

opera musicologica

научный журнал
санкт-петербургской консерватории

№ **2** [36], 2018

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

выходит 4 раза в год

Учредитель и издатель:

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

Главный редактор:

О. Б. Манулкина
(канд. иск., доцент СПбГУ и СПбГК)

Редакционная коллегия:

Н. Ю. Афонина (канд. иск., доцент СПбГК)
Н. А. Брагинская (канд. иск., доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии, доцент
АРБ им. Вагановой)
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)
Л. Г. Ковнацкая (доктор иск., профессор СПбГК,
вед. науч. сотр. РИИИ)
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)
Э. В. Махрова (доктор культурологии,
профессор АРБ им. Вагановой)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ им. Вагановой и РГПУ им. Герцена)
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)
А. Е. Радеев (доктор филос. наук, доцент СПбГУ)
Н. М. Савченкова (доктор филос. наук, доцент
СПбГУ)
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)
М. Фролова-Уокер (канд. иск., профессор
Кембриджского ун-та)
Л. В. Шиповалова (доктор филос. наук, доцент
СПбГУ)

Редакция:

Е. В. Хаздан (ответственный редактор)
А. З. Харьковский (редактор)
С. И. Кошлакова (корректор)
Ю. Л. Ногарева (верстка)
А. А. Долгов (секретарь)

Адрес редакции:

Ул. Глинки, 2, Санкт-Петербург, 190000
Тел: +7 812 312 10 32
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru
www.conservatory.ru/opera_musicologica

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут
быть воспроизведены, полностью или частично,
в какой-либо форме (электронной или печатной)
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением
авторов материалов.*

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (генеральный секретарь IMS)
Л. Ботштейн (президент Бард-колледжа, гл. ред.
журнала Musical Quarterly)
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зебасс (профессор Инсбрукского ун-та)
Е. С. Зинькевич (доктор иск., профессор
Национальной муз. академии Украины)
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)
А. И. Климовицкий (доктор иск., профессор
СПбГК, гл. науч. сотр. РИИИ)
Т. С. Кюрегян (доктор иск., профессор МГК)
М. Мюрата (профессор Калифорнийского
ун-та, Ирвин)
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
К. Оджа (профессор Гарвардского ун-та)
Д. Редепенинг (профессор Гейдельбергского
ун-та)
Э. Розанд (профессор Йельского ун-та)
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК)
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)
Р. Тарускин (профессор Калифорнийского
ун-та, Беркли)
Е. М. Царева (доктор иск., профессор МГК)
С. В. Шип (доктор иск., профессор Одесской
гос. муз. академии)
А. Б. Шнитке (канд. иск., профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по
надзору в сфере связи, информационных технологий
и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).
Свидетельство о регистрации
ПИ № ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал OPERA MUSICOLOGICA входит в Перечень
рекомендованных ВАК российских рецензируемых
научных журналов

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2018

Содержание

Статьи

Рейн Лаул

Приемы разработочного развития
(лекции курса «Основы анализа
музыки») **6**

Ирина Копосова

Рецепция музыки Шостаковича
в творчестве финских композиторов
второй половины XX века **26**

Екатерина Коротаяева

Удмуртские бортнические заклинания
напевно-декламационной формы
в экспедиционных записях 1937 года **47**

Сергей Никифоров

Сольная кантата «Ино»
Г. Ф. Телемана — «моноопера»
XVIII века? **75**

Рецензии

Лариса Столярова. «Гармония для
пианистов: практикум» (в двух частях)

Елена Титова **98**

Сведения об авторах **101**

Информация для авторов **104**

Quarterly

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editor-in-Chief:

Olga Manulkina
(*PhD, Assoc. Prof.,
SPb University & SPb Conservatory*)

Editorial Board:

Nina Afonina (*PhD, Assoc. Prof.,
SPb Conservatory*)
Natalia Braginskaya (*PhD, Assoc. Prof.,
SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Doctor of Cultural Studies ,
Assoc. Prof., Academy of Russian Ballet*)
Natalia Degtyareva (*Doctor of Art History,
Professor, SPb Conservatory*)
Marina Frolova-Walker (*PhD, Professor,
Cambridge University*)
Zivar Gousseinova (*Doctor of Art History,
Professor, SPb Conservatory*)
Ludmila Kovnatskaya (*Doctor of Art History,
Professor, SPb Conservatory*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof.,
SPb Conservatory*)
Ella Makhrova (*Doctor of Cultural Studies,
Professor, Academy of Russian Ballet*)
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies,
Professor, Academy of Russian Ballet & Herzen
University*)
Danil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow
Conservatory*)
Artem Radeev (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof.,
SPb University*)
Nina Savchenkova (*Doctor of Philosophy,
Assoc. Prof., SPb University*)
Lada Shipovalova (*Doctor of Philosophy,
Assoc. Prof., SPb University*)
Elena Titova (*PhD, Professor, SPb Conservatory*)

Editors:

Evgeniya Khazdan (*Managing Editor*)
Alexander Kharkovsky (*Copy Editor*)
Julia Nogareva (*Layout*)
Svetlana Koshlakova (*Proofreader*)
Andrey Dolgov (*Secretary*)

2 Glinki Street. St Petersburg. 190000, Russia
Tel.: +7 812 312 10 32
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Secretary General, IMS*)
Leon Botstein (*President of Bard College, USA;
Editor-in-chief, The Musical Quarterly*)
Catherine Doulova (*Doctor of Art History,
Professor, State Academy of Music, Minsk*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Professor,
Columbia University*)
Natalia Giljarova (*PhD, Professor, Moscow
Conservatory*)
Levon Hakopian (*Doctor of Art History, Leading
Research Fellow, State Institute for Arts Research,
Moscow*)
Larissa Kirillina (*Doctor of Art History, Professor,
Moscow Conservatory*)
Arkady Klimovitsky (*Doctor of Art History,
Professor, SPb Conservatory; Chief Research Fellow,
Russian Institute of the History of the Arts*)
Tatyana Kyuregyan (*Doctor of Art History,
Professor, Moscow Conservatory*)
Margaret Murata (*Professor, University
of California, Irvine*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow,
Institute of Russian Literature, Russian Academy
of Sciences*)
Carol J. Oja (*Professor, Harvard University*)
Dorothea Redepenning (*Professor, Heidelberg
University*)
Ellen Rosand (*Professor Emeritus, Yale University*)
Mikhail Saponov (*Doctor of Art History, Professor,
Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History, Professor,
Moscow Conservatory*)
Ada Schnitke (*PhD, Professor, SPb Conservatory*)
Tilman Seebass (*Professor Emeritus, University
of Innsbruck*)
Sergiy Ship (*Doctor of Art History, Professor, State
Academy of Music, Odessa*)
Richard Taruskin (*Professor Emeritus, University
of California, Berkeley*)
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History, Professor,
Moscow Conservatory*)
Elena Zinkevych (*Doctor of Art History, Professor,
Ukrainian National Academy of Music, Kiev*)

Registered in the Federal Supervision Agency for Information
Technologies and Communications Registrar certificate
PI FS77-37816 of 19th October, 2009

*The published materials or any part of it cannot be reproduced
in printed or electronic form without the permission of the publisher.*

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2018

Contents

Articles

Rein Laul

The Aspects of the Developmental Method
(from the Course “Fundamentals
of Music Analysis”) 6

Irina Kuposova

Reception of Shostakovich's Music within
the Context of Compositions by Finnish
Composers in the Second Half of the 20th
Century 26

Ekaterina A. Korotaeva

Udmurt Beekeepers' Invocations in
Declamatory and Melodious Form Presented
in Fieldwork Recordings of 1937 47

Sergey Nikiforov

G. Ph. Telemann's Solo Cantata “Ino” —
a Mono-opera of the 18th Century? 75

Reviews

Larisa Stolarova. “Harmony for Pianists:
Exercise Book in Two Volumes”.

Elena Titova 98

Contributors to this issue 101

Directions to contributors 104

Лаул Рейн Генрихович

ORCID: 0000-0003-2615-4342

SPIN-код: 3268-5093

e-mail: itf@conservatory.ru

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.
190000, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2

Rein Laul

ORCID: 0000-0003-2615-4342

SPIN-code: 3268-5093

e-mail: itf@conservatory.ru

Doctor of Art History, full professor at the theory of music department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.
2 Glinki Street, 190000 St. Petersburg, Russia

*Приемы разработочного развития
(лекции курса «Основы анализа
музыки»)*

Настоящий материал продолжает серию публикаций лекций Р. Г. Лаула по анализу музыки в Ленинградской — Санкт-Петербургской консерватории. В четвертой лекции рассматриваются следующие восемь приемов разработочного развития: четыре приема, связанные с изменениями артикуляции, тембра, динамики и регистра; приемы жанровой трансформации и пародии; первые два из десяти виртуозных по сложности приемов: изменение структуры в сторону увеличения и уменьшения.

Ключевые слова: анализ музыкальных произведений, музыкальная форма, артикуляционное и тембровое преобразование, пере-регистровка, смена динамической градации, жанровая трансформация, пародия.

УДК 781.2

ББК 85.310

*The Aspects of the Developmental
Method (from the Course
“Fundamentals of Music Analysis”)*

The current article continues a series of publications of lectures by Prof. Laul on the analysis of music in the Leningrad — St. Petersburg conservatory. The fourth lecture considers eight more methods of development of musical material: four methods connected with changes of an articulation, timbre, dynamics and range, as well as genre transformation and parody, change of structure in the form of an increase and change of structure in the form of a reduction.

Keywords: *analysis of pieces of music, musical form, articulation and timbre transformation, change of range and dynamic gradation, genre transformation, parody.*

Рейн Лаул

Приемы разработочного развития (лекции курса «Основы анализа музыки»)

Следующие восемь приемов разработочного развития, которые рассматриваются в этой публикации, весьма различны по степени и характеру преобразования тематического материала. Первые четыре из них заключают в себе преобразование более внешних характеристик мотива, изменение которых, в отличие от предыдущих, уже ни в какой мере не нарушает тождество сопоставленных на расстоянии элементов в ладовом, интонационном либо ритмическом аспектах.

5. *Артикуляционное преобразование.* Здесь мотив проводится, как правило, в артикуляционной манере, прямо противоположной первоначальной. И. А. Браудо показал, что последовательно проведенные артикуляционные изменения основного мотива первой части Шестой симфонии Чайковского от «беспросветного» легато во вступлении к максимально скандированному произнесению в разработочной кульминационной зоне, падающей на репризу, отражают в себе одну из важнейших линий музыкального сюжета¹. Поэтому приведенный Браудо анализ первой части Шестой симфонии создает весьма сильную иллюзию полного отражения важнейших сюжетных коллизий формы.

Продолжение лекции. Начало см. в № 35. Подготовка материалов к публикации — Е. В. Романова.

¹ Браудо И. А. Артикуляция. Л., 1961. С. 153–180.

Обратная артикуляционная смена очень характерна для музыки Брамса. Очень часто скандированные мотивы в ходе развития приходят к плавному произнесению, представляя одну из типичных для музыки Брамса образных эволюций — от категорического и однозначного начального тезиса к некоторой уступчивости, к появлению в нем «более широкого взгляда на вещи» (ср. в первой части Первой симфонии: мотив в начале сдвига побочной партии (ил. 1) и тот же мотив в начале третьей волны разработки, где он звучит легато у гобоев и кларнетов, параллельными терциями (ил. 2).

[Allegro, 8]

Vln. 1: pizz, arco, *p*, *cresc. molto*, *mf*, *ff*

Vln. 2: pizz, arco, *p*, *cresc. molto*, *mf*, *ff*

Vla.: pizz, arco, *p*, *cresc. molto*, *mf*, *ff*

Vc.: pizz, arco, *p*, *cresc. molto*, *mf*, *ff*

Cb.: pizz, arco, *p*, *cresc. molto*, *mf*, *ff*

Ил. 1. Брамс. Симфония № 1. Ч. I. Сдвиг в побочной партии (группа струнных)

[Allegro, 8]

Ob. 1, 2: *mp*

Cl. 1, 2: *mp*

Bsn. 1, 2: legato, *p*, *mp*

Cbsn.: *p*, *mp*

Ob. 1, 2: *mf*

Cl. 1, 2: *mf*

Bsn. 1, 2: *mf*

Cbsn.: *mf*

Ил. 2. Брамс. Симфония № 1. Ч. I. Начало третьей волны разработки (группа деревянных духовых)

То же самое происходит с основным мотивом первой части Второй симфонии Бородина, сначала скандированным. В начале связующего раздела главной партии в нем происходит очень простое изменение — настолько простое, что его трудно заметить и оценить: *détaché* заменяется *legato*, но благодаря этому главная тема поворачивается к нам новой неожиданной гранью, и в ней вместо напористости появляется ощущение величия и широты (ил. 3).

[Allegro, ♩]

Ил. 3. Бородин. Симфония № 2. Ч. I. Связующий раздел главной партии в экспозиции

6. *Тембровое преобразование.* В тех случаях, где смена оркестрового оформления материала преследует более существенную цель, чем создание разнообразия, она тоже может выступать в роли действенного выразительного средства. Так, например, в разработках первых частей симфоний Шостаковича передача медитативных плавных тем от струнных инструментов к медным является одним из решающих средств их преобразования в темы-оборотни, воплощающие враждебное человеку начало (см. разработки Пятой и Седьмой симфоний).

Так, благородная философская тема главной партии первой части Пятой симфонии, переданная в начале разработки валторнам в низком регистре, делается грузной и неуклюжей. Отметим, что глубоко выразительное изменение характера темы связано здесь и со сменой регистра, и с общим ее замедлением (здесь имеет место и прием ритмического увеличения из числа полифонических преобразований тематического материала, речь о которых впереди), вследствие которого характерный

нервный взлет шестнадцатых звучит в восемь раз медленнее и полетная интонация становится злобно-угрюмой. Но определяющим средством преобразования темы в целом здесь все же выступает использование тембра валторны в низком регистре, характеризующемся ограниченной подвижностью инструмента (ил. 4).

[Moderato, $\frac{4}{4}$]

Cor. a_2 f

P-no

Cor. a_2

P-no

Ил. 4. Шостакович. Симфония № 5. Ч. I. Начало разработки (группы медных духовых и ударных)

7. *Перерегистровка.* В ряде случаев само по себе перенесение темы в другой регистр преследует более существенную цель, чем создание разнообразия в ее звучании.

В побочной теме финала Пятой симфонии Чайковского «полетность» воплощена не только в быстром темпе, но и в высоком регистре. Решающую роль при создании почти пространственного ощущения головокружительной высоты играет огромное и мало заполненное регистровое расстояние между мелодией и басовым остинатным фоном, а в особенности длительная опора в начале темы на доминантовый секундаккорд²—

² О семантике малого мажорного секундаккорда см.: Лаул Р. Г. Материал и формы музыкальной речи (лекции курса «Основы анализа музыки») // Opera musicologica. 2015. № 2 [24]. С. 20.

самый неустойчивый аккорд доминантовой функции (ибо самый неустойчивый звук — септима — находится в основании созвучия). Именно неустойчивость этого аккорда в контексте только что упомянутых средств создает ощущение захватывающего дух быстрого парения на головокружительной высоте.

Поэтому перенесение именно такой, устремленной ввысь темы в низкий регистр виолончелей и контрабасов станет главным «событием» в разработке, но и в этом регистре тема не делается грузной и неповоротливой, она лишь в ином ракурсе реализует заложенный в ней мощный заряд движения (ил. 5).

[Allegro vivace (alla breve), ♯]

Ил. 5. Чайковский. Симфония № 5. Ч. IV. Кульминация разработки (группа струнных инструментов)

8. Смена динамической градации встречается на каждом шагу, но в силу своей крайней простоты редко может рассматриваться как существенное средство преобразования и обычно действует в контексте других, более существенных преобразований. Заслуживают отдельного внимания лишь те случаи, когда в новой динамической градации заключается главная суть преобразования (укажем на тихое, трагическое звучание грозного мотива вступления в коде первой части «Патетической» сонаты Бетховена).

Особняком стоят следующие два приема: жанровая трансформация и пародия.

9. *Жанровая трансформация* является характерным средством преобразования тематизма в романтической монотематической композиции. Она представлена хорошо известными примерами (назовем только два из множества: «Фантастическая симфония» Берлиоза, «Прелюды» Листа) и не требует комментариев.

10. *Пародия* означает перевоплощение тематического элемента в ироническом или трагико-гротесковом духе. Классическим примером пародии является трансформация сквозной темы в пятой части «Фантастической симфонии» Берлиоза, осуществленная ритмическими, артикуляционными, тембровыми, а прежде всего жанровыми средствами.

Но пародия может встречаться и в чистой инструментальной музыке. Вышеуказанная тема-оборотень в начале разработки первой части Пятой симфонии Шостаковича по сути тоже является пародией, и весьма хлесткой. Симфоническое творчество Шостаковича, конечно, принадлежит к роду чистой инструментальной музыки, но с ярко выраженным скрытым программным началом.

Тем не менее, пародия вовсе не редкость и в инструментальной музыке, не тяготеющей даже к скрытой программности. Укажем на начало связующего раздела главной партии первой части Восемнадцатой фортепианной сонаты Бетховена op. 31 № 3. Здесь благородный романтический пафос проникновенно-лирической вопросительной интонации чувствительно снижается форшлагом, появляющимся в главном мотиве (впервые он появился уже во втором проведении главной темы). Теперь лирический вопрос³, по смыслу близкий поэтической идее шумановской фортепианной пьесы *Warum*, звучит с явной иронической интонацией⁴ (ил. 6).

Приемы разработочного развития с 11-го по 20-й дают основание говорить о виртуозной композиторской технике. В силу их более сложной природы не все они освоены теорией и практикой анализа музыкальных произведений, поэтому требуют более детального рассмотрения.

³ По мысли Кремлева, напротив, эта нисходящая квинтовая интонация носит характер «ласкового убеждения». См.: Кремлев Ю. А. Фортепианные сонаты Бетховена. Издание второе. М., 1970. С. 189.

⁴ Мысль о пародии как о приеме тематического развития содержится в кандидатской диссертации М. Бонфельда «Комическое в симфониях Гайдна» (Л., 1979). Автор указывает на большую роль форшлагов при создании эффекта пародийности.



Ил. 6. Бетховен. Соната ми-бемоль мажор ор. 31 № 3. Ч. I. Начало связующего раздела главной партии.

Первые два из них связаны с изменениями в самой структуре темы или мотива, с прибавлением к ним или исчезновением из них отдельных компонентов.

11. Изменение структуры в сторону увеличения

- а) *Прибавление к концу.* В некоторых случаях какой-либо отрывок темы получает новое продолжение, как бы по-новому допеваётся. Один из наиболее выразительных примеров этого явления можно обнаружить в начале разработки первой части «Аппассионаты» Бетховена, где неизменно «повисающий» ответ главной темы вдруг замыкается простейшим кадансом (ил. 7). То же самое происходит в коде с главной темой первой части Девятой симфонии Бетховена, где тема тоже замыкается, но на этот раз половинным кадансом (ил. 8).

Ил. 7. Бетховен. Соната фа минор ор. 57 «Аппассионата». Ч. I. Начало разработки

[Allegro, ma non troppo, un poco maestoso, 4]

VI. I.

VI. II.

Vc. Cb.

pizz.

espress.

VI.

VI.

Vc. Cb.

Ил. 8. Бетховен. Симфония № 9. Ч. I. Главная тема в коде (группа струнных инструментов)

- б) *Прибавление к началу*. Этот прием противоположен предыдущему. Он наблюдается в коде первой части Четвертой фортепианной сонаты Бетховена ми-бемоль мажор ор. 7, где фанфарный мотив в конце длинного ряда интереснейших преобразований приобретает ранее отсутствовавший затакт, который воспринимается как патетическое восклицание перед обращением («О! ...»), что коренным образом меняет тон музыкального высказывания, придает ему более эмоционально окрашенный характер (ил. 9).

А удлинение затакта в виде чувствительной секундовой интонации у решительной и непреклонной главной темы в начале разработки (а позже и коды) первой части Девятой симфонии Бетховена существенно смягчает ее суровый характер — можно сказать, что тема рока трогательнейшим образом «очеловечивается» (ил. 10).

- в) *Прибавление к середине* заключается в удлинении центрального участка элемента. Интересный пример прибавления к середине наблюдается в начале репризы завершенной трехчастной формы главной партии Первой симфонии Брамса, где главная тема вследствие

[Allegro molto e con brio, 6]

Ил. 9. Бетховен. Соната ми-бемоль мажор op.7. Ч. I. Кода

[Allegro, ma non troppo, un poco maestoso, 2]

Ил. 10. Бетховен. Симфония № 9. Ч. I. Начало разработки (группа струнных инструментов)

ранее отсутствовавших регистровых переключек начального мотива находит свою кульминационную точку с заметным опозданием. Ее «блуждания» повторяются в начале разработки (ил. 11а, 11б).

[Allegro, $\frac{3}{4}$]

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

f
ff
f
f
ff

arco

piu forte
piu forte
piu forte
piu forte
piu forte

Ил. 11а. Брамс. Симфония № 1. Ч. I. Начало главной партии в экспозиции (группа струнных инструментов)

[Allegro, $\frac{3}{4}$]

Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Bsn. 1, 2

ff
ff
ff
ff

a 2
mf
mf
mf

cresc.
cresc.
cresc.

piu forte
piu forte
piu forte
piu forte

Ил. 11б. Брамс. Симфония № 1. Ч. I. Главная партия в экспозиции, местная реприза (группа деревянных духовых инструментов)

Интереснейший пример прибавления к середине представлен всем ходом развития первой части Пятой симфонии Бетховена. Известно, что, за исключением побочной темы, оно целиком основано на ямбическом («стучащем») мотиве, здесь впервые (и в истории музыки, и самим Бетховеном) осознанном в качестве темы рока. Изначально этот мотив содержит четыре звука и один мелодический интервал. В дальнейшем он имеет тенденцию удлиняться и «застрывать» на одном звуке или выдержанном аккорде, тем самым его звучание ожесточается и приобретает гораздо более грозный характер, чем в начале.

Нет оснований считать, что рассматриваемый мотив звучит при этом с новым началом или новым окончанием: если сравнивать его

первоначальный вариант с «громовыми раскатами» в начале коды, а также с другими аналогичными образованиями, то оказывается, что у них одинаковые начала (затакт из трех восьмых) и концы (остановка на сильной доле).

Следовательно, здесь мы действительно имеем дело с прибавлением к середине, которое становится важнейшим элементом реализации общей концепции развития, если иметь в виду, что параллельно с эволюцией основного мотива в сторону его все большего ожесточения имеет место и противоположная эволюция — в сторону его смягчения, очеловечивания. Она находит выражение в наполнении его стонущими или поступенными мелодическими интонациями. Эта эволюция начинается уже в первом предложении главной партии и достигает кульминации в соло гобоя в начале репризы, интонация которого совпадает с интонациями мотива судьбы в конце первого предложения главной партии экспозиции.

Таким образом, от начала Пятой симфонии Бетховена в противоположные стороны расходятся две линии развития, конечные точки которых отстоят друг от друга неожиданно далеко. Существенно и то, что в первой части Пятой симфонии рассматриваемый мотив вовсе не одинаково «стучит» и «колотит» — стук имеет весьма ощутимые градации (ил. 12).

[Allegro con brio, 2/4]

The image shows a page of a musical score for the beginning of the first movement of Beethoven's Symphony No. 5. The tempo is marked 'Allegro con brio' and the time signature is 2/4. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone (Trp.), and Piano (P). The music is in 2/4 time and features a powerful, rhythmic motif with dynamic markings like 'ff' and 'p'. The score is written in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor).

Ил. 12. Бетховен. Симфония № 5. Ч. I. Начало коды

г) *Прибавление по вертикали*. Предыдущие три вида прибавления наблюдались в горизонтальном разрезе ткани, в одном голосе. Прибавление по вертикали звучит одновременно с основной частью темы или мотива в другом голосе. Оно представляет собой контрапункт, полифоническое противосложение, которого раньше не было.

Один из ярчайших примеров этого явления можно найти в самом начале разработки Третьей симфонии Бетховена, как раз перед секвенцией, уже дважды упоминавшейся⁵. Там, в далеком до мажоре, переизлагается тема доминантового предькта перед побочной партией, основанная на перекличках деревянных духовых и струнных. Переизложение точное, только в конце каждого четырехтакта к началу следующего «пробегает» гаммообразная фигура скрипок и фаготов, которой в экспозиции не было (при втором появлении она образует с основной мелодией «шикарные» параллельные октавы). Этот подголосок⁶ мы и рассматриваем в качестве прибавления по вертикали: именно он создает ощущение, что материал предькта не просто переизлагается, а пронизан сильным разработочным током (по-видимому, этот подголосок и должен стать основным объектом заботы дирижеров — все остальное получится само собой). Здесь поражает скупость средств, которыми Бетховен достигает изменения ракурса уже представленной темы (ил. 13).



Ил. 13. Бетховен. Симфония № 3, Ч. I.
Начало разработки (группы деревянных духовых и струнных инструментов)

⁵ См. об этом: Лаул Р. Г. Приемы разработочного развития (лекции курса «Основы анализа музыки») // Opera musicologica. 2018. № 1 [35]. С. 41–43.

⁶ Мазель также указывает на важность этого контрапунктического голоса, см.: Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений: Учебное пособие. М., 1986. С. 405.

12. Изменение структуры в сторону уменьшения.

а) *Изъятие конца*. Самый удивительный пример использования этого приема наблюдается в побочной партии первой части Второй симфонии Брамса в начале развивающего раздела сразу после изложения побочной темы. Здесь контрапунктически соединяются мотив второй темы главной партии, опирающийся теперь вместо тонического трезвучия на уменьшенный септаккорд, и мотив основного тематического зерна (с полутоновым ходом нижнего вспомогательного звука).

Удивительное заключается в том, что и без того предельно краткой мелодической формуле всего из трех звуков здесь удалось «обойтись» без последнего из них, не потеряв при этом интонационной осмысленности. Более того, первоначальный характер интонации при этом коренным образом переосмысливается: мотив, излучавший спокойную уверенность, в среде звучания уменьшенного септаккорда превращается в умоляющий возглас. Глубина разработочного преобразования материала оказывается очень впечатляющей — несмотря на простоту операции усечения последнего звука. В то же время формула остается безусловно узнаваемой — в усеченном варианте она проходит несколько раз подряд, вследствие чего начальный звук следующего проведения становится в некоторой степени и запаздывающим конечным звуком предыдущего (таким образом, в определенном разрезе формула сохраняется здесь в полном объеме, *ил. 14*).

