, задушевность, выраженные с безупречным вкусом и изяществом. Композитор пишет два романса на стихи А. Дельвига и В. Жуковского «Не говори, любовь пройдёт», «Дубрава шумит», а также фортепианные вариации на тему романса А. Алябьева «Соловей».

Творчество А. Алябьева – одного из крупнейших композиторов «доглинкинского» периода – в значительной степени повлияло на личность М. Глинки, как и современных литературных направлений. Его наследие постоянно эволюционировало в контексте сюжетно-образной и жанровой сферы. Многие приметы стиля свидетельствуют о творческом преломлении не только русской, но и западноевропейских композиторских школ. Сочетание эпического, лирического излияния чувства с образно-психологическими контрастами, противопоставлением различных типов изложения в тенденции к внутреннему развитию станет концептуальной чертой творчества А. Алябьева. Главным образом романса «Соловей» на ст. А. Дельвига является ночной певец. Созданный во время ссылки в Сибирь, романс стал пророческим для творческой судьбы А. Алябьева. Опальный композитор, вынужденный долгие годы скитаться по окраинам страны, был отторгнут от музыкальной жизни русских столиц, а образ соловья – крылатого посланца любви, художника-певца – ассоциируется с самим композитором. Появившиеся позже романсы «Прощание с соловьём», «Что поёшь, красна девица» образовали своеобразный автобиографический цикл. Они содержат образные и музыкальные реминисценции, ставшие для художника-изгнанника символом Родины.

Вариации представляют собой пример уникальной ассимиляции традиций, с одной стороны, западноевропейского фортепианного искусства с отточенной композиторской техникой, а с другой – русской песни-романса как феномена национальной культуры. Безусловно, в них ещё проглядываются следы влияния В. Беллини с его виртуозной пластичностью, а также близость с принципами преображения итальянского бельканто в фортепианном стиле Ф. Шопена. Аранжировки и обработки на тему «Соловья», кроме М. Глинки, также появятся у А. Дюбюка, Ф. Бейера, Ф. Листа, И. Брамса, А. Вьётана.

В русской музыкальной культуре, жанр вариаций стал популярен благодаря развитию

народной песни, ставшей ведущей в опере. Создававшиеся в то время первые вариационные циклы явились творческой лабораторией композиторов. Большую роль в развитии жанра сыграли музыканты иностранного происхождения, в значительной степени повлиявшие на творческий метод М. Глинки. Это И. Геслер, творческое наследие которого включает сонаты, вариации, «Этюд в 24 вальсах», вариации на русскую песню «Стонет сизый голубочек». М. Глинка цитирует народную песню в подлиннике, развивая её в вариациях. Он сочетает принципы барокко, классицизма с приёмами виртуозного пианизма начала XIX века.

Вступление аккордовыми всплесками *t* и *s* на *f* с остановкой на *D* с нюансом *p* и мягкими вспомогательными звуками в терцовом удвоении средних голосов как будто призывает к вниманию перед изложением темы романса в тональности *e moll*. Она написана в простой двухчастной форме, представляя куплетную структуру романса. Мелодия меланхолического характера звучит в сопровождении фактуры, напоминающей альбертиевые басы венских классиков, приближаясь в то же время к гитарному аккомпанементу, распространённых в быту русских романсов и песен. В тт. 6–8 обращает внимание отклонение сначала в *G-dur*, затем в *D-dur*, что просветляет печальную с оттенком меланхолии мелодию, создавая ладовую переменность – типичную черту русской протяжной песни. Завершение мелодии запева с остановкой на *h1* с постепенным ускорением ритмического рисунка на группетто напоминает соловьиную трель (тт. 5–20).

Во втором разделе песни припеве меняется темп с умеренного на *ritu mosso*. Напевная мелодия, основанная на звуках трезвучий *d* и *t*, звучит на фоне гармонической фигурации, близкой к гитарной фактуре, также ассоциируется с фильдовской фортепианной традицией. Её дополняет плавное движение среднего голоса, образующее консонирующие интервалы с верхним, имитируя ансамблевое пение. Обращаясь к поэзии Антона Дельвига, положенной в основу романса Александра Алябьева, создаётся впечатление, что соловей – символ печали и меланхолии в русском фольклоре – поёт под окном девушки, разделяя её горестные думы о своей судьбе. Кадансирование в конце предложения в тт. 27–28 меняет рисунок сопровождения с шагающих басовых октав на оттолкнувшиеся от баса остинатные стаккато повторы звука *h*. Так уже на грани предложений периода начинается варьирование. Оно выражено в изменении рисунка сопровождения, появлении аккордов в средних голосах фактуры, в повторении мелодии припева октавой ниже и заменой нисходящей кварты сначала на восходящую квинту, а затем на подчёркнутую акцентом октаву. С неё скатывается шестнадцатыми *SH65* к прерванной каденции в тт. 35–39. Остановка на *D* с ферматой готовит появление I вариации.

Уже с первой вариации *Andante con grazia e legato, e-moll*, композитор предстаёт перед нами как истинный мастер вариационной техники. По словам А. Скрябина, она представляет собой «сочетание “ариозной” извивности в духе вокальных образцов итальянских композиторов и оборотов народной песенности» [5, стр. 16]. Ниспадающие гроздья фигураций мелодической линии звучат в сопровождении арпеджированных аккордов главных ступеней *e-moll'a*, которые уже в тт. 43–47 сменяются на восходящие хроматизированные пассажи от звуков *e, cis, ais* с завершением на акцентированной сильной доле каждого такта. Обращает на себя внимание фактурное варьирование: мелодия первой фразы звучит в среднем голосе, завершаясь на тонике в верхнем, куда перейдёт во второй фразе, а в третьей и четвёртой рассыпется хроматическим пассажем с изящными трелями на сильных и относительно сильных долях, а затем волнообразными фигурациями с эффектным завершением на тонике в IV октаве (тт. 48–55).

Такой эмоциональный всплеск напевного меланхолического инварианта сглаживает припев *Ritu mosso*, где в первом предложении наблюдается свойственная русской народной песне подголосочная полифония, а второе остаётся без изменения. Таким образом, на примере запева с мелодическими орнаментами в духе Ф. Шопена и подголосочной

полифонии в изложении припева можно говорить об ассимиляции западноевропейской традиции с национальной русской.

Вторая вариация *Piu mosso*, отличается большей экспрессией, начинаясь в более подвижном темпе с оттолкнувшегося от баса синкопированного аккорда *f* на слабой доле, подчёркнутой *sf*. Он воспринимается как своеобразный вызов, с вершины которого вниз устремляется секстоль по звукам *DVII7*. В нём завуалированы звуки мелодии, останавливающейся в т. 76 на основном тоне. Напевная мелодия темы разбивается арпеджио секстолей на звуках сначала *DVII7*, затем *III65* после чего эта ритмическая фигура появляется в нижнем голосе каденции, останавливая своё импульсивное движение на аккордовых ударах тоники. Такой характер также обусловлен контрастом мерно шествующих баса с дополняющими аккорды терциями и синкопированного ритма верхнего голоса (тт. 75–78). Во второй фразе мелодия разбросана между всеми голосами фактуры: арпеджио верхнего, напоминающего переливы гитары или арфы, баса и секундовыми вздохами-мотивами в виолончельном регистре с соответствующей авторской ремаркой. От кантиленной мелодии остались только воспоминания и во втором предложении она восстанавливает свой облик, на что также указывает авторское указание играть *cantabile*. Но ненадолго. На фоне мягких вздохов нижних голосов снова возникают триольные спуск и подъём шестнадцатыми, останавливаясь на репетициях звука *h4* с мягким закруглением и напоминая соловьиную трель (тт. 86 – 90).

Триольность проникает в припеве, образуя кружащийся фон среднего голоса 3-хголосной фактуры, в которую вплетается синкопированная с пунктирным ритмом в *A-dur*'е мелодия верхнего в размере 1216. И как будто продолжая ритм запева на вторых слабых долях возникают акценты в басу (*Piu mosso*).

Характерное сочетание традиций барокко в виде фигуративного движения звуковых орнаментов, разнообразия ритмики и приёмов виртуозного пианизма начала XIX в., синтезе с исконно русской мелодией, проходящей отдельными вкраплениями в разных голосах, позволяет говорить об их взаимовлиянии в рассматриваемом сочинении.

