

MUSICUS

ВЕСТНИК
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
ИМЕНИ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Подписной индекс в каталоге Почты России П6982

№ 1 (65) • январь • февраль • март • 2021

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Журнал зарегистрирован
в Федеральной службе по надзору
в сфере массовых коммуникаций, связи
и охраны культурного наследия
Свидетельство о регистрации средства
массовой информации ПИ № ФС77-30963

Главный редактор

Марина Владимировна МИХЕЕВА

Редакционный совет

Наталья Александровна БРАГИНСКАЯ
Андрей Владимирович ДЕНИСОВ
Ирина Степановна ПОПОВА

Отдел распространения, разработка логотипа, редактор

Л. П. МАХОВА

Дизайн и верстка

Ю. Л. НОГАРЕВА

Фотограф

В. Ю. КОНОВАЛОВ

Адрес редакции

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А.
Тел.: +7 (812) 644-99-88
E-mail: edition@conservatory.ru
<http://www.conservatory.ru>

Подписано в печать 24.03.2021 г.
Формат 60×84 1/8. Бумага кн.-журн. Печать
офсетная. Зак. № 17419

Оригинал-макет, электронная верстка выполнены
в Санкт-Петербургской государственной
консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

Отпечатано в ООО «ФрилансПарк» 199178,
Санкт-Петербург, 5-я В.О. линия, дом 70,
литера А, помещение 52Н. Тираж 120 экз.

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются.
Мнение редакции не всегда совпадает
с мнением авторов материалов. За публикацию
представленных в редакцию материалов го-
норары не выплачиваются.

Материалы, опубликованные в настоящем жур-
нале, не могут быть полностью или частично
воспроизведены, тиражированы и распростра-
нены без письменного разрешения редакции.

Содержание

Alma mater

- Л. Волчек. «Международная неделя консерваторий» — фестиваль XXI века.
Беседовала М. Михеева 3
«Отечество — на Театральной, 3» (И. Ю. Голобродская, Н. П. Никитина,
И. Д. Медриш, Д. М. Сморгонская) 9

Музыка и судьба

- Л. Сизенёва. Галина Анатольевна Поливанова:
творчество и педагогические заветы 24

Studia

- И. Дзекцер, В. Зимина. Звуковой и образный мир
скрипичной сонаты Пуленка 28
К. Кемова. Четырехручная соната в XX веке (Ф. Пуленк, Д. Лигети):
модификация жанра 34
В. Гливинский. К вопросу о морфологическом анализе
музыки Стравинского – III 37

Теория и практика

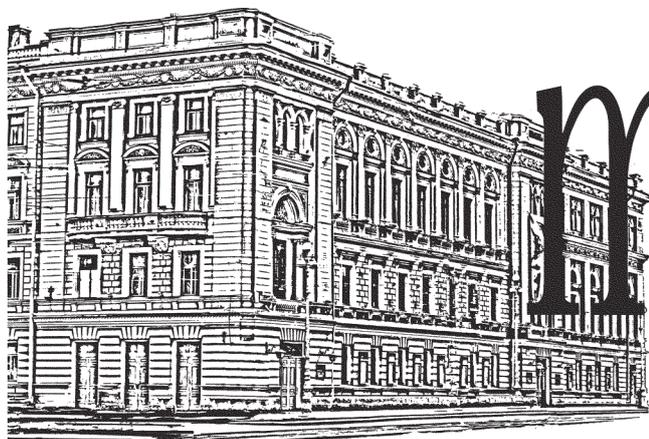
- Е. Япарова. Сценическое волнение артиста-певца. Некоторые секреты
подготовки к выступлению 45

In memoriam

- Г. Киселёва. Анатолий Киселёв — мастер Петербургской
вокальной школы 49
Памяти Сергея Михайловича Слонимского (И. Г. Райскин, Н. В. Новицкая) 54

Дискография

- О. Скорбященская. Шопен в исполнении Владимира Мищука 58
Наши авторы 60



MUSICUS

QUARTERLY
OF THE SAINT PETERSBURG
RIMSKY-KORSAKOV
STATE CONSERVATORY

Subscription index in the *Russian Post's* catalog: П6982

№ 1 (65) • january • february • march • 2021

Founder/publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

The magazine is registered by the Federal Service
on Supervision in the Sphere of Mass Media,
Communication and Cultural Heritage Protection.
Registration certificat of mass information
medium ПИ № ФС77-30963