The image shows a page of a musical score for the side part of the first movement of Brahms' Symphony No. 2, Op. 1. The score is in 4/4 time with a tempo marking of [Allegro non troppo, 3/4]. It features staves for Bassoon 1 & 2, Horns 1-2, Timpani, Violins 1 & 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature has two sharps (F# and C#). The score shows a complex contrapuntal texture with various dynamics like 'p' and 'arco'.

Ил. 14. Брамс. Симфония № 2. Ч. I. Побочная партия

б) *Изъятие начала*. Этот прием очень выразительно использован в контексте тематического развития первой части Пятой симфонии Бетховена, о котором уже шла речь в связи с приемом прибавления к середине. Сейчас речь идет об одном постоянном качестве этого развития, заключающемся непосредственно в самом материале — в открывающем симфонию ямбическом мотиве. Дело в том, что затакт из трех восьмых на одной высоте в быстром темпе на слух очень похож на триоль, ибо метрический акцент на втором звуке в этих условиях почти не прослушивается. Сходство этого мотива с триолью ощущается на протяжении всей первой части — с большей или меньшей силой в зависимости от контекста. Подобно лейтритму первых частей Седьмой симфонии Бетховена, Четвертой симфонии Чайковского, лейтритм Пятой симфонии Бетховена также обладает изначальной внутренней напряженностью — и здесь, и там сдерживается естественное тяготение лейтритма к более простой ритмической формуле, на которую он похож: в данном случае три восьмых затакта в размере $\frac{2}{4}$ тяготеют к триоли. И первая часть Пятой симфонии Бетховена оказывается, кроме всего прочего, ритмическим этюдом, этюдом на преодоление тяготения к триоли.

В таком контексте особую роль играет изъятие начала в мотиве рока, в котором в конце первой волны разработки дважды опускается первый звук⁷ (ил. 15). Тем самым здесь на краткое время полностью снимается тяготение к триоли, так как исчезает сходство с ней. В мотиве пропадает напряжение, собранность и многозначность, «стук» звучит значительно более элементарно и грубо, совсем неодушевленно, создавая впечатление вышедшей из-под контроля грозной силы. Таким образом, изъятие из мотива начального звука вносит принципиально новый оттенок в общую эмоциональную атмосферу части — прием изъятия начала оказывается причастен к линии эволюции основного мотива в сторону его все большего ожесточения.

в) *Изъятие из середины* встречается сравнительно редко. Примером может служить начало коды в первой части Восемнадцатой фортепианной сонаты Бетховена ми-бемоль мажор оп. 31 № 3.

В главной теме после двух проведений начального мотива (мотива вопроса, о котором уже шла речь в связи с пародией) дважды звучит «мотив стука», но, в отличие от аналогичных бетховенских мотивов в первых частях Пятой симфонии и «Аппассионаты», он

⁷ Укажем на аналогичную однократную «утрату» мотивом начального звука в увертюре оперы Россини «Севильский цирюльник».

[Allegro con brio, $\frac{2}{4}$]

The image shows a page of a musical score for the first movement of Beethoven's Symphony No. 5. The title at the top is "[Allegro con brio, 2/4]". The score is arranged in a system with ten staves. From top to bottom, the staves are labeled: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fag. (Bassoon), Cor. (Cor), Tr. (Trumpet), Tr. (Trombone), and Bassi (Basses). The music is in 2/4 time and features various dynamic markings, including "p" (piano) and "pizz" (pizzicato). The score shows a complex rhythmic and harmonic structure, characteristic of the development section of a symphony.

Ил. 15. Бетховен. Симфония № 5. Ч. I. Разработка

не содержит затакта, начинаясь и заканчиваясь на сильной доле. В последовании двух его вариантов второй (разрешающийся в кадансовый квартсектаккорд) словно усиливает или проясняет первый (неуверенно-вопросительно звучащий на уменьшенном септаккорде). Это логическое соотношение сохраняется во всех последующих проведениях, которые проходят до коды.

В начале коды вследствие изменения гармонического соотношения вариантов изменяется и их логическое соотношение (происходит корреляционный сдвиг, о котором речь еще впереди). Теперь второй вариант не разрешает уменьшенный септаккорд первого в кадансовый квартсектаккорд, а переводит его в неустойчивую доминантовую гармонию. Тем самым он уже не проясняет первый вариант, а как будто еще более его запутывает: сомнение, выраженное в первом, многократно усиливается во втором, вопрос внезапно рождает не ободряющий ответ, а много новых тревожных вопросов. Так образуется одно из наиболее выразительных «осложнений» развития в коде, в ходе которого непосредственно перед завершением процесса формообразования вдруг ставится под сомнение то, что раньше не обсуждалось (ил. 16а).



Ил. 16а. Бетховен. Соната ми-бемоль мажор ор. 31 № 3. Ч. I. Кода

Тем самым драматизм развития достигает здесь своего апогея, и это выражается не только в модуляционных блужданиях после момента сдвига, но и в сокращениях мотива, который из четырех звуков теряет два (ср. варианты *a* и *a*₁). Можно еще заметить, что рассматриваемое осложнение развития весьма тонко срежиссировано, что выражается, в частности, в том, что в кульминационный момент коды (в конце повторного проведения главной темы), когда первый вариант вновь обретает себя во втором и восстанавливается их первоначальное логическое и гармоническое соотношение, аккорд альтерированной субдоминанты успевает еще намекнуть на прошлые невзгоды. Его торжествующие повторы, ранее отсутствовавшие, воплощены в сокращенном варианте мотива, возникающем как раз в критической зоне развития (ил. 16б).



Ил. 16б. Бетховен. Соната ми-бемоль мажор ор. 31 № 3. Ч. I. Кода

Таким образом, сокращение второго мотива главной темы сыграло существенную роль в реализации замысла коды, основанного на неожиданном осложнении развития перед завершением.

- г) *Изъятие по вертикали*. Предыдущие три вида изъятия наблюдались в горизонтальном разрезе ткани, в одном голосе. Изъятие по вертикали обнаруживается в одновременном звучании с основной частью темы или мотива в другом голосе. Так, например, в начале разработки первой части Первой симфонии Брамса основной мотив главной темы единственный раз освобождается от «конвоя» тематического подголоска, основанного на хроматическом восходящем мотиве (главном тематическом зерне части), который в экспозиции и репризе постоянно его сопровождает — даже в момент перевоплощения главной темы в побочную, построенную из ее же мотивов.

Неожиданно выразительно и проведение главной темы увертюры из музыки Мендельсона к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь» в разработке, где исчезает яркий фонический эффект быстрого параллельного движения разделенных на несколько партий скрипок, казалось бы неизменно присущего этой теме. Теперь она звучит строго одногласно (ил. 17).

[Allegro di molto, ♯] E

The image displays two systems of musical notation for the string ensemble development. The first system is a complex texture with many notes across multiple staves, marked 'pp'. The second system is marked 'unis.' and shows a simplified texture with fewer notes, also marked 'pp'. The tempo is 'Allegro di molto' and the key signature has one sharp (F#).

Ил. 17. Мендельсон. Увертюра «Сон в летнюю ночь». Разработка (группа струнных)

Особенно выразительно изъятие по вертикали в разработке первой части «Неоконченной» симфонии Шуберта. Здесь идет речь об изъятии *мелодии* побочной темы, от которой сохраняется лишь формула сопровождения, что заметно усиливает общую трагическую атмосферу разработки, вносит в нее элемент тревоги, растерянности, смятения (ил. 18).

[Allegro moderato, ³/₄]

Ил. 18. Шуберт. «Неоконченная» симфония. Ч. I. Разработка

Подытоживая сказанное, заметим, что изъятие обычно становится не менее важным и существенным событием в развитии тематической структуры, чем прибавление к ней.

Литература

1. *Бонфельд М. Ш.* Комическое в симфониях Гайдна: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02. Л., 1979. 332 с.
2. *Браудо И. А.* Артикуляция (О произношении мелодии) / Редактор Х. С. Кушнарв. Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1961. 199 с.
3. *Кремлев Ю. А.* Фортепианные сонаты Бетховена. Издание второе. М.: Советский композитор, 1970. 336 с.
4. *Лаул Р. Г.* Материал и формы музыкальной речи (лекции курса «Основы анализа музыки») // *Opera musicologica*. 2015. № 2 [24]. С. 16–37.
5. *Лаул Р. Г.* Приемы разработочного развития (лекции курса «Основы анализа музыки») // *Opera musicologica*. 2018. № 1 [35]. С. 34–50.
6. *Мазель Л. А.* Строение музыкальных произведений: Учебное пособие. 3-е изд. Москва: Музыка, 1986. 528 с.

References

1. *Bonfeld M.* Komicheskoe v simfonijah Gajdna: dissertacija na soiskanie uchjonoj stepeni kandidata iskusstvovedenija: 17.00.02 [The Comic in the Haydn's Symphonies: PhD Thesis]. Leningrad, 1979. 332 p.
2. *Braudo I.* Artikuljacija (O proiznoshenii melodii) [Articulation (On Pronunciation of a Melody)] / Redaktor H. S. Kushnarev [Ed. by H. S. Kushnarev]. Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1961. 199 p.
3. *Kremļov Ju.* Fortepiannye sonaty Bethovena [Beethoven's Piano Sonatas] Izd. 2-e. M.: Sovetskij kompozitor, 1970. 336 p.
4. *Laul R.* Material i formy muzykal'noj rechi (lekcii kursa "Osnovy analiza muzyki") [Material and Form of Musical Speech (From the Course, "Fundamentals of Musical Analysis")] // *Opera musicologica*. 2015. № 2 [24]. P. 16–37.
5. *Laul R.* Prijomy razrabotochnogo razvitija (lekcii kursa "Osnovy analiza muzyki") [The Aspects of the Developmental Method (from the Course "Fundamentals of Music Analysis")] // *Opera musicologica*. 2018. № 1 [35]. P. 34–50.
6. *Mazel L.* Stroenie muzykal'nyh proizvedenij: Uchebnoe posobie [The Structure of Musical Works: Textbook]. Izd. 3-e. M.: Muzyka, 1986. 528 p.

Копосова Ирина Владимировна

ORCID: 0000-0001-9436-5171

SPIN-код: 9402-9432

e-mail: kopira@mail.ru

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции Петрозаводской консерватории им. А. К. Глазунова.

185031, Петрозаводск, Ленинградская ул., 16

Irina V. Kopusova

ORCID: 0000-0001-9436-5171

SPIN-code: 9402-9432

e-mail: kopira@mail.ru

PhD, Associate Professor at the Department of Music Theory and Composition at the Petrozavodsk State Glazunov Conservatory.

16 Leningradskaya str., 185031 Petrozavodsk, Russia

*Рецепция музыки Шостаковича
в творчестве финских
композиторов
второй половины XX века*

На протяжении второй половины XX века в Финляндии возникло немало сочинений, в которых ощутимо влияние музыки Д. Д. Шостаковича. Среди них опусы Й. Кокконена, Э. Раутаваары, Э. Энглунда, П. Х. Нурдгрена, К. Ахо. Анализ их мелодики, особенностей драматургических и тембровых решений позволяет обнаружить общие и индивидуальные черты в восприятии стиля советского композитора. Интерес к Шостаковичу, крупнейшему симфонисту XX столетия, явился одним из определяющих факторов в развитии жанра симфонии в современной финской музыке.

Ключевые слова: *стиль Д. Д. Шостаковича, финский музыкальный неоклассицизм, Й. Кокконен, Э. Раутаваара, Э. Энглунд, П. Х. Нурдгерен, К. Ахо, финско-русские музыкальные связи.*

*Reception of Shostakovich's Music
within the Context of Compositions
by Finnish Composers in the Second
Half of the 20th Century*

In the second half of the 20th century, arose many Finnish works with a clear indication of Dmitry Shostakovich's influence upon them. Among them are the opuses by J. Kokkonen, E. Rautavaara, E. Englund, P. H. Nordgren, K. Aho. The analysis of their melodic and timbre characteristics, as well as the dramatic composition, shows common and individual features in their absorption of the Soviet composer's style. Creative dialogue with Shostakovich has become one of the catalysts for the development of modern Finnish symphonic tradition in general.

Keywords: *Shostakovich's style, Finnish musical neoclassicism, J. Kokkonen, E. Rautavaara, E. Englund, P. H. Nordgren, K. Aho, Finnish-Russian musical links.*

УДК 781.7
ББК 85.313(4Фин)

Ирина Копосова

Рецепция музыки Шостаковича в творчестве финских композиторов второй половины XX века

На протяжении XX столетия финские композиторы не раз демонстрировали восприимчивость к музыке русских, а позже — советских авторов. В начале 1900-х годов это нашло отражение в ранних симфониях Яна Сибелиуса — их оркестровке, особенностях гармонического языка, где очевидны переключки с опусами П. И. Чайковского и А. К. Глазунова. В середине 1910-х первые финские модернисты — Аарре Мериканто, Эрнест Пенгу, Вяйне Райтио, — переживавшие в этот момент период творческого становления, попали под влияние А. Н. Скрябина, что и проявилось затем в их творчестве. Предвоенное и первое послевоенное десятилетия, ставшие в музыке Финляндии временем неоклассицизма, обнаружили в качестве художественной модели стилистику еще нескольких русских авторов.

В культуре северной страны течение неоклассицизма выглядит весьма самобытно. В отличие от Центральной Европы (Германии, Франции), оно имеет иную датировку и сущность. Если европейский неоклассицизм охватил 1920–1930-е годы, то финский имел две фазы: до- и послевоенную (конец 1930-х — начало 1940-х и конец 1940-х — 1950-е годы соответственно)¹. На довоенном этапе, пишет

¹ Подобной датировки финского неоклассицизма придерживаются К. Ахо (см.: Ахо К. Финская музыка после Сибелиуса: Доклад. Хель-

Калеви Ахо, под неоклассицизмом подразумевался стиль, «напоминающий *одновременно* стиль как Стравинского и Равеля, так и Хиндемита и Онеггера»². В орбиту послевоенного неоклассицизма попали Шостакович, Прокофьев и Барток³.

Как известно, в Германии и Франции неоклассицизм возрождал жанровые и стилистические черты (форму, технику композиции, гармонию, фактурные особенности) классической и доклассической музыки. Однако как становится понятно из приведенной цитаты, искусству Финляндии это было не свойственно. Финский неоклассицизм связан с ассимиляцией тех или иных черт, присущих творческому почерку наиболее значимых композиторов XX века. Среди них три наших соотечественника — И. Ф. Стравинский, С. С. Прокофьев и Д. Д. Шостакович.

Обозначенный выше пласт финской музыки в разной степени обсуждался в исследовательской литературе. Если, например, стиливой генезис ранних опусов Я. Сибелиуса раскрыт достаточно подробно⁴, отчасти выявлено и выражение скрябинского начала в произведениях модернистов 1920-х⁵, то сочинения, составляющие «русскую» часть финской неоклассической линии, специально почти не изучались⁶.

синки, 1989. С. 6.) и М. Хейние (см.: *Heiniö M. Aikamme musiikki: 1945–1993*. Porvoo, 1995. S. 23). Однако К. Корхонен считает, что по-настоящему неоклассицизм пришел в финскую музыку только в конце 1940-х и охватил последующее десятилетие (см.: *Korhonen K. Композиторы Финляндии от Средневековья до наших дней*. Ювяскюля, 2008. С. 86).

² Ахо К. Финская музыка после Сибелиуса. С. 6.

³ Там же. Микко Хейние несколько по-иному распределяет ориентиры до- и послевоенного неоклассицизма. В первом случае он называет Равеля и Стравинского, во втором — Стравинского, Прокофьева, Шостаковича, Бартока и Хиндемита. Хотя в целом круг авторов остается аналогичным (см.: *Heiniö M. Aikamme musiikki: 1945–1993*. S. 23).

⁴ Литература по этой теме разнообразна. Укажем лишь некоторые источники: *Баранова И. Н.* Первая симфония Сибелиуса (аналитический очерк) // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2015. № 3. С. 17–32; *Тавастьерна Э.* Сибелиус. Ч. 1. М., 1981; *Kraus J.* The Russian Influence in the First Symphony of Jean Sibelius: Chance Intersection or Profound Integration? // *Sibelius Forum: Proceedings from The Second International Jean Sibelius Conference*. Helsinki, 1998. P. 142–152.

⁵ См., например: *Решетникова Ю.* Финский музыкальный модернизм 1920-х годов: опыт характеристики. Дипл. работа. Петрозаводск, 2005; *Lähdetie I.* Impressionism in Väinö Raitio's symphonic poems of the 1920s: Surrounded by "isms" // *Finnish Music Quarterly*. 1988. № 4. P. 28–33; *Салменхаара Э.* Петербург — Хельсинки. Космополит Эрнст Пенгу и музыкальная жизнь Финляндии // *Studia Slavica Finlandensia*. Tomus VI. Helsinki, 1989. S. 93–119. *Korhonen K.* Modernism of the 1920s // *Korhonen K. Finnish orchestral music 1*. Jyväskylä, 1995. P. 44–62.

⁶ Исключением стало творчество Ууно Клами. Существующие в нем параллели с музыкой И. Стравинского нашли отражение в ряде публикаций, см., например: *Нилова В.* Финская музыка первой половины XX века: национальная традиция и европейский опыт // Финская музыкальная культура первой половины XX века: Материалы конфе-

Исследователи, описывающие финский неоклассицизм (М. Хейние, К. Корхонен), связывают с музыкой наших соотечественников около двадцати опусов⁷. Их появлению предшествовал процесс знакомства сначала с сочинениями Стравинского, — они прозвучали в Финляндии чуть раньше, — а затем Прокофьева и Шостаковича.

Как свидетельствует М. Хейние, творчество Стравинского освещалось в финских музыкальных журналах с начала XX века, а в концертах Хельсинкского филармонического оркестра были исполнены его отдельные сочинения русского периода и неоклассические: в 1924-м «Жар-птица», в 1929-м «Пульчинелла» и в 1933-м «Весна священная». Из опусов Прокофьева первыми прозвучали «Классическая симфония» и «Скифская сюита» — в 1931 и 1935 годах соответственно. Шостаковича в довоенной Финляндии слышали лишь однажды: в 1934 году по радио была исполнена его Первая симфония⁸. Затем практически на десять лет музыка всех трех авторов уходит из концертных программ и радиоэфира.

Причины этого, скорее всего, нужно искать в особенностях политической атмосферы времени. Зимняя война против СССР (1939–1940), последовавшее за ней выступление Финляндии в коалиции с фашистской Германией во Второй мировой войне привели к обособлению страны и неприятию всего связанного с русской и советской культурой⁹.

В послевоенное время в связи с изменением общего культурного климата и восстановлением концертной жизни картина начала постепенно меняться. В 1945 году расширивший свой состав оркестр Финского радио исполнил «Жар-птицу» Стравинского, а затем в промежутке с 1948 по 1955 год — наиболее значимые его сочинения неоклассического периода¹⁰. Также в 1945 году финская публика услышала Первую симфонию и Первый фортепианный концерт Шостаковича, в 1946-м — в концертах гастролировавшего в Хельсинки Симфонического оркестра Ленинград-

рениции. Петрозаводск, 1990. С. 52–63; *Нилова В.* «Калевала» Уно Клами в свете традиций, параллелей и влияний // О музыке композиторов Финляндии и Скандинавских стран: Сборник научных статей. Петрозаводск; СПб., 1998. С. 69–78.

⁷ Авторы этих произведений — Уно Клами (1900–1961), Эйнар Энглунд (1916–1999), Ахти Соннинен (1914–1984), Йоуко Толонен (1912–1986), Матти Раутио (1922–1986), Йоонас Кокконен (1921–1996), Эйноухани Раутаваара (1928–2016) — принадлежат разным поколениям и стилевым течениям.

⁸ См.: *Heiniö M.* Aikamme musiikki: 1945–1993. S. 24.

⁹ Такая ситуация аналогична сложившейся в Германии: по словам Польшевой, «запрет на Шостаковича» действовал здесь с середины 1930-х до 1946 года, см.: *Польшева Е.* О рецепции Шостаковича в Германии // Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 162–166.

¹⁰ *Heiniö M.* Aikamme musiikki: 1945–1993. S. 25.

ской филармонии — Пятую симфонию, а в 1949-м была исполнена его Седьмая симфония¹¹.

Как отнеслось к этим сочинениям музыкантское сообщество? С одной стороны, с большим воодушевлением. Судить об этом мы можем, например, по эпитетам «типичная современная музыка», «классические идеалы», фигурировавшим в рецензиях на исполнение сочинений Шостаковича в конце 1940-х. Еще один показательный факт — вручение Премии имени Сибелиуса вскоре после ее утверждения Шостаковичу (1958), а затем Стравинскому (1963)¹².

Вместе с тем М. Хейние пишет, что до 1950-х неоклассические опусы Стравинского «единодушно рассматривались критиками как „плоские и сухие“, тогда как балеты русского периода принимались хорошо¹³. Композиторские представления были не так однозначны, но двигались в схожем направлении. Например, Матти Раутио в произведениях Стравинского 1930-х «понял „исторический тон“ и сопротивление романтическому субъективизму», но «все-таки ему больше по душе были „экзотическая красочность“ и „ритмическое буйство“ «русских» опусов¹⁴. Вероятно, поэтому вся финская музыка, испытывавшая на себе влияние стиля Стравинского, взаимодействует с ним однопланово: как правило, заимствуя только характерный тип нерегулярной акцентной ритмики (см., например, балет А. Соннинена «Песси и Иллюзия», 1952; финал Первой симфонии Э. Раутаваары и др.)¹⁵.

С сочинениями финских композиторов, в той или иной степени испытывавшими на себе магнетизм музыки Шостаковича, дело обстоит по-другому. В них находят отражение и мелодика, определяемая особой ладовой системой, и тип инструментовки, и драматургические решения. Все это указывает на особенное отношение к Шостаковичу в Финляндии.

¹¹ Ibid. S.26. Позже Шостакович и Стравинский посетили Финляндию. Шостакович в октябре 1958-го присутствовал на вручении Премии им. Сибелиуса, Стравинский в 1961 году дирижировал концертом из своих сочинений в исполнении Симфонического оркестра Финского радио.

¹² Премия (Wihuri Sibelius Prize) присуждается с 1953 года, ее удостоиваются финские и европейские авторы, чье творчество стало важной частью современного искусства. К настоящему времени премию получили семнадцать композиторов, среди них: Я. Сибелиус (1953), П. Хиндемит (1955), Б. Бриттен (1965), В. Лютославский (1983), Д. Лигети (2000), Х. Бертуистл (2015) и др. Подробнее см.: Wihuri Sibelius Prize [Электронный ресурс]. URL: <http://wihuriprizes.fi/wihuri-sibelius-prize/?lang=en>. (дата обращения: 01. 02. 2018).

¹³ *Heiniö M. Aikamme musiikki: 1945–1993*. S. 25.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Исключением здесь стали сочинения Ууно Клами, в первую очередь его сюита «Калевала», которая из-за множественных параллелей с музыкой Стравинского даже получила наименование «финская Священная», см.: *Нилова В. «Калевала» Ууно Клами в свете традиций, параллелей и влияний*. С. 69–78.

Среди финских музыкантов одним из первых пристальное внимание на Шостаковича, по-видимому, обратил Ян Сибелиус. Воспоминания биографа композитора Эрика Тавастшерны свидетельствуют о неподдельном интересе и уважении к музыке советского мастера:

Когда после моей первой поездки в СССР в 1946 году я посетил Сибелиуса, он пытливо расспрашивал меня о творчестве Шостаковича. Я рассказал ему о Восьмой и Девятой симфониях, Фортепианном квинтете, Трио и о Второй фортепианной сонате. Было очевидно, что из современных композиторов Сибелиус выше всех ценит Шостаковича и Бартока¹⁶.

Главной связующей нитью между двумя авторами, по мнению Э. Тавастшерны, стала их приверженность жанру большой симфонии. Он пишет:

Во время работы над биографией Сибелиуса я часто размышлял над темой: симфоническое творчество, исходящее из созвездия Сибелиус — Малер — Шостакович. Здесь Сибелиус и Малер выступают как полюса, в то время как четкая линия развития ведет от Малера к Шостаковичу. <...> Сибелиус — другой. Там, где Малер и Шостакович расширяют границы симфонии, Сибелиус идет по линии концентрации. Но это не значит, что между ними нет точек соприкосновения¹⁷.

В финской музыке на протяжении всего XX века симфония остается актуальным жанром. При этом именно на 1950–1960-е — время увлечения Шостаковичем — приходится наиболее сложный период ее бытования. Тогда Финляндию в буквальном смысле наводнили техники новой и новейшей музыки (додекафония, сериализм, сонорика, электроакустическая композиция)¹⁸, это серьезно пошатнуло положение классико-романтических жанров¹⁹.

¹⁶ См.: *Тавастшерна Э.* Встречи с Шостаковичем // Дмитрий Шостакович: Статьи и материалы. М., 1976. С. 284. Известно, что внимание Сибелиуса и Шостаковича друг к другу было взаимным. Композиторы обменивались телеграммами с сердечными поздравлениями к юбилеям, посылали друг другу ноты своих сочинений. Подробнее об этом см.: *Якубов М. А.* «Моя душа хочет мира...»: Дмитрий Шостакович и Ян Сибелиус // Советская музыка. 2002. № 8. С. 28–30.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Поэтому, например, К. Корхонен характеризует этот период как «приливную волну модернизма» (см.: *Корхонен К.* Композиторы Финляндии от Средневековья до наших дней. С. 11).

¹⁹ В модернистской атмосфере, пишет К. Ахо, «и симфония, и симфоническое мышление определенно вышли из моды». См.: *Миронова А.* Эйноохани Раутаваара. Эсте-

Композиторы, «верившие в симфонию», в этот момент очень нуждались в таких вариантах ее трактовки, которые обладали бы потенциалом к дальнейшему развитию. По всей видимости, один из таких вариантов и был обнаружен в творчестве Шостаковича. Это подтверждает высказывание Йоонаса Кокконена: его соотечественники «восхищались, с одной стороны, гуманистическими идеями музыки Шостаковича, которые по-прежнему облекались в абсолютный музыкальный язык, с другой — его обычаем хранить традиции тональной симфонии»²⁰.

Поскольку в финской музыке интерес к симфонии не угасал в течение всей второй половины XX века, пиетет перед Шостаковичем-симфонистом не только способствовал разносторонней рецепции его стилистики, но и привел к тому, что внимание к композитору не ограничилось рамками неоклассического периода финской музыкальной культуры, а вышло за его пределы²¹.

С творчеством Шостаковича связаны Первая (1946) и Вторая (1948) симфонии Эйнара Энглунда, Фортепианный квинтет (1953) и Дуэт для скрипки и фортепиано (1955) Йоонаса Кокконена, Первая симфония (1957) Эйноухани Раутаваары, музыка Ахти Соннинена. Позднее — симфонии Калеви Ахо с Первой по Четвертую (1969–1972), а также его ранние камерные сочинения²², Четвертая симфония Эйнара Энглунда (1976); опусы разных лет Пера Хенрика Нурдгрена. Анализ перечисленных произведений позволяет сделать ряд обобщений.