К светлой меланхоличной грусти возвращает третья вариация *Cantabile*, *E-dur*. Она воспринимается как лирический центр цикла, типичная народная песня, зазвучавшая в аристократическом салоне благодаря свойственным искусству классицизма мелизмам. Несмотря на 2-хдольный метр, триольное гармоническое сопровождение позволяет трактовать его как размер баркароты 68. Первое предложение заканчивается изящной модуляцией в *cis-moll* (т. 108). Второе звучит в *A-dur*'е, завершаясь в *fis-moll*'е по типу второго звена секвенции и расширяя запев на 8 тактов, образуя 3 предложения. Особенно интересно последнее, возвращающее главную тональность *E-dur* и напоминающее по стилю изложения ноктюрны Ф. Шопена с грациозной изысканностью, бриллиантовой россыпью звуковых орнаментов тридцать вторыми на *pp*, мягкими вздохами на сильных долях в тт. 120, 123, 124 и небольшим доминантовым преддыктом на *h* перед началом варьированного припева. В отличие от инварианта темп остаётся прежним, не нарушая общего настроения. Ремарка *dolce* позволяет сохранить идиллический характер спокойного светлого созерцания с изящными пунктирами к каждому звуку разорванной паузами мелодии. Она уходит в высокий регистр, где пунктиры напоминают вспыхивающие огоньки (тт. 130–133). Во втором предложении звучит соловьиная трель, выливающаяся в очередную фиаритуру тридцать вторыми в каденции (т. 137). В третьем предложении в *fis-moll*'е грациозное поступенное мелодическое кружение триолями завершается прерванной каденцией в т. 141,

после чего утверждается светлый E-dur со звуками е3, напоминающими хрустальные капельки и после прерванного оборота, опускаясь на октаву ниже в дополнении, где движение замедляется с остановкой на D7.

Четвёртая вариация *con brio* разрушает установившуюся идиллию своими аккордовыми всплесками на *f* в сопровождении хроматизированных гаммообразных пассажей с трелеобразными оборотами, арпеджио на аккордовых звуках. Во второй фразе композитор использует обращённую фактуру на *p*, подчёркивая акцентами звуки мелодии в нижнем голосе, буквально растворяющемся в пассажах верхнего (тт. 154–157). Во втором предложении начинается смена фактуры в первой фразе. Вариант темы представлен в октавном и аккордовом изложении в верхних голосах в сопровождении хроматизированного восходящего пассажа в нижнем, уступая волнообразному хроматическому движению шестнадцатых в верхнем. Такое расположение голосов фактуры удерживается в последней фразе запева с окончанием на *t*.

Припев начинается с подъезда хроматической гаммы ко II ступени, входящей в SII2 – D65 с разрешением в т. 166 и безостановочным движением хроматической гаммы в верхнем регистре на *crescendo* к DDVII7, выделенным *sf*. Неожиданно возникает пауза длиной почти два такта, после чего следует традиционная аккордовая каденция, смиряющая предыдущий разбег пассажей, как будто взятая из учебника гармонии аккордовая последовательность DDVII7 – DVII43 – t6 – SII43 – D звучит приглушённо на *staccato*, останавливая вариационное развитие, после чего звучит развёрнутая кода.

Заключение цикла изложено в ускоренном темпе и состоит из нескольких разделов, демонстрирующих вариационную технику композитора. В первом (тт. 179–194), тема звучит на фоне тонического органного пункта, на которую наслаивается гармоническое сопровождение, поддерживающее мелодию в верхнем голосе. Во втором предложении устанавливается аккомпанемент инварианта с форшлаговым подъездом ко II ступени, ассоциируясь с пением птицы. Её нисходящий секундовый вздох имитируется квинтой выше в октавном изложении и после ферматы начинается раздел *al tempo* с изложением темы в одноимённом мажоре с мелизмами в тт. 198, 201, ассоциируясь с характером третьей вариации, безостановочно переходя в следующий новый этап развития. Сохраняя аккомпанемент инварианта в виде альбертиевых басов или гитарного сопровождения, композитор снова варьирует мелодию, насыщая её мягкими секстовыми и квартовыми интонациями, устремлённых вверх мелодических фигураций шестнадцатых в первом предложении (тт. 205–212). Во втором предложении периода появляются на слабой доле акцентированные триоли тридцатьвторыми, вызывающими ассоциации с соловьиными трелями, завершаясь гаммообразным восходящим движением к е4. 4-хтактовое дополнение, где на хроматическом движении баса к каденции, среднего голоса, дублирующего в сексту и удержанного в нём тонического органного пункта, звучат фигурации шестнадцатыми в высокой tessiture четвертой октавы с гаммообразным спуском к следующему разделу коды в тональности *e-moll* (тт. 217–221). Здесь имеет место вторгающийся каданс, когда окончание предыдущего дополнения совпадает с началом нового раздела коды.

На тоническом органном пункте и выразительном контрапункте среднего голоса в басовом ключе звучит варьированная мелодия припева с пунктирным ритмом в сопровождении фигураций альты. С т. 225, начинается хроматическая секвенция из трёх звеньев на мотиве темы. Небольшая 4-х тактовая связка, завершаясь на *t*, переходит в повторение предыдущего раздела октавой выше (тт. 236–250). Его завершает семитактовое построение с выделением хроматической нисходящей линии в четвертой октаве и спуском шестнадцатых к началу ещё одного варианта припева с ремаркой *dolce* (тт. 256–365). Затем, на тоническом органном пункте, возникают полётные фигурации шестнадцатых с заключительной каденцией и остановкой на D.

Заключительный раздел *Vivace* – ещё один пример варьирования тематизма в трёхголосной фактуре с пунктирами в верхнем голосе, линия которых переходит в заключительный ниспадающий пассаж в т. 280. И, наконец, аккордовая каденция на *ff* ставит точку в мастерском преобразении исходного тематизма, помещённого в форму строгих вариаций с некоторыми отклонениями в области структуры в третьей и четвёртой вариациях.

Таким образом, в раннем сочинении Вариациях на тему романса А. Алябьева «Соловей», М. Глинка даёт образец соотношения мелоса русского городского романса и песни с характерными особенностями западноевропейского искусства, представленных стилем барокко, классицизмом, романтизмом. Это выражено в фактуре, наличии звуковых орнаментов верхнего голоса, вызывающего ассоциации с инструментальными колоратурами Ф. Шопена, хроматических пассажей, встречающихся в виртуозных сочинениях Ф. Листа. Здесь есть и определённое жанровое наклонение в каждой вариации. Вторая и четвёртая – напоминают этюд, третья – баркаролу. И всё же, М. Глинка представлен в этом сочинении как русский художник, с детства впитавший особенности национального фольклора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев, Б. М. И. Глинка / Б. В. Асафьев. – М. : Музыка, 1978. – 313 с.
2. Васина-Гроссман, В. А. Михаил Иванович Глинка / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1982. – 216 с.
3. Демченко, А. И. Михаил Иванович Глинка. Очерки творчества / А. И. Демченко. – М. : Музыка, 2017. – 88 с.
4. Демченко, А. И. Избранное. К 80-летию со дня рождения / А. И. Демченко. – М. : Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2023. – 1292 с.
5. Захваткин, А. Н. Фортепианное творчество М. Глинки и его возможное место в репертуаре студентов музыкальных колледжей России / А. Н. Захваткин. – М. : Киров, 2017. – 35 с.
6. Келдыш, Ю. В. История русской музыки: в 10 томах / Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский. – М. : Музыка, 1986. – Т. 4. – 425 с.

Сведения об авторах

Сазонова Кристина Сергеевна, студентка 1 курса специальности «Инструментальное исполнительство по видам («Фортепиано»)» колледжа Академии Матусовского (г. Луганск)

Научный руководитель – Смирнова Екатерина Евгеньевна, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин музыкального отделения колледжа Академии Матусовского, лауреат Международного и Всероссийского конкурсов (г. Луганск)

УДК 781.61

Д. С. Семенова
г. Луганск, РФ

ЖАНРОВЫЕ ИСТОКИ ТЕМАТИЗМА ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ М. И. ГЛИНКИ (НА ПРИМЕРЕ «НЕОКОНЧЕННОЙ» СОНАТЫ ДЛЯ АЛЬТА И ФОРТЕПИАНО)

«Сонату для альты и фортепиано» М. И. Глинка создавал в период с 1825 по 1828 годы. В 1852 году Глинка ещё раз вернулся к сонате, однако она осталась незаконченной. В 1931 г. рукопись этого сочинения была обнаружена альтистом В. В. Борисовским, который выполнил свою редакцию сонаты. Первое исполнение «сонаты для альты» состоялось в 1932,

(В. В. Борисовский – альт, Е. А. Бекман-Щербина – фортепиано) [2]. В своём анализе этого произведения мы будем опираться на редакцию, созданную В. Борисовским.