Editor-in-Chief

Marina MIKHEEVA

Editorial Council

Natalia BRAGINSKAYA
Andrey DENISOV
Irina POPOVA

Distribution Department, development Logo, editor

L. MAKHOVA

Design and imposition

Y. NOGAREVA

Photographer

V. KONOVALOV

Editorial Board address:

2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88
E-mail: edition@conservatory.ru
<http://www.conservatory.ru>

Signed to print 24.03.2021

Size (format): 60×84 1/8. Book/magazine paper.
Offset print.

Print model and electronic imposition
accomplished at the Saint Petersburg
Rimsky-Korsakov State Conservatory.

Printed in the Freelance Park LLC, 5th V.O. line,
house 70, letter A, room 52N, St. Petersburg,
199178, Russia.

Circulation: 120 copies.

Articles submitted to the magazine undergo peer
reviewing. The Editorial Board's opinion may not
coincide with the author's. No royalties are paid
for publication of the materials.

Materials published in this magazine may not be
reproduced, circulated or distributed, completely or
partially, without Editorial Board's permission given
in written form.

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State
Conservatory

Contents

Alma mater

- L. V o l c h e k. International Conservatory Week Festival —
festival of XXI century 3
«Our Fatherland, 3 Teatralnaya» (I. Golobrodskaya, N. Nikitina, I. Medrish,
D. Smorgonskaya) 9

Music and fate

- L. S i z e n y o v a. Galina Polivanova: creative activity
and pedagogical maxims 24

Studia

- I. D z e k t s e r, V. Z i m i n a. The world of sounds and images in Poulenc's
violin sonata 28
K. K e m o v a. Sonata for piano four hands in the 20th century
(F. Poulenc, G. Ligeti): modification of genre 34
V. G l i v i n s k y. About the morphological analysis
of Stravinsky's music – III 37

Theory and Practice

- E. Y a p a r o v a. The stage fear of a singer. Some secrets of preparing
for a performance 45

In memoriam

- G. K i s e l e v a. Anatoly Kiselev — Master of Saint Petersburg Vocal School 49
In memory of Sergey Slonimsky (I. Raiskin, N. Novitskaya) 54

Discography

- O. S k o r b y a s h c h e n s k a y a. Chopin in Vladimir Mishchuk performing ... 58

- Our authors 60

The cover design includes the photo from Concert Department of Small Hall named after A. Glazunov

Inga DZEKTSER, Victoria ZIMINA The world of sounds and images in Poulenc's violin sonata

Инга ДЗЕКЦЕР, Виктория ЗИМИНА Звуковой и образный мир скрипичной сонаты Пуленка

Среди выдающихся композиторов, творивших в жанре камерной инструментальной музыки, совершенно особое место занимает французский композитор Франсис Пуленк. Его творчество является одной из ярких и исключительных страниц художественного наследия композиторов, внесших свой вклад в развитие камерно-инструментальных жанров. Созданные им произведения входят в репертуар множества исполнителей, украшая и обогащая его.

Интерес к музыке проснулся у Пуленка еще в детстве, по-видимому, под воздействием его матери Жени Руайер, которая в свое время брала уроки фортепиано у ученицы Ференца Листа. Наставниками же самого Пуленка были известный испанский пианист-виртуоз Рикардо Виньес и один из лучших в то время в Париже педагогов по композиции — французский композитор и музыковед Шарль Кёклен. Круг образов в творчестве Ф. Пуленка широк и разнообразен. В ран-

The article is devoted to one of the most important chamber works by F. Poulenc — his Sonata for Violin and Piano. The author considers images typical for the composer and gives an overview of his art as a whole. Sonata for Violin and Piano is analyzed as the quintessence of the composer's style. The author makes a conclusion on multidimensional character of Poulenc's artistic world, specifying the importance for performers to find the finest shades of colours to convey their own vision.

Keywords: F. Poulenc, Ginette Neveu, F. G. Lorka, chamber music, violin sonata, interpretation.