В основной своей массе опусы, в которых ощутима связь с Шостаковичем, появляются у композиторов на раннем этапе творчества. Пожалуй, именно это, а не принадлежность обсуждаемых сочинений какому-либо

тика и творчество. Статьи и материалы (сборник переводов). Петрозаводск, 2000. С. 50. Э. Раутаваара вспоминает, что в 1960-е годы композитора, писавшего симфонии, незамедлительно объявляли «отъявленным консерватором», и даже в 1970-е симфония многим казалась неуместной. Там же. С. 57.

²⁰ *Heiniö M.* Aikamme musiikki: 1945–1993. S. 26.

²¹ М. Хейние считает, что Шостакович перестал быть безусловным ориентиром для молодых композиторов начиная с 1970-х, поскольку члены появившегося тогда композиторского объединения «Откройте уши» (в него вошли Магнус Линдберг, Кайя Саариахо, Ээро Хэмэниemi, Эса-Пекка Салонен и др.) отнесли «к массивности и жесткости его симфоний открыто отрицательно» (там же). Однако произведения, в которых слышно влияние музыки Шостаковича, продолжают возникать в Финляндии и в 1980-е годы, и позже. Некоторые композиторы делают пометы, указывающие на эту связь. Так, финал Симфонии для струнных (1995) Патрика Видьеского имеет подзаголовок «вместе с Шостаковичем, Нильсеном, а также Бартоком»; посвящение Шостаковичу содержит и Первая симфония (1999) Ларса Карлссона. Этот список можно продолжать.

²² Это три струнных квартета, созданных в 1969, 1970 и 1971 годах, Соната для скрипки соло (1973), Прелюдия, токката и постлюдия для виолончели и фортепиано (1974).

стилевому этапу — неоклассическому или иному — оказывается самым важным. Как известно, время становления собственного почерка у любого композитора характеризуется открытостью к наиболее почитаемой музыке. Если учитывать все сказанное о восприятии фигуры Шостаковича в Финляндии, вполне закономерно, что для многих начинающих финских авторов особая шостаковичская стилистика стала предметом ненамеренного копирования. Только два сочинения — Четвертая симфония Э. Энглунда (1976) и Седьмая симфония (2003) П. Х. Нурдгрена — возникли в связи с особыми мотивами, демонстрируя вполне осознанный «диалог с Шостаковичем».

Что касается опуса П. Х. Нурдгрена, в нем, как и во многих других поздних произведениях, композитор как бы окидывает взором весь пройденный путь, стремясь его обобщить и подвести итог своему творчеству. По словам автора, в симфонии он желал показать период с конца 1960-х до середины 1970-х годов, когда из разных влияний вылепился его собственный стиль²³. Поэтому симфония в значительной мере состоит из заимствованного материала, а также из автоцитат²⁴. Среди «чужих слов» ведущее положение занимает монограмма *d-es-c-h*. Она первой появляется среди тем-цитат (т. 91), а затем не раз возвращается (тт. 130, 180, 274, 306), словно напоминая о том, что движение Нурдгрена по композиторскому пути шло «под знаком Шостаковича»²⁵.

²³ См.: Nordgren P. H. Symphony № 7 op. 124 [Электронный ресурс]. URL: <https://core.musicfinland.fi/works/symphony-vii-4ce144ed-5d71-4feb-a150-31bc2ce7cac5> (дата обращения: 01. 02. 2018).

²⁴ Подробнее о цитатном материале симфонии см.: Копосова И. Повествовательная логика в Седьмой симфонии Пера Хенрика Нурдгрена. Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия. М., 2013. С. 283–290.

²⁵ Духовное родство с советским композитором в той или иной степени испытали все авторы «шостаковичской линии», но в отношении П. Х. Нурдгрена, для которого Шостакович оставался художественным идеалом на протяжении всей жизни, оно проявилось ярче и последовательней многих. К. Шлюрен приводит слова, сказанные композитором на склоне лет: «Я не в силах изменить одного факта: когда я слышу музыку Шостаковича, она неизменно глубоко трогает мою душу» (*Schlüren Ch. The Path to the Centre // Nordic Sounds. 1995. № 3. P. 21*).

Убедленным поклонником Шостаковича Нурдгрэн был уже в четырнадцать лет и ходил на хельсинкский вокзал, чтобы увидеть своего кумира, приезжавшего в Финляндию для получения сибелиусовской премии. В годы учебы и работы в Хельсинкском университете (1965–1970) он исследовал особенности шостаковичского письма и стал крупнейшим в Финляндии знатоком музыки советского мастера; в 2000-х Нурдгрэн организовал в Финляндии Общество Шостаковича.

Кроме Седьмой симфонии с Шостаковичем связаны и более ранние произведения Нурдгрена. Так, один из фрагментов его Второго скрипичного концерта (1978) отсылает к началу Восьмой симфонии Шостаковича. II часть Второго альтового концерта (1979)

Импульсом к написанию Симфонии Э. Энглунда стало известие о смерти Шостаковича. Симфония носит подзаголовок «Ностальгическая» и посвящена «памяти великого композитора»²⁶. Сочинение представляет собой четырехчастный цикл. Его открывает медленная часть — *Prelude (Adagio)*, за ней следуют скерцо — *Tempus fugit* («Время бежит»), *Allegro assai* — и III часть — *Nostalgia* («Ностальгия», *Andante*). Финал произведения составной: *Intermezzo (Allegretto grazioso)*, по сути, еще одно скерцо, сменяет *Epilog (Maestoso)*, возвращающий слушателей к настроению и темам первой части.

В построении цикла ощутимо влияние свойственной Шостаковичу циклической драматургии с акцентом на контрастном сопоставлении медленных частей и скерцо. Близки ему и многие тембровые решения: опора на струнные, длительное выдерживание одного типа инструментовки, задействование крайних регистровых зон в кульминациях²⁷. Кроме того, в силу мемориального замысла сам материал симфонии родственен тем или иным опусам Шостаковича. Так, тема, открывающая сочинение, близка теме главной партии первой части Пятой симфонии. В обоих случаях мелодическая линия имеет в основе мотив-возглас (скачок в пунктирном ритме у Шостаковича, трель у Энглунда) и построена в форме диалога (ил. 1).

Тема среднего раздела второй части (ил. 2) похожа на тему скерцо из Восьмого квартета Шостаковича (интонационная основа, неумолимость движения, интонационный строй).

названа «Свидетельство»: концерт написан после знакомства с изданными Соломоном Волковым мемуарами Шостаковича, они, как известно, имеют то же заглавие.

²⁶ В работе над симфонией Энглунда могли вдохновлять воспоминания о личной встрече с Шостаковичем. Во время визита Дмитрия Дмитриевича в Хельсинки осенью 1958 года финские композиторы устроили торжественный прием. Энглунд, являвшийся великолепным пианистом, импровизировал во время приема на тему, предложенную Шостаковичем, вызвав его восторженный отклик. См. об этом: *Heiniö M. Aikamme musiikki: 1945–1993*. S. 26.

²⁷ Комплекс средств, определивших самобытность звучания музыки Шостаковича, обобщен отечественными исследователями. Специфические лады Шостаковича охарактеризованы А. Н. Должанским (*Должанский А. Н. О ладовой основе сочинений Шостаковича // Черты стиля Д. Д. Шостаковича*. М., 1962. С. 24–43), а затем Ю. Н. Холоповым (*Холопов Ю. Н. Лады Шостаковича: структура и систематика // Шостаковичу посвящается: К 90-летию композитора (1906–1996): Сборник статей*. М., 1997. С. 62–78). В. П. Бобровский сформулировал особенности тематизма в сочинениях композитора (*Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки*. М., 1989); Э. Денисов выявил суть оркестрового стиля Шостаковича (*Денисов Э. Об оркестровке Д. Шостаковича // Дмитрий Шостакович: Сборник статей*. М., 1967. С. 439–499). Драматургические решения в симфонических циклах композитора были проанализированы М. Г. Арановским (*Арановский М. Г. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: Исследовательские очерки*. Л., 1979) и другими.

Adagio

Violini I
Violini II
Viola
Violoncello
Contrabbassi

Ил. 1. Э. Энглунд. Симфония № 4. I часть, тема главной партии

VI. I
VI. II
Vle
Vc.
Cb.

Ил. 2. Э. Энглунд. Симфония № 4. II часть, тема среднего раздела

Тип мелодики, опора на вариантное развитие, а также особенности инструментовки (аккомпанемент-поступь у виолончелей и контрабасов, соло — альт, затем более высокие струнные) позволяют называть в качестве ориентира третьей части тему из третьей части Одиннадцатой симфонии (ил. 3). При этом музыка финского автора имеет элегический настрой, не обладает выраженным траурным характером, свойственным ее образу.

Обобщая сказанное, можно заключать, что Энглунд обращается к сочинениям, репрезентирующим наиболее характерные для Шостаковича сферы. Благодаря этому, а также специфическим оркестровым и драма-

The image displays two systems of a musical score for the third part of the theme from the Fourth Symphony by Jean Sibelius. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello) and Contrabasso. The key signature is B-flat major and the time signature is 4/4. The first system shows the beginning of the theme with dynamics like 'p' and 'mf'. The second system, starting at measure 12, includes 'cresc.' markings and an 'arco' instruction for the cello.

Ил. 3. Э. Энглунд. Симфония № 4. III часть, тема

тургическим решениям в звучании Четвертой симфонии Энглунда воссоздается совокупный образ музыки великого композитора.

Кроме того, все части анализируемого сочинения в буквальном смысле пронизаны интонациями, производными от темы-монограммы *d-es-c-h*²⁸, наиболее показательны в этом смысле крайние части, общие в тематическом отношении. Причем если в первой части разработке подвергаются оба типа секундового движения, лежащие в основе темы-монограммы, — и нисходящее, и восходящее, то в финале она представлена только нисходящими секундами — в виде опеваний, звучащих на разной высоте. Таким образом, к окончанию сочинения преобладающими в нем становятся скорбные настроения, связанные с горечью утраты.

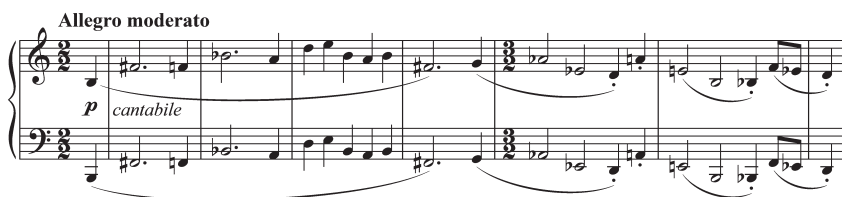
Если мы сравним претворение стилистики Шостаковича в Симфонии Энглунда с тем, как эта стилистика проявляется в музыке других финских композиторов, то увидим немало общих моментов. Это еще раз убежда-

²⁸ Фактически шостаковичская монограмма послужила центральным элементом (термин Ю. Н. Холопова) для тематизма симфонии.

ет — шостаковичская интонация имеет совершенно осязаемые параметры, они проявляются в мелодике, инструментовке, драматургических решениях. Рассмотрим детали ее воплощения у разных авторов.

В Квинтете и Дуэте Й. Кокконена связь с Шостаковичем обнаруживает себя прежде всего на уровне общей драматургии циклов и жанровых ориентиров отдельных частей в них. В Квинтете за конфликтным столкновением двух частей — действенной первой и жанровой второй (она подобна «злым» скерцо Шостаковича) — следует третья часть — медленная, близкая к пассакалье, которая становится моментом осмысления конфликта. Как и у Шостаковича²⁹, пассакалья выполняет функцию остановки-размышления перед могущественным финалом, утверждающим образы грозных сил. Аналогично устройство Дуэта: в нем нет самостоятельной медленной части, но ее функцию выполняет развернутое вступление к финалу.

Главные темы обоих циклов по своему характеру отчасти близки шостаковичским медленным темам. Они представляют собой мелодии широкого дыхания, основанные на напряженном завоевании диапазона (ил. 4).



Ил. 4. Й. Кокконен. Дуэт для скрипки и фортепиано. I часть, тема

Вместе с тем природа тематизма и способы его развития здесь имеют выраженную конструктивную направленность (экономия в выборе средств, выведение тем всех частей из одних и тех же интервалов, строение тем по принципу двенадцатитонового ряда). Это не случайно. Вскоре после названных сочинений, в 1957 году, в творчестве композитора начнется додекафонный период, потенциальное движение к нему уже ощутимо и в Квинтете, и в Дуэте.

В Первой симфонии Раутаваары ситуация складывается по-иному. Это сочинение можно охарактеризовать как экспериментальное, специфиче-

²⁹ О бытовании и трактовке жанра пассакальи у Шостаковича см.: Бобровский В. П. Претворение жанра пассакальи в сонатно-симфонических циклах Д. Шостаковича // Музыка и современность. Вып. 1. М., 1962. С. 149–183.

ский композиторский почерк в нем почти не прослушивается, зато разные влияния — налицо; шостаковичское начало очевидно в первой части. В ней и сам музыкальный материал, и особенности его изложения обнаруживают комплекс характерных черт. Инструментовка части опирается на струнные, в кульминациях противопоставлены крайние регистры; развитие имеет волновой принцип. Показательны темы этой части, представляющие собой напряженно становящиеся мелодии широкого дыхания с особой интервальной природой (скачками на широкие интервалы, понижением ступеней) (ил. 5).

The image shows a musical score for the first movement of the first symphony by Eino Ruutavaara. The score is for strings and woodwinds. The top system shows Violini I and II, Violo, Violoncello, and Contrabbassi. The bottom system shows Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The tempo is Andante (♩ = c. 92). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score includes dynamic markings like 'f' and 'div.'.

Ил. 5. Э. Раутаваара. Симфония № 1. I часть, тема

Однако сочинению недостает цельности. Не случайно композитор дважды перерабатывал этот опус, меняя состав цикла³⁰. Как показывает дальнейшее его творчество, Раутаваара чужда эстетика Шостаковича. Поэто-

³⁰ Симфония имеет три редакции, отличающиеся между собой по материалу, количеству частей. В первой редакции (1956) цикл был четырехчастным: I Moderato, II Allegro molto, III Adagio, IV Moderato — Allegro molto; вторая редакция (1988) — двухчастна: I Andante, II Allegro; третья редакция (2003) — трехчастна: I Andante, II Poetico, III Allegro. Мы обращаемся ко второй редакции.

му, несмотря на добротность проделанной тематической работы, композиционное решение опуса обнажено и даже несколько схематично подает тип контраста, свойственный циклам Шостаковича: за напряженной, драматичной, изложенной в умеренном темпе первой частью следует стремительное скерцо. При этом уровень сопряжения материала между частями и — как следствие — слитности целого невысок.

Интересный и плодотворный путь прошел под влиянием музыки Шостаковича Калеви Ахо. Связь с нею многопланово воплощена во всех его ранних сочинениях, особенно в четырех симфониях. Ее «выдают» оркестровка, опирающаяся на этапы, занимающие большую протяженность, «экономия» тембров, обновляемых только с началом нового раздела, а также оформление кульминаций, построенных на неиндивидуализированном моторном движении в крайних регистрах.

Организация тематизма также показательна. Например, темы фуг симфоний³¹ по типу изложения близки шостаковичскому «тематически концентрированному развертыванию» (В. П. Бобровский) и опираются на принципы нерегулярно-безакцентной ритмики (В. Н. Холопова). Так, тема фуги Четвертой симфонии (ядро и развертывание, 6+11 тт.) складывается из небольших по объему мотивов, которые объединяются в волнообразную линию с постепенным хроматизированным подъемом к вершине и таким же спадом (ил. 6). Признаки нерегулярности в ней проявляются на различных уровнях: переменный размер ($\frac{3}{2}$; $\frac{2}{2}$), структурная аперриодичность, возникающая из-за ритмической неповторности и строения из разновеликих мотивов. В результате тема фуги приобретает черты свободной мелодии импровизационного типа, по своей сути максимально приближенной к «безакцентности».



Ил. 6. К. Ахо. Симфония № 4. I часть, тема

³¹ Наличие медленной фуги — одна из характерных черт ранних симфоний Ахо. В четырехчастной Первой симфонии две фуги расположены по краям цикла; одночастная Вторая целиком развертывается как тройная фуга с отдельными экспозициями тем, трехчастная Четвертая открывается фугой.

Музыка Шостаковича родственна финскому композитору по своему содержанию. Ахо волнует экзистенциальная проблематика; в ранних сочинениях ее ракурс связан с противопоставлением одинокого, не понятого окружающими героя и мира³². Подобное содержание делает для Ахо актуальными конфликтный тип драматургии, свойственный музыке Шостаковича, и тот же вариант построения цикла, который мы наблюдали и у Кокконена, и у Раутаваары. Однако у Ахо они приобретают необычайную органичность и убедительность. Причин тому несколько.

Композицию своих симфоний этот автор строит на противопоставлении медленных (зачастую написанных в форме фуги) и быстрых скерцозных частей, находя в каждом цикле свой вариант их взаимоотношения и сопряжения друг с другом. Например, смысловому объединению частей в Первой и Четвертой симфониях способствует опора на принцип монотематизма и прием жанровой трансформации.

В обоих циклах этот принцип проявляется сходным образом: темы фуг первых частей появляются в коде скерцо и в финалах. Идентичным оказывается и один из путей жанровой трансформации: из неспешно разворачивающейся мелодии, которая передает состояние размышления, раздумий, тема начальной фуги превращается в меланхолический вальс. Однако в Первой симфонии родственен между собой почти весь материал (кроме второго скерцо). Переходя из части в часть, лейттема остается всегда узнаваемой, поскольку смена жанрового облика (первое скерцо) или направления движения (финал) в ней почти всегда сопровождается сохранением структурной и интонационной основы.

Производность же материала Четвертой симфонии от ее первой части — не столь явная, поскольку повторы в ней всегда сопровождаются интонационными и структурными изменениями, то есть монотематизм, сохраняя связующую роль, оказывается более пластичен в своей трактовке. Несмотря на различие, этот прием сохраняет одно из своих свойств — он создает в обеих симфониях ауру программности: возвращения мелодии, открывающей произведение, в новых жанровых, тембровых вариантах режиссируют развитие сюжета.

В целом на раннем этапе творчества Ахо шостаковичские черты не просто пронизывают его музыку — они органично сообщаются друг с дру-

³² Так, отправной точкой монооперы «Ключ» становится ситуация осознания ее героем собственного бескрайнего одиночества, а сюжет оперы «Прежде чем все мы утонем» движется вспять, раскрывая причины, по которым ее героиня — молодая девушка — покончила с собой. Уместно также вспомнить стихотворение Ууно Кайласа «Скрипка», ставшее импульсом к сочинению Первой симфонии; оно повествует о безумном скрипаче, который, играя на скрипке, уходит в мир воспоминаний.

гом, работают как слаженная модель. Это позволяет композитору менять соотношения частей, их число, место конфликта в цикле, находя в итоге индивидуальное решение целого в каждой из ранних симфоний.

Важно также, что Ахо придал собственное, можно сказать, нордическое звучание идее усечения симфонической концепции до противопоставления двух полярных модусов — медитативного и скерцозного, поскольку он воплотил медитативное содержание в форме неспешно развертывающейся фуги. Поэтому результат, который мы здесь наблюдаем, следует оценивать не столько с позиций освоения чужого стиля, а гораздо шире. Фактически Ахо наследует традиции большой симфонии — именно эту разновидность жанра он подхватил и развил в последующем творчестве, заслужив к сегодняшнему дню статус ведущего симфониста современной Финляндии.

Проведенное нами сравнение разных вариантов работы со стилистикой Шостаковича свидетельствует, что финские композиторы чутко восприняли и воплотили в своих опусах все характерные особенности его интонации и драматургии. При этом в ходе анализа обнаруживается немало индивидуальных моментов — в пластике мелодических линий, логике композиционных и драматургических решений, которые дают возможность ощутить оригинальный почерк каждого автора — Кокконена и Раутаваары, Энглунда, Нурдгрена и Ахо.

Завершая наш разговор о «времени Шостаковича» в музыкальном искусстве Финляндии второй половины XX века, обобщим значение этого периода для истории финской музыки в целом. Все композиторы, обратившиеся к Шостаковичу, являются крупными симфонистами³³. Данный факт подтверждает выдвинутую нами гипотезу о том, что интерес к творчеству советского мастера тесно связан с положением жанра симфонии в современной финской музыке. По разным подсчетам, с середины 1920-х годов (если условной границей считать год написания Седьмой симфонии Сибелиуса) композиторы северной страны создали от трехсот до пятисот сочинений в этом жанре³⁴. Здесь даже сложилось своеобразное

³³ Кокконеном написаны четыре, Раутаваарой и Энглундом — по семь, Нурдгреном — восемь, Ахо — шестнадцать больших и три камерные симфонии.

³⁴ Первая цифра приводится К. Корхоненом (см.: *Korhonen K. The Finnish Symphony Since Independence // Finnish Music Quarterly. 1992. № 2. P.4*), вторая — М. Хейние (см.: *Heiniö M. Sibelius, Finland and the Symphonic Idea. P.10*). При этом обоими авторами не в полной мере учтено симфоническое творчество Лейфа Сегерстама. Этот композитор, разработавший свою версию алеаторики — метод свободной пульсации, отличается необычайной продуктивностью. Благодаря тому что с середины 1990-х Сегерстам сосредоточился именно на симфонической сфере, количество сочиненных им симфоний с каждым годом неуклонно росло, к настоящему времени их число превысило 300 опусов.

представление о вечности, незыблемости симфонического мышления как такового.

Безусловно, в своем стремлении искать пути дальнейшего развития симфонии в условиях искусства, наполненного авангардными настроениями, финские авторы не могли пройти мимо Шостаковича. Г. Алфеевская и Т. Левая заключают:

...<Он> сыграл роль симфонического эталона своей эпохи. Ему можно было следовать или отвергать его; игнорировать этот ориентир было невозможно. Олицетворение симфонической традиции для композиторов следующего поколения, творчество Шостаковича стало образцом для подражания или отправной точкой поиска ³⁵.

Таким образом, творческий диалог с Шостаковичем выступил одним из стимулов для развития современной финской симфонической традиции в целом.

Литература

1. *Арановский М. Г.* Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: Исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1979. 286 с.
2. *Ахо К.* Финская музыка после Сибелиуса и становление музыкального искусства Финляндии: Доклад. Хельсинки [б. и.], 1989. 28 с.
3. *Баранова И. Н.* Первая симфония Сибелиуса (аналитический очерк) // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2015. № 3. С. 17–32.
4. *Бобровский В. П.* Претворение жанра пассакальи в сонатно-симфонических циклах Д. Шостаковича // Музыка и современность: Сборник статей. Вып. I. М.: Музгиз, 1962. С. 149–182.
5. *Бобровский В. П.* Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки / Отв. ред. Е. И. Чигарева. М.: Музыка, 1989. 210 с.
6. *Денисов Э. А.* Об оркестровке Д. Шостаковича // Дмитрий Шостакович: Сборник статей. М.: Советский композитор, 1967. С. 439–499.
7. *Должанский А. Н.* О ладовой основе сочинений Шостаковича // Черты стиля Д. Д. Шостаковича: Сборник теоретических статей. М.: Советский композитор, 1962. С. 24–43.
8. История отечественной музыки второй половины XX века [Учебное пособие для студентов высших учебных заведений] / Отв. ред. Т. Н. Левая. СПб.: Композитор, 2005. 556 с.

³⁵ История отечественной музыки второй половины XX века. СПб., 2005. С. 234.

9. *Копосова И.* Повествовательная логика в Седьмой симфонии Пера Хенрика Нурдгрена // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия: Сборник статей по материалам Международной научной конференции 9–13 апреля 2013 года. М.: Нобель-пресс, 2013. С. 283–290.
10. *Корхонен К.* Композиторы Финляндии от Средневековья до наших дней. Ювяскюля: Gummerus Kirijäraino Oy, 2008. 248 с.
11. *Миронова А.* Эйноюхани Раутаваара. Эстетика и творчество. Статьи и материалы (сборник переводов). Дипл. работа. Петрозаводск: Петрозаводская гос. консерватория им. А. К. Глазунова, 2000. 130 с.
12. *Нилова В. И.* Финская музыка первой половины XX века: национальная традиция и европейский опыт // Финская культура первой половины XX века: Материалы конференции / Отв. ред. В. И. Нилова. Петрозаводск: Петрозаводская гос. консерватория им. А. К. Глазунова, 1990. С. 52–63.
13. *Нилова В.* «Калевала» Уно Клами в свете традиций, параллелей и влияний // О музыке композиторов Финляндии и Скандинавских стран: Сборник научных статей / Ред.-сост. К. И. Южак. Петрозаводск; СПб.: Петрозаводская государственная консерватория [и др.], 1998. С. 69–78.
14. *Польдяева Е.* О рецепции Шостаковича в Германии // Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 162–166.
15. *Решетникова Ю.* Финский музыкальный модернизм 1920-х годов: опыт характеристики. Дипл. работа. Петрозаводск, 2005. 110 с.
16. *Салменхаара Э.* Петербург — Хельсинки. Космополит Эрнст Пенгу и музыкальная жизнь Финляндии / Пер. с фин. В. Агопова // *Studia Slavica Finlandensia*. Tomus VI. Отдельный оттиск. Helsinki, 1989. S. 93–119.
17. *Тавастшерна Э.* Встречи с Шостаковичем // Дмитрий Шостакович: Статьи и материалы / Сост. и редакция Г. М. Шнеерсона. М.: Советский композитор, 1976. С. 182–286.
18. *Тавастшерна Э.* Сибелиус / Ред. Г. М. Шнеерсона. Ч. 1. М.: Музыка, 1981. 279 с.
19. *Холопов Ю. Н.* Лады Шостаковича: структура и систематика // Шостаковичу посвящается: К 90-летию композитора (1906–1996): Сборник статей / Под ред. Е. Долинской. М.: Композитор, 1997. С. 62–78.
20. *Якубов М. А.* «Моя душа хочет мира...»: Дмитрий Шостакович и Ян Сибелиус // Советская музыка. 2002. № 8. С. 28–30.
21. *Heiniö M.* Aikamme musiikki: 1945–1993. Porvoo; Helsinki; Juva: WSOY, 1995. 568 s. (Suomen musiikin historia 4).
22. *Heiniö M.* Sibelius, Finland and the Symphonic Idea // *Finnish Music Quarterly*. 1990. № 3/4. P. 10–14.
23. *Korhonen K.* The Finnish Symphony Since Independence // *Finnish Music Quarterly*. 1992. № 2. P. 4–9.
24. *Korhonen K.* Modernism of the 1920s // *Korhonen K.* Finnish orchestral music 1. Jyväskylä: Gummerus Kirijäraino Oy, 1995. P. 44–62.
25. *Kraus J.* The Russian Influence in the First Symphony of Jean Sibelius: Chance Intersection or Profound Integration? // *Sibelius Forum: Proceedings from The Second International Jean Sibelius Conference* / Ed. Veijo Murtomäki. Helsinki: Sibelius Academy, 1998. P. 142–152.