Как мы можем видеть из времени создания этого произведения, оно относится к числу произведений, созданных в ранний «петербургский» период творчества. Как свидетельствует исследователь творчества Глинки О. Е. Левашева, «незавершенность, порой даже эскизность всех этих сочинений характеризует их как своего рода «творческую лабораторию» Глинки. Он настойчиво ищет свои стилистические приемы, овладевает техникой голосоведения и разработки тем». [1, с. 128]. Из вышесказанного можно сделать вывод о том, что для Глинки в этот период творчества камерно-инструментальные сочинения, в числе которых и разбираемая нами соната, становятся его творческой лабораторией, так же как Л. ван Бетховена творческой лабораторией были его фортепианные сонаты. Подтверждение этому мы находим в следующем высказывании О. Е. Левашевой: «<...>во всех произведениях, даже эскизно намеченных, есть нечто отличающее их от всех известных нам русских инструментальных сочинений того времени. Эти общие признаки можно в целом определить как явное стремление к единству стиля внутри цикла и единство тематизма внутри музыкальной формы» [1, с. 128].

Стремление к единству внутри сонаты проявилось в избранном типе тематизма, имеющим вокальную, а точнее – романсовую природу «По-русски задушевная, распевная», – так характеризует музыку этого произведения О. Е. Левашева [1, с. 129]. Здесь также уместно отметить, что по времени создания это сочинение совпало с романсом «Не искушай», что, несомненно, наложило свой отпечаток на характер этой музыки.

Итак, как было указано выше, соната имеет две части. Первая часть – *Allegro moderato, d-moll* – написана в сонатной форме. Её предваряет вступление (тт.1-8), в котором впервые излагается тема главной партии. Оно изложено в форме неделимого, гармонически разомкнутого периода и напоминает о развёрнутых вступлениях к романсам Глинки, где излагается основная тема (например, «Не искушай меня без нужды», «Скажи, зачем», «Я в волшебном сновиденье», «Голос с того света», «Не называй её небесной» и др.).

Далее тема главной партии (тт. 9–16) излагается в партии альта. Лирическая, напевная мелодия этой темы интонационно близка романсу «Не искушай» (опорная секстовая интонация).

Партия фортепиано при изложении темы главной партии выполняет аккомпанирующую функцию: фактура фортепианной партии в этот момент – бас и аккорды – заставляет вспомнить об инструментальном сопровождении к вокальному произведению, что указывает на опору композитора на жанр романса. В этом нас ещё больше убеждает появление ритурнели (тт. 17–20) между главной и связующей партиями. Несмотря на то, что этот раздел отличается ярким, в известной степени самостоятельным интонационным материалом – интонационно выразительная нисходящая септима, по функции он всё же является дополнением к изложенной главной партии.

Начальные интонации связующей партии воспроизводят материал ритурнели. Однако далее следует тональное и гармоническое развитие, построенное на этом же тематическом материале, а также на начальной интонации главной партии. Это первый раздел довольно развёрнутой по масштабам связующей партии, завершающийся, что удивительно, в основной тональности первой части.

Второй раздел связующей партии – *Poco più mosso* – характеризуется наличием общих форм движения – пассажи, арпеджио, являющиеся атрибутом инструментального типа тематизма. Функции инструментов здесь уравниваются. Именно в этом разделе происходит модуляция в тональность побочной партии.

Небольшая связка в виде генерального затакта приводит к теме связующей партии – *Poco tranquillo, F-dur*. Тема побочной партии, так же как и тема главной, отличается

напевностью. На это указывает и авторская ремарка *cantabile*. Однако, в отличие от главной, побочная звучит более изыскано, утончённо благодаря обилию мелизматике и хроматизмов в мелодии, что вызывает аллюзию на оперные арии. По характеру побочная партия мало контрастна главной. Контраст создаётся между лиричностью, напевностью главных тем и стремительным движением, инструментальностью связующих разделов.

Побочная партия написана в форме сложного периода: второе проведение простого периода, в котором происходят фактурные изменения и появляется расширение, поручены фортепиано. Соотношение партий инструментов здесь такое, как и в главной партии. Фортепиано словно «досказывает» то, что не было «сказано» в партии альта.

В заключительной партии – *Piu mosso* – вновь появляются общие формы движения. Функции партий инструментов распределяются здесь также, как и в связующей – преобладает «диалогичное» изложение материала.

В достаточно краткой по масштабам разработке развивается тематический материал всех разделов экспозиции. Главные темы – главная и побочная партии – драматизируются.

В репризе все темы экспозиции сохраняют свой первоначальный облик. Связующая партия несколько сокращается в связи с отсутствием необходимости модуляционного перехода. Побочная и заключительная партии излагаются в одноимённой тональности, в которой заканчивается первая часть произведения. Такой тональный план характерен для романтической сонаты.

Во второй части ещё больше, чем в первой вскрывается жанровая природа всего сочинения – вокальная. Подтверждение этому мы находим в подзаголовке, предпосланном этой части – «Романс». Так же, как и в первой части, основная тема здесь излагается впервые в фортепианном вступлении. Вторая часть написана, как указывает исследователь О. Е. Левашева, в двойной двухчастной форме, редко встречающейся в инструментальной музыке. [1, с. 143]

Тема первого раздела вокальна по своей природе и в большей степени соответствует подзаголовку, предпосланному второй части. Её спокойный созерцательный, медитативный характер, заставляют вспомнить медленные части ранних сонат Л. ван Бетховена. Ведущий голос здесь – альт, фортепиано, как в главных темах первой части, выполняет здесь аккомпанирующую функцию.

Тема второго раздела, написанная в одноимённом миноре, носит более взволнованный характер. По своей природе она декламационна. Об этом свидетельствуют краткость фраз, изложенных мелкими длительностями и прерываемых короткими паузами, авторские ремарки *con fuoco* и *passionato*. Функции инструментов здесь распределены таким образом, что между голосами возникает диалогичная структура, сохраняющаяся до конца произведения.

Итак, из всего вышесказанного мы можем сделать следующий вывод:

1) основные темы в каждой части произведения имеют вокальную природу: их жанровые истоки кроются, в основном, в русском романсе;

2) тематический материал, излагаемый в партии альта, появляется у фортепиано, как правило, после изложения у альта, что говорит в пользу того, что на это произведение оказал влияние жанр романса;

3) распределение функций партий альта и фортепиано в сонате Глинки по принципу вокального произведения с инструментальным сопровождением: альт выполняет роль вокального голоса, в то время как функция фортепиано остаётся аккомпанирующей почти на

протяжении всего произведения. Лишь в связующих разделах функции инструментов уравниваются и возникает т. н. диалогичная структура.

ЛИТЕРАТУРА

1. Левашева, О. Е. Михаил Иванович Глинка [в двух книгах]. Книга 1 / О. Е. Левашева – Москва: Музыка, 1987 – 384 с. – Текст непосредственный
2. Радзецкая, М. Д. М. В. Вадим Васильевич Борисовский — обработки, переложения и традиции исполнения / М. Д. Радзецкая – Текст: электронный // Музыказнание: Искусство. Культура. Образование: материалы Международной научно-практической конференции Института «Академия имени Маймонида» Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Москва, 2021 – Москва: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный институт им. А. Н. Косыгина» (Технологии. Дизайн. Искусство) – С. 466–470

Сведения об авторе

Семенова Диана Сергеевна, студентка группы ММ-3 направления подготовки «Музыкальное и музыкально-прикладное искусство (Музыковедение)» федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск)

Научный руководитель – Нестерова Иулания Андреевна, преподаватель кафедры теории и истории музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск)

УДК 78.071.2 :786.2

А. Н. Усачёв
г. Кишинёв

БАЛЛАДЫ Ф. ШОПЕНА: СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ К ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Четыре Баллады Ф. Шопена занимают устойчивое место в современном мировом концертном пианистическом репертуаре. Их освоение считается основополагающим в процессе педагогического воспитания профессионального пианиста. На протяжении XX – первых десятилетий XXI века к *Балладам* Ф. Шопена обращаются выдающиеся пианисты разных исполнительских традиций и национальных школ. Именно исполнительская интерпретация содействует открытию новых, созвучных настоящему времени, граней музыкального мира Ф. Шопена во всей его глубине, обеспечивает взгляд «внутри» музыкального текста и выстраивание его многомерных контекстуальных взаимоотношений. Резонанс, отклик, отзвук, отражение – все эти понятия-синонимы дают нам возможность ощутить пульс музыки Ф. Шопена в современном культурном пространстве.