Статья посвящена одному из наиболее значительных камерных сочинений Ф. Пуленка — Сонате для скрипки и фортепиано. Рассматривается круг образов, характерных для композитора, дается обзор его творчества в целом. Соната для скрипки и фортепиано анализируется как квинтэссенция авторского стиля композитора. Делается вывод о многомерности художественного мира Пуленка и о важности для исполнителей находить тончайшие оттенки красок для передачи собственного видения.

Ключевые слова: Ф. Пуленк, Жинетт Невё, Ф. Г. Лорка, камерно-инструментальный жанр, соната для скрипки и фортепиано, интерпретация.

ний период композитор создает произведения живые, экзотические, наполненные шумом Парижа и весельем деревенской толпы. Тем неожиданней было резкое появление религиозных мотивов в его сочинениях. Характерно, что многие диаметрально противоположные по стилю и смыслу произведения создавались Пуленком параллельно, ценились в равной степени и горячо воспринимались общественностью. Если духовную музыку Пуленк писал непрерывно, то к камерно-инструментальным произведениям обращался периодически. Созданные им ансамблевые опусы разнообразны по количественным (сонаты, трио, секстет) и инструментальным (для струнных, духовых и фортепиано) составам исполнителей.

В 1918 году композитор пишет сонату для двух кларнетов и сонату для фортепиано в четыре руки, спустя четыре года — сонату для кларнета и фагота (1922) и сонату для валторны, трубы и тромбона (1922). В этих

произведениях, как и во всех сочинениях 20-х годов, Пуленк отражает дух своего времени, энергичный, мощный и притягательный. В трио для гобоя, кларнета и фортепиано (1926) и секстете для флейты, гобоя, кларнета, фагота, валторны и фортепиано (1932, 1939/1940) Пуленк вновь совмещает, казалось бы, несовместимое: салонные вычурные мотивы и музыку улиц, мюзик-холл и деревенские танцы. В поздний период творчества были созданы знаменитая соната для двух фортепиано (1953) и соната для флейты и фортепиано (1957). Последними же опусами композитора¹ стали две сонаты — для гобоя и кларнета с фортепиано. Обе появились в 1962 году.

В сочинениях разных периодов, различных по жанру и настроению, Пуленк соединяет всевозможные элементы в одно целое. В равной степени отдавая предпочтение полифонии и классицизму, церковной музыке и музыке улиц, он предвосхищает полистилистическую концепцию А. Шнитке. В частности, в хоровых произведениях — внелитургических и светских (по типологии Н. Гуляницкой [1, с. 341]) — встречаются и григорианские песнопения, и современные вокальные техники. Для духовных сочинений композитор использует самые разные тексты — и канонические, и апокрифические, на латинском и французском языках. Многие составляющие перешли из внелитургической музыки в камерные жанры. Как пишет Л. Погорелова: «В творчестве Пуленка совместились, казалось бы, совершенно противоположные черты: жизнерадостность, жизнелюбие и страстная религиозность. С одной стороны, его сочинения полны изящества и легкости, а с другой — есть ряд значительных произведений, проникнутых серьезными философскими идеями (в камерном жанре к ним можно причислить скрипичную и кларнетовую сонаты)» [3, с. 156–157].

Что касается жанра сонаты для струнных инструментов, лишь в 40-е годы долгий творческий поиск композитора, наконец, увенчался успехом. В результате были написаны виолончельная соната, первые наброски которой относятся к 1940 году, а завершение отмечено 1948 годом, и скрипичная, создававшаяся в период 1942–1943 годов (в 1949 году композитор сделал вторую редакцию, слегка сократив финал). По стилю оба произведения близки к его вокальным сочинениям, но уже более масштабны и наполнены глубоким содержанием.

На создание скрипичной сонаты Пуленка вдохновила скрипачка Жинетт Невё, которая, закончив в 11 лет Парижскую консерваторию, затем совершенствовалась мастерство у таких мэтров, как Джордже Энеску и Карл Флеш, а в 1935 году выиграла конкурс Венявского (второе место занял Давид Ойстрах). В дальнейшем она принимала активное участие в редактировании скрипичной партии сонаты. По свидетельству Пуленка, не-

сколько восхитительных деталей в скрипичной партии принадлежали именно Жинетт Невё. 21 июня 1943 года она вместе с автором исполнила ее впервые в зале Гаво (salle Gaveau) в оккупированном немцами Париже.

