

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

Учредитель и издатель:

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

Редакция:

А. В. Денисов, главный редактор
(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)
Т. И. Твердовская, заместитель главного
редактора (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. П. Махова, ответственный секретарь,
редактор
О. И. Баранова, редактор английских текстов

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская (канд. иск., доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
И. С. Воробьев (доктор иск., профессор СПбГК)
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник
Лондонского городского ун-та)
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)
Л. Г. Ковнацкая (доктор иск., вед. науч. сотр.
РИИИ, вед. специалист исследовательской
группы СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
В. О. Петров (доктор иск., доцент
Астраханской консерватории)
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)
Л. В. Шиповалова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)

Контакты:

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Официальный сайт:
www.conservatory.ru/opera_musicologica

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского
университета)
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. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)
К. В. Зенкин (доктор иск., профессор МГК)
Ю. С. Карпов (канд. иск., профессор Казанской
консерватории)
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)
А. И. Климовицкий (доктор иск., профессор
СПбГК, зл. науч. сотр. РИИИ)
Т. И. Науменко (доктор иск., профессор РАМ
им. Гнесиных)
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК,
вед. науч. сотр. ГИИ)
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,
профессор Нижегородской консерватории)
Е. М. Царёва (доктор иск., профессор МГК)
Т. В. Шабалина (доктор 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 включен в Перечень рецензируемых
научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук
(ВАК при Минобрнауки России).

*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.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2021

Содержание

Статьи

Тамара Твердовская

Вариации на тему рококо

П. И. Чайковского: о семантике тематизма
и композиции **6**

Инееса Двужильная

Концерт для оркестра «Желтые звезды»

Исаака Шварца: в зеркале

музыкальной культуры ашкеназов **19**

Александра Макарова

Стилистические особенности сочинений

для хора a cappella Дмитрия Смирнова

на примере хорового концерта

«Бессонница» **38**

Хо Сяоцзнь

Зарубежные постановки оперы Пуччини

«Турандот» последних десятилетий:

возвращение образов Китая на родину **58**

Даниил Топилин

С. В. Рахманинов — гармония Запада

и Востока **74**

Рецензии

Людмила Ковнацкая

XVIII Баховские чтения

в Санкт-Петербурге **95**

Сведения об авторах **108**

Информация для авторов **113**

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen University*)
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor
Olga Baranova, Editor of English texts

Editorial Board:

Natalia Braginskaya (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Doctor of Cultural Studies, Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
Natalia Degtyareva (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow, Musicology, City, University of London*)
Liudmila Kovnatskaya (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts; Leading specialist of the Research group, SPb Conservatory*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow Conservatory*)
Vladislav Petrov (*Doctor of Art History, Assoc. Prof., Astrakhan 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, Prof., SPb Conservatory*)
Igor Vorobyov (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)

Contacts:

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Official site: www.conservatory.ru/opera_musicologica

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University of Zurich*)
Catherine Doulova (*Doctor of Art History, Prof., Belarusian State Academy of Music*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia University*)
Natalia Ghilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)
Levon Hakobian (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies, Moscow*)
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)
Larissa Kirillina (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Arkady Klimovitsky (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory; Chief Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts*)
Tatyana Naumenko (*Doctor of Art History, Prof., Gnesins Russian Academy of Music*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences*)
Mikhail Saponov (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University of Innsbruck*)
Tatyana Shabalina (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Tatyana Sidneva (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Nizhny Novgorod Conservatory*)
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)

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

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific Journals in which major scientific results of theses for academic degrees of doctor and candidate of sciences should be published (recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation).

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, 2021

Contents

Articles

Tamara Tverdovskaya

Variations on a Rococo Theme
by Pyotr Ilyich Tchaikovsky:
On the Semantics of Thematic Material
and Composition 6

Inessa Dvuzhlnaya

Concerto for Orchestra “The Yellow
Stars” by Isaac Schwartz: In the Mirror
of Ashkenazi’s Musical Culture 19

Alexandra Makarova

Stylistic Features of Works for Choir A Cappella
by Dmitry Smirnov on the Example of Choir
Concerto “Insomnia” 38

Huo Xiaocen

Foreign Productions of Puccini’s Opera
“Turandot” of Recent Decades:
Chinese Images Return to Their
Homeland 58

Daniil Topilin

Sergei Rachmaninoff — Harmony of West
and East 74

Reviews

Liudmila Kovnatskaya

The XVIII Bach Readings
in St. Petersburg 95

Contributors to this issue 108

Directions to contributors 113

УДК 78.072.3

ББК 85.31

DOI: 10.26156/OM.2021.13.3.001

Вариации на тему рококо П. И. Чайковского: о семантике тематизма и композиции

Твердовская, Тамара Игоревна

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова
190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

Аннотация. Одно из самых популярных у исполнителей и слушателей произведений П. И. Чайковского — Вариации на тему рококо ор. 33 для виолончели с оркестром — казалось бы, хорошо освещено в литературе, однако до сих пор пьеса остается довольно загадочной с