В настоящее время в исполнительском творчестве наблюдается значительный уклон в сторону интеллектуализации, рационального подхода к исполнению. Одной из актуальных мировых тенденций прочтения *Баллад* Ф. Шопена становится подчинение виртуозности глубинному смыслу произведения, что продолжает традиции трактовки музыкальных текстов самим композитором и его учениками. Думается, что первостепенным мерилom в определении фундамента к интерпретации музыкальных текстов *Баллад* могут стать особенности исполнительской манеры самого Ф. Шопена, в числе которых «поэтичность и интимность, отсутствие всякой напыщенности и пафоса, аффектации и сентиментальности; простота, естественность и сдержанность при спонтанной живости... и непрерывной изменчивости» [2, с. 138]. Особый смысл выразительности игры польского гения раскрывался в качестве звукоизвлечения, особенностях туше, принципе *rubato*, тонких

градациях педали. Эти принципы наиболее показательны при оценке игры современных пианистов.

Одним из распространенных исполнительских доводов служит суждение о самодостаточной виртуозности по отношению к произведениям Ф. Шопена, в которых она выступает в качестве основной составляющей художественного содержания и формы. По нашему мнению, в отношении шопеновской музыки вполне закономерны размышления о технике, виртуозности, но только в совокупности с комплексом общемузыкальных и специфических исполнительских средств. Проблема интерпретации музыкальных текстов Ф. Шопена, прежде всего, связана с богатым эмоционально-образным тезаурусом, заложенным на музыкально-семантическом уровне каждой *Баллады*.

Баллады Ф. Шопена синтезируют в своем семантической поле элементы балладной поэзии и польских национальных традиций, эстетический колорит романтизма и приемы виртуозного фортепианного искусства. В них прослеживаются взаимосвязи между музыкальным содержанием, композиционной структурой, комплексом выразительных средств, воплощаются атрибутивные черты романтического музыкального искусства (взаимопроникновение различных типов интонирования, импровизационность, значительная роль фольклорного начала и т.д.). Жанр баллады в творчестве Ф. Шопена предоставляет для каждого интерпретатора широкое семантически-ассоциативное поле, ведущее начало от архетипической модели литературного жанра до его трансформации в музыкальном искусстве XIX века. Вместе с тем композитор намеренно оставляет максимально обобщенными референциальные музыкальные коды баллады, которые достаточно долго трактовались исследователями в контексте поэзии А. Мицкевича, однако в настоящее время становится более убедительным их общий гуманистический, эмоционально-образный фундамент. В образно-символическом, экспрессивном мире *Баллад* Ф. Шопена переплетаются контрастные модусы: лирико-созерцательный, героический, ностальгический, страстный, меланхолический, танцевальный, эпический. Всё это является ключами к пониманию музыкальной поэтики и стилистики композитора.

Процесс интерпретации *Баллад* Ф. Шопена – тонкий, глубокий, требующий целого ряда составляющих, включающий виртуозные возможности пианиста и его психоэмоциональный тезаурус. В рукописных источниках, оставленных композитором, в том числе его эпистолярном наследии, буквально по крупинкам можно собрать сведения о том, как сам автор слышал свои *Баллады*. Однако композитор дает лишь отдельные указания относительно текстовых ремарок, выставляет именные посвящения, дающие новые послы к изучению контекста жизни Ф. Шопена. Наиболее информативным источником являются систематизированные им исполнительские и методические рекомендации, а также свидетельства его учеников.

На протяжении практически двух столетий пианисты пытаются приблизиться к некоей «идеальной интерпретации» опусов Ф. Шопена. Существует ли таковая в действительности? И если да, то в чем ее загадка и особенности? Думается, что ответы на эти вопросы следует искать в соотношении точного прочтения музыкального текста, воссоздании стиля, языка, понимании широкого ассоциативного поля и соответствующему исполнению. На наш взгляд, актуальной в процессе прочтения *Баллад* остается мысль о том, что Фридерик Шопен – подлинный композитор-романтик, его внутренний мир, отраженный в его произведениях, требует живого отклика и эмоционального образа в душе исполнителя, который должен вдохнуть жизнь в музыкальную партитуру и убедительно представить ее слушателям.

Сложность интерпретации *Баллад* Ф. Шопена в современном исполнительском искусстве заключается в некотором отсутствии понимания стилевого контекста и музыкально-образного содержания, и, как следствие, соответствующей исполнительской трактовки. Загадка музыкальных текстов Ф. Шопена скрывается в богатом тезаурусе его музыкальных тем, которые имеют бесконечное множество подходов к интерпретационному варьированию. Справедливо отмечает Я. Ивашкевич: «Баллады, словно бы романтические картины Гаспара Давида Фридриха, находятся на границе картины и поэмы. Их содержание разрушает границы музыкального совершенства. В частности, это относится к загадочной, стремящейся быть спокойной, но под покровом тихих слов толкающей поток беспокойных модуляций и стремительно меняющихся либо же неопределенных гармоний – к Балладе фа минор. Как же разнится интерпретация начала этой баллады у Бронарского и Лайхтентритта» [1, с. 246]. В данном сравнении содержится импульс, который позволяет нам осмыслить *Баллады* польского мастера сквозь призму нашего личного исполнительского и педагогического опыта.

Осмысливая музыкальный текст *Баллады № 1 g-moll* op. 23, приведем мысль американского критика и искусствоведа Джеймса Ханекера (James Huneker, 1857–1921), который метко определяет эпическое повествование *Первой баллады* как «одиссею души Шопена» [4, с. 155]. Еще одно важное метафорическое определение семантической сути этого опуса принадлежит английскому биографу Ф. Шопена Фредерику Никсу (Frederick Niecks, 1845–1924): «Дрожание волнения пробегает по всему произведению... Оно пронизано изысканнейшей элегантностью» [5, с. 268].

Процесс драматургического развития *Первой баллады*, опирающийся на приемы, свойственные трагедии и эпосу, целенаправленно устремляется к своей развязке. В этом контексте для нас существенно важным оказывается трехфазность в компоновке структуры целого (экспозиционное изложение материала, развитие и кульминационная развязка). Кроме того, важнейшим приемом развития музыкального материала является вариантно-вариационный принцип. Однако очевидна и опора на принципы сонатной формы, которая позволяет увидеть в композиции *Первой баллады* приемы диалектики, интеграции и синтеза. Так, например, жанровая природа первой темы вбирает в себя элементы медленного вальса в четном размере, а во второй теме высвечивается баркарола. Подобное контрастное сопоставление двух жанров в данном опусе и определяет диалектику сонатности.

Приступая к интерпретации музыкального текста *Первой баллады*, необходимо определиться с ее национальными колоритами. Опираясь на научные исследования целого ряда польских и европейских ученых, наиболее убедительными являются мысли о синтетическом характере идейно-образного содержания опуса, объединяющего черты польской и европейской поэтики. В труде Дж. Паракиласа выделяется мысль о том, что национальный характер *Баллад* Шопена был понятен каждому его современнику [6]. Ф. Шопен намеренно избегал программные ассоциации, подчеркивая автономную силу музыкального искусства, способного выразить мир чувств и эмоций. Он создает свою личную «историю в звуке» и, тем самым, предоставляет некую свободу в выборе конкретных эмоциональных оттенков каждому исполнителю («личное сопереживание») [7].

Представим некоторые размышления об интерпретации четырех *Баллад* Ф. Шопена, основанные на нашем личном исполнительском и педагогическом опыте. Так, в интерпретации *Первой баллады* обращает на себя внимание вступительный раздел. В редакции И. Падеревского значатся ремарки *pesante* и *forte* на длинной фразе, которую нельзя дробить, несмотря на некоторые неудобства пианистической техники. В данной редакции также отсутствуют обозначения педали во вступительном разделе, однако она здесь необходима. В тт. 1–3 необходимо использовать т.н. педаль «бабочка» для продления звучания и интонационной чистоты, которая полностью снимается в т. 4, а затем появляется в

т. 5 на ритмической фигуре четверть с точкой и восьмая. Обратим внимание также на первоначальную фразу, в которой с первого же звука не следует ставить акцент, но чувствовать внутреннюю пульсацию, слышать фразу в движении к своему логическому завершению. Основная тема *Первой баллады* имеет темповое обозначение *Moderato* при метроритмической основе 6/4 (в последующих же *Балладах* размер редуцируется на 6/8). Опора в *Балладах* на метрическую основу 6/4 и 6/8 дает основание связать их и польскими народными песнями. Точное понимание того, в каком темпоритме следует играть *Первую балладу*, является неременным залогом ее адекватной интерпретации.