Первая часть *Allegro con fuoco* скрипичной сонаты начинается стремительным взлетом в партии скрипки, как будто отталкивающимся от первого аккорда, (композитор сопроводил его указанием *F très sec*), в котором скрипка и фортепиано расположены в далеких друг от друга регистрах, создавая иллюзию широкого пространства. Короткое, состоящее из двух тактов, вступление словно дает импульс не только первой части, но и всей сонате в целом. Вся ткань первой части пронизана состоянием неуклонного движения, создаваемого бесконечным бегом шестнадцатых. Текст сопровождается ремарками *très violent* (очень сильно, резко), *rude* (жестко, грубо), *sans lourdeur* (не утяжеляя). Форма части состоит из многочисленных эпизодов, по настроению то напряженных, то успокоенных. Партии фортепиано и скрипки находятся в постоянном диалоге. Характерной чертой построения музыкального материала представляется сочетание нескольких планов: речитативно-декламационного и напевно-мелодического, необыкновенно обаятельного и искреннего (недаром современники называли Пуленка «французским Шубертом»).

В структуре главной партии прослеживается трехчастность с повторением экспозиционного изложения (7+7 тактов) и сокращенным проведением темы в репризном разделе (7 тактов). Особенности ее строения, а именно формирование среднего раздела и лаконичность репризного, отчасти проецируются на структуру всей первой части сонаты. В свою очередь, экспозиционное изложение темы состоит из нескольких звеньев (пример 1)². В первых тактах мы слышим два мотива, первый из которых далее повторяется в неизменном виде, а второй модулирует в далекую тональность. В основу третьего мотива положены устремленные вверх по звукам уменьшенного септаккорда интонации с пунктирной ритмикой. Содержание четвертого мотива, который тоже повторяется, составляют нисходящая квинта *es-as* с пунктирным ритмом и последующая нисходящая малая секунда *as-g²*. Последние два мотива темы главной партии играют важную драматургическую роль в последующем развитии. У обоих инструментов мы видим многочисленные акценты и *tenuto*. Мелодия обыгрывает повышенную и натуральную III ступень, привнося черты мажора-минора. Игра с терцовым тоном и многообразная альтерация, в целом, являются характерными для мелодического стиля композитора. И. А. Медведева в своей книге, анализируя кантату «Засуха», отмечает: «Не выставляя знаков альтерации при ключе, Пуленк наполняет оркестровую партию всевозможными хроматизмами, нередко совмещая

¹ В его замыслах также была соната для фагота, однако этому намерению автора не суждено было реализоваться.

² Музыкальный текст Сонаты анализируется по изданию: Poulenc F. Sonate pour violon et piano / ed. Ginette Neveu. Paris: Max Eschig, 1944.

Пример 1

Пуленк Ф. Соната для скрипки и фортепиано. I часть (тт. 3–9 до ц. 1)

в одновременном звучании расщепленные тона...» [2, с. 113]. Аналогичные интонационные приемы встречаются в четвертой части *Andantino* оркестровой сюиты из балета «Лани»: «Часто совмещаются в одновременном звучании мажорная и минорная терции аккордов» [2, с. 66].

Связующая партия всего на пять тактов привносит некоторое просветление, но не успокоение. Восторженная тема звучит на фоне бурлящего бега шестнадцатых в левой руке фортепианной партии и перемежающихся трелей и аккордов *pizzicato* скрипки (ц. 3). В восторженно-просветленную связующую партию уже через пять тактов вторгается новый эпизод (тт. 6–7 после ц. 3). Его активный, нервный характер подчеркивается многочисленными акцентами, чередующимися паузами и синкопами в левой руке. В фортепианной фактуре мы слышим упорную смену повышенной и пониженной ступеней, но уже не III, как было в теме главной партии, а VII.

Такое «мерцание» ступеней лада приобретает совершенно иной смысл в побочной партии, придавая ей изысканность, красочность и утонченность (ц. 5). Этот

образец проникновенной лирики — аллюзия, адресующая слушателя к сцене письма из оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского. В поэтически-одухотворенную атмосферу основной темы побочной партии во втором разделе (ц. 6) включается несколько преобразованный четвертый мотив из темы главной партии. Но его прежний, охваченный волнением характер, трансформируется здесь в образ элегической грусти. Возвышенная поэтика побочной партии наводит на мысль о глубокой философской концепции сонатного цикла в целом и *Allegro con fuoco* в частности.