26. *Lähdetie I.* Impressionism in Väinö Raitio's Symphonic Poems of the 1920s: Surrounded by "isms" // Finnish Music Quarterly. 1988. № 4. P. 28–33.
27. *Nordgren P. H.* Symphony № 7 op. 124 [Электронный ресурс]. URL: <https://core.music-finland.fi/works/symphony-vii-4ce144ed-5d71-4feb-a150-31bc2ce7cac5>. (дата обращения: 01. 02. 2018).
28. *Schlüren Ch.* The Path to the Centre // Nordic Sounds. 1995. № 3. P. 20–22.
29. Wihuri Sibelius Prize [Электронный ресурс]. URL: <http://wihuriprizes.fi/wihuri-sibelius-prize/?lang=en>. (дата обращения: 01. 02. 2018).

References

1. *Aho K.* Finskaya muzyka posle Sibeliusa i stanovlenie muzykal'nogo iskusstva Finlyandii: Doklad [Finnish Music after Sibelius and the Formation of the Musical Art in Finland: Report]. Helsinki: [b. i.], 1989. 28 s.
2. *Aranovskiy M. G.* Simfonicheskie iskaniya: Problema zhanra simfonii v sovetskoy muzyke 1960–1975 godov: Issledovatel'skie ocherki [Symphonic Quests: the Problem of the Symphony Genre in Soviet Music in 1960–1975: Research Essays]. L.: Sovetskiy kompozitor, 1979. 286 s.
3. *Baranova I. N.* Pervaya simfoniya Sibeliusa (analiticheskij ocherk) [The First Symphony of Sibelius (Analytical Essay)] // Muzykal'nyj zhurnal Evropejskogo Severa [Musical Journal of the European North]. 2015. № 3. S. 17–32.
4. *Bobrovskiy V. P.* Pretvorenie zhanra passakal'i v sonatno-simfonicheskikh tsiklakh D. Shostakovicha [Realization of a Genre of the Passacaglia in Sonata and Symphonic Cycles of D. Shostakovich] // Muzyka i sovremennost': Sbornik statej [Music and Present: Collection of Articles]. Vyp. 1. M.: Muzgiz, 1962. S. 149–182.
5. *Bobrovskij V. P.* Tematizm kak faktor muzykal'nogo myshleniya: Ocherki [Thematicism as a Factor of Musical Thinking: Essays] / Otv. red. E. I. Chigareva [Ed. by E. I. Chigareva]. M.: Muzyka, 1989. 210 s.
6. *Denisov E. A.* Ob orkestrovke D. Shostakovicha [About D. Shostakovich's Orchestration] // Dmitrij Shostakovich: Sbornik statej [Dmitry Shostakovich: Collection of Articles]. M.: Sovetskiy kompozitor, 1967. S. 439–499.
7. *Dolzanskiy A. N.* O ladovoy osnove sochineniy Shostakovicha [On Modal Basis of Shostakovich's Works] // Cherty stilya D. D. Shostakovicha: Sbornik teoreticheskikh statej [Features of the Style of D. D. Shostakovich: Collection of Theoretical Articles]. M.: Sovetskiy kompozitor, 1962. S. 24–43.
8. *Heiniö M.* Aikamme musiikki: 1945–1993 Porvoo; Helsinki; Juva: WSOY, 1995. 568 s. (Suomen musiikin historia 4).
9. *Heiniö M.* Sibelius, Finland and the Symphonic Idea // Finnish Music Quarterly. 1990. № 3/4. P. 10–14.
10. Istoriya otechestvennoy muzyki vtoroy poloviny XX veka: Uchebnoe posobie dlya studentov vysshikh uchebnykh zavedeniy [History of Russian Music of the Second Half of the 20th Century: Textbook for Students of Higher Educational Institutions] / Otv. red. T. N. Levaya [Ed. by T. N. Levaya]. SPb.: Kompozitor, 2005. 556 s.
11. *Kholopov Yu. N.* Ludy Shostakovicha: struktura i sistematika [Shostakovich's Modes: Structure and Systematics] // Shostakovichu posvyashchaetsya: K 90-letiyu kompozitora

- (1906–1996): Sbornik statey [Dedicated to Shostakovich: to the 90th Anniversary of the Composer (1906–1996): Collection of Articles] / Pod red. E. Dolinskoy [Ed. by E. Dolinskaja]. M.: Kompozitor, 1997. S. 62–78.
12. *Koposova I.* Povestvovatel'naya logika v Sed'moy simfonii Pera Khenrika Nurdgrena [The Narrative Logic in the Seventh Symphony by Pehr Henrik Nordgren] // *Iskusstvovedenie v kontekste drugikh nauk v Rossii i za rubezhom: paralleli i vzaimodeystviya: Sbornik statey po materialam Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 9–13 aprelya 2013 goda* [Art Criticism in the Context of Other Sciences in Russia and Abroad: Parallels and Interactions: Collection of Articles on the Materials of the International Scientific Conference, April 9–13, 2013]. M.: Nobel'-press, 2013. S. 283–290.
 13. *Korhonen K.* The Finnish Symphony Since Independence // *Finnish Music Quarterly*. 1992. № 2. P. 4–9.
 14. *Korhonen K.* Modernism of the 1920s // *Korhonen K. Finnish Orchestral Music 1*. Jyväskylä: Gummerus Kirijapaino Oy, 1995. P. 44–62.
 15. *Korkhonen K.* Kompozitory Finlyandii ot Srednevekov'ya do nashikh dney [Composers of Finland from the Middle Ages to the Present Day]. Yuvyaskyulya: Gummerus Kirijapaino Oy, 2008. 248 s.
 16. *Kraus J.* The Russian Influence in the First Symphony of Jean Sibelius: Chance Intersection or Profound Integration? // *Sibelius Forum: Proceedings from The Second International Jean Sibelius Conference* / Ed. by Veijo Murtomäki. Helsinki: Sibelius Academy, 1998. P. 142–152.
 17. *Lähdetie I.* Impressionism in Väinö Raitio's Symphonic Poems of the 1920s: Surrounded by "isms" // *Finnish Music Quarterly*. 1988. № 4. P. 28–33.
 18. *Mironova A.* Eynoyukhani Rautavaara. Estetika i tvorchestvo. Stat'i i materialy (sbornik perevodov) [Einojuhani Rautavaara. Aesthetics and Creativity. Articles and Materials (Collection of Translations)]. Dipl. Rabota [Master Thesis]. Petrozavodsk: Petrozavodskaya gos. konservatoriya im. A. K. Glazunova [Petrozavodsk State Conservatory Named after A. K. Glazunov], 2000. 130 s.
 19. *Nilova V. I.* Finskaya muzyka pervoy poloviny XX veka: natsional'naya traditsiya i evropeyskiy opyt [Finnish Music of the First Half of the 20th Century: National Tradition and European Experience] // *Finskaya kul'tura pervoy poloviny XX veka: Materialy konferentsii* [Finnish Culture of the First Half of the XX Century: Conference Materials] / Otv. red. V. I. Nilova [Ed. by V. I. Nilova]. Petrozavodsk: Petrozavodskaya gos. konservatoriya im. A. K. Glazunova [Petrozavodsk State Conservatory Named after A. K. Glazunov], 1990. S. 52–63.
 20. *Nilova V.* "Kalevala" Uuno Klami v svete traditsiy, paralleley i vliyaniy [Kalevala by Uuno Klami in the Light of Traditions, Parallels and Influences] // *O muzyke kompozitorov Finlyandii i Skandinavskikh stran: Sbornik nauchnykh statey* [About Music by Finnish and Scandinavian Composers: Collection of Scholarly Articles] / Red.-sost. [comp. & ed. by] K. I. Yuzhak. Petrozavodsk; SPb.: Petrozavodskaya gosudarstvennaya konservatoriya [i dr.], 1998. S. 69–78.
 21. *Nordgren P. H.* Symphony № 7 op. 124 [Electronic resource]. URL: <https://core.musicfinland.fi/works/symphony-vii-4ce144ed-5d71-4feb-a150-31bc2ce7cac5> (accessed: 01. 02. 2018).
 22. *Pol'dyaeva E.* O retseptsii Shostakovicha v Germanii [About Shostakovich's Reception in Germany] // *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 1997. № 4. S. 162–166.

23. *Reshetnikova Yu.* Finskiy muzykal'nyy modernizm 1920-kh godov: opyt kharakteristiki [Finnish Musical Modernism of the 1920s: an Attempt of Characterization]. Dipl. rabota [Master Thesis]. Petrozavodsk, 2005. 110 s.
24. *Salmenkhaara E.* Peterburg — Khel'sinki. Kosmopolit Ernst Pengu i muzykal'naya zhizn' Finlyandii [Petersburg — Helsinki. The Cosmopolitan Ernst Pengu and the Musical Life of Finland] / Per. s fin. [Transl. from Finnish]: V. Agopova // *Studia Slavica Finlandensia*. Tomus VI. Otdel'nyy ottisk [Separate Imprint]. Helsinki, 1989. S. 93–119.
25. *Schlüren Ch.* The Path to the Centre // *Nordic Sounds*. 1995. № 3. P. 20–22.
26. *Tavastsherna E.* Vstrechi s Shostakovichem [Meetings with Shostakovich] // *Dmitriy Shostakovich: Stat'i i materialy* [Dmitry Shostakovich: Articles and Materials] / Sost. i redaktsiya G. M. Shneersona [comp. & ed. by G. M. Shneerson]. M.: Sovetskiy kompozitor, 1976. S. 182–286.
27. *Tavastsherna E.* Sibelius / Red. G. M. Shneersona [Ed. by G. M. Shneerson]. Ch. 1 [Part 1]. M.: Muzyka, 1981. 279 s.
28. *Yakubov M. A.* “Moya dusha khochet mira...”: Dmitriy Shostakovich i Yan Sibelius [“My soul wants peace...” by Dmitry Shostakovich and Jean Sibelius] // *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 2002. № 8. S. 28–30.
29. Wihuri Sibelius Prize [Electronic resource]. URL: <http://wihuriprizes.fi/wihuri-sibelius-prize/?lang=en>. (accessed: 01. 02. 2018).

Коротаева Екатерина Анатольевна

ORCID: 0000-0003-4558-5973

SPIN-код: 9419-2935

e-mail: soroka-katya90@yandex.ru

Аспирантка кафедры этномузыкологии Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

190000, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2

Ekaterina A. Korotaeva

ORCID: 0000-0003-4558-5973

SPIN-code: 9419-2935

e-mail: soroka-katya90@yandex.ru

Postgraduate student at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Ethnomusicology department.

2 Glinki str., 190000 St. Petersburg, Russia

*Удмуртские бортнические заклинания
напевно-декламационной формы
в экспедиционных записях
1937 года*

В Фонограммархиве Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН хранятся фонографические записи 1937 года, среди которых были выявлены уникальные образцы бортнического фольклора. В данной работе на основе документальных материалов раскрыты поэтические и музыкально-стилевые особенности удмуртских бортнических заклинаний напевно-декламационного характера.

Ключевые слова: *бортнический фольклор, удмуртов, бортнические песни, бортнические заклинания, Фонограммархив Института русской литературы (Пушкинский Дом), Е. В. Гиппиус, З. В. Эвальд, В. А. Пчельников.*

УДК 784.5

ББК 85.314

*Udmurt Beekeepers' Invocations
in Declamatory and Melodious
Form Presented in Fieldwork
Recordings of 1937*

Many phonographic records from 1937 are kept in the phonographic library of the Institute of Russian Literature (*Pushkinskij Dom*); among their number several exemplary records of beekeepers' folk music have been highlighted. In this work, based on documentary materials, examined are poetic traits and musical style of the Udmurt Beekeepers incantations.

Keywords: *Udmurt beekeepers' songs, beekeepers' incantations, Records Archive at the Institute of Russian Literature (The Pushkin House), E. Gippius, Z. Eval'd, V. Pchel'nikov.*

Екатерина Коротаева

Удмуртские бортнические заклинания напевно-декламационной формы в экспедиционных записях 1937 года

В 1937 году Фольклорная секция Института антропологии, археологии и этнографии Академии наук СССР направила в Удмуртскую АССР две фольклорные экспедиции, участниками первой были композитор Я. А. Эшпай и поэт, писатель М. П. Петров. Во второй работал сотрудник секции искусств Удмурдского НИИ В. А. Пчельников¹. Собранные материалы хранятся в коллекции Фонограммархива Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (далее — ИРЛИ). В числе двухсот семнадцати номеров в двух удмуртских коллекциях есть три уникальных образца бортнических заклинаний напевно-декламационного характера, записанные В. А. Пчельниковым в Селтинском и Увинском районах Удмуртии². Важным дополнением к имеющимся звукозаписям становятся хранящиеся в Фо-

¹ Об этих экспедициях см.: *Денисов В. Н.* К 80-летию участия М. П. Петрова в фольклорной экспедиции Института антропологии, археологии и этнографии АН СССР // Ежегодник финно-угорских исследований / Удмуртский государственный университет. 2017. Т. 11, № 3. С. 50–57.

² Архивные данные звукозаписей по фондам Фонограммархива ИРЛИ: № 4385.02 — запись от Прозорова Семена (32 года) из д. Иткулат Селтинского р-на УАССР. Дата записи 05.06.1937; № 4388.04 — запись от Березиной Анастасии (25 лет) из д. Селты Селтинского р-на УАССР. Дата записи 06.06.1937; № 4393.02 — запись от Рябчикова Григория (60 лет) из д. Силья Увинского р-на УАССР. Дата записи 08.06.1937.

нограммархиве ИРЛИ черновые и беловые варианты расшифровок напевов и текстов бортнического фольклора:

- а) два варианта нотации бортнического напева «Дун-дун»³;
- б) поэтические тексты бортнических заклинаний «Дун-дун»⁴ и «Жингыр, жингыр»⁵ в рукописной расшифровке В. А. Пчельникова (на удмуртском языке), а также в машинописном варианте⁶.

Поскольку фонографические записи 1937 года, сделанные на восковых валиках, при многократном воспроизведении потеряли свое первоначальное качество, то осуществление современной нотной транскрипции стало возможным благодаря выполненным в 1930-е годы нотациям и расшифровкам поэтических текстов.

Образцы бортнических заклинаний по идеологическим причинам не могли быть включены в сборник «Удмуртские народные песни», готовившийся к публикации в конце 1930-х годов. Несмотря на это, во всех вариантах аналитической статьи Е. В. Гиппиус и З. В. Эвальд оставили краткие комментарии к этим формам (названия статьи менялись: в 1939 году она была озаглавлена «Замечания об удмуртской народной песне»; в 1941-м — «К изучению поэтического и музыкального стиля удмуртской народной песни»). В статье 1941 года представлен фрагмент нотной записи образца бортнического заклинания «Дун-дун»⁷. В таком же виде, в качестве примера в аналитической статье, образец был опубликован спустя почти 50 лет — в 1989 году, когда сборник «Удмуртские народные песни» был издан благодаря усилиям исследователей Т. Г. Владыкиной, М. Г. Хрущевой, Р. А. Чураковой⁸.

На сегодняшний день область бортнического фольклора является недостаточно изученной. Единственная работа, посвященная бортническому фольклору удмуртов, — статья Р. А. Чураковой «Бортничьи песни в удмуртской фольклорной традиции»⁹.

³ Первоначальная нотация З. В. Эвальд: Фонограммархив ИРЛИ. РФ. П. 29в. № 89; нотация с правкой Е. В. Гиппиуса: Фонограммархив ИРЛИ. РФ. П. 29д. Л. 480. № 1.

⁴ Фонограммархив ИРЛИ. РФ. П. 29г. Л. 24.

⁵ Там же. Л. 3.

⁶ Фонограммархив ИРЛИ. РФ. П. 29аб № 81.

⁷ Записанно В. А. Пчельниковым в д. Силья Увинского района УАССР от Рябчикова Григория (60 лет).

⁸ Гиппиус Е. В., Эвальд З. В. К изучению поэтического и музыкального стиля удмуртской народной песни // Гиппиус Е. В., Эвальд З. В. Удмуртские народные песни: тексты и исследования. Ижевск, 1989. С. 15–16, 24.

⁹ Р. А. Чуракова представляет и анализирует материалы последних экспедиций — современные образцы бортнических песен, зафиксированные в Алнашском, Малопургинском, Можгинском, Кизнерском, Киясовском, Увинском районах Удмуртии в 1980–1990-х го-

При характеристике жанров бортнического фольклора исследователи опираются на народную терминологию и учитывают функциональное значение различных образцов. Рассматриваемые примеры из коллекции Фонограммархива ИРЛИ, записанные в Селтинском и Увинском районах Удмуртии, определены собирателем В. А. Пчельниковым в заголовках поэтических текстов как *Муш ётен* («Призыв пчел») и *Мушан* («Ловля пчел») ¹⁰. Р. А. Чуракова отмечает, что на других территориях исполнители именуют бортнический фольклор иначе: *Муш утен гур* («Напев сохранения пчел») или *Муш гур* («Пчелиная песня»). Опираясь на научные принципы жанровой группировки, Р. А. Чуракова выделяет два вида бортнического фольклора: 1) песни, исполняемые на пчеловодческих праздниках, 2) песни-заклинания, обращенные к пчелам в период их роения ¹¹.

Суммирование всех сведений по бортническому фольклору удмуртов позволяет дать историческую оценку имеющемуся материалу и представить более полную систему жанров. Р. А. Чуракова и И. М. Нуриева обнаруживают в ней черты как раннего в историко-стилевом отношении непесенного фольклора, так и сформировавшиеся позднее, развитые в мелодическом и композиционном отношении песенные формы. Обозначим следующие возможные наименования жанров бортнического фольклора:

- заклинания напевно-декламационного характера;
- песни-заклинания;
- песни с родовыми напевами ¹²;
- песни с необрядовыми напевами.

К архаичным пластам фольклора удмуртские исследователи относят бортнические заклинания напевно-декламационного характера. По мнению М. Г. Хрущевой, они близки к молитвам-*куриськонам* ¹³. К этой груп-

дах. Они соотнесены с ранее опубликованными поэтическим текстом, приведенным Б. Мункачи, и образцом из рассматриваемой коллекции. См.: Чуракова Р. А. Бортничьи песни в удмуртской фольклорной традиции // Этномузыковедение Поволжья и Урала в ареальных исследованиях. Ижевск, 2002. С. 124–174.

¹⁰ Фонограммархив ИРЛИ. РФ. П. 29г. Л. 3, 24.

¹¹ Чуракова Р. А. Бортничьи песни в удмуртской фольклорной традиции. С. 128.

¹² На сегодняшний день нет устоявшегося определения термина «родовые напевы». Как правило, исследователи обозначают им напевы, выступающие музыкальным маркером конкретного рода-*воришуда*. *Воришуд*, как отмечает М. Г. Атаманов, имеет несколько значений: 1) семейно-родовое божество; 2) его конкретное изображение, воплощенное в идоле и символическом знаке *дэндор*, носимом на груди; 3) экзогамное объединение родственников, имеющих одного покровителя, предка-родоначальника. Об этом см.: Атаманов М. Г. Удмуртская ономастика. Ижевск, 1988. С. 23.

¹³ См.: Хрущева М. Г. Удмуртская обрядовая песенность. М., 2001. С. 50

пе принадлежат образцы бортнических заклинаний № 4385.02, 4388.04, 4393.02 из коллекции В. А. Пчельникова.

Представленные в работе Р. А. Чураковой образцы бортнических песен-заклинаний¹⁴ близки к первой группе, но уже более устойчивы в структурном плане, поэтому мы их выделяем в самостоятельную группу, занимающую промежуточное положение между закливаниями декламационно-напевного характера и песнями.

К раннему историко-стилевому слою принято относить бортнические песни, исполняемые на родовые напевы. К этой группе принадлежат опубликованные Р. А. Чураковой обрядовые песни, исполняемые на бортнических праздниках¹⁵. По мнению Р. А. Чураковой, бортнические песни этой группы «не имели приуроченных напевов» и исполнялись «на мелодии местных традиционных песен *вось гур* (песни моления) или *акашка гур* (песня праздника плуга)»¹⁶. Напевы этих песен связаны с поклонением своему родовому божеству, поэтические тексты имеют повествовательно-описательный характер.

К последней группе относятся бортнические песни с необрядовыми напевами. В поэтических текстах частично сохраняются знаки, указывающие на их магические функции (звукоподражания, завуалированное именование пчел), но исполняются они на более поздние песенные напевы. Это бортнические песни, которые звучат во время уборки ульев на зимовку и весеннего выноса ульев; они приводятся в приложении к работе Р. А. Чураковой¹⁷.

В гранках аналитической статьи (около 1939 года) Е. В. Гиппиус и З. В. Эвальд используют по отношению к записям 1937 года определение «бортнические песни», не фокусируя внимание на декламационной манере их исполнения, но дают сходную историческую оценку. По мнению авторов, бортнические песни являются «ценнейшими в историческом отношении образцами», относящимися к «раннему историческому типу производственных песен»¹⁸. В текстах бортнического фольклора, по комментариям авторов, сочетаются поэтические мотивы, описывающие действие пчеловода, и заклинательные призывы пчел, звукоподражания «дун-дун», «жингыр-жингыр».

¹⁴ См.: Чуракова Р. А. Бортничьи песни в удмуртской фольклорной традиции. С. 150, 157–165, 167, 168. Примеры № 6, 12–15, 17.

¹⁵ Примеры № 2, 7, 10, 18. См. там же. С. 141, 151, 156.

¹⁶ Чуракова Р. А. Бортничьи песни в удмуртской фольклорной традиции. С. 129.

¹⁷ См.: Чуракова Р. А. Бортничьи песни в удмуртской фольклорной традиции. С. 146, 148, 155, 157, 166. Примеры № 4, 5, 9, 12, 16.

¹⁸ Фонограммархив ИРЛИ. РФ. П. 29е. Л. 157, 158. Вариант статьи, сохранившийся в гранках, был опубликован лишь в 1989 году, после редактуры, выполненной Е. В. Гиппиусом.

Исходя из приведенных в статье Р. А. Чураковой сведений, можно сделать вывод о том, что бортнические заклинания напевно-декламационного характера, как и песни-заклинания, исполнялись весной и ранним летом, а также во время начала роения пчел. Эти заклинания были направлены на призыв пчел и обращение к рою (или матке); таким образом бортник стремился воздействовать на пчел ритмом, звуком, словом, не позволяя рою улететь далеко¹⁹. Имя пчелы, к которой обращались, «табуировалось, подменялось различными иносказаниями, чтобы не спугнуть ее, чтобы сделать дело незаметным для чужого глаза»²⁰.

Записанные В. А. Пчельниковым образцы бортнического фольклора позволяют выявить закономерности построения поэтических текстов, которые непосредственно связаны с контекстом и складываются в момент исполнения. Несмотря на то что текст каждый раз создается заново, в основе содержания заклинаний лежат устойчивые поэтические мотивы, которые в процессе исполнения комбинируются.

В таблице (см. Приложение 2, табл. 1) представлены поэтические мотивы, выявленные на основе сравнительного анализа содержания текстов бортнических заклинаний: 1) мотив — звукоподражание гудению пчелы; 2) мотив отлета/прилета пчелы в улей; 3) мотив полета пчелы, поиска медоноса; 4) мотив обращения/призыва пчел/роя²¹.

Мотивы 1–3 можно определить как универсальные, свойственные всем образцам бортнического фольклора. Мотив 4 оказывается типичным только для образцов заклинательного характера, исполняемых непосредственно во время роения пчел. Устойчиво повторяемые в обращениях к пчелам призывные фразы и глаголы императивного наклонения указывают на их магическую направленность.

Для характеристики композиционной структуры поэтических текстов бортнических заклинаний обратимся к особенностям удмуртского народного стихосложения и строфообразования. Л. Д. Айтуганова, изучая такие древние жанры устно-поэтического творчества удмуртов, как заговоры и молитвы-*куруськоны*, относит их к речитативному виду фольклорного стиха, где элементы поэтической речи находятся еще в стадии зарождения, а ритмически организующим началом выступают «разнообразные виды повторов» (анафора, эпифора, повтор целых строк с некоторыми вариациями или синтаксический параллелизм)²². Исследователь-

¹⁹ Чуракова Р. А. Бортничьи песни в удмуртской фольклорной традиции. С. 128–130.

²⁰ Там же. С. 131.

²¹ Аналогичные мотивы содержатся в публикации: Чуракова Р. А. Бортничьи песни в удмуртской фольклорной традиции. С. 124–174.

²² Айтуганова Л. Д. Удмуртское стихосложение. Ижевск, 1992. С. 22.

ница отмечает, что «тексты заговоров делятся на несколько однотипных по строению синтаксических групп». Это синтаксические периоды, состоящие из двух (главного и придаточного предложений) или трех смысловых единиц (вводная — описательная часть; основная — условие; заключение — возможное получение результата)²³. Айтуганова приходит к выводу, что «ритмической единицей заговорного стиха» является «интонационная группа, имеющая смысловую завершенность и представляющая собой часть синтаксического периода»²⁴. В организации молитв-*куриськонов* структурными единицами являются также «интонационные группы, представляющие собой предложения или части предложений», которые объединяются в более протяженные интонационные группы, состоящие из неопределенного количества таких единиц²⁵.

Приведенные выше характеристики древних форм удмуртского фольклорного стиха находят подтверждение в композиции поэтического текста бортнических заклинаний. Внутри одного синтаксического периода взаимосвязь простых и сложных предложений в большинстве случаев осуществляется на основе повторов, анафор и эпифор.

Текст разделяется на синтаксические периоды (или строфы-тирады). Периоды представляют собой простые, сложносочиненные и сложноподчиненные предложения. Части предложения образуют синтаксические звенья (см. Приложение 2, табл. 2), которые играют главную роль в смысловом членении поэтического текста²⁶. Поскольку в заклинаниях напевно-декламационного характера поэтический текст неотделим от музыкального, то в процессе исполнения наблюдается непосредственное их согласование.

По мнению М. Г. Хрущевой, в бортнических песнях, так же как и в удмуртских *куриськонах* (молитвах), поэтическая строфа выстраивается благодаря «внутреннему ритму вербального текста», который «служит основой для интонирования»²⁷. Этот принцип внутренней организации свидетельствует о синкретизме поэтической и музыкальной организации заклинаний, в которых ни один из компонентов не может существовать самостоятельно.

²³ Там же. С. 23.

²⁴ Там же. С. 24.

²⁵ Там же. С. 28.