В исполнительской манере игры *Первой баллады* у пианиста должно быть постоянное ощущение *legato* в пальцах, выстраивание длинной музыкальной фразы, бесконечной мелодии. Основная тема исполняется в сдержанном темпе, однако, с большим движением, нежели тема вступления. Обращает на себя внимание также многослойность фактуры с различной ритмической характеристикой. В редакции И. Падеревского с т. 16 отсутствует обозначение педали, вместе с тем ее наличие здесь необходимо для более слитного звукоизвлечения в звучании первого кульминационного момента. В т. 27 появляются редакторские ремарки *crescendo* и *diminuendo*, что естественно отражает драматургический процесс музыкального развития, переход к связующему разделу и побочной партии. В т. 33 не следует давать излишнюю волю эмоциям (*ad libitum*), демонстрации технических возможностей, но внутренне сдерживаясь, провести этот виртуозный пассаж с устремлением к логическому продолжению мелодической линии без дополнительного замедления с возвращением в первоначальный темп.

Особое внимание в интерпретации фразировки Ф. Шопена направлено на внутреннее дыхание, постоянную смену «знаков препинания» (агогических акцентов), силы звукоизвлечения. В тт. 66–67 следует правильно трактовать ремарку *ritenuto* и *meno mosso*, момент перехода ко второй теме (побочной партии). Здесь важна темпоритмическая основа с внутренней пульсацией на предельном *legato*. Образы сокровенного, хрупкого наполняют музыкальное содержание побочной партии, в интерпретации которой следует избегать «слащавой сентиментальности». Ее исполнение требует постоянного стремления вперед к окончанию фразы. В т. 82 следует новая волна, которая ведет мелодическое развитие в диалоге полифонических линий и отголоска /«эха» в верхнем регистре.

Ремарка *sempre diminuendo* в т. 90 играет важнейшую драматургическую роль, так как по инерции в этом разделе часто наблюдается усиление звуковой волны. Однако именно постепенный динамический уход делает этот фрагмент выразительным, затаенным, предвосхищающим новое развитие. Возвращение в новом варианте основной темы, опирающейся на органнй пункт, звучит более обреченно, с элементами трагичности.

Последующий кульминационный раздел требует отдельной проработки эффекта динамического нарастания. Так, в ряде интерпретаций чрезмерная исполнительская экспрессия приводит к открытому «стучащему» звукоизвлечению, пианисты прилагают силовое форсирование звука, что, думается, является не допустимым в данном контексте. Этот драматургический раздел требует постоянного внутреннего движения, стремления вперед. Нельзя останавливаться на пике мелодического развития каждой фразы (тт. 112–115), но ощущать процесс развития формы, несколько сдвигая темп, для того, чтобы, начиная с т. 117, вернуться в прежний темпоритм и «не перехлестывать» виртуозные октавные пассажи. В левой руке следует отталкиваться от нижней ноты баса, а последующие арпеджированные пассажи убирать на второй план, оставляя главенствовать верхний

мелодический голос в аккордовых последовательностях правой руки. Не следует также сразу выдавать весь динамический запас в тт. 116–121 для того, чтобы сыграть *fff* на кульминации в тт. 123–124.

В разделе разработки (т. 126) обращает внимание вальсовая, танцевальная фактура, которую необходимо исполнять несколько облегченно. В тт. 126–129 тема ведется на предельном *legato* и педали на каждую первую долю такта. Оставленное редактором в скобках указание динамики *f*, вновь дает пианисту возможность показать в тт. 130–136 развивающуюся, нарастающую динамическую вилку, приводящую к новой кульминационной зоне. Подобным же образом развивается идея в тт. 138–153 – в многоуровневых градациях от *pp* до *mf* необходимо выстроить волну к *fff* в т. 154. Все это способствует усилению эффекта эмоционального «срыва».

Раздел *Presto con fuoco* в исполнительском плане выстраивается на позиционной технике, с предельно точным исполнением пауз, акцентов и одновременным облегчением левой руки. Сохранение единого темпа, опора на длинные ноты поможет исполнителю в техническом плане сыграть весь этот раздел. В восходящем гаммообразном пассаже (тт. 142–145) обращает внимание восходящая большая секунда в мелодической линии аккордов левой руки, которая должна быть выделена и подчеркнута. В тт. 246–248 мелодическую линию восьмью длительностями следует исполнять максимально выразительно, противопоставляя ее последующему гаммообразному пассажиру шестнадцатыми. Октавы на триольном ритме исполняются максимальным *legato*. Концовка Баллады (тт. 158–164) также требует от пианиста сосредоточенности, без лишнего *ad libitum* в замедлениях / ускорениях и контрастных сопоставлениях пассажей и аккордовых последовательностей.

Сам композитор *Вторую балладу* именуется Польской балладой, подчеркивая тем самым национально-патриотическое начало этого опуса. Вместе с тем, в ней очевидны интертекстуальные связи с другими произведениями Ф. Шопена и семантической природой отдельных жанров, характеризующих романтический контекст. В целом музыкальный текст *Второй баллады*, на наш взгляд, дает четкое представление исполнителю об общей концепции и ее технической реализации.

Музыкально-тематический материал *Второй баллады* представлен двумя жанровыми моделями – сицилианой и виртуозным романтическим этюдом. Заложенные в ее основе противоположные по образной характеристике музыкальные темы, формируют разные подходы к их реализации. В первой теме обращает внимание затактовая структура, подтверждающая лирический характер, вместе с дрящейся динамической градацией *p*, предельным *legato* и кантиленой (тт. 1–46). Длинная фразировка, непрерывное развитие мелодической линии, мягкое туше, – все эти музыкально-стилистические характеристики первой темы должны быть проработаны в исполнительском плане. Окончание темы подготавливает внимание к следующему этапу развития – затаенное *smorzando*, утверждение *F-dur* (тт. 44–46).

Вторая тема (*Presto con fuoco*, т. 47) определяется комплексом «шумановских» музыкальных образов, полных порывов, смятения, внутренней нестабильности. Динамический нюанс *ff* здесь должен пониматься исполнителем как содержательная характеристика музыкального образа, подразумевая контраст с предыдущей темой, общий взрыв эмоций. Следует избегать открытого ударного звукоизвлечения, стараясь исполнять октавные «взлеты» в левой руке максимально *legato*. Конфликт усложняется комплементарным типом фактуры, удвоенными нотами, охватом широкого диапазона. Подчеркнем, что в техническом отношении *Вторая баллада* представляет собой сложное объединение разных типов фактуры, мелодического движения, агогических нюансов и т.д.

В Coda *Второй баллады* (*Agitato*, т. 169) отметим особое эмоциональное состояние, подчеркнутое указанной темповой ремаркой. Доминирование развития тематического

материала второй темы усиливает драматический накал раздела. В исполнительском отношении обратим внимание на характерную фактурную особенность: в левой руке короткие фразы разбиваются на линию октавного баса, исполняющегося на подчеркнутом *staccato* и «задыхающиеся» мелодизированные реплики, которые следует вести с постоянным внутренним развитием (от т. 169). Учитывая эмоциональное напряжение предыдущих разделов, исполнителю необходимо распределить запас сил и выстроить логику развития Coda до самой последней точки. Важнейшим фактором здесь является темп, который нужно несколько сдерживать, не позволяя «захлебываться» фразам. Начиная с т. 177 рекомендуется применять технику кистевого касания руки с клавиатурой, следить за отсутствием зажатия и перенапряжения. Наиболее сложным в техническом отношении является раздел от т. 185 и до конца *Баллады*. Напряжение усиливается за счет соединения тематических элементов двух тем, усложнения гармонического развития, чередования более длинных и коротких фраз. Финальное послесловие после динамического обрыва на *sf* (т. 197) возвращает остов первой темы в *a-moll* в динамическом оттенке *pp*, тем самым размыкая границы целого и оставляя за пределами музыкального текста «ответы на вопросы».

Третья баллада Ф. Шопена отличается высокой технической сложностью, требующей от пианиста многоуровневой работы над всеми элементами музыкального текста. Прежде всего, обращает внимание многослойная фактура оркестрового типа. Опора на танцевальную формулу (элементы мазурки), размер 6/8, светлая семантика тональности *As-dur* делают ее своеобразным лирическим центром в цикле фортепианных *Баллад* композитора. Во вступлении *Третьей баллады* (тт. 1–8) возникает мысль о «приглашении к танцу», что подчеркивается музыкальными фразами вопросительного характера. Начинать исполнение следует с легкого *crescendo*, выделяя мелодическую линию в правой и левой руке, выразительно очерчивающую диалоговую вопросо-ответную структуру данного раздела. Здесь действует и общее правило – мелодии, движущиеся вверх, ускоряются, мелодии, движущиеся вниз, замедляются. Для развития композиции целого первые 8 тактов имеют ключевое значение при последующих проведениях этой темы в переломных моментах драматургии. Следующий этап развития (тт. 13–35) связан с выпуклыми маршевыми ритмами и виртуозными расходящимися пассажами в обеих руках. При этом внимание должно быть направлено на выделение мелодической линии в среднем (альтовом голосе) на фоне пассажей в правой руке и аккордов в левой (тт. 34–35).