Тематизм заключительной партии сформирован из преобразованных последних двух мотивов темы главной партии (ц. 7). Здесь они полностью меняют свой взволнованно-смятенный характер на волевой, приобретая решительный и даже воинственный облик. В кульминационный момент заключительной партии в измененном виде появляется тема связующей партии. Тревога все нарастает (см. т. 7 после ц. 8), доходя до исступления (ц. 10). От прежней умиротворенности не остается и следа.

Разработочный раздел сонаты представляет собой два контрастных эпизода. Открывающий разработку первый эпизод *Le double plus lent* создает резкий контраст предшествующей активной динамике музыкального действия (ц. 11). Пунктирный ритм и тональность *e-moll* вызывают у нас ассоциации с «Танцем рыцарей» из балета «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева. Вместе с тем, явственно ощущается связь с барочным танцевальным пластом, а именно с жанром сарабанды. Рассматривая данный эпизод, нельзя не отметить, что в этом разделе разработки ощутимы и религиозные мотивы, которые стали неотъемлемой составляющей творчества композитора. Это настроение глубокой скорби впоследствии будет звучать в «Stabat Mater».

Во втором эпизоде разработки меняются сразу и размер ($\frac{12}{8}$), и темп *Un peu plus vite* (немного живее). Тема у скрипки вступает в удивительный по своей красоте диалог с темой в партии рояля. Обе одинаково важны, каждая обладает своей логикой развития, они то движутся навстречу, то, как будто отталкиваясь друг от друга, разлетаются в стороны (ц. 12). Постепенно волнение усиливается, темп и динамика нарастают, на слушателей буквально обрушивается каскад трионовых созвучий на *ff* в партии рояля и приводит нас к экзотической кульминации (*Apassionato*) (ц. 14). Здесь мы опять встречаемся со «столкновением» повышенных и пониженных ступеней лада. Это рождает особое напряжение и драматизм.

Раздел репризы крайне сжат (13 тактов). Он включает предыкт (ц. 16) и изложение темы главной партии, сокращенной до одного проведения в семь тактов (ц. 17).

В начале коды Пуленк опять дает подробные указания исполнителям: ремарки *doux* (нежно) сопровождают партии обоих инструментов. Затем, в трансформированном виде, появляется тематизм связующей партии. Рождается новая тема (тт. 5–8 после ц. 18), полная мудрой грусти. Она проходит у рояля, сопровождаемая медленными арпеджиато скрипки, исполняющимися *pizzicato*, с авторским указанием *pp très doux* (очень нежно). Но как это часто бывает у Пуленка, вслед за тем происходит резкая смена настроения. Тема от фортепиано переходит к скрипке, появляясь уже в динамике *f* и с авторским указанием *très expressif*. Благодаря этому совершенно преобразуется ее характер. В последних четырех тактах части драматизм нарастает, чему способствует усиление динамики вначале до *ff*, а в последних двух тактах и до *fff*. Интересный прием использован Пуленком в конце. Звучащий неожиданно в мажорном ладу аккорд у рояля в предпоследнем такте продлевается так называемой «французской» pedalю на следующий такт³. Сигналом для снятия служит уже знакомый нам по началу сонаты аккорд у скрипки *pizzicato très sec* в динамике *fff* (пример 2).

Пример 2

Пуленк Ф. Соната для скрипки и фортепиано. I часть (тт. 9–10 после ц. 19)

Вторая часть, *Intermezzo*, предваряется цитатой «La guitare fait pleurer les songes» («Гитара заставляет мечты плакать») из стихотворения «Les six cordes» («Шесть струн») Федерико Гарсиа Лорки — поэта и драматурга, погибшего во время гражданской войны в Испании. В фортепианной партии звучит прозрачная, словно хрустальная, тема, изложенная в излюбленном Пуленком широком регистровом расположении, которую сопровождает *pizzicato* скрипки. Такой аккомпанемент с последующими затем аккордами арпеджиато, также исполняемыми *pizzicato*, имитирует звучание андалузской гитары-фламенко. Часть написана в сложной безрепризной трехчастной форме и в точности соответствует своему названию — приглушенное звучание в медленном темпе погружает слушателя в задумчивое созерцание. Обе темы начального раздела *Intermezzo* ассоциируются у слушателя с тематическим материалом первой части: одна из них (т. 5 после ц. 1) с темой главной партии, а вторая (ц. 2) по своему тематизму и грустно-лирическому настроению родственна побочной партии.