²⁶ В нотных расшифровках в Приложении границы между синтаксическими звеньями обозначены одинарными, а между синтаксическими периодами (строфами) — двойными косыми чертами.

²⁷ См.: Хрущева М. Г. Удмуртская обрядовая песенность. М., 2001. С. 50.

Заклинания напевно-декламационного характера могут различаться по содержанию и особенностям строения поэтического текста, но в музыкально-стилевом отношении обнаруживают сходство, что обусловлено их функционально-смысловым единством.

Общность рассматриваемых бортнических заклинательных напевов обнаруживается на следующих уровнях:

- исключительно сольное исполнение с опорой на напевно-декламационный принцип интонирования;
- интонационный контур обусловлен характером речевой интонации;
- ритмическая организация основана на комбинировании кратких ритмических формул.

Рассмотрим более детально композиционно-ритмические и интонационно-ладовые особенности бортнических заклинаний напевно-декламационного характера.

Для понимания особенностей музыкально-поэтической структуры необходимо пояснить некоторые закономерности удмуртского языка. В нем, как отмечает М. Г. Хрущева, изменение формы слова ведет к увеличению количества слогов, что в свою очередь влияет «на акцентуацию — ударение оказывается „скользящим“»²⁸. Эта особенность важна «для понимания системы музыкально-ритмических формул», поскольку для удмуртской песенной традиции «подвижность элементов системы есть ее характерное свойство»²⁹. Исследовательница выделяет три системы акцентуации: 1) морфологическую; 2) речевую; 3) художественную, имеющую в большей мере музыкальную природу, нежели речевую³⁰. Она приходит к выводу о том, что в песенных и допесенных формах фольклора могут действовать одновременно различные системы акцентуации.

В бортнических заклинаниях, имеющих напевно-декламационную форму, так же как и в речитативных молитвах-*куриськонах*, сочетаются две системы акцентуации: морфологическая и речевая. Но прослеживается и влияние системы акцентуации, которую исследователь называет художественной.

Морфологическая акцентуация проявляется в двух- и трехсложных слоговых группах (*ил. 1*). Как правило, в двухсложных группах долгая длительность совпадает с ударением в слове, однако динамический акцент чаще всего падает на предупредную, короткую длительность. В трехслож-

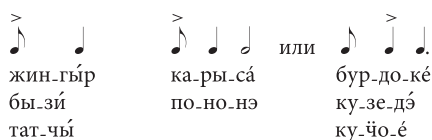
²⁸ Хрущева М. Г. Удмуртская обрядовая песенность. М., 2001. С. 60.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же. С. 61.

ных группах при долготе и ударности последнего слога динамический акцент падает на второй слог, и возникает эффект встречного ритма³¹, благодаря которому на первый план выступает художественная функция и проявляется самостоятельность музыкального ритма относительно поэтического. Сочетание этих двух- и трехсложных групп в процессе развертывания формы создает необычное завораживающее впечатление, что придает звучанию магический характер.

Речевая акцентуация проявляется в выделении долготой акцентов в словосочетаниях/фразах. Группы с речевой акцентуацией тождественны с интонационными группами, которые лежат в основе синтаксических звеньев (ил. 2).



Ил. 1. Морфологическая акцентуация



Ил. 2. Речевая акцентуация в словосочетаниях/фразах

Особенности ритмической организации бортнических заклинаний, как и других ранних форм музыкального фольклора удмуртов, обусловлены взаимодействием различных систем акцентуации.

Строки поэтического текста разбиваются на два или три ритмо-синтаксических звена — трех-, четырех- или пятислоговые (реже шестислоговые) слогоритмические группы, протяженность которых колеблется в пределах от 6 до 8 единиц музыкального времени. В целом слогочислительный состав строки охватывает от пяти до десяти слогов³², протяженность строки варьируется от двенадцати- или четырнадцативременного периода (двухчленные строки) до двадцатиодного- — двадцатидвухвременного периода (трехчленные строки). Количество акцентов в поэтической строке зачастую зависит от количества слов, в некоторых словах

³¹ См.: Ручьевская Е. А. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Е. А. Ручьевская. Работы разных лет: Сб. статей: В 2 т. СПб., 2011. Т. 2. О вокальной музыке. С. 58.

³² Например: 6 (3+3); 7 (4+3) / (3+4); 8 (4+4) / (5+3); 9 (3+3+3); 10 (4+6).

может возникать несколько акцентов (см. Приложение 2, табл. 3, 4). В шестисложных слогоритмических группах, складывающихся из двух трехсложных ритмических групп, содержится два акцента, в семи- и восьмисложных образуются три акцента, в девяти- и десятисложных группах количество акцентов может варьироваться от трех до пяти.

В большинстве строк наблюдается свободное сочетание различных ритмических формул (в зависимости от количества слогов в поэтической строке). В каждом образце можно выделить несколько слогоритмических формул, включающих от трех до шести слогов и соответствующих слову или словосочетанию, которые неоднократно встречаются на протяжении всего заклинания, но не имеют структурной закреплённости. Важно отметить, что в заклинаниях, записанных от различных исполнителей, некоторые призывные, магические фразы (*пононэ та шоры* — «пчелы, сюда», *жынгыр-жынгыр карыса* — «делая жингыр-жингыр», *маке со утчало* — «что-нибудь поищем» и др.) имеют сходные шести- и семисложные ритмические формулы, соответствующие строкам поэтического текста (ил. 3).



Ил. 3. Общие для заклинаний слогоритмические формулы магического значения³³.

В бортнических заклинаниях выявляются ритмосинтаксические звенья зачинные, серединные/развивающие и завершающие, которые на протяжении всего заклинания подвержены варьированию, но остаются узнаваемыми. Зачинные и завершающие звенья состоят, как правило, из одной строки поэтического текста. Серединное звено является самым нестабильным, и в него может входить от одного до нескольких строк поэтического текста (и соответственно интонационных групп) (см. Приложение 2, табл. 5). Все три звена, представленные в таблице, мобильны (особенно серединное), но в зачинных и завершающих звеньях наблю-

³³ Бортническое заклинание «Дун-дун» № 4393.02: строки шестая и десятая.

дается бóльшая ритмическая устойчивость, которая обусловлена определенным интонационным контуром.

Интонационно-ладовая структура бортнических заклинаний в связи с декламационной природой жанра еще не устоялась. В основе этих древних непесенных форм лежат как простые ладовые структуры, так и сложные, образованные в результате сопоставления двух простых.

К группе напевов с простой ладовой структурой относятся два образца бортнических заклинаний напевно-декламационного характера, развивающиеся в терцовой ладовой ячейке с опорой на нижней ступени, — д. Иткулат, д. Селты. Звукоряд заклинаний нетемперированный, в нем терцовый тон может изменяться то в сторону повышения, то — понижения (ил. 4). Характер исполнения исследуемых заклинаний близок к речи на одном тоне. По мнению ученых, терцовые напевы сформировались в период праудмуртской общности и обладают магической функцией³⁴.



Ил. 4. Звукоряд заклинаний

Как отмечалось выше, общность бортнических заклинаний напевно-декламационного характера проявляется на уровне композиционных функций частей напева. В строфах, включающих от двух до пяти строк текста, выделяются мелодические звенья (интонационные группы), которые, так же как и ритмические, имеют определенную функциональную нагрузку. По особенностям звуковысотного контура можно определить зачинное, срединное/развивающее и завершающее звенья (в каждом звене реализуется основная интонация, характерная для определенной части структуры строфы). Благодаря соединению этих звеньев на музыкально-поэтическом уровне формируется строфа-тирада.

Анализ композиционно-ладовой организации образцов бортнических заклинаний показал, что границы интонационных групп не всегда совпадают с границами синтаксических звеньев (частей предложения) поэтического текста (ил. 5, 6). В бортническом заклинании из д. Иткулат

³⁴ М. Г. Хрущева выделяет три группы узкообъемных напевов, относящихся к раннетрадиционному мелодическому пласту: 1. Больше-терцовые; 2. Квартовые: а) ангеми-тонные; б) диатонические, но с ангеми-тонной основой; 3. Квинтовые: а) ангеми-тонные; б) диатонические. Эти звукоряды, по мнению автора, являются основой для импровизаций в определенной обрядовой ситуации. См.: Хрущева М. Г. Удмуртская обрядовая песенность. С. 64–68.

среднее музыкальное звено на последнем слове предложения переходит в завершающее; цезура в этой стыковочной части нестабильна.

Ил. 5. Бортническое заклинание, д. Иткулат № 4385.02. Интонационные группы ³⁵

Ил. 6. Бортническое заклинание, д. Селты № 4388.04. Интонационные группы

В бортнических заклинаниях напевно-декламационного характера при общей свободе построения строфы-тирады наблюдаются принципы общей трехчленной организации. Трехчленность проявляется как на ритмическом уровне, так и на интонационно-ладовом. В строфе отчетливо выделяются три раздела, в рамках которых интонационные группы выполняют определенные функции (см.: *ил. 7* и *Приложение 2, табл. 6*).

Сложную ладо-интонационную организацию имеет образец бортнического заклинания, записанный в д. Силья Увинского района УАССР. Напев имеет контрастно-составную, двухчастную композицию, поскольку первая строфа отличается в ладовом отношении от последующих. Сравним ладо-интонационные контуры разделов напева (*ил. 8*). В первой строфе бортнического заклинания мелодический контур развивается в рамках пентакорда в сексте (*G-A-H-d-e*) с главной опорой лада

³⁵ Все нотации, приведенные в тексте, выполнены автором статьи.

В целом интонационная структура строфы заклинаний, имеющая сложно-ладовую организацию, состоит из трех функциональных мелодических звеньев, которые складываются из интонационных групп ³⁶ (ил. 9). Границы интонационных групп не всегда совпадают с границами поэтических строк.

Музыкальный фрагмент, иллюстрирующий интонационную структуру строфы заклинаний. Он состоит из трех функциональных мелодических звеньев, выделенных серым фоном:

- Зачинное звено:** Начинается с восходящего движения (терцовое сопоставление или движение по звукам трихорда в кварте).
- Серединное звено:** Основано на неоднократном сопоставлении двух тонов звукоряда (большесекундовое или терцовое сопоставление).
- Завершающее звено:** Либо сразу утверждает главный опорный тон лада, либо включает нисходящее движение к опорному тону.

Музыкальный текст (лирика) включает следующие строки:

Дун-дун, дун-дун, дун-дун, пу-жы-мам ту-бись-ко мон, под-ма-ны ту-бись-ко мон,
 Под-ма-ны ту-бись-ю, мушь-ё-сы лык-тэ а-ли тат-чы, жин-гыр-жин-гыр ка-ры-са,
 Зеч ка-лыкь-ёс-лэсь, вожь-ясь-кись-ко мон, лык-тэ а-ли быз-ге-ты-са,
 мушь-ё-сы, жин-гыр-ты-са, лык(тэ) тат-чы мон,
 Зеч ка-лыкь-ёс-лэсь вожь-ясь-кись-ко мон, мушь-ё-сы,
 жин-гыр-ты-са пы-ре а-ли, жин-гыр-ты-са пы-ре а-ли, быз-ге-ты-са тыт-чы, мушь-ё-сы.

Ил. 9. Бортническое заклинание д. Силья № 4393.02. Функциональные мелодические звенья

Сопоставление приведенных выше схем ладо-мелодического строения позволяет судить о единстве принципов интонационного развития бортнических заклинаний:

- а) зачинное мелодическое звено включает восходящее движение (терцовое сопоставление или движение по звукам трихорда в кварте), за исключением последнего образца (нисходящая терция);
- б) серединное/развивающее мелодическое звено основано на неоднократном сопоставлении двух тонов звукоряда (большесекундовое или терцовое сопоставление);
- в) завершающее мелодическое звено либо сразу утверждает главный опорный тон лада, либо включает нисходящее движение к опорному тону.

³⁶ Количество интонационных групп в строфе насчитывает от трех до пяти.

Записи, выполненные в 1937 году В. А. Пчельниковым (их современная расшифровка дана в *Приложении 1*), являются не только самыми ранними примерами удмуртского бортнического фольклора, но и единственными в настоящее время фонозаписями *заклинаний напевно-декламационного характера*. Результаты сравнительного анализа позволяют подтвердить замечания Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд о природе и близости бортнических заклинаний и песен с эпическими жанрами народов Сибири. Записи из удмуртской коллекции 1937 года дополняют материалы, опубликованные Р. А. Чураковой, которые расширяют сведения о бортническом фольклоре удмуртов, а также позволяют уточнить жанровую классификацию и раскрыть поэтические и музыкально-стилевые особенности бортнических заклинаний.

Анализ напевов подтверждает положение о сплаве обрядово-магических и повествовательных интонаций в группе заклинаний напевно-декламационного характера. Связь с повествовательными жанрами проявляется и на уровне композиции. Бортнические заклинания имеют подвижную трехчленную структуру строфы-тирады, основанную на свободном соединении интонационных групп (звеньев). Интонирование текста ограничено в большинстве случаев узкообъемным амбитусом (терция, кварта). Ритмические структуры базируются на устойчивых формулах, нередко связанных с определенными особо значимыми (магическими) словами или словосочетаниями. Интонационно-ладовые закономерности бортнических заклинаний напевно-декламационного характера выполняют формообразующую функцию и обладают большей устойчивостью, по сравнению с закономерностями ритмической организации. В связи с этим бортнические заклинания обнаруживают сходство с древними жанрами удмуртского фольклора и по типу интонирования оказываются переходной формой от молитв-*куриськонов* к собственно песенным образцам³⁷.

Сохранившиеся расшифровки поэтических текстов и напевов заклинаний и песен являются бесценными для удмуртской фольклористики. Так как со временем звукозаписи, сделанные почти девяносто лет назад, теряют свое качество, благодаря оставленным нотациям и текстам мы сегодня имеем возможность восстановить утерянную информацию.

³⁷ М. Г. Хрущева оценивает тексты бортнических песен как переходные от непесенных жанров (загадок, заговоров и молитв) к раннетрадиционному песенному слою удмуртского фольклора, собственно обрядовым песням. Исследовательница отмечает, что в заклинаниях прослеживается тесная связь с особенностями вербального текста и происходит постепенная кристаллизация музыкально-поэтических средств, которые послужат базой для всего удмуртского фольклора. См. об этом: Хрущева М. Г. Удмуртская обрядовая песенность. С. 54–55.

Литература

1. *Айтуганова Л. Д.* Удмуртское стихосложение: Вопросы формирования и развития. Ижевск: УИИЯЛ УрО АН СССР, 1992. 152 с.
2. *Атаманов М. Г.* Удмуртская ономастика. Ижевск: Удмуртия, 1988. 168 с.
3. [Владыкина Т. Г., Хрущева М. Г., Чуракова Р. А.] От редколлегии // Гиппиус Е. В., Эвальд З. В. Удмуртские народные песни: тексты и исследования / Сост. и науч. ред. Е. В. Гиппиус. Ижевск: УИИЯЛ УрО АН СССР, 1989. С. 7–9.
4. *Гиппиус Е. В., Эвальд З. В.* Удмуртские народные песни: тексты и исследования / Сост. и науч. ред. Е. В. Гиппиус. Ижевск: УИИЯЛ УрО АН СССР, 1989. 84 с. (Памятники культуры. Фольклорное наследие).
5. *Гиппиус Е. В., Эвальд З. В.* К изучению поэтического и музыкального стиля удмуртской народной песни // Записки Удмурдского научно-исследовательского института истории: Вопросы языка, литературы и фольклора. Ижевск: Удмуртгосиздат, 1941. Вып. 10. С. 61–88.
6. *Гиппиус Е. В., Эвальд З. В.* К изучению поэтического и музыкального стиля удмуртской народной песни // Удмуртские народные песни: тексты и исследования / Сост. и науч. ред. Е. В. Гиппиус. Ижевск: УИИЯЛ УрО АН СССР, 1989. С. 10–33.
7. *Денисов В. Н.* К 80-летию участия М. П. Петрова в фольклорной экспедиции Института антропологии, археологии и этнографии АН СССР // Ежегодник финно-угорских исследований / Удмуртский государственный университет. 2017. Т. 11, № 3. С. 50–57.
8. *Ручьевская Е. А.* О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Е. А. Ручьевская. Работы разных лет: сб. статей: В 2 т. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2011. Т. 2: О вокальной музыке. С. 43–90.
9. *Хрущева М. Г.* Удмуртская обрядовая песенность. М.: Композитор, 2001. 248 с.
10. *Чуракова Р. А.* Бортничьи песни в удмуртской фольклорной традиции // Этномузыковедение Поволжья и Урала в ареальных исследованиях: сборник научных исследований / Сост. и отв. ред. И. М. Нуриева. Ижевск: УИИЯЛ УрОРАН, 2002. С. 124–174.

References

1. *Ajtuganova L. D.* Udmurtskoe stihoslozhenie: Voprosy formirovanija i razvitija [Udmurt Versification: The Questions of Formation and Development]. Izhevsk: Udmurtskij institut istorii,azyka i literatury UrO AN SSSR [Udmurt institute of History, Language and Literature of the Academy of Sciences (Ural Branch) of the USSR], 1992. 152 p.
2. *Atamanov M. G.* Udmurtskaja onomastika [Udmurt Onomastics]. Izhevsk: Udmurtija [Udmurtia], 1988. 168 p.
3. *Churakova R. A.* Bortnich'i pesni v udmurtskoj fol'klornoj tradicii [Flight Songs in the Udmurt Folklore Tradition] // Etnomuzykovedenie Povolzh'ja i Urala v areal'nyh issledovanijah: sbornik nauchnyh issledovanij [Ethnomusicology of the Volga Region and the Urals in the Context of Regional Research: a Collection of Research Works] / Sost. i otv. red. I. M. Nurieva [Comp. and ed. by I. M. Nureyeva.]. Izhevsk: UdIIJaL UrORAN [Udmurt Institute of History, Language and Literature of the Russian Academy of Sciences], 2002. P. 124–174.

4. *Denisov V. N.* K 80-letiyu uchastiya M. P. Petrova v fol'klornoy ekspeditsii instituta antropologii, arkhologii i etnografii AN SSSR [To the 80th Anniversary of the Participation of M. P. Petrov in the Folklore Expedition of the Institute of Anthropology, Archeology, and Ethnography of Academy of Sciences of the USSR] // *Yezhegodnik finno-ugorskikh issledovaniy* [Yearbook of Finno-Ugric Studies]. Izhevsk: Udmurtskiy universitet Publ., 2017. No. 3. P. 50–57.
5. *Gippius E. V., Eval'd Z. V.* Udmurtskie narodnye pesni: teksty i issledovaniya [Udmurt Folk Songs: Texts and Research] / Sost. i nauch. red. E. V. Gippius [Comp. and ed. by E. V. Gippius]. Izhevsk: Udmurtskiy institut istorii, yazyka i literatury UrO AN SSSR [Udmurt Institute of History, Language and Literature of the Academy of Sciences (Ural Branch) of the USSR], 1989. 84 p. (Pamyatniki kul'tury. Fol'klornoe nasledie) [Cultural Monuments. Folklore Heritage].
6. *Gippius E. V., Eval'd Z. V.* K izucheniyu poeticheskogo i muzykal'nogo stilya udmurtskoy narodnoy pesni [For the Study of Poetic and Musical Style of Udmurt Folk Songs]. *Zapiski Udm. NII: Voprosy yazyka, literatury i fol'klora* [Notes of the Udmurt Research Institute: Regarding Questions of Language, Literature and Folklore]. Izhevsk, 1941. Release 10. P. 61–88.
7. *Gippius E. V., Eval'd Z. V.* K izucheniyu poeticheskogo i muzykal'nogo stilya udmurtskoy narodnoy pesni [To the Study of Poetic and Musical Style of Udmurt Folk Songs]. Udmurtskie narodnye pesni: teksty i issledovaniya [Udmurt Folk Songs: Texts and Research]. Izhevsk: Udmurtgosizdat, 1989. P. 10–33.
8. *Ruchëvskaja E. A.* O sootnoshenii slova i melodii v russkoj kamerno-vokal'noj muzyke nachala XX veka [About the Relationship of Word and Melody in Russian Chamber Vocal Music of the Beginning of the 20th Century] // *E. A. Ruchëvskaja. Raboty raznyh let: sb. statej: V 2 t.* [Works Throughout Years: a Collection of Articles: In 2 Volumes]. SPb.: Kompozitor Saint Petersburg. [Composer St. Petersburg], 2011. V.2: O vokal'noj muzyke [On Vocal Music]. P. 43–90.
9. *Hrushcheva M. G.* Udmurtskaja obrjadovaja pesennost' [Udmurt Ceremonial Song]. Moscow: Kompozitor [Composer], 2001. 248 p.
10. [*Vladykina T. G., Hrushcheva M. G., Churakova R. A.*] Ot redkollegii [From an Editorial Board] // *Gippius E. V., Eval'd Z. V.* Udmurtskie narodnye pesni: teksty i issledovaniya [Udmurt Folk Music: Texts and Research] / Sost. i nauch. red. E. V. Gippius [Comp. and ed. by E. V. Gippius]. Izhevsk: Udmurtskiy institut istorii, yazyka i literatury UrO AN SSSR [Udmurt Institute of History, Language and Literature of the Academy of Sciences (Ural Branch) of the USSR], 1989. P. 7–9.

Список сокращений

ИРЛИ — Институт русской литературы Российской академии наук (Пушкинский Дом)
УАССР — Удмуртская Автономная Советская Социалистическая Республика
УдНИИ — Удмуртский научно-исследовательский институт
УДИИЯЛ УРОРАН — Удмуртский институт истории, языка и литературы Уральского
отделения РАН

Приложение 1

Современные расшифровки боргнического фольклора из коллекций Фонограммархива ИРЛИ № 141

1. Муш оген («Призыв пчел»)

Фонограммархив ИРЛИ, кол. № 141 ФВ № 4385.02. Истп. Прозоров Семен, 32 г, д, Сеткулат, Селтинский р-н, УАССР. Запись В. А. Пчельникова. Дата записи 05.06.1937. Нотация Е. А. Коротаевой

ль-мо - ке, сор-то - ке, бур-ло - ке, бу-бы-е-ны-ед, жин-гыр-жин-гыр ка-ры-са, лык-тйд-а, по-но-нэ.
 Ну-на - зе-ен-н(ы)ви-ис-кын, жы-та-зе-ен-н(ы)ви-ис-кын, кель-ты-са, по-но-нэ, та шо-ры.
 Ду-но - да - но ве-рол - ня - ё-сы-ныд, дань-ясь-кы-лы-мон мел-лу-оз, по-но-нэ та шо-ры.
 Жу-жыт пась-кыт гу-резь йаль-ёс-тйд, шул-ды-р(ы)че-бар(ы) писту йальёс тйд, жин-гыр-жин-гыр ка-ры-са,
 вет-лйд-а, по-но-нэ, та шо - ры.

<p>Жингыр-жингыр карыса, лыктійды-а, пононэ³⁸. Лъёмке, сюрткэ, бурдоке, бубыныд, Пононэ, та шоры, пононэ.</p>	<p>Делая жингыр-жингыр, прилетела ты, именуемая³⁹. [Неперводимые ласкательные прилагательные], с птахами, Именуемая, на это [сюда], именуемая.</p>
<p>Нуназеен вискын, жытазеен вискын, Кузэдэ изем кельтыса, Пононэ, та шоры.</p>	<p>Днем, вечером, Оставив хозяйина, Именуемая, на это [сюда].</p>
<p>Дуно-дано веродняёсыныд Даньяськымон мед луод, Пононэ, та шоры.</p>	<p>Дорогими-известными рассказами, Горд ты пусть будешь, Именуемая, на это [сюда].</p>
<p>Жужыт ласькыт гурезь йылъёстїд, Шулдыр чебер ниспу йылъёстїд, Жингыр, жингыр карыса, ветлїд-а, Пононэ, та шоры.</p>	<p>По высоким, широким верхушкам гор, По веселым, красивым верхушкам деревьев, Делая жингыр, жингыр, летала ли, Именуемая, на это [сюда].</p>

³⁸ В данном и последующих образцах структура строфы поэтического текста отредактирована (по сравнению с расшифровкой собирателей), в связи с согласованием границ строк на мелодическом и поэтическом уровнях.

³⁹ Слово «пононэ» означает «названная». Имя пчелы табуировалось, чтобы не сглазить, и напрямую не называлось.

2. Мушан («Ловля пчел»)
 Фонограммархив ИРЛИ, кол. № 141 ФВ № 4393.02. Исл.: Рябчиков Григорий, 60 л., д. Силья,
 Увинский р-н, УАССР. Запись В. А. Пчельникова. Дата записи 08.06.1937. Нотация Е. А. Корогаевой

$\text{♩} = 171$

Дун-дун, дун-дун, дун-дун, ту-бись - ко мон, под-ма-ны ту - бись - ко мон.
 Под-ма-ны ту-бись - ко, мушь-ё-сы лык-тэ а-ли тат-чы, жын-гыр - жын-гыр ка-ры - са.
 Эч ка - лыкь-ёс-лэсь вожь-ясь - кись-ко мон, лык-тэ а - ли быз-ге - ты - са,
 мушь-ё - сы, жин-гыр - ты - са, лык(тэ) тат - чы мон.
 Эеч ка-лыкь-ёс-лэсь вожь-ясь - кись-ко мон, мушь-ё - сы,
 жин-гыр - ты-са пы-ре а - ли, жин-гыр - ты-ре а-ли, быз-ге - ты - са тыт-чы, мушь-ё - сы.

Дун-дун, дун-дун, дун-дун,
Пужымам тубисько,
Подманы тубисько мон.

[Подманы тубисько],
Мушгёсы (мусоосы) лыктэ али татчы,
Жынгыр-жынгыр карыса.

Зеч калыкгёслэсь вожьяськисько мон,
Лыктэ али бызгетыса,
Мушгёсы,
Жынгыртыса, лыктэ татчы мон.

Зеч калыкгёслэсь вожьяськисько мон,
Мушгёсы, жынгыртыса пыре али,
[Жынгыртыса пыре али.]
Бызгетыса тытчы, мушгёсы.

Дун-дун, дун-дун, дун-дун,
На сосну поднимаясь,
Бортничать поднимаясь я.

Бортничать поднимаясь,
Пчелы мои, прилетайте сейчас сюда,
Делая жингыр-жингыр.

Хорошим людям завидую я,
Прилетите сейчас, жужжа,
Пчелы,
Звеня, летите сюда ко мне.

Хорошим людям завидую я,
Пчелы, звеня, заходите сюда [в улей],
Звеня, заходите сейчас,
Жужжа, сюда, пчелы.