В музыкальном тексте *Третьей баллады* много «говорящих» деталей (фразировка, динамика, паузы), создающих целостную композицию и требующих тщательной аналитической и пианистической проработки (например, т. 9 и т. 11, контрастирующие друг с другом в динамических оттенках *f / p* и как бы создающие образы мужского и женского начал). Общая фактурная плотность должна быть облегчена за счет изящной, прихотливой ритмической стороны и изысканной мелодики. В тт. 25–36 внимание пианиста не должно рассеиваться на предельную детализацию (обилие орнаментики, акцентов, частая смена педали), стремиться необходимо к итогу этого развития в тт. 34–35 и последующей репризе.

Начало основной темы (т. 52–53) не должно останавливать общее развитие. Играть ее рекомендуется в несколько подвижном темпе, несмотря на то, что редактор оставляет этот раздел без дополнительных ремарок. Изысканность и утонченность характера темы определяется комментарием *mezza voce*, короткими мотивами, снабженными динамическими вилочками, обилием коротких пауз-вздохов, чередованием приемов *staccato* (бас) и кратких

legato. Начиная с т. 77 появляются зализанные ноты, которые усиливают напряжение и приводят к кульминационной зоне на *ff* (тт. 81–83).

Новый раздел (т. 116) воспринимается как апофеоз эмоционально-лирического начала, однако это не открытое признание, а завуалированное высказывание, сдержанный порыв чувств (ремарка *sostenuto* в т. 136). Возвращение танцевальной темы в *As-dur* (тт. 144–145) осмысливается как воспоминание, ностальгия, через нее подготавливается следующий раздел (т. 157). Характерным исполнительским приемом, создающим эффект недосказанности, неустойчивости, является ослабление сильной доли на *staccato* в конце каждой маленькой фразы и перенос акцента на слабые доли такта (см. т. 157–159 и далее). Кульминационная зона (т. 173) объединяет две темы и представляет собой яркий пример шопеновской многопластовой фактуры. Сложность заключается в совмещении разных типов фактуры, фразировки, мелодических остовов.

Создание максимального контраста по сравнению с предыдущим развитием поможет исполнителю выстроить логически многоэтапный раздел Coda. В первой кульминационной зоне этого раздела (т. 213) также следует несколько расширить, не сжимать движение, на второй же эмоциональной вершине (т. 231) композитор максимально обнажает жанровую первооснову танца, подчеркивая ее характерным типом сопровождения, охватом широкого диапазона, приемами *arpeggiato*. Финальный виртуозный нисходящий пассаж и утверждение *As-dur* представляются как утверждение апофеоза темы любви и света.

Четвертая баллада – выделяется во всей фортепианной романтической литературе как своеобразный *opus magnum*. Ее глубокое внутреннее музыкальное содержание облекается в не менее сложное техническое воплощение, что требует от пианиста определенной зрелости, опыта, широты кругозора. Самобытность этой *Баллады* заключается в наличии обилия семантических знаков-кодов (композиция целого, организация фактурных приемов, ладогармонические акценты, ритмика и выразительная мелодическая линия), через которые автор отсылает слушателя к внешнему контексту, перипетиям своей личной судьбы-биографии, общечеловеческим непреходящим ценностям.

О пристальном и неугасающем внимании исполнителей к *Четвертой балладе* свидетельствуют данные, предоставленные Национальным институтом имени Ф. Шопена. По статистике 18 конкурсантов последнего Конкурса им. Шопена (2021 год) продемонстрировали свои интерпретации именно данного опуса.

Противоречивость в характере изложения наблюдается уже буквально в первых тактах *Четвертой баллады*, где развитие верхнего голоса определяется динамической градацией *crescendo*, а мелодическая линия в левой руке уходит на *diminuendo*. Нарративный прием повторения ноты «*g*²», усиливает доминантовую гармоническую функцию данного раздела (*C-dur* / *f-moll*). Основная тема (т. 8) представляет собой мир образов лирических, кантиленных, окрашенных тонами того самого польского слова *jal*. Думается, что через короткие сбивчивые фразы, смены акцентов, гармоническую неустойчивость композитор пытается донести до слушателя постоянный поиск, неустроенность собственной мятущейся души. Обращает внимание прием *staccato* в левой руке на 1-ю и 4-ю доли такта (размер 6/8), который следует исполнять не коротко, а с последующим горизонтальным ведением всей линии.

Вторую тему (т. 37, *Ges-dur*) также необходимо проводить максимально связанно и широко, добиваясь динамического баланса между обеими руками. Достаточно прозрачная фактура, охват широкого диапазона, мелодизация гармонических вертикалей, полифонизация средних и нижних голосов создают для исполнителя ряд дополнительных технических нюансов, которые следует учитывать и отрабатывать. Кульминационный раздел (т. 125) вновь выявляет жанровую природу танца, которая подчеркивается характерным пунктирным ритмом, орнаментальными приемами в левой руке, агогическими нюансами (тт. 112–124).

В репризе *Четвертой баллады* (т. 135) усиливается полифоническое начало. Весь этот раздел насыщен сложными ладогармоническими переключениями. Подготовка раздела Coda – один из самых драматических моментов. В этой кульминационной зоне (тт. 195–201) сжимается время-пространство (ремарки *stretto, sf, fff*), стремительные пассажи и аккордовая фактура. Три аккорда-удара – своеобразный музыкальный прообраз темы судьбы (т. 202) – следует представить, как драматургическую ситуацию перелома. Это не итог, но «трамплин» для подлинного финала, который композитор начинает с хорала-молитвы, сокровенного разговора (тт. 203–210). В Coda, словно в смертельном вихре-смерче проносится вся жизнь героя. Это наиболее сложный в техническом отношении музыкальный материал, требующий, буквально, пианистической выносливости: октавное движение в левой руке, стремительные пассажи двойными нотами, усложненные ритмически. Ф. Шопен на каждом новом этапе этого раздела меняет фактурные приемы (гаммы, арпеджио, аккорды), а с т. 227 до конца *Четвертой баллады* выставляется ремарка *accelerando*, что усиливает общее смятение и состояние катастрофы-трагедии.

Подводя итоги настоящего исследования, подчеркнем, что в стилистическом отношении необходимо также осмысление разных типов декламации в *Балладах*, которые диктуют мелодические кульминации и соответствующие смысловые акценты. В отношении уровня экспрессивности в *Балладах* следует искать баланс между эмоциональным психологизмом и эстетической объективностью. В этом контексте большую роль играют личностные, субъективные познавательные процессы и уникальные технические качества конкретного пианиста. Необходимо определенное единство онтологической звуковой формы, смыслового остова музыкального произведения и его репрезентативной формы через личность интерпретатора и последующей слуховой рецепции.

В современном фортепианном искусстве правомерным остается понятие «пианистические традиции Шопена», однако в настоящее время это словосочетание подразумевает под собой знание фундаментальных подходов к трактовке текстов Шопена. Тончайшая градация эмоциональных оттенков, заложенных в музыкальных текстах *Баллад*, обрамляется мощным контекстуальным фундаментом эпохи *Романтизма* и национальных традиций польской культуры (эмоционально-поэтическая формула *jal*).

Разные подходы к интерпретации эмоционально-экспрессивных топосов создают предпосылки к пониманию различий в традициях той или иной пианистической школы. Уровень исполнительской интерпретации зависит от духовной общности композиторского замысла, музыкального текста и его прочтения. В слуховой рецепции на различные подходы к исполнению *Баллад* Ф. Шопена, прежде всего, фиксируются изменения, связанные с характером изложения основных тем, темпо-ритмической и агогической стороной, прочитываемые каждым пианистом по-своему.