Средний раздел *Интермеццо* (ц. 5) наполнен удивительно красивыми, буквально зачаровывающими слушателя гармониями. Мелодическая линия в скрипичной партии, изложенная терциями в динамике *ppp* и с авторской ремаркой *très lointain* (очень далеко), приобретает особое, «потустороннее» звучание. Тема у рояля, в основном, дублирует нижний голос скрипки, что создает особый тембральный эффект (ц. 5). Медленный темп, импровизационность изложения, специфический каданс с пунктирным ритмом, а также шестая низкая ступень в мажоре создают особый, ассоциирующийся с испанской песней, колорит. Затем из созерцательного, проникновенного настроения композитор за несколько тактов переносит нас в совершенно другую сферу эмоций. Искренность и глубокая экспрессия отличает кульминацию этой части, что роднит ее с кульминацией из второй части виолончельной сонаты (пример 3).

³ Композитор использует этот прием (французскую педаль) в конце каждой части сонаты.

Пример 3

Пуленк Ф. Соната для скрипки и фортепиано. II часть (тт. 6–10 после ц. 6)

ff très chaleureux

très chaleureux

(suivre le piano)

Cédez beaucoup (très souple)

m.d.

m.g.

molto

p

Пример 4

Пуленк Ф. Соната для скрипки и фортепиано. II часть (тт. 25–27 после ц. 6)

p arco

Glissando

f pizz.

ppp laisser vibrer

strictement en mesure

Аккордовая поступь третьего раздела Интермеццо вызывает у нас ассоциации с аккордовыми эпизодами из скрипичной сонаты К. Дебюсси. Известно, сколь важной для Пуленка была личность и творчество выдающегося соотечественника. В этом разделе появляется еще одна стилистическая особенность: в каждом такте происходит смена размера. Незадолго до появления скрипичной сонаты Пуленка переменные размеры были использованы А. Веберном в Вариациях для оркестра op. 30 (1940), также они часто встречаются в творчестве Дебюсси, Стравинского и Бартока. Такая метрическая неустойчивость, в сочетании с обилием хроматизмов и тритоновых звучностей, создает впечатление растерянности, поиска, который в конце части так и остается без ответа. Последние три такта Интермеццо поражают своим звуковым и образным колоритом. Использование в партии скрипки одновременного pizzicato в звуч-

ности *f* и *glissando arco* на *p*, возможно, и есть одно из тех красочных мест, где техническое решение было подсказано композитору Жинетт Невё (пример 4). «Улетающее» вверх *glissando* словно вопросительный знак, создающий ощущение недосказанности.

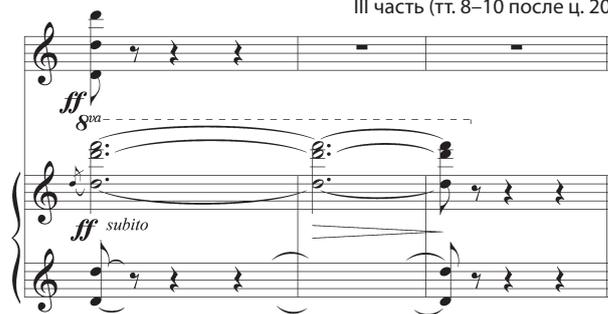
Музыкальный материал Финала Presto tragico пронесится в калейдоскопичной смене тематизма, стремительность чередований которого подчеркивается повторами, секвенциями, красочными и неожиданными модуляциями, создающими образы то легкие и шуточные, то колкие и зловещие. Как и в первой части, мы слышим здесь непрерывный бег шестнадцатых, что создает ощущение неумолимо надвигающихся событий. Беспрерывно чередуются мажорные и минорные тональности. Эпизоды со строгой ритмической организацией в какой-то момент словно теряют волю и сменяются эпизодами, где в переменном размере происхо-