3. Ой, дой гинэ⁴⁰
 Фонограммархив ИРЛИ, кол. № 141 ФВ № 4388.01. Исп.: Березина Анастасия, 25 л., д. Селгты,
 Селгинский р-н, УАССР. Запись: В. А. Пчельникова. Дата записи: 05.06.1937. Нотация Е. А. Корогаевой

♩ = 198

Ой, дой, ги - нэ шу - о - мы жон ги - нэ шу - о - мы

Муш му - ми - ез та - с возь - ма - сз жа - ди

та ве - ра - нэ мы - нам шу - ом ук

⁴⁰ Поэтический текст практически не сохранился.

Приложение 2

Табл. 1. Основные поэтические мотивы бортнических песен и заклинаний

Поэтический мотив	Примеры	Номера образцов (во всех образцах)
1) мотив — звукоподражание гудению пчелы	<i>гур-гур, зинь-зинь, биз-биз, жин-жин</i> и др.	(во всех образцах)
2) мотив отлета/прилета пчелы в улей	<i>Нуназеен вискын, жытызеен вискын, Кузедэ изем кельтыса, пононэ, та шоры</i> «[Улетайте] и днем, и вечером, Оставляя спать своего хозяина».	№ 4385.02
3) мотив полета пчелы, поиска медоноса	<i>Жужыт, паскыт, гурезь йылъёстид, Шулдыр, чебер писпу йылъёстид.</i> «По высоким, широким вершинам горы, Веселым, красивым вершинам деревьев».	№ 4385.02
4) мотив обращения/призыва пчел/роя	<i>Льомоке, сюртоке, бурдоке, Лыктиды-а, пононэ.</i> «Пашка, прилетела, моя 'пчелка'». <i>Мушёсы (мусоосы) лыктиз али татчы</i> «Мои пчелы, прилетите сейчас сюда».	№ 4385.02, 4393.02.

Табл. 2. Синтаксические звенья поэтического текста в бортническом заклинии Жингыр-жингыр № 4385.02

Зачин деспричастный оборот + главное предложение	Развивающая часть дополнительная часть — определения/эпитеты к подлежащему	Заключительная часть дополнительная часть — призыв-императив
1. Жингыр-жингыр карыса, Лыктыды-а, пононэ,	Льомоке, сюртоке, бурдоке, Бубыныд,	Пононэ, та иоры, пононэ.
Делая жингыр-жингыр	(непереводимые ласкательные эпитеты) с родителями	‘Пчела, на это [лети], ‘пчела’
обстоятельства + главное предложение	дополнительная часть — деспричастный оборот	дополнительная часть — призыв-императив
2. Нуназеен вискын, Жытазеен вискын,	Күздэ изем кельтыса,	Пононэ, та иоры.
Днем, Вечером,	Своего хозяина оставив [ты летала],	‘пчела, на это [лети]
дополнительная часть — определение	главное предложение	дополнительная часть — призыв-императив
Дуно-дано вероднясыныд	Данъясыкымон мед луод,	Пононэ та иоры.
Дорогами, знаменитыми рассказами	знаменитым пусть будешь,	‘пчела, на это [лети]
дополнительная часть обстоятельства	главное предложение	дополнительная часть — призыв-императив
Жужыт паскыт гурезь йылгэстид, Шулдыр чебер писту йылгэстид,	Жингыр-жингыр карыса, ветпид-а,	Пононэ, та иоры
По высоким, широким верхушкам гор, По веселым, красивым верхушкам деревьев,	Жужжа-жужжа, летала ты,	‘пчела, на это [лети]

Табл. 3. Слогоритмическая организация бортнических заклинаний Жингыр-жингыр, д. Иткулат № 4385.02 ⁴¹

Кол-во слов		Кол-во акцентов		Объём муз. врем. и кол-во слогов				
Жин.	гыр	жин.	гыр	ка.	ры	3	3	13 (6+7) 7 (4+3) сл.
Лык-	тйд	а,	ке,	по-	но	2	2	6 (3+3)
Льо-	мо-	ке,	ке,	сюр-	то-	2	2	6 (3+3)
бу-	бы-	е-	ны-ед ⁴¹			2	3	13 (6+7) 7 (3+4)
та	шо-	ры		по-	но-	3	3	21 (7+7+7) 9 (3+3+3)
Ну-	на-	зе-	ен	ви-	ис-	2	3	13 (6+7) 7 (4+3)
жы-	та-	зе-	ен	ви-	ис-	2	3	12 (6+6) 7 (4+3)
ку-	зе-	дэ		из-	зем-	2	2	12 (6+6) 6 (3+3)
по-	но-	нэ		та	шо-	3	3	22 (7+7+8) 9 (3+3+3)

⁴¹ Пятигласная группа возникла в результате появления дифтонга.

Табл. 4. Боргническое заклинание *Дун-дун, д. Силья* № 4393.02

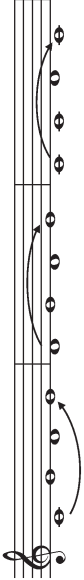
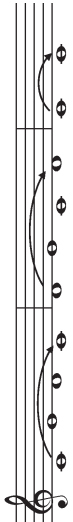
Кол-во слов		Кол-во акцентов		Объём муз. врем. и кол-во слогов
дун	дун	дун	дун	11
дун	дун	дун	дун	6
дун	дун	дун	дун	3
пу-	пу-	пу-	пу-	3
под-	под-	под-	под-	3
под-	под-	под-	под-	2
Мушь-	Мушь-	Мушь-	Мушь-	4
жин-	жин-	жин-	жин-	3
дун	дун	дун	дун	12 (6+6)
пу-	пу-	пу-	пу-	7 (3+4)
под-	под-	под-	под-	13 (3+10)
под-	под-	под-	под-	7 (3+4)
под-	под-	под-	под-	11 (4+7)
под-	под-	под-	под-	6 (3+3)
Мушь-	Мушь-	Мушь-	Мушь-	15 (4+5+6)
жин-	жин-	жин-	жин-	9 (3+4+2)
жин-	жин-	жин-	жин-	13 (6+7)
жин-	жин-	жин-	жин-	7 (4+3)

Табл. 5. Ритмосинтаксические звенья бортнических заклинаний

Зачинные звенья	Серединные / развивающие звенья	Завершающие звенья
д. Иткулат № 4385.02		
<p>Жин_гыр — жин_гыр ка_ры_са Ну_ на_зе_е_ны ви_ис_кын Жы_та_зе_е_ны ви_ис_кын</p>	<p>Лю_мо_ке спор_то_ке бур_до_ке бу_бы_е_ны_ед ку_зе_дэ и_зем_ме кель_ты_са</p>	<p>по_но_нэ та шо_ры по_но_нэ по_но_нэ та шо_ры по_но_нэ та шо_ры</p>
<p>Ду_но — да_но_ве_род_ня_е_сы_ныд</p>	<p>Данъ_ясь_кы_лы_мон мед лу_од,</p>	<p>по_но_нэ та шо_ры по_но_нэ та шо_ры</p>
<p>Жу_жыт, пась_кыт гу_резь йылъ_ёс_тид, Шул_дыр че_ бер пис_пу йылъ_ёс_ тйд Жин_гыр, жин_гыр ка_ры_са, вет_ лйд_а,</p>	<p>Шул_дыр че_ бер пис_пу йылъ_ёс_ тйд Жин_гыр, жин_гыр ка_ры_са, вет_ лйд_а,</p>	<p>по_но_нэ та шо_ры по_но_нэ та шо_ры по_но_нэ та шо_ры</p>
д. Силья № 4393.02		
<p>Пу_жы_мам ту_бись_ко мон под_ма_ны Зэч ка_лыкъ_ёс_лэсь вожъ_ясь_кись_ко мон, жин_гыр_ты_са пы_ре_а_ли</p>	<p>под_ма_ны ту_бись_ко мушь_ё_сы лык_тэ а_ли тат_чы, лы_ктэ а_ли без_ге_ты_са, мушь_ё_сы жин_гыр_ты_са пы_ре_а_ли</p>	<p>жын_гыр, жын_гыр ка_ры_са. жин_гыр_ты_са, лык_тат_чы мон. без_ге_ты_са тат_чы мушь_ё_сы</p>
д. Селты № 4388.014 ⁴²		
<p>Ой, дой, шу_о_мы бен жон ги_нэ</p>	<p>[текст неразборчив. — Е. К.]</p>	<p>шу_ом ук</p>

⁴² Рукописи поэтического текста в материалах Фонотекарного архива нет. Из-за плохого качества фонограммы расшифровать текст заклинания невозможно.

Табл. 6. Обобщенные ладо-интонационные контуры бортнических заклинаний (выделение функций композиционных звеньев).

Зачинное	Серединное/развивающее	Завершающее
а) д. Иткулаг 4385.02		
б) д. Селты № 4388.01		

Никифоров Сергей Николаевич

SPIN-код: 7657-6350

РИНЦ AuthorID: 981529

e-mail: niks21v@bk.ru

Аспирант кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

125009, Москва, Большая Никитская ул.,
13/6

Sergey N. Nikiforov

SPIN-code: 7657-6350

РИНЦ AuthorID: 981529

e-mail: niks21v@bk.ru

Postgraduate student at the Department of History of Western Music at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory.

13/6 Bol'shaya Nikitskaya str., 125009
Moscow, Russia

Сольная кантата «Ино»

Г. Ф. Телемана — «моноопера»

XVIII века?

В статье рассматривается одно из последних крупных сочинений Г. Ф. Телемана (1681–1767) — сольная кантата «Ино». Написанная за два года до кончины (в 1765 году), кантата отличается драматизмом и эмоциональным накалом — это один из самых ярких опусов в многообразном наследии немецкого композитора. Масштабность формы и усложненность структуры (с явной тенденцией к преодолению границ между отдельными номерами) побуждают к сопоставлению кантаты «Ино» с жанром монооперы.

Ключевые слова: *Г. Ф. Телеман, кантата «Ино», К. В. Рамлер, моноопера, музыкальная драма.*

УДК 784.5(430)
ББК 85.316(4Гем)

G. Ph. Telemann's Solo Cantata

“Ino” — a Mono-opera of the

18th Century?

The article examines one of the last significant works of G. Ph. Telemann (1681–1767) — the solo cantata *Ino* based on a libretto by K. W. Ramler (1725–1798), who was very popular in the Age of the Enlightenment. Many eighteenth-century composers wrote solo cantatas, but Telemann's *Ino* is distinguished by its dramatic character, emotional richness and complicated structure, one of the brightest opuses among the diverse legacy of the German composer. The scale of form and compositional sophistication (with an evident tendency of overcoming the number structure) compel us to regard the work as an example of mono-opera.

Keywords: *G. Ph. Telemann, cantata “Ino”, K. W. Ramler, mono-opera, music drama.*

Сергей Никифоров

Сольная кантата «Ино» Г. Ф. Телемана — «моноопера» XVIII века?

За долгую жизнь Георг Филипп Телеман (1681–1767) написал необычайно много музыки. Исследователи не перестают удивляться поразительной продуктивности автора, создавшего больше, чем И. С. Бах (1685–1750) и Г. Ф. Гендель (1685–1759) вместе взятые¹. Современники ценили его прежде всего как непревзойденного знатока и сочинителя духовных (богослужбных и внелитургических), а также светских вокально-хоровых произведений. Об этом свидетельствует, к примеру, высказывание З. Рампе:

Потребуется как минимум еще сто лет для полного осмысления его наследия и для формирования истинного представления о Телемане как об одном из *самых заметных мастеров вокальных композиций XVIII столетия* (курсив мой.—С. Н.)².

Кантатно-ораториальному творчеству Телемана посвящено немало зарубежных исследований, в числе которых работы Х. Хёрнера, В. Менке, Х. Лёлькеса, Ю. Нойбахера,

¹ Телеман был весьма востребован как композитор. Яркое тому подтверждение — служба в Гамбурге, где он занимал должность музыкального руководителя пяти главных храмов и знаменитой Гамбургской оперы, кантора в гимназии *Johanneum*, руководил музыкальной коллегией и внес немалый вклад в развитие концертной жизни знаменитой метрополии.

² *Rampe S. Georg Philipp Telemann und seine Zeit. Laaber, 2017. S. 319.* Здесь и далее перевод на русский язык мой.—С. Н.

Н. Тейлора³. Рассматриваемая нами кантата представлена в статьях В. Хиршмана и В. Зайдля⁴. На русском языке о Телемане написано не много, при этом ученых занимает в основном его инструментальная музыка, и лишь в нескольких работах затрагивается проблематика вокальных сочинений⁵.

Известно, что Телеман создал около тысячи девятисот церковных кантат, сорок шесть пассионов, семь страстных ораторий⁶, восемь ораторий на библейские сюжеты. Работать над духовной вокальной музыкой (сперва это были преимущественно кантаты) он начал еще в юные годы в Лейпциге⁷ и продолжал вплоть до последних лет жизни. При этом примерно

³ Hörner H. G. Ph. Telemanns Passionsmusiken. Ein Beitrag zur Geschichte der Passionsmusik in Hamburg: Inaugural-Dissertation. Borna-Leipzig, 1933; Menke W. Das Vokalwerk Georg Philipp Telemanns. Überlieferung und Zeitfolge. Kassel, 1942; Menke W. Anhang zu „Das Vokalwerk Georg Philipp Telemanns“ // Menke W. Das Vokalwerk Georg Philipp Telemanns. Überlieferung und Zeitfolge. Kassel, 1942; Lölkes H. Ramlers Der Tod Jesu in den Vertonungen von Graun und Telemann. Kontext. Werkgestalt. Rezeption. Kassel, 1999; Neubacher J. Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik und ihre Aufführungsbedingungen (1721–1767): Organisationsstrukturen, Musiker, Besetzungspraktiken. Hildesheim, 2009; Taylor N. E. The Published Church Cantatas of Georg Philipp Telemann. Indiana University, ProQuest Dissertations Publishing, 2014 [Электронный ресурс]. URL: <https://search.proquest.com/openview/3f12f73bdda9d2256483e9a96794fb63/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y> (дата обращения: 30.08.2017).

⁴ Hirschmann W. Christian Gottfried Krauses Bearbeitung der Ino-Kantate von Georg Philipp Telemann // Telemanns Vokalmusik — Über Texte, Formen und Werke. Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Bd. 49. Hildesheim, 2008. S. 322–352; Seidel W. Die Metamorphose der Ino. Ihr Mythos in Telemanns dramatischer Kantate // Telemann, der musikalische Maler. Telemann-Kompositionen im Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz Magdeburg, 10. bis 12. März 2004, anlässlich der 17. Magdeburger Telemann-Festtage. Hildesheim, 2010. S. 11–32.

⁵ Единственная на сегодня публикация о жизни и творчестве Телемана — очерк В. О. Рабей из серии «В помощь педагогу-музыканту» (Рабей В. О. Георг Филипп Телеман: Биографический очерк. М., 1974). Ему же принадлежит диссертация о скрипичной музыке: Рабей В. О. Скрипичное творчество Г. Ф. Телемана: история, стиль, проблемы интерпретации: Дисс. ... доктора искусствоведения. М., 1996. Ансамблевым опусам композитора посвящены страницы исследования: Дружинин С. Система средств музыкальной риторики в оркестровых сюитах И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Г. Ф. Телемана. Дисс. ... кандидата искусствоведения. М., 2002. Увертюры-сюиты Телемана рассматриваются в монографии: Бочаров Ю. С. Увертюра в эпоху барокко: Исследование. М., 2005. Две публикации знакомят читателя с операми: Калужских М. А. Комический театр Георга Филиппа Телемана // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 3. С. 14–52; Остроумова Н. Философ на гамбургской сцене: «Терпеливый Сократ» Г. Ф. Телемана // Старинная музыка. 2017. № 4. С. 26–31.

⁶ До недавнего времени считалось, что Телеман — автор шести подобных сочинений. Однако Т. В. Шабалиной удалось обнаружить либретто еще одной оратории. См.: Шабалина Т. В. Неизвестная страстная оратория Г. Ф. Телемана: открытие либретто в Петербурге // Музыкаведение. № 3. 2018. С. 25–34.

⁷ В 1740 году в автобиографии композитор писал о событиях лейпцигского периода: «Тогдашний бургомистр и тайный советник господин д[октор] Романус <...> нашел в этом [т. е. в сочинениях] вкус и уговорил меня каждые две недели сочинять богослу-

с 1740-х годов композитор уделял заметно меньше внимания инструментальным жанрам. Так, в период с 1740-х по 1760-е годы он написал немногим более двадцати сочинений, включая увертюры, отсылаемые ко двору ландграфа Людвиг VIII Дармштадтского (к примеру, TWV 55: D 21–23, F 16, g 9)⁸. О том же свидетельствует высказывание из биографии, опубликованной в 1740-х годах Б. Шмидом:

Наш многоуважаемый господин Телеман написал больше, чем нужно, чтобы его заслуги навсегда остались в памяти. Поэтому не стоит удивляться тому, что он решил наконец покончить с работой в некоторых жанрах⁹.

В то же время хоровая музыка по-прежнему занимала важное место в творчестве композитора. Именно в последнее десятилетие гамбургского периода (1757–1767) Телеман уделял больше внимания созданию крупных кантатно-ораториальных сочинений — с 1720-х годов они звучали не только в церковных службах, но и в общедоступных концертах, в том числе в зале Drillhaus. В 1761 году в Гамбурге был построен новый зал¹⁰. В этот период были написаны, в числе прочих, оратории *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* («Воскресение и Вознесение Иисуса», TVWV 6:6)¹¹, *Der Tag des Gerichts* («День Страшного суда», TVWV 6:8, 1761)¹², кантаты

жебную музыку для церкви [св. Фомы]. За это я, сам того не ожидая, был щедро вознагражден, однако, мне посулили выгоды куда большие». См.: *Mattheson J. Telemann // Grundlage einer Ehren-Pforte <...> / vollständiger, originalgetreuer Neudruck mit gelegentlichen bibliographischen Hinweisen und Matthesons Nachträgen* herausgegeben von Max Schneider. Berlin: Kommissionsverlag von Leo Liepmannsohn. Antiquariat, 1910. S. 359.

Франц Конрад Романус (или Роман, 1671–1746) в начале 1700-х годов служил бургомистром в Лейпциге. Его дочерью была Кристиана Мариана фон Циглер (1695–1760), поэтесса, чье имя известно в связи с творчеством И. С. Баха.

⁸ См.: *Wald M. Telemann. Werke // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil. Bd. 16. Kassel, 2006. S. 642–645.*

⁹ Цит. по: *Telemann G. Ph. Singen ist das Fundament zur Musik in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung / Hrsg. von Werner Rackwitz mit 17. Abbildungen und 77. Notenbeispielen. Leipzig, 1981. S. 218.*

¹⁰ Его названия варьируются: *Auf dem Kamp, Am Kamp* или *Auf dem Valentinskamp*.

¹¹ Исполнена в апреле 1760 года, см.: *Menke W. Anhang zu «Das Vokalwerk Georg Philipp Telemanns» von Werner Menke // Menke W. Das Vokalwerk Georg Philipp Telemanns. Überlieferung und Zeitfolge. Kassel: Bärenreiter, 1942. S. 44.*

¹² Премьера оратории состоялась 5 марта 1762 года, затем она была повторена 23 апреля того же года. Еще одно исполнение прошло 23 ноября 1763 года. См.: *Menke W. Op. cit. S. 48, 55. Последнее исполнение оратории в XVIII веке состоялось в марте 1774-го. См.: Schneider M. Einleitung // Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. Bd. 28. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1907. S. LIX.*

Die Tageszeiten («Времена дня», TVWV 20:39, ок. 1757)¹³, Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem («Пастухи у яслей в Вифлееме», TVWV 1:797, 1759)¹⁴.

Все названные сочинения были созданы на либретто поэтов-современников, к творчеству которых Телеман проявлял неподдельный интерес¹⁵. Тексты, положенные в основу указанных произведений, могли привлечь композитора тем, что на первый план в них выходило эмоциональное переживание драматических событий (в том числе евангельских) без нарративности и цитирования библейской прозы. К этому же перечню относятся оратории *Das befreite Israel* («Освобожденный Израиль», TVWV 6:5), *Die Donnerode* («Громовая ода», TVWV 6:3 a, b) и кантата *Ino* («Ино», TVWV 20:41) на сюжет из древнегреческой мифологии¹⁶. Последний опус по ряду признаков выходит за жанровые рамки кантаты: он состоит из ряда эпизодов, составляющих довольно протяженную «вокальную поэму» (*Sing-Gedicht*). Сегодня мы могли бы назвать такую композицию монооперой¹⁷.

Еще в XVII веке композиторы находили разные формы взаимодействия кантаты и оперы. Как указывает М. Лобанова, Франческо Кавалли писал кантаты в духе опер и создавал целые оперные фрагменты по образцу кантаты, а в творчестве Алессандро Страделлы произошла драматизация кантаты; ему же принадлежала идея кантат на сюжеты из древнегреческой мифологии и историко-философские (кантаты «Медея»,

¹³ О предстоящем исполнении кантаты (13 апреля 1761 года) было объявлено 8 апреля того же года. См.: *Menke W. Op. cit. S. 46.*

¹⁴ О премьере было сообщено в прессе. См.: *Menke W. Op. cit. S. 63.*

¹⁵ Так, в письмах Телеман не раз обращался к поэтам из числа знакомых с просьбой снабдить его столь необходимыми либретто. К примеру, в послании к бургомистру Франкфурта-на-Майне и писателю-любителю И. А. Ф. фон Уффенбаху композитор сообщил: «Не прочь ли Вы сочинить полдесятка или даже целую дюжину кантат духовного или нравственного содержания? Да так, чтобы их можно было исполнять как в церкви, так и в частных концертах. Я написал бы музыку, приложив при этом все усилия». Цит. по: *Telemann G. Ph. Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann / hrsg. von Hans Grosse und Hans Rudolf Jung. Leipzig: VEB deutscher Verlag für Musik, 1972. S. 219.* Или в письме к поэту М. А. Вилькенсу: «Если Вы, Ваше Высочорodie, обеспечите меня Вашей прекрасной поэзией, то я получу именно то, что мне так необходимо, и буду вновь Вам многим обязан». См.: *Telemann G. Ph. Op. cit. S. 141.*

¹⁶ *Wald M. Telemann. Werke // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume / Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Personenteil. Bd. 16. Kassel, 2006. S. 609–610.*

¹⁷ По-видимому, впервые в русском музыковедении мысль о трактовке кантаты «Ино» в духе монооперы высказала Л. В. Кириллина (см.: *Кириллина Л. В. Оратории Г. Ф. Генделя: учебное пособие по истории зарубежной музыки для преподавателей и студентов музыкальных вузов. М., 2008. С. 7*). Что касается зарубежных источников, в доступных нам публикациях сопоставление кантаты с небольшой оперой для одного персонажа отсутствует.

«Сенека»)¹⁸. Безусловно, новации Телемана и его либреттиста отчасти основаны на достижениях итальянских композиторов.

Вероятнее всего, автограф кантаты был утерян вскоре после кончины Телемана или спустя некоторое время. Это известно из письма внука композитора Георга Михаэля Телемана к Георгу Пёльхау (1823 год):

Что касается «Ино», то у меня есть лишь голоса [с той партитуры], что написана не рукой моего деда. Да и они не в лучшем состоянии. По-видимому, [переписчик] очень быстро писал ноты, так что помарок не сосчитать. Посему мне кажется, что такая [рукопись] Вам ни к чему¹⁹.

Сочинение известно по нескольким рукописным копиям: это две партитуры, хранящиеся в Берлинской государственной библиотеке. Первая, послужившая основой для издания кантаты в 1907 году в серии «Памятники немецкого музыкального искусства», подробно описана М. Шнайдером²⁰. Второй источник — копия, выполненная музыкантом-любителем К. Г. Краузе (1717–1770)²¹.

Возможно, рукопись Краузе появилась еще при жизни Телемана, поскольку, как сообщает Шнайдер, в 1766 году (свою кантату композитор завершил в 1765 году) в гамбургской газете было опубликовано сообщение, в котором говорилось, что Краузе положил на музыку поэзию Карла Вильгельма Рамлера (1725–1798)²². На титульном листе этой партитуры действительно имя Телемана не значится, а написано: «„Ино“ / Кантата / Рамлера и Краузе / (далее неразборчиво.— С. Н.)». Ошибку заметили лишь в 1770 году, спустя три года после смерти композитора²³.

¹⁸ См.: Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994. С. 228–229. Собственно, переход от мадригалов к опере в эпоху барокко осуществлялся при посредничестве жанра сольной кантаты (творчество А. Гранди, Б. Конти и др.). См.: Там же. С. 228.

¹⁹ Briefe von Karl Philipp Emanuel Bach und G. M. Telemann (Schluss) // Allgemeine Musikalische Zeitung. IV. Jahrgang. 16 Juni 1869. № 24. S. 185.

²⁰ Schneider M. Revisions-Bericht // Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. Bd. 28. Leipzig, 1907. S. LXXV–LXXIX. Шнайдер приводит для рукописи кантаты такой шифр: Mus. ms. 21757, однако сейчас в берлинской библиотеке она значится под шифром: Mus. ms. 21781.

²¹ Шифр: Mus. ms. SA 1401.

²² Однако музыкальный материал в партитуре Краузе принадлежит перу Телемана. См.: Schneider M. Einleitung // Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. Bd. 28. Leipzig, 1907. S. LXII. Anm. 6.

²³ В прессе появилось соответствующее объявление. См.: Schneider M. Einleitung. S. LXII.

Об исполнении кантаты при жизни композитора сведений нет. Лишь 5 мая 1768 года преемник Телемана на посту руководителя гамбургской городской музыки К. Ф. Э. Бах возвестил о концерте, в программе которого значилась «<...> столь любимая вокальная поэма (Sing-Gedicht) знаменитого господина профессора Рамлера под названием „Ино“»²⁴. Возможно, была сыграна кантата Телемана, хотя он был не единственным композитором, сочинившим музыку на это либретто. В числе писавших на стихи Рамлера — Иоганн Кристоф Фридрих Бах (1732–1795), Иоганн Филипп Кирнбергер (1721–1783), Иоганн Готфрид Зайферт (1731–1772). Подобный интерес к творчеству Рамлера обусловлен прежде всего масштабом таланта автора: он прославился как поэт, литературный критик и переводчик²⁵.