XXI век дает нам имена новых ярких пианистов, представителей разных стран и фортепианных традиций. В эстетическом смысле их трактовки глубинны и самобытны, в них раскрывается образ личности конкретного пианиста, его «индивидуальная звуковая палитра» (С. Нейгауз), умение «петь» на инструменте. Интерпретации *Баллад* Ф. Шопена, как результат многоуровневого диалога пианистов позволяет представить объемную панораму художественных смыслов, основанную на вариативности подходов к прочтению авторского текста, в этом контексте анализ исполнительских интерпретаций шопеновских *Баллад* выдающимися музыкантами, помогает сложить целостную концепцию в осмыслении художественного текста польского романтика в его межкультурных и музыкально-

исторических связях. Оптимальная ценность исполнения достигается в том случае, когда музыкант чувствует интеллектуальное и эмоциональное родство с автором. Чтобы интерпретация стала высокохудожественной, между исполнителем и композитором должен возникнуть особого рода «резонанс», который преодолевает время, расстояние и неизбежный барьер между двумя индивидуальностями.

Музыкальный текст *Четырех баллад* Ф. Шопена дает каждому исполнителю возможность построения различных вариантов интерпретации. В этом процессе проявляется способность пианиста к гибкому прочтению музыкальных знаков и символов, заложенных в тексте, уровень постижения исполнителем романтического стиля. На семантическом уровне фортепианная традиция прочтения *Баллад* Ф. Шопена в первые десятилетия XXI века сохраняет традиционный, классический подход к интерпретации, с бережным отношением к авторскому тексту, следованиям методике фортепианного *bel canto*, заложенной в композиторско-исполнительском стиле самого Ф. Шопена.

Актуальными тенденциями современного фортепианного искусства является своего рода «реставрация» музыкальных текстов Ф. Шопена, очистка их от маньеризма и сентиментализма, стремление к исполнительской четкости, ритмической ясности. Попытки осмыслить и представить собственный взгляд на эти музыкальные тексты в исполнительском искусстве будут продолжаться, и нести на себе отпечаток уже нового исторического контекста.

В завершении приведем глубокое и точное по мысли высказывание В. Софроницкого, одного из выдающихся пианистов XX столетия: «Подобно “Хорошо темперированному клавиру” Баха этюды, прелюдии, баллады, сонаты Шопена – настольная книга для каждого пианиста. Это к тому же и высшая школа мастерства. Пусть каждый по-своему вслушивается в эту музыку, воссоздает ее с посильным совершенством, открывая в ней всё новые и новые грани» [3, с. 48].

ЛИТЕРАТУРА

1. Ивашкевич, Я. Шопен (перевод с польского) / Я. Ивашкевич. – Москва: Молодая Гвардия. – 304 с.
2. Томашевский, М. Шопен. Человек, творчество, резонанс / М. Томашевский. – М.: Музыка, 2011. – 840 с.
3. Хентова, С. М. Шопен, каким мы его слышим / С. М. Хентова. – М.: Музыка, 1971. – 310 с.
4. Huneker, J. Chopin: The Man and His Music / J. Huneker. – Dover Music Publications, – 1966. 272 p.
5. Niecks, F. Frederick Chopin as a Man and Musician / F. Niecks. – vol. II [London, 1888; rpt. Neptune City, N.J., n.d.]. – Hansebooks, 2016. – 388 p.
6. Parakilas, J. Ballads without words: Chopin and the Tradicion of Instrumental Ballade / J. Parakilas. – Portland, Oregon: Amadeus Press. 1992. – 360 p.
7. Samson, J. The Four Ballades / J. Samson. – Cambridge Music Handbooks: Cambridge University Press, 1992. – 116 p.

Сведения об авторе

Усачёв Алексей Николаевич, докторант Академии музыки, театра и изобразительных искусств (г. Кишинёв, Республика Молдова)

Научный руководитель – Мельник Тамара Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой общего фортепиано Академии музыки, театра и изобразительных искусств (г. Кишинёв, Республика Молдова)

**МОЛИТВЕННАЯ ПОЭЗИЯ ЮЛИИ ЖАДОВСКОЙ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ
ЛИРИКЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

Задумчивость, полная искренность чувства и спокойная простота его выражения –
вот главные достоинства стихотворений г-жи Жадовской...

Н.А. Добролюбов [1]

Среди отечественных представительниц «женской» поэзии середины 19 века Юлии Жадовской принадлежит особое место. Безграничная искренность высказывания и непреодолимая сила веры удивительно гармонично слились в ее стихах и прозе. Лирическая по своей сущности, поэзия Ю. Жадовской стала её своеобразным «дневником». Во всех своих произведениях писательница изображала одну и ту же героиню – себя. Это настоящая исповедь души. Именно эта исповедальность и привлекала композиторов, обращавшихся к её стихам. Вдохновленные правдивостью поэтических опусов Ю. Жадовской композиторы создали немало прекрасных образцов вокальной лирики. Особая пластичность и гибкость строк стихотворений поэтессы способствовали появлению прекрасных романсов, в которых музыка оживляла каждое слово, каждую фразу, подчеркивая все тонкости глубокого по смыслу поэтического текста. Замечательные образцы вокальных сочинений на стихи поэтессы оставили А. Варламов, М. Глинка, А. Даргомыжский, М. Ипполитов-Иванов, А. Гречанинов и другие как известные, так и малоизвестные композиторы.

Как отмечали современники, Ю. Жадовская выразила в своих стихах «чистую поэзию чувств». Главной сферой её творчества была любовная лирика, а ведущей темой стала любовь. Зарождение чувств, расцвет любви и её потеря, воспоминания о любимом человеке, смиренное преклонение перед судьбой, тихое созерцание умиротворённой природы, горькое осознание пустоты жизни и надежда на небесное счастье – вот главные мотивы творчества поэтессы. Большую часть стихотворений пронизывает тема несостоявшейся любви. Сколько искренности, сердечности в таких стихах, как «Ты всюду предо мной», «Всё ты уносишь, нещадное время», «Ты скоро меня позабудешь». Живя исключительно сердцем, она сохранила до конца жизни бесхитростную веру, какая встречается в русском народе. А потому стихи Ю. Жадовской по-особому молитвенны и высоко духовны. Широк эмоциональный диапазон стихов поэтессы: от покорности и смирения до радости и благодарения. Её выстраданные чувственные строки предстают перед нами, говоря словами А. Пушкина, «вечным образцом мучительной поэзии»[3].

Судьба поэтессы была по-настоящему трагична. Немало печали извела за свою жизнь эта хрупкая девушка. Её жизнь – сплошная череда серьёзных испытаний. Однако, вопреки всему, Юлия на судьбу не роптала, а наоборот всегда старалась поддерживать других людей, постоянно о ком-то заботилась. И даже физические недуги Ю. Жадовской не смогли испортить её прекрасной души.

Родилась Юлия без левой руки и с тремя пальцами на правой руке, с очень слабым зрением, что, по-видимому, стало следствием травмы, которую её мать Александра Ивановна (урожденная Готовцева) получила на третьем месяце беременности. Отец Юлии, отставной морской офицер Валериан Никандрович Жадовский, был человеком строгим, даже

деспотичным. Мать ушла из жизни очень рано, когда дочери было всего три года. Девочку взяли к себе на воспитание бабушка и тётя – женщины образованные, ценившие и любившие литературу. Быстро освоив грамоту, Юлия тоже пристрастилась к чтению книг. Заботясь о полноценном образовании племянницы, тётя А. И. Корнилова (урожденная Готовцева) отдаст Юлию в Костромской пансион для благородных девиц «Прево-де-Люмен». Здесь, в Костроме, Ю. Жадовская будет пробовать сочинять стихи. Продолжила Юля обучение уже в доме своего отца, в Ярославле. Для занятий с дочерью был приглашён Петр Миронович Перевлесский – талантливый педагог-филолог ярославской гимназии. Это под его чутким руководством расцветет литературный талант воспитанницы: девушка продолжит писать стихи, будет пробовать себя в прозе, займётся переводами. Работы Юлии начинают печатать в журналах и газетах того времени: «Московитянин», «Библиотека для чтения», «Русский вестник», «Сын отечества». В 1846 году вышел первый поэтический сборник Ю. Жадовской, в 1858 – следующий, с положительными отзывами о её стихах Н. Добролюбова, Д. Писарева, поэта и драматурга В. Майкова.

Между учителем и ученицей возникли трогательные симпатии, которые постепенно переросли в более глубокие чувства. Спустя 3 года встал вопрос о браке между молодыми людьми, но отец Юлии – потомственный дворянин – решительно воспротивился неравному браку своей дочери с сыном рязанского дьякона. Итогом «стараний» В. Н. Жадовского стал перевод П. Перевлесского в Москву в 1843 году. Там талантливый знаток русской словесности будет преподавать в Московском дворянском институте и сделает педагогическую карьеру, написав ряд интересных работ по русской литературе (один из таких трудов П. Перевлесского – «Славянская грамматика»). Девушка же вынуждена будет принять решение отца, поскольку просто не могла противиться его воли. Юлия Жадовская до конца своих дней продолжала любить Петра Перевлесского, так и не сумев отпустить эти чувства.