дит вереница модуляций. Ремарка *tragico*, изначально заложенная Пуленком в название части, в полной мере получает свое обоснование лишь в заключительном разделе финала — *Strictement le double plus lent*. Что побудило композитора, который из его писем, бесед, свидетельств современников представляется нам человеком, преисполненным восторженного отношения к жизни, красоте, талантливым людям, написать такое подлинно трагическое заключение сонаты? Нельзя, наверное, ответить на этот вопрос однозначно. Еще в подростковом возрасте Пуленк потерял обоих родителей, позже в его жизни также было много тяжелых утрат. Не могла не действовать на композитора и политическая ситуация того времени — оккупация Франции фашистской Германией. Многие произведения, созданные в эти годы, так или иначе, выражают отношение композитора к происходящим вокруг событиям, тревогу за близких ему людей. Четыре такта, в которых меняется размер, приводят к драматическому «эпическому» всей сонаты (ц. 16–17). В последующих искаженных интонациях в партии скрипки с трудом узнается полностью преобразованная заключительная тема из коды *Allegro con fuoco* (тт. 3–6 после ц. 19). Тритоновые гармонии и все тот же принцип игры со ступенями лада нарушают ее в прошлом уверенную поступь. Скрупулезность, с какой Пуленк относился к оформлению мельчайших деталей текста, обилие авторских ремарок говорят о том, что, хоть композитор и доверял во многом своей интуиции, но, при этом, был в постоянном поиске. Возможно, что именно его результатом стало интересное решение с различными вариантами взаимодействия скрипки и фортепиано в последних тактах частей сонаты. Если в первой части оба инструмента заканчивают одновременно (пример 2), во второй — рояль на такт позже (пример 4), то в конце третьей части скрипка, сыграв аккорд *pizzicato* вместе с фортепиано, затем оставляет его в одиночестве. Происходит естественное угасание звучности аккорда у фортепиано, которое в третьем такте, сразу после первой восьмой, обрывается, словно по дирижерскому жесту (пример 5).

Калейдоскопичность, присущая произведениям Пуленка, требует от исполнителя мгновенных переключений, моментальной реакции не только на смены эпизодов, но и на все составляющие музыкальной ткани, такие как неожиданные гармонии, модуляции, изменения метроритма, чередование необыкновенно красоч-

Пример 5

Пуленк Ф. Соната для скрипки и фортепиано.
III часть (тт. 8–10 после ц. 20)



ных pedalных наслоений с беспедальной звучностью, острых штрихов с кантиленой.

В скрипичной партии также задействованы различные колористические приемы: игра на грифе (*Sur la touché*), создающая эффект более мягкого, словно размытого звука, упоминавшееся нами выше красочное использование *glissando* одновременно с *pizzicato* в конце второй части, сочетания различных интервалов, не всегда удобные для скрипачей, звучащие умышленно «шероховато», а во взаимодействии с насыщенной фортепианной партией, диссонансно и терпко, благодаря чему усиливается эмоциональное напряжение.

Для исполнителей творчество Пуленка является своего рода «лабораторией» для поиска изысканных звуковых оттенков, их самых тончайших нюансов. С одной стороны, как мы уже отмечали, существуют четкие и подробнейшие указания композитора, касающиеся характера, мельчайших деталей агогики, смены темпов, штрихов, динамики и педали. С другой стороны, воображение и интуиция исполнителя подскажут ему, как, не выходя за пределы достаточно строго очерченных композитором границ, найти свои грани интерпретации. Подобно тому, как художник ищет необходимый, кажущийся ему в данный момент единственно верным, оттенок, музыкант, опираясь на свои представления, подбирает особые тембры и степень агогической свободы для каждого определенного прочтения произведения.

В заключение хочется привести строки знаменитого французского поэта Поля Элюара, обращенные к композитору: «...был глухим я к себе, Франсис, тебе я обязан, что себя я услышал в тебе» [4, с. 11].

Этого и хочется пожелать всем исполнителям!