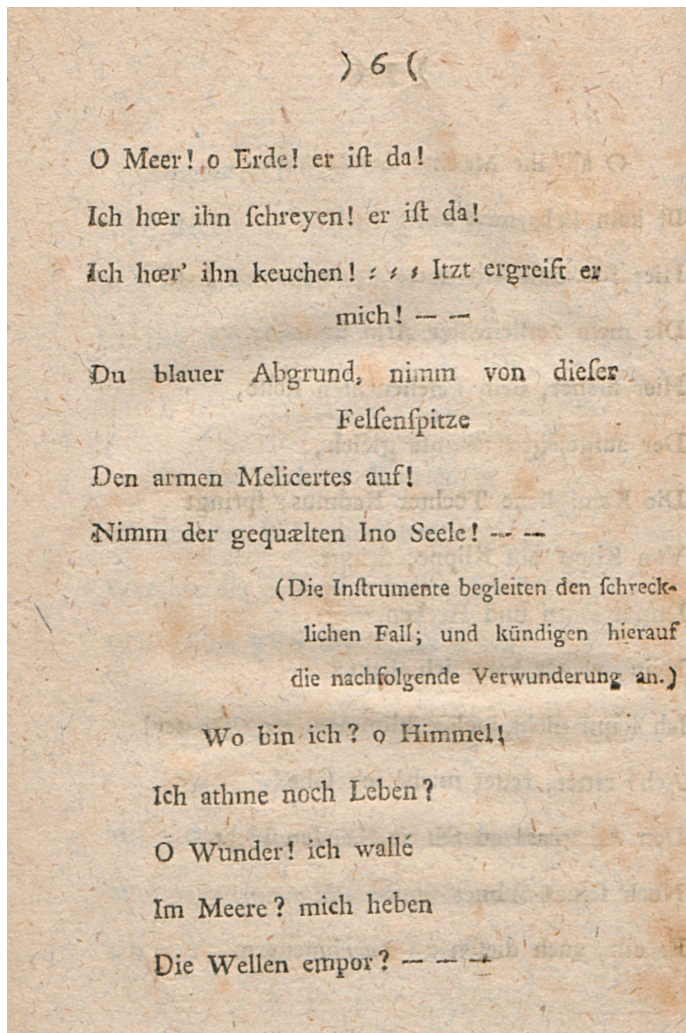
В кантате повествуется об Ино, одной из дочерей Кадма. Согласно легенде, Ино, спасая сына Меликерта от гнева своего мужа Атамаса, бросается со скалы в море вместе с ребенком. Волею богов они не погибают. И мать (Ино), и дитя (Меликерт) превращаются: Ино — в морское божество по имени Левкофея, Меликерт — в божество по имени Палемон.

Кантата Рамлера²⁶ — готовое для музыкального воплощения либретто. Автор выписал текстовые повторы строф и расположил материал таким образом, что легко понять, какой музыкальный номер (ария или речитатив) подразумевается. Поэт не забыл и о тех местах в партитуре, которые непременно должны содержать инструментальные номера, о чем ясно свидетельствуют две авторские ремарки. Первая касается драматического момента в сюжете, когда Ино с младенцем на руках бросается в морскую пучину. Рамлер здесь пишет: «Инструменты сопровождают страшное падение, а затем передают следующее после этого [всеобщее] изумление» (ил. 1).

²⁴ Schneider M. Einleitung. S. LXII.

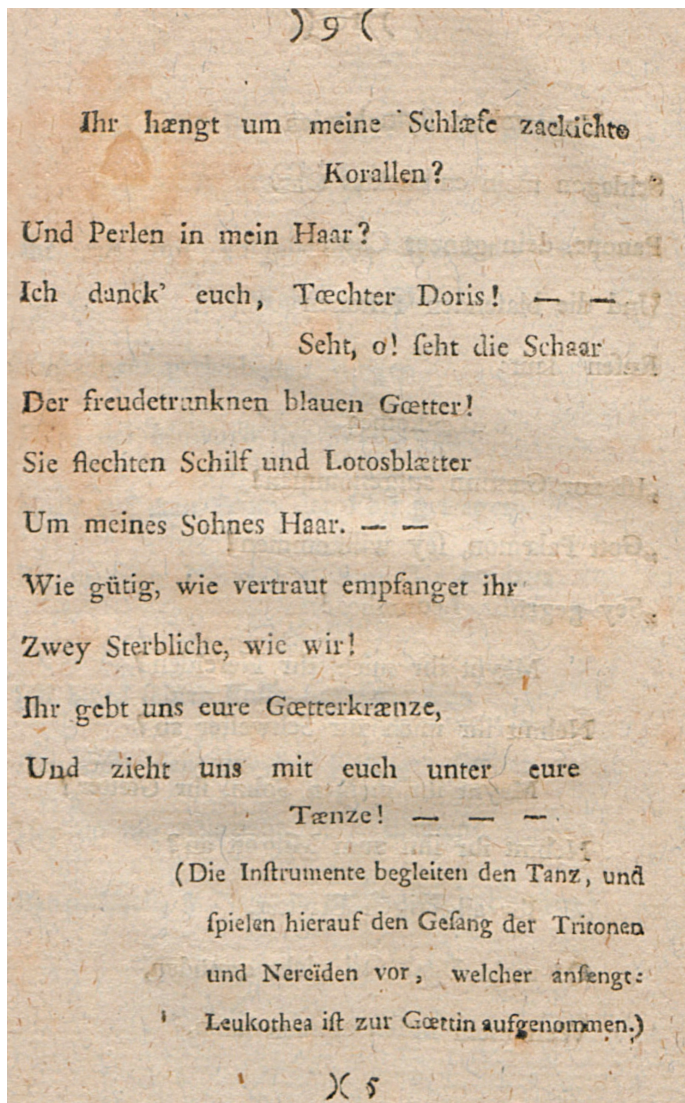
²⁵ После окончания школы в Кольберге, Штеттине и Галле Рамлер изучал сперва теологию в Галле, затем (с 1745 года) медицину в Берлине, но вскоре прекратил обучение. Уже в Галле он проявлял интерес к литературе. С 1748 по 1750 год Рамлер был профессором философии в школе при кадетском корпусе. В 1786 году он стал членом Прусской академии наук и академии искусств. С 1787 по 1796 год состоял в дирекции Королевского театра в Берлине. См.: Ramler, Karl Wilhelm // Deutsche Biographie [Электронный ресурс]. URL: <https://www.deutsche-biographie.de/sfz75563.html#ndbcontent> (дата обращения: 19.05.2018). Наряду с кантатой «Ино» большую популярность приобрела его оратория «Смерть Иисуса», музыку к которой кроме Телемана создали Иоганн Кристоф Бах и Карл Генрих Граун.

²⁶ Именно такое обозначение — Kantate — вынесено автором в заглавие своего сочинения. См.: Ramler K. W. INO, / EINE / KANTATE. / BERLIN, 1769 [Электронный ресурс]. URL: http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht? PPN=PPN719524083&PHYSID=PHYS_0001&DMDID= (дата обращения: 28.05.2017).



Ил. 1. К. В. Рамлер. Фрагмент либретто. Монолог Ино с ремаркой, поясняющей детали музыкального сопровождения

Вторая ремарка также связана с переменной в действии: перед Танцем тритонов стоит предуведомление: «Инструменты сопровождают танец, а затем вводят в ансамбль тритонов и nereid, начинающийся словами „Стать богиней Левкофее суждено“» (ил. 2).



Ил. 2. К. В. Рамлер. Фрагмент либретто. Реплики Ино и второе разъясняющее примечание

Кантату Телемана можно условно разделить на три сцены, исходя из перемены «места действия» и числа персонажей, называемых Ино (*табл. 1*).

[первая сцена]			[вторая]			
Recit. [accomp.]	Aria	Recit. [obbligato]	Larghetto [без вок. партии]	Recit. [obbligato]	[Arioso]	[Arioso]
Vivace	Vivace sempre staccato		Larghetto	Lento	piu vivace $\frac{2}{4}$ — affettuoso non lento $\frac{3}{4}$ — allegro con molto spirito $\frac{2}{4}$	Vivace con molto affetto $\frac{9}{8}$
a-moll	a-moll	Доминанта к D-dur/ d-moll в окончании	D-dur	Доминанта к A-dur в окончании	cis-moll — H-dur — доминанта к cis-moll	cis-moll
V I, II; V-la; La Voce; Continuo	V I, II; V-la; La Voce; Continuo	V I, II; V-la; La Voce; Continuo	Fl. I, II; V I, II; V-la; La Voce; Continuo	V I, II; V-la; La Voce; Continuo	V I, II; V-la; La Voce; Continuo	Fl. I, II; V I, II; V-la; La Voce; Continuo
Wohin? Wo soll ich hin?	Ungöttliche Saturnia...	O all ihr Mächte des Olympus...		Wo bin ich? O, Himmel!	O wehe! Mein Sohn... — Mitleidiger Retter... — O wehe! Mein Sohn	Ich sehe ihn!

Табл. 1. Сводная таблица номеров кантаты «Ино»

Первая сцена — действенная и драматически насыщенная — включает три номера (с арией в середине) и по сюжету завершается падением героини со скалы в морскую бездну. Обращает на себя внимание по-театральному

сцена]		[третья сцена]				
[Recit.] [obbligato + accompagnato]	Tanz der Tritonen [без вок. партии]	Recit. [secco]	[Arioso]	Aria	Recit. [obbligato]	Aria
Moderato — un poco Lento	Allegramente $\frac{6}{8}$ — Vivace spiritoso e con affetto $\frac{3}{4}$ — [Allegramente $\frac{6}{8}$]		Spiritoso e con affetto $\frac{3}{4}$	Andantino grazioso $\frac{2}{4}$	Allegro	Allegro
A-dur — D-dur	D-dur	Доминанта к А-dur в окончании	A-dur	E-dur	e-moll, доминанта к С-dur	C-dur
V I, II; V-la; La Voce; Continuo	Corno I, II; Fl. I, II (в разделе Vivace spiritoso) V I, II; V-la; La Voce; Continuo	La Voce; Continuo	Corno I, II; Fl. I, II; V I, II; V-la; La Voce; Continuo	Fl. I, II; V I, II; V-la; La Voce; Continuo	V I, II; V-la; La Voce; Continuo	Corno I, II; Fl. I, II; V I, II; V-la; La Voce; Continuo
Wo sind wir? O, Himmel... — Ihr hängt um...		Ungewöhnliche Symphonien...	Leukothea ist zur Göttin...	Meint ihr mich...	Und nun! Ihr wendet euch so schnell zurück...	Tönt in meinem Lobgesang...

яркое начало кантаты — с аккомпанированного речитатива с напряженными интонациями в вокальной партии — без вступительной ансамблевой пьесы (увертюры) (ил. 3).

Recitativo.
Fisaca.

Violino I.

Violino II.

Viola.

La voce.

Fondamento.

Wo hin? wo soll ich hin?

Ил. 3. Г. Ф. Телеман. Кантата «Ино». Начальный речитатив

Шесть номеров второй сцены (начиная с *Larghetto*) образуют симметричную структуру. Обрамляют ее две инструментальные композиции — *Larghetto* (Ино с Меликертом на морском дне) и Танец тритонов. Второй и пятый номера — два облигатных речитатива Ино со сходным текстом. В середине — два ариозо подряд, написанные в скорбном *cis-moll* (далекой тональности относительно начала в *a-moll*) и обусловленные «сценической ситуацией». Ино оказывается в подводном мире (первое ариозо — ее первый музыкальный отклик), она теряет сына из виду, однако через мгновение видит его невредимым (второе ариозо).

Третья сцена проникнута иным, радостным настроением. Итогом музыкального развития становится заключительная триумфальная ария Левкофеи (она же Ино) в светлом *C-dur* и с полным инструментальным составом (с включением валторн и флейт-траверсо).

Главной драматургической идеей кантаты становится движение от напряженного начала к ликующему финалу. Этот замысел подчеркнут тональной драматургией. Первая сцена звучит преимущественно в *a-moll*, скорбные настроения Ино во второй сцене подчеркнуты далекой минорной тональностью. Контрастными к ее ариозо из центральной сцены являются два инструментальных номера в *D-dur* (упомянутые *Larghetto* и Танец тритонов). В третьей сцене итогом тонально-гармонического развития становится *C-dur* в последней арии; в результате здесь выстраивается следующий тональный план: *A-dur* — *E-dur* — *e-moll* — *C-dur*.

Основное пространство кантаты занимают облигатные речитативы, перемежаемые краткими ариозо²⁷. Вместе они и составляют череду сцен со сквозным развитием, передающих нюансы психологического состояния героини. Действие в них течет непрерывно и продиктовано логикой драматического повествования. В качестве примера обратимся к эпизоду

²⁷ Во всей кантате только три арии, которые представлены в виде законченных номеров.

Ино и Меликерта на морском дне (табл. 1, номера 2–5 условной второй сцены).

После облигатного речитатива Ино («Где я? О, небо! Жива ли я еще?») звучит первое ариозо, наполненное горестными стенаниями и мольбами вернуть сына («О, горе! Где мой сын? Всемилостивый избавитель! На что мне жизнь моя? Отдай мне лучше сына!»). Телеман использует здесь один из самых характерных для эпохи барокко выразительных элементов — нисходящий мотив вдоха (ил. 4).

più vivace

Violino I.

Violino II.

Viola.

La Voce.

Fondamento.

O wehel mein Sohn, o wehel mein Sohn! er ist mir im Fal.

Ил. 4. Г. Ф. Телеман. Кантата «Ино». Первое ариозо Ино cis-moll

Во втором ариозо Ино, написанном в характере сицилианы («Я вижу, его богини и нимфы окружили»), инструментальный ансамбль обогащен тембрами двух флейт-траверсо, по-видимому призванных подчеркнуть эмоциональный подъем в душе Ино, увидевшей сына. Ариозо пронизано интонацией радостного возгласа (восходящая кварта и пунктированный ритм) при сохранении общей минорной тональности (ил. 5).

Vivace con molto affetto.
sempre staccato

Flauto I.

Flauto II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

La Voce.

Fondamento.

Ich seh ihn! ihr Götter! von Nymphen umgeben, stolz ragtet her - vor...

Ил. 5. Г. Ф. Телеман. Кантата «Ино». Второе ариозо Ино

Облигатные речитативы, обрамляющие ариозо, не только имеют сходные тексты (в первом: «Где я? О, небо! Жива ли я еще?», во втором: «Где мы?

О, небо! Мы дышим? Мы живем?»), но и сопровождаются одинаковыми ритмическими фигурами в виде покачивающихся триолей (ил. 6).

Violino I.
Violino II.
Viola.
La Voco.
Fondamento.

Wel - len em - por?

Ил. 6. Г. Ф. Телеман. Кантата «Ино». Облигатный речитатив Ино после второго ариозо

Фактурное движение подобного рода — характерный топос, связанный с водой. Примеры, аналогичные этому, мы находим у Генделя в операх «Юлий Цезарь» (третье действие, сцена 4, Юлий Цезарь, выброшенный на берег) и «Агриппина» (первое действие, сцена 14, у фонтана).

Музыкальная ткань облигатных речитативов чрезвычайно богата и насыщена элементами звукоизобразительности, что весьма показательно для Телемана. Так, в речитативе, звучащем вслед за первой арией a-moll, страх Ино, почуввавшей приближение разгневанного Атамаса, передан и в мелодике, состоящей из кратких интонаций-возгласов, и в партиях облигатных инструментов: репетиции тридцать вторыми у струнных — типичный для барокко мотив дрожи, трепета (ил. 7).

Violino I.
Violino II.
Viola.
La Voco.
Fondamento.

Meer! o Er-del er ist dal ich hör ihn schreien er ist dal

Ил. 7. Г. Ф. Телеман. Кантата «Ино». Облигатный речитатив Ино после первой арии

Фактурными средствами красочно передан и ключевой момент драмы: каскад ниспадающих фигураций в тот момент, когда мать и дитя падают в морскую пучину (ил. 8).

Начало следующей сцены — Ино с Меликертом на морском дне — ярко контрастно бурному завершению предыдущей. Вместо грузной фактуры — эфемерное, почти бесплотное звучание поперечных флейт с под-

держкой из двух скрипок, с характерной фактурой «покачивающихся волн» подводного мира (ил. 9).

Ил. 8. Г. Ф. Телеман. Кантата «Ино». Облигатный речитатив Ино после первой арии (окончание)

Ил. 9. Г. Ф. Телеман. Кантата «Ино». *Larghetto*.

Противопоставление двух сфер — человеческих страданий и безмолвно-го подводного царства — активизирует действие, делает его чрезвычайно захватывающим.

Вполне возможно, что данное *Larghetto* композитор мыслил как пантомиму. Не исключено, что другой инструментальный номер — Танец тритонов — также сопровождался сценическим действием. Впервые здесь Телеман вводит партии двух валторн. Новые тембры делают звучание более праздничным, что соответствует характеру третьей сцены, завершающейся торжественным апофеозом²⁸.

Тематизм среднего раздела Танца тритонов (в партии первой флейты и у скрипок, см. *ил. 10*) становится основой звучащего вслед за ним небольшого ариозо Ино (*ил. 11*).

²⁸ Введение валторн напрямую связано с музыкальной характеристикой тритонов. Как известно, в иконографии барокко были распространены изображения морского бога Тритона, трубящего в тритонов рог (нем. Trotonshorn). Подобный скульптурный образ представляет, к примеру, римский «Фонтан Тритона» итальянского скульптора Дж. Л. Бернини (1598–1680). Однако в пьесе «Шутливые Тритоны» из так называемой «Водной» увертюры-сюиты (TWV 55: С3) Телеман обходится без валторн.

В раскрытии драматургического замысла кантаты не последняя роль отводится оркестровке. В первой сцене (три первых номера) звучит лишь струнный ансамбль. Композитору удастся достичь здесь небывалой экспрессии звучания. Например, суровый характер первой арии создается в том числе широкими волевыми мелодическими ходами струнных (две скрипки и альт, *ил. 12*).

Vivace spiritoso e con affetto.
(es D)

Corno I. II.
Flauto I.
Flauto II.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Fondamento.

Ил. 10. Г. Ф. Телеман. Кантата «Ино». Танец тритонов (средний раздел)

Violino I.
Violino II.
Viola.
La Voce.
Fondamento.

„Leu - ko - the - a ist zur Göt - tin, sur Göt - tin an - ge - kommen,
(Tutti Bassi.)

Ил. 11. Г. Ф. Телеман. Кантата «Ино». Третье ариозо Ино A-dur

(Violino I)
(Violino II)
(Viola)
(La voce.)
(Fondamento.)

Un - gött. li - che Sa - tur. nis, Un -

Ил. 12. Г. Ф. Телеман. Кантата «Ино». Ария Ино a-moll

Самые напряженные моменты «сценического действия», а также многие эпизоды, связанные с характеристикой эмоционального состояния геро-

ини, реализуются при помощи выразительных возможностей струнных инструментов. Здесь достаточно вспомнить второй речитатив из первой сцены (падение в морскую пучину) и первое ариозо Ино на морском дне (cis-moll), о которых было сказано выше.

Введение в партитуру новых тембров продиктовано изменением «сценической ситуации». Во второй сцене, кроме *Larghetto*, такая особенность проявилась, как было сказано, также во втором ариозо, где ансамбль струнных обогащен тембрами двух флейт-траверсо. Тембры духовых инструментов использованы в кантате как для характеристики подводного царства, не связанного с миром человеческих страстей (например, в Танце тритонов), так и для передачи аффекта радости — к примеру, в последней ликующей арии Левкофеи с использованием двух валторн *in C* и двух флейт (ил. 13).

Aria.
Allegro.
(ca)

Ил. 13. Г. Ф. Телеман. Кантата «Ино». Ария Ино — Левкофеи

Средний раздел арии *da capo* по традиции контрастен крайним разделам. Скорбно-возвышенный характер музыки напоминает звучание первого и отчасти второго ариозо Ино *cis-moll*: здесь тот же танцевальный характер (в мелодии можно заметить характерные для сицилианы ритмоформулы), те же нисходящие секундовые задержания, та же инструментовка одними струнными. Героиня будто бы на мгновение вспоминает о былых страданиях²⁹ (ил. 14).

Телеман — не единственный композитор, который в своем творчестве обратился к жанру сольной кантаты. Подобные произведения создавал и Гендель (имеются в виду его итальянские кантаты). В сочинениях «Лукреция», «Армида» и «Агриппина», написанных в первое десятилетие

²⁹ Характерно, что средний раздел написан в *a-moll* — тональности, характеризующей страдания Ино. Кроме этого, в тексте здесь встречается слово *Leid* (нем. «страдание»).

Violino I.

Violino II.

Viola.

La voce.

Fondamento.

Tochter der Unsterblichkeit in die tiefstemmores.

Ил. 14. Г. Ф. Телеман. Кантата «Ино». Ария Ино C-dur (средний раздел)

XVIII века, главный персонаж — героиня, вынужденная претерпевать немалые страдания. И «Ино», и генделевские кантаты тяготеют к сквозному типу формы за счет преобладания аккомпанированных или, чаще, облигатных речитативов, чередующихся с краткими ариозо, а также с ариями *da capo*, далеко не статичными и эмоционально насыщенными. Однако кантаты Генделя относительно небольшие по продолжительности, тогда как «Ино» отличается масштабной формой и яркими контрастами сцен.

Как отметил Шнайдер, «[Кантата] Телемана „Ино“ без преувеличения может быть названа образцом музыкальной драмы»³⁰. Его мнение подкрепляют слова органиста и музыкального руководителя хора церкви Св. Фомы К. Штраубе (1873–1950) из письма музыковеду В. Менке:

...в 1920 году в Лейпциге на концерте оркестровой музыки [в рамках] баховского фестиваля я исполнил кантату «Ино» вместе с юной Элизабет Ретберг. Это исполнение было первым [в XX веке] обращением к произведениям Г. Ф. Телемана вообще и весьма успешным. Арнольд Мендельсон³¹ сказал: «[Телеман] — это Рихард Штраус 18-го столетия, против которого Бах бессилён». [Под этими словами] следует понимать силу воздействия [его музыки] на широкую публику...³².

Для музыкантов первой половины XX века «Ино» стала настоящей музыкальной драмой, не вписывающейся в рамки сольной кантаты, и одновременно наиболее значительным сочинением Телемана.

³⁰ См. *Schneider M.* Einleitung // *Denkmäler deutscher Tonkunst*. Erste Folge. Bd. 28. Leipzig, 1907. S. LXII.

³¹ Арнольд Людвиг Мендельсон (1855–1933) — немецкий композитор и педагог.

³² *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann*. Bd. 2. Frankfurt am Main, 1983. S. VII.

Литература

1. Бочаров Ю. С. Увертюра в эпоху барокко: Исследование. М.: Композитор, 2005. 280 с.
2. Дружинин С. В. Система средств музыкальной риторики в оркестровых сюитах И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Г. Ф. Телемана. Дисс. ... кандидата искусствоведения. М., 2002. 210 с.
3. Калужских М. А. Комический театр Георга Филиппа Телемана // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 3. С. 14–52.
4. Кириллина Л. В. Оратории Г. Ф. Генделя: учебное пособие по истории зарубежной музыки для преподавателей и студентов музыкальных вузов. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. 56 с.
5. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 320 с.
6. Остроумова Н. Философ на гамбургской сцене: «Терпеливый Сократ» Г. Ф. Телемана // Старинная музыка. 2017. № 4. С. 26–31.
7. Рабей В. О. Скрипичное творчество Г. Ф. Телемана: история, стиль, проблемы интерпретации: Дисс. ... докт. искусств. М., 1996. 278 с.
8. Шабалина Т. В. Неизвестная страстная оратория Г. Ф. Телемана: открытие либретто в Петербурге // Музыкаведение. № 3. 2018. С. 25–34.
9. Briefe von Karl Philipp Emanuel Bach und G. M. Telemann (Schluss) // Allgemeine Musikalische Zeitung / Hrsg. von Friedrich Chrysander. IV. Jahrgang. 16 Juni 1869. № 24. S. 185.
10. Hirschmann W. Christian Gottfried Krauses Bearbeitung der *Ino*-Kantate von Georg Philipp Telemann // Telemanns Vokalmusik — über Texte, Formen und Werke. Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Bd. 49 / Hrsg. von A. Nowak und A. Eichhorn. Hildesheim (u. a.): Georg Olms Verlag, 2008. S. 322–352.
11. Hörner H. G. Ph. Telemanns Passionsmusiken. Ein Beitrag zur Geschichte der Passionsmusik in Hamburg: Inaugural-Dissertation. Borna-Leipzig: Universitätsverlag von Robert Noske, 1933. 145 S.
12. Lölkes H. Ramlers Der Tod Jesu in den Vertonungen von Graun und Telemann. Kontext. Werkgestalt. Rezeption. Kassel: Bärenreiter, 1999. 329 S.
13. Mattheson J. Telemann // Mattheson J. Grundlage einer Ehren-Pforte <...> / vollständiger, originalgetreuer Neudruck mit gelegentlichen bibliographischen Hinweisen und Matthesons Nachträgen herausgegeben von Max Schneider. Hamburg, 1740. Nachdruck: Berlin: Kommissionsverlag von Leo Liepmannssohn; Antiquariat, 1910. S. 354–369.
14. Menke W. Anhang zu „Das Vokalwerk Georg Philipp Telemanns“ von Werner Menke // Menke W. Das Vokalwerk Georg Philipp Telemanns. Überlieferung und Zeitfolge. Kassel: Bärenreiter, 1942. 105 S.
15. Menke W. Das Vokalwerk Georg Philipp Telemanns. Überlieferung und Zeitfolge. Kassel: Bärenreiter, 1942. 134 S.
16. Neubacher J. Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik und ihre Aufführungsbedingungen (1721–1767): Organisationsstrukturen, Musiker, Besetzungspraktiken. Hildesheim (u. a.): Georg Olms, 2009. 585 S.

17. *Ramler K. W.* INO / EINE / KANTATE. / BERLIN, 1769 [Электронный ресурс]. URL: http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht? PPN=PPN719524083&PHYSID=PHYS_0001&DMDID= (дата обращения: 28.05.2017).
18. *Ramler, Karl Wilhelm* // Deutsche Biographie [Электронный ресурс]. URL: <https://www.deutsche-biographie.de/sfz75563.html#ndbcontent> (дата обращения: 19.05.2018).
19. *Rampe S.* Georg Philipp Telemann und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag, 2017. 569 S.
20. *Schneider M.* Einleitung // Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. Bd.28. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1907. S. V–LXIV.
21. *Schneider M.* Revisions-Bericht // Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. Bd.28. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1907. S. LXXV–LXXIX.
22. *Seidel W.* Die Metamorphose der Ino. Ihr Mythos in Telemanns dramatischer Kantate // Telemann, der musikalische Maler. Telemann-Kompositionen im Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz Magdeburg, 10. bis 12. März 2004, anlässlich der 17. Magdeburger Telemann-Festtage / Hrsg. von C. Lange und B. Reipsch. Hildesheim (u. a.): Georg Olms Verlag, 2010. S. 11–32.
23. *Taylor N. E.* The Published Church Cantatas of Georg Philipp Telemann. Indiana University, ProQuest Dissertations Publishing, 2014 [Электронный ресурс]. URL: https://search.proquest.com/openview/3f12f73bdda9d2256483e9a96794fb63/1?pq-origsite=gsc_holar&cbl=18750&diss=y (дата обращения: 30.08.2017).
24. *Telemann G. Ph.* Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann / Hrsg. von Hans Grosse und Hans Rudolf Jung. Leipzig: VEB deutscher Verlag für Musik, 1972. S. 448.
25. *Telemann G. Ph.* Singen ist das Fundament zur Musik in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung / Hrsg. von Werner Rackwitz mit 17. Abbildungen und 77. Notenbeispielen. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1981. 375 S.
26. Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann / hrsg. von Werner Menke. Bd. 2. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1983. 126 S.
27. *Wald M.* Telemann. Werke // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe / Hrsg. von Ludwig Finscher. Personenteil. Bd.16. Kassel (u. a.): Bärenreiter, 2006. Sp. 606–649.