Крах первой и нежной любви поэтессы оказал огромное влияние на характер всей любовной лирики Ю. Жадовской. В письме к Ю. Бартеневу она напишет: «Дай Бог всякой женщине выбиться из-под гнета сердечных страданий, несчастий, неудач и горя, не утратя сил и бодрости духа. Любовь для женщины, особенно первая (а первой я называю и последнюю, то есть ту, которая всех сильнее), есть проба сил и сердца. Только после такой любви формируется характер женщины, крепнет воля, является опытность и способность размышлять» [2]. Своё настроение, печаль и грусть Юлия выражала в удивительно трогательных и задушевных стихотворениях. Одно из таких опусов – «Ты скоро меня позабудешь» – печальное обращение 22-летней девушки к любимому человеку, полное глубокой любви и покорности перед неизбежным концом:

Ты скоро меня позабудешь,
Но я не забуду тебя;
Ты в жизни разлюбишь, полюбишь,
А я – никогда, никогда!.. (Ю. Жадовская)

Эти стихи не раз привлекали русских композиторов. Они легли в основу замечательных романсов А. Варламова, М. Глинки, А. Даргомыжского, а также родственника по отцовской линии С. Рахманинова и А. Зилоти – Аркадия Александровича Рахманинова.

М. Глинка и А. Даргомыжский писали романсы на это стихотворение приблизительно в одно время (в 1947 году). Стремясь к естественной речевой интонации, к смысловой выразительности слова, М. Глинка достигает высокого слияния музыки и текста в единое музыкально-поэтическое целое. Сжатость и стройность музыкальной формы, гармоническая ясность, несложность фортепианной фактуры и небольшой диапазон вокальной партии подчёркивают камерность и интимность лирического высказывания. При этом, по сравнению

с музыкальными опусами современников, М. Глинка создаёт волнующий душу драматический монолог, воплощая в романсе всю полноту человеческого переживания и скрытый трагизм стихотворения Ю. Жадовской.

Несколько по-иному трактует эти стихи в своём романсе А. Даргомыжский. Несмотря на печальное настроение текста, композитор прочувствовал внутренний «свет» этой небольшой душевной исповеди: любовь у девушки оставила после себя тёплое воспоминание. В отличие от минорных романсов М. Глинки и А. Варламова, А. Даргомыжский обращается к мажорному ладу, а плавное, волнообразное движение музыки в спокойном темпе придают романсу легкость и устремленность.

А. Даргомыжский не раз обращался к поэзии Ю. Жадовской. Замечательной жемчужиной вокальной лирики стал романс «Безумная» («Я всё еще его безумная люблю»), созданный композитором в 1946 году. Сохранились восторженные воспоминания современников об исполнении этого романса певицей Полиной Виардо в Москве весной 1853 года.

Произведения на стихи Ю. Жадовской популярны и сегодня. Около 20-ти стихотворений стали основой для прекрасных вокальных сочинений, среди которых, кроме уже упомянутых выше, в репертуар исполнителей прочно вошли романс А. Варламова «Я люблю смотреть в ясну ноченьку», монологи А. Даргомыжского «Как часто слушаю», «Чаруй меня, чаруй!», «Еще молитва», детский хор «Нива» (ор. 45, №2) А. Гречанинова, романс «В сумерки» из сюиты для пения ор. 11, №1 М. Ипполитова-Иванова и многие другие.

Удивительная русская женщина, пережившая много потрясений и душевных страданий, не сломалась, а с особым сочувствием, милосердием откликнулась на чужую боль и помогала людям своими делами, своим творчеством, своей молитвой.

В 1862 году Ю. Жадовская вышла замуж за уже немолодого доктора Карла Богдановича Севена – вдовца и старого друга семьи Жадовских. Юлия стала матерью его осиротевшим детям, окружила их заботой и вниманием, пожертвовав собой ради благополучия других. Кроме того, в течение 5 лет она ухаживала за тяжело больным отцом. Вскоре после смерти отца заболел и умер муж, оставив на её попечение большую семью. «Для милых я стою перед иконой и без слов молюсь», – есть у Ю. Жадовской такие строки!

Простые по слогу, но глубокие по содержанию строки стихов Ю. Жадовской не могли не волновать читателей: в них вместо привычных в молении просьб к Богу «помилуй» или «подай», поэтесса просит... забрать у неё счастье и передать его ближним! Какой же полнотой души надо обладать, чтобы так безоглядно и без остатка жертвовать собой!

Чуткая и задушевная лирическая поэзия Ю. Жадовской дышит «истинно художественною простотою» (В. Майков), замечательна «по искренности и нежности чувства» (А. Григорьев)[4]. Многие стихи Ю. Жадовской – настоящие проникновенные молитвы: «Молю Тебя, Создатель мой», «Господь с тобой!». Одно из таких молитвенных прошений, обращённое ко Пресвятой Богородице «Мира Заступница, Мать всепетая» («Молитва к Божией Матери»), давно живет в православной среде верующих и воспринимается как народный духовный стих:

Мира заступница, Мать всепетая!
Я пред Тобою с мольбой:
Бедную грешницу, мраком одетую,
Ты благодатью прикрой!
Если постигнут меня испытания,

Скорби, утраты, враги,
В трудный час жизни, в минуту страдания,
Ты мне, молю, помоги!
Радость духовную, жажду спасения
В сердце мое положи:
В царство Небесное, в мир утешения
Путь мне прямой укажи!

«Я не сочиняю стихи, – писала Ю. Жадовская, – а выбрасываю на бумагу, потому что эти образы, эти мысли не дают мне покоя, преследуют и мучают меня до тех пор, пока я не отвяжусь от них, перенеся их на бумагу» [5, с. 6]. В стихотворениях отражался ее характер и желание жить по совести, «жить сердцем». Может быть, оттого и носит её лирика печать задушевной искренности, которая оказалась так близка современникам и продолжает волновать сердца потомков.

Нет, никогда поклонничеством низким
Я покровительства и славы не куплю,
И лести я ни дальним и ни близким
Из уст моих постыдно не пролью.
Пред тем, что я всегда глубоко презирала,
Пред чем, порой, дрожат достойные, – увы! –
Пред знатню гордою, пред роскошью нахала
Я не склоню свободной головы.
Пройду своим путем, хоть горестно, но честно,
Любя свою страну, любя родной народ:
И, может быть, к моей могиле неизвестной
Бедняк или друг со вздохом подойдет;
На то, что скажет он, на то, о чем помыслить,
Я, верно, отзовусь бессмертною душой...
Нет, верьте, лживый свет не знает и не смыслит,
Какое счастье быть всегда самим собой!... (Ю. Жадовская)

ЛИТЕРАТУРА

1. Граудина, Л. К. «Цвет лиризма» в поэзии Ю.В. Жадовской [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://ruskayarech.ru/sites/default/files/journals/2016/2016-1.pdf>
2. <https://azbyka.ru/fiction/molitvy-russkih-pojetov-xi-xix-antologija/119/>
3. https://vk.com/@aam_vrn-molitva-k-bozhiei-materi-stihotvorenie-ulii-zhadovskoi
4. https://vk.com/wall-69282768_6696
5. <https://rosbc.pf/uploads/documents/Жадовская%20Юлия%20на%20сайт.pdf>

Сведения об авторе

Цыганова Марина Васильевна, студентка 3 курса специальности 53.02.07 «Теория музыки» музыкального отделения колледжа Академии Матусовского (г. Луганск, Российская Федерация)

Научный руководитель – Губарь Елена Владимировна, преподаватель высшей категории, преподаватель предметно-цикловой комиссии теории музыки и музыкальной литературы колледжа Академии Матусовского (г. Луганск)

Научное издание

**СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«М. ГЛИНКА. НАУЧНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ»**

15 – 16 мая 2024 г.

Ответственные за выпуск:

А. В. Бобрышева, Н. В. Колотовкина

Лит. редактор – В.В. Унукович

Технический редактор – Н. В. Колотовкина

Компьютерный макет – Н. С. Ровнов

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

Издательство

Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования

«Луганская государственная академия культуры и искусств

имени Михаила Матусовского»

Луганская Народная Республика, г.о. Луганск, г. Луганск, пл. Красная, д. 7, 291001.

Тел.: +7(857) 259-02-65