Литература

1. Гуляницкая Н. С. «Внелитургические» жанры современной духовной музыки: панорамный обзор // Сборник трудов Ежегодной богословской конференции православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2016. С. 340–344.
2. Медведева И. А. Франсис Пуленк. М.: Сов. композитор, 1969. 240 с.
3. Погорелова Л. К. Камерно-инструментальная музыка: история, методика, исполнительство. 2-е изд., доп. СПб.: Планета музыки, 2019. 380 с.
4. Пуленк Ф. Я и мои друзья: перевод с французского / предисл. С. Оделя; вступит. ст., примеч. и общ. ред. Г. Т. Филенко. Л.: Музыка, Ленингр. отд-е, 1977. 158 с.

- ВОЛЧЕК Лидия Львовна — Заслуженный работник культуры РФ, награждена медалью Республики Польша «За заслуги перед польской культурой», кавалер Ордена Венгрии «Рыцарский крест Венгерского Ордена за заслуги», доцент кафедры методики преподавания и общего курса фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: lvolchek@mail.ru
- ГЛИВИНСКИЙ Валерий Викторович — музыковед, доктор искусствоведения, независимый исследователь (Нью-Йорк, США). E-mail: val@glivinski.com
- ДЗЕКЦЕР Инга Наумовна — профессор кафедры камерного ансамбля Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, почетный член Филармонического общества Санкт-Петербурга. E-mail: dzektser@mail.ru
- ЗИМИНА Виктория Яковлевна — профессор кафедры камерного ансамбля Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: zimina.victoria@mail.ru
- КЕМОВА Ксения Сергеевна — аспирант Московского государственного института музыки им. А. Г. Шнитке. E-mail: mindyourgrammar@mail.ru
- КИСЕЛЁВА Галина Ивановна — Заслуженная артистка России, профессор кафедры сольного пения Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: galivkis@mail.ru
- МИХЕЕВА Марина Владимировна — ведущий специалист по издательской деятельности Редакционно-издательского отдела Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, главный редактор журнала «Musicus», кандидат искусствоведения. E-mail: edition@conservatory.ru
- СИЗЕНЁВА Лидия Исидоровна — Народная артистка Приднестровской Молдавской Республики, доцент, заведующая кафедрой музыкального образования Приднестровского государственного университета им. Т. Г. Шевченко. E-mail: silizz@mail.ru
- СКОРБЯЩЕНСКАЯ Ольга Адольфовна — кандидат искусствоведения, профессор кафедры методики и общего курса фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, член Союза композиторов Санкт-Петербурга. E-mail: olgaskorby@mail.ru
- ЯПАРОВА Елена Николаевна — Заслуженная артистка Мордовии, доцент кафедры хорового дирижирования Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: yaparovaelena@icloud.com
- VOLCHEK Lidia — Honored Worker of Culture of the Russian Federation, awarded with the medal of the Republic of Poland «For services to Polish culture», chevalier of the «Knight's Cross of the Hungarian Order for Merit» of Hungary, Associate professor at the Department of Teaching methods and General piano course of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: lvolchek@mail.ru
- GLIVINSKI Valery — DSc, PhD, musicologist, Independent researcher (New York, USA). E-mail: val@glivinski.com
- DZEKTSER Inga — Professor of Chamber Music Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Honorary member of The Philharmonic Society of Saint Petersburg. E-mail: dzektser@mail.ru
- ZIMINA Victoria — Professor of Chamber Music Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: zimina.victoria@mail.ru
- KEMOVA Ksenia — postgraduate student at Moscow Alfred Schnittke State Institute of Music. E-mail: mindyourgrammar@mail.ru
- KISELEVA Galina — Honored Artist of the Russian Federation, professor of Academic Solo Singing Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: galivkis@mail.ru
- MIKHEEVA Marina — PhD, Leading Specialist in Publishing of Editorial and Publishing Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Editor-in-Chief of the Musicus journal. E-mail: edition@conservatory.ru
- SIZENYOVA Lidia — People's Artist of the Pridnestrovian Moldavian Republic, Associate professor, Head of the Department of Music Education of the Pridnestrovian Taras Shevchenko State University. E-mail: silizz@mail.ru
- SKORBYASHCHENSKAYA Olga — PhD, professor at the Department of Teaching methods and General piano course of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, member of St. Petersburg Composers' Union. E-mail: olgaskorby@mail.ru
- YAPAROVA Elena — Honored Artist of Mordovia, Associate professor of the Department of Choral Conducting of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: yaparovaelena@icloud.com