References

1. *Bocharov Y. S.* Uvertюра v ehpoхu барокко: issledovanie [Overture in the Baroque Era: the Research]. Moscow: Kompozitor, 2005. 280 p.
2. Briefe von Karl Philipp Emanuel Bach und G. M. Telemann (Schluss) // Allgemeine Musikalische Zeitung / Hrsg. von Friedrich Chrysander. IV. Jahrgang. 16 Juni 1869. № 24. S. 185.
3. *Druzhinin S.* Sistema sredstv muzykal'noj ritoriki v orkestrovyyh syuitah I. S. Baha, G. F. Gendelya, G. F. Telemana [The System of Musical Rhetoric in Orchestral Suites by J. S. Bach, G. F. Händel, G. Ph. Telemann]. Diss. ... kandidata iskusstvovedeniya [PhD thesis]. Moscow, 2002. 210 p.
4. *Hirschmann W.* Christian Gottfried Krauses Bearbeitung der *Ino*-Kantate von Georg Philipp Telemann // Telemanns Vokalmusik — über Texte, Formen und Werke. Studien

- und Materialien zur Musikwissenschaft. Bd. 49 / Hrsg. von A. Nowak und A. Eichhorn. Hildesheim (u. a.): Georg Olms Verlag, 2008. S. 322–352.
5. Hörner H. G. Ph. Telemanns Passionsmusiken. Ein Beitrag zur Geschichte der Passionsmusik in Hamburg: Inaugural-Dissertation. Borna-Leipzig: Universitätsverlag von Robert Noske, 1933. 145 S.
 6. Kaluzhskih M. A. Komicheskiy teatr Georga Filippa Telemana [The Comic Theatre of Georg Philipp Telemann] // Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya [The Art of Music: Theory and History]. 2012. № 3. P. 14–52.
 7. Kirillina L. V. Oratorii Gendelya: uchebnoe posobie dlya prepodavatelej i studentov muzykal'nyh vuzov [Handel's Oratorios: the Textbook for Teachers and Students of Higher Music Education Institutions]. Moscow: Nauchno-izdatelskiy tsentr "Moskovskaya konservatoriya" [Scientific and Publishing Center "Moscow State Conservatory"], 2008. 56 p.
 8. Lobanova M. Zapadnoevropejskoe muzykal'noe barokko: problemy ehstetiki i poetiki [West European Musical Baroque: the Problems of Aesthetics and Poetics]. Moscow: Muzyka [Music], 1994. 320 p.
 9. Lölkes H. Ramlers Der Tod Jesu in den Vertonungen von Graun und Telemann. Kontext. Werkgestalt. Rezeption. Kassel: Bärenreiter, 1999. 329 S.
 10. Mattheson J. Telemann // Mattheson J. Grundlage einer Ehren-Pforte <...> / vollständiger, originalgetreuer Neudruck mit gelegentlichen bibliographischen Hinweisen und Matthesons Nachträgen herausgegeben von Max Schneider. Hamburg, 1740. Nachdruck: Berlin: Kommissionsverlag von Leo Liepmannssohn. Antiquariat, 1910. S. 354–369.
 11. Menke W. Anhang zu „Das Vokalwerk Georg Philipp Telemanns“ von Werner Menke // Menke W. Das Vokalwerk Georg Philipp Telemanns. Überlieferung und Zeitfolge. Kassel: Bärenreiter, 1942. 105 S.
 12. Menke W. Das Vokalwerk Georg Philipp Telemanns. Überlieferung und Zeitfolge. Kassel: Bärenreiter, 1942. 134 S.
 13. Neubacher J. Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik und ihre Aufführungsbedingungen (1721–1767). Organisationsstrukturen, Musiker, Besetzungspraktiken. Hildesheim (u. a.): Georg Olms, 2009. 585 S.
 14. Ostroumova N. Filosof na gamburskoj scene: "Terpeliviy Sokrat" G. F. Telemana [Philosopher on the Hamburg Stage: "Der geduldige Sokrates" by G. Ph. Telemann] // Starinnaya muzyka [Early Music]. 2017. № 4. P. 26–31.
 15. Rabej V. O. Skripichnoe tvorchestvo G. F. Telemana: istoriya, stil', proplemy interpretazii: Diss. ... dokt. iskusstvovedeniya [The Violin Oeuvre of G. Ph. Telemann: History, Style and Problems of Interpretation: Doctor of Art History Dissertation]. Moscow, 1996. 278 p.
 16. Ramler K. W. INO / EINE / KANTATE. / BERLIN, 1769 [ehlektronnyj resurs, digital resource]. URL: [http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht? PPN=PPN719524083&PHYSID=PHYS_0001&DMDID=\(data obrashcheniya \[accessed\]: 28.05.2017\)](http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht? PPN=PPN719524083&PHYSID=PHYS_0001&DMDID=(data obrashcheniya [accessed]: 28.05.2017)).
 17. Ramler, Karl Wilhelm // Deutsche Biographie [ehlektronnyj resurs, digital resource]. URL: [https://www.deutsche-biographie.de/sfz75563.html#ndbcontent \(data obrashcheniya \[accessed\]: 19.05.2018\)](https://www.deutsche-biographie.de/sfz75563.html#ndbcontent (data obrashcheniya [accessed]: 19.05.2018)).
 18. Rampe S. Georg Philipp Telemann und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag, 2017. 569 S.
 19. Schneider M. Einleitung // Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. Bd. 28. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1907. S. V–LXIV.
 20. Schneider M. Revisions-Bericht // Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. Bd. 28. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1907. S. LXXV–LXXIX.

21. *Seidel W.* Die Metamorphose der Ino. Ihr Mythos in Telemanns dramatischer Kantate // Telemann, der musikalische Maler. Telemann-Kompositionen im Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz Magdeburg, 10. bis 12. März 2004, anlässlich der 17. Magdeburger Telemann-Festtage / Hrsg. von C. Lange und B. Reipsch. Hildesheim (u. a.): Georg Olms Verlag, 2010. S. 11–32.
22. *Shabalina T.* Neizvestnaya strastnaya oratoriya G. F. Telemanna: otkrytie libretto v Peterburge [An Unknown Passion Oratorio by G. Ph. Telemann: a Discovery of its Libretto in St. Petersburg] // Muzykovedenie [The Musicology]. № 3. 2018. P. 25–34.
23. *Taylor N. E.* The Published Church Cantatas of Georg Philipp Telemann. Indiana University, ProQuest Dissertations Publishing, 2014. URL: <https://search.proquest.com/openview/3f12f73bdda9d2256483e9a96794fb63/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y> (data obrashcheniya [accessed]: 30.08.2017).
24. *Telemann G. Ph.* Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann / Hrsg. von Hans Grosse und Hans Rudolf Jung. Leipzig: VEB deutscher Verlag für Musik, 1972. S. 448.
25. *Telemann G. Ph.* Singen ist das Fundament zur Musik in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung / Hrsg. von Werner Rackwitz mit 17. Abbildungen und 77. Notenbeispielen. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1981. 375 S.
26. Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann / Hrsg. von Werner Menke. Bd. 2. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1983. 126 S.
27. *Wald M.* Telemann. Werke // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe / Hrsg. von Ludwig Finscher. Personenteil. Bd. 16. Kassel (u. a.): Bärenreiter, 2006. Sp. 606–649.

Рецензии

Лариса Столярова.

«Гармония для пианистов: практикум» (в двух частях)

СПб.: Союз художников, 2017. Ч. 1.— 80 с.: нот. Ч. 2.— 71 с.: нот.

Во-вторых, «Гармония для пианистов: практикум» Ларисы Столяровой — долгожданный труд, который с воодушевлением встретило все педагогическое сообщество Санкт-Петербурга. Он был удостоен Гран-при на II Международном фестивале-конкурсе теоретических работ «Волшебный мир искусства» (Москва).

В двух частях учебного пособия в строго систематизированном виде представлены все основные темы, изучаемые в курсе гармонии учебных заведений среднего профессионального звена. Каждый тематический раздел включает в себя письменные задания, упражнения по игре на фортепиано, анализ и теоретические вопросы; предложен материал для тренировочных занятий.

Практикум снабжен предисловием, в котором изложены основные методические установки, на которые, по мнению автора, следует ориентироваться при освоении гармонии — одной из основных музыкально-теоретических дисциплин. Предполагается, что, строго придерживаясь предлагаемых рекомендаций, можно овладеть основными закономерностями курса, что необычайно важно для процесса обучения гармонии в целом, поскольку базовые знания, впоследствии образующие фундамент профессиональных компетенций, закладываются именно на начальном этапе освоения предмета.

В-третьих, практикум — труд во многом новаторский, содержащий очевидные элементы новизны и оригинальности. Основные темы разделов пособия могут показаться традиционными и даже обычными для практикующих педагогов. И действительно по своим названиям они таковыми и являются, но лишь на первый взгляд. Важно, и это следует подчеркнуть особо, как они расположены и сгруппированы.

Темы объединены в блоки, которые подчинены основному методическому принципу. Данный метод компоновки материала, который можно назвать методом оптимизации, позволяет сделать курс гармонии более интенсивным, событийно насыщенным и целенаправленным.

Лариса Захаровна Столярова ссылается на автора этой идеи — Адама Соломоновича Стратиевского¹, с 1965 по 1979 год работавшего в Музыкальном училище имени Н. А. Римского-Корсакова в Ленинграде, педагога-теоретика и композитора. Для всех, знавших его, Стратиевский был эталоном подлинного профессионализма.

В предисловии к практикуму подробно изложен авторский подход к предлагаемым заданиям. Раскрываются принципы работы над письменными заданиями, обозначены методики двух- и трехстрочной гармонизации мелодий. Этот момент необходимо оговорить особо. Л. З. Столярова в своей практике выступает активным пропагандистом метода трехстрочной гармонизации, справедливо считая его использование в обучении учащихся исполнительских специальностей (наряду с традиционным методом двухстрочной гармонизации) не только возможным, но и необходимым².

Предлагаемый для гармонизации материал тщательно выверен: это мелодии из учебников и задачников А. Ф. Мутли, Б. В. Можжевелова, В. Н. Зелинского, Б. К. Алексеева, А. Н. Мясоедова, Е. Н. Абызовой, Е. Р. Коссович. Большой интерес представляют мелодии для гармонизаций, предложенные самой Л. З. Столяровой, а также мелодии А. С. Стратиевского; этот методический материал публикуется впервые и отныне становится доступным.

Как правило, предлагаемые для гармонизации мелодии ориентированы на какой-либо музыкальный стиль. Необычайно интересны аналитические задания, а также задания для игры на фортепиано. «Стилевая доминанта» — один из определяющих моментов в подборе материала. Здесь хотелось бы избежать названия «упражнения» (насколько это возможно в рецензии на учебное пособие), поскольку во многих из них ощутимы музыкальные прообразы — встречные тексты, в качестве которых выступают фрагменты из музыки М. И. Глинки, П. И. Чайковского, Л. Бетховена, В. Моцарта, Й. Гайдна, Ф. Шуберта, А. Дворжака, Б. Сметаны, Ф. Мендельсона.

Предлагаемый материал задает особый музыкальный тон всему пособию и становится для учащихся верным ориентиром, воспитывая отменный музыкальный вкус. Добавим, что, приложив творческую фантазию

¹ См. подробнее: *Стратиевский А. С.* Календарно-тематический и поурочный планы по гармонии (1-е полугодие) // Адам Соломонович Стратиевский: Книга памяти. (1938–2013). СПб., 2016. С. 166–182.

² См. подробнее: *Столярова Л. З.* Трехстрочная гармонизация на фортепианном отделении // Музыкально-теоретические дисциплины: Сборник статей к 75-летию теоретико-композиторского отдела / Ред.-сост. А. Александрова. СПб., 2013. С. 120–163.

и интуицию (а практикум это не только позволяет, но и предполагает), можно успешно продвигаться вперед в процессе овладения гармонией, делая этот процесс и познавательным, и увлекательным.

Во-первых, «Гармония для пианистов» — это труд нашего дорогого учителя, Ларисы Захаровны Столяровой, деятельность которой в 1960–1980-е годы составила славу Музыкального училища имени Н. А. Римского-Корсакова. Легенды о ней передаются из поколения в поколение. «Гармония для пианистов: практикум» — бесценный подарок для всех педагогов-практиков, позволяющий направить обучение в русло традиций и вместе с тем инициировать творческое отношение к выполняемым заданиям.

P. S.

Пусть не покажется лишним и претенциозным обращение в рецензии к кольцевой композиции повести Владимира Набокова «Круг». Кульминационным «во-первых» хотелось сказать о главном: об отношении к личности нашего великого Учителя, взрастившего не одно поколение музыкантов — исполнителей, педагогов, исследователей, редакторов, успешно работающих как в России, так и за ее пределами.

Есть еще один момент — ностальгический. Ныне Лариса Захаровна живет в Израиле. И лишь недолгие летние встречи с ней дают возможность живого общения, во время которого вспоминаются ее уроки, давшие нам, ее ученикам, творческий заряд на всю профессиональную жизнь. Лариса Захаровна говорит о годах своего преподавания крайне скупно и предельно скромно. Но, вспоминая ее преподавательскую деятельность, ничтожно мало сказать, что этот высокопрофессиональный труд достоин подражания: он представляется недосягаемым.

Елена Титова

Кандидат искусствоведения, доцент,
заведующая кафедрой теории музыки
Санкт-Петербургской государственной консерватории
имени Н. А. Римского-Корсакова

Elena Titova

PhD, Associate Professor
Chair of Music Theory
Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

Сведения об авторах

Копосова Ирина Владимировна — доцент кафедры теории музыки и композиции Петрозаводской консерватории им. А. К. Глазунова. В 2004 году защитила кандидатскую диссертацию в Санкт-Петербургской государственной консерватории. И. Копосова — автор монографии «Симфоническое творчество Калеви Ахо в контексте развития европейской симфонии» (2011), учебного пособия «Финская симфония начала XXI века: метаморфозы жанра» (2015). Регулярно участвует во всероссийских и международных конференциях. Научные интересы: судьбы современной симфонии, современные техники композиции, финская музыка XX века.

Коротаева Екатерина Анатольевна — аспирантка кафедры этномузыкологии Санкт-Петербургской консерватории (научный руководитель — доцент Г. В. Лобкова). Е. А. Коротаева с отличием окончила Республиканское музыкальное училище Удмуртской АССР (2010). В 2015 году с отличием окончила отделение этномузыкологии Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Участвовала в ежегодных фольклорно-этнографических экспедициях в Кировской области. В составе фольклорного ансамбля СПбГК принимала участие в Международном фестивале «От авангарда до наших дней» (СПб., 2012–2015); фестивале музыки «Lempro» (Коуволла, Финляндия, 2013); фольклорных фестивалях в Воронеже и Петербурге. Выступала с докладами на международных конференциях в Петербурге и Геттингене. Четырежды была лауреатом (I, II и III степени) Всероссийской / Международной научно-практической конференции студентов и аспирантов «Отечественная этномузыкология: история, теория, практика» (СПб., 2012–2018). Лауреат I степени Международного конкурса научно-иссле-

Contributors to this issue

Irina Kuposova is an Associate Professor at the Department of Music Theory and Composition at the Petrozavodsk State Academy of Music. In 2006, she received a PhD in musicology from the St. Petersburg State Conservatory. Irina Kuposova's publications include a monograph *Symphonic Work of Kalevi Aho in a Context of the Development of the European Symphony* (2011) and a textbook *Finnish Symphony of the Beginning of the 20th Century: Metamorphoses of the Genre* (2015). Irina Kuposova has been an active participant at many international conferences. Her research interests include the destiny of contemporary symphony, contemporary composition techniques, and 20th century Finnish music.

Ekaterina Korotaeva is a doctorate student at the St. Petersburg conservatory. She studies at the ethnomusicology department under the Associate Professor Galina Lobkova. Ekaterina Korotaeva graduated with honors from Music College of Udmurt Republic (Department of Folk Choir Conducting) in 2010 and from St. Petersburg Conservatory (Department of Ethnomusicology) in 2015. She participated in field expeditions in the Kirov region (2011–2015) and in the concerts as a member of the Folklore Ensemble at the St. Petersburg conservatory, incl. the International Festival From the Avant-Garde to the Present Day (St. Petersburg, 2012–2015); Music Festival “Lempro” (Kouvola, Finland, 2013), folk festivals in St. Petersburg and Voronezh. Korotaeva presented papers at the international conferences in St. Petersburg and Göttingen. Four times she was a laureate of All-Russian Research and Practice Conference for Graduate, Undergraduate, and Postgraduate Students “Ethnomusicology in Russia: History, Methodology, Perspectives” (St. Petersburg, 2012–2016; I, II and III degrees) and in 2015 she was a Laureate of the I degree at the International Scholarly Research Competition in Music Studies for Students (Moscow).

довательских работ студентов в области музыкального искусства (Москва, 2015). Работает над кандидатской диссертацией «Удмуртский музыкальный фольклор в коллекциях 1937–1941 годов Фонограммархива Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН».

Лаул Рейн Генрихович — профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, доктор искусствоведения. Окончил теоретико-композиторское отделение Ленинградской консерватории в 1964 году как музыковед (по классу А. Г. Шнитке) и в 1967 году как композитор (по классу В. Н. Салманова). В 1972 году защитил кандидатскую диссертацию «Стиль и композиторская техника А. Шёнберга, в 1989 году — докторскую диссертацию «Логические функции мотива в процессе формообразования». С 1970 года работает на кафедре теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории, где преподает гармонию и анализ музыкальных произведений. Автор научных трудов, методических пособий. Член Союза композиторов, автор симфонии (1973), трех фортепианных сонат, скрипичной сонаты, Мессы для смешанного хора и других сочинений.

Никифоров Сергей Николаевич — аспирант кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. В 2014 году окончил историко-теоретический факультет Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, в 2017 году — аспирантуру (научный руководитель — проф. М. А. Сапонов). Тема кандидатской диссертации — «Георг Филипп Телеман (1681–1767): творчество, стилистика, поэтика». Автор научных статей в журналах «Музыковедение», «Научный вестник Московской консерватории», «Старинная музыка», в сборнике «Карл Фи-

She is currently working on a PhD thesis *Udmurt Folk Music in the Collections from 1937 to 1941 of the Phonogram Archive of the Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences.*

Rein Laul is a Professor of Music Theory at the St. Petersburg Conservatory, and a senior doctor of art. In 1964, he graduated from the Department of Theory and Composition at the St. Petersburg Conservatory as a musicologist (under A. G. Schnittke) and in 1967 as a composer (under V. N. Salmanov). In 1972 he defended his PhD dissertation, *Arnold Schoenberg's Style and Compositional Technique*, and in 1989 his senior doctoral dissertation, *Logical Functions of a Motive in Formal Processes*. Since 1970, Prof. Laul teaches harmony and formal analysis at the Department of Musicology of St. Petersburg Conservatory. He has had published many scholarly works and textbooks. Prof. Laul is a member of the Composers' Union and a composer of a symphony (1973), three piano sonatas, a violin sonata, a Mass for mixed choir and other compositions.

Sergej Nikiforov is a doctorate student at the Department of History of Western Music at the Moscow Conservatory. In 2014, he graduated from the Moscow conservatory, where he studied under Professor Mikhail Saponov, and continued his postgraduate studies with him. The theme of his dissertation is: *Georg Philipp Telemann (1681–1767): The Oeuvre, Style and Poetics*. Nikiforov is the author of numerous articles in scholarly journals, including, *Muzykovedenie*, *Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii*, *Starinnaya muzyka*; he also features in the collection of articles *Carl Philipp Emanuel Bach: in Honor of his 300th Anniversary*. He worked as a translator

липп Эмануэль Бах (1714–1788): К 300-летию со дня рождения». Принимал участие в работе международной научной конференции «Двадцатый век. Музыка войны и мира» (Московская консерватория, 2015) в качестве переводчика.

Титова Елена Викторовна — кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой теории музыки Санкт-Петербургской консерватории, заслуженный работник высшей школы РФ. Закончила Ленинградскую консерваторию по специальности «Музыковедение» (1980). Имеет более пятидесяти научных публикаций (в т. ч. в Германии и Голландии). Под руководством профессора Е. В. Титовой защищено тридцать дипломных работ и три кандидатские диссертации. Тема кандидатской диссертации «Фактура как элемент стиливой системы (на материале клавирных сочинений Моцарта)». Область научных интересов: стиливые особенности гармонии, новые методы анализа музыкальных произведений, теоретические проблемы анализа музыкального текста, межтекстовые взаимодействия.

at the International Conference “Twentieth Century: Music of War and Peace” (Moscow Conservatory, 2015).

Elena Titova, PhD, is an Associate Professor and the Chair of Music Theory at St. Petersburg Conservatory, an Honored Worker of Higher Education of Russian Federation. She graduated from the Leningrad Conservatory as a musicologist in 1980 and defended her PhD thesis, *Texture as an Element of the Stylistic System in Mozart’s Keyboard Music*, in 1985. She has published more than fifty articles in Russia, Germany and The Netherlands and supervised thirty undergraduate and three PhD theses. Her research interests include harmony and style, new methods of music analysis, theoretical problems of analyzing musical texts, and intertextuality.

Информация для авторов

Журнал OPERA MUSICOLOGICA публикует научные статьи, документы, рецензии (на книги, нотные издания, аудио- и видеозаписи) по темам: теория и история музыки; музыкальное исполнительство; музыкальный театр; философия, эстетика и социология музыки; музыкальное образование.

Журнал OPERA MUSICOLOGICA принимает ранее не публиковавшиеся материалы, оформленные в соответствии с изложенными ниже требованиями. Материалы должны быть присланы в редакцию в формате файлов Microsoft Word (имя файла — фамилия автора) по электронной почте (opera_musicologica@conservatory.ru) как приложение к письму.

Объем статьи, включая сноски и список литературы, — 0,5–1,0 п. л. (20 000–40 000 печатных знаков с пробелами). Статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии на книги, нотные издания, аудио- и видеозаписи — не более 0,25 листа (10 000 печатных знаков с пробелами).

Материалы должны быть набраны в текстовом редакторе, шрифт Times New Roman. Настройка основного стиля: шрифт — кегль 14 пунктов, примечания — кегль 12 пунктов, междустрочный интервал — одинарный, отступ красной строки — 1,3 см; отступы до и после абзаца — 0. Выравнивание — двухстороннее. В статье могут быть использованы курсив и разрядка; подчеркивание и полужирный шрифт не допускаются.

Статьи могут содержать нотные примеры и графические изображения (рисунки, таблицы). Они должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Нотные примеры принимаются в формате MUS (расширение *.mus), набранные в нотном редакторе, или TIFF (расширение *.tiff или *.tif). В тексте ссылка на нотный пример — в круглых скобках курсивом: (ил. 3). Все графические материалы должны быть в растровых форматах TIFF (допускается сжатие LZW) или JPEG (с минимальным сжатием) с разрешением 600 dpi (сканирование в натуральную величину). В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер фотографии, рисунка или схемы. К тексту статьи должен прилагаться полный перечень иллюстраций и нотных примеров.

Примечания и ссылки на литературу подстрочные. Ссылки на литературу оформляются в соответствии с Государственным стандартом ГОСТ Р 7.0.5.–2008 «Библиографическая ссылка». Номера сносок обозначаются арабскими цифрами. Список литературы помещается в конце текста в алфавитном порядке.

Иностранные источники перечисляются после литературы на русском языке. В списке указывается название издательства и количество страниц в книгах; для статей — страницы в сборниках и журналах. Название источника приводится на языке оригинала. Названия источников на языках, использующих любые алфавиты, кроме кириллицы и латиницы (например, на арабском, греческом, иврите и др.), должны даваться в транслитерации латинским шрифтом. В конце ссылки в круглых скобках необходимо указать язык оригинала. Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры. Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Рукописи, не отвечающие изложенным требованиям, в печать не принимаются, не редактируются и не рецензируются.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы. Исправления стилистического и фактологического характера согласовываются с автором.

К статье должна быть приложена краткая аннотация (до 500 печатных знаков с пробелами) на русском языке и более объемная (до 1 000 печатных знаков с пробелами) на английском языке, а также список ключевых слов (от пяти до десяти слов) на русском и английском языках.

Авторам необходимо представить следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, ученая степень, звание, должность, место работы, контактная информация (адрес электронной почты, почтовый адрес с указанием индекса, телефон), а также краткую биографию (до 1 000 печатных знаков с пробелами) на русском и английском языках. Краткая биография и контактная информация публикуются в журнале.

Журнал осуществляет рецензирование всех поступающих в редакцию материалов, соответствующих его тематике, с целью их экспертной оценки. Все рецензенты являются признанными специалистами по тематике рецензируемых материалов и имеют в течение последних трех лет публикации по тематике рецензируемой статьи. Рецензии хранятся в издательстве и в редакции журнала в течение пяти лет.

Редакция журнала направляет авторам представленных материалов копии рецензий или мотивированный отказ, а также обязуется направлять копии рецензий в Министерство образования и науки Российской Федерации при поступлении в редакцию журнала соответствующего запроса.

Рецензирование проводится конфиденциально. Рецензенты уведомляются о том, что присланные им рукописи являются частной собственностью авторов и относятся к сведениям, не подлежащим разглашению. Рецензирование проводится анонимно. Статьи направляются рецензентам без имени автора; рецензии направляются авторам без подписи и указания фамилии, должности и места работы рецензента. Рецензент оценивает актуальность содержания статьи, ее соответствие современному уровню научного знания в рассматриваемой области, указывает достоинства и недостатки статьи и дает заключение о целесообразности ее публикации.

Если рецензия содержит рекомендации по доработке статьи, автору направляются предложения внести необходимые изменения в статью или аргументированно опровергнуть замечания рецензента. Если статья по рекомендации рецензента подверглась значительной авторской переработке, она направляется на повторное рецензирование тому же рецензенту.

opera musicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
№ 2 [36], 2018

Подписано в печать 01.06.2018. Формат 70×100 1/16.
Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 100 экз. Заказ № 290-18/01068.

Отпечатано в типографии ООО «Амирит»
410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, д. 88, литера У
тел.: (8452) 24-86-33
email: 248633a@mail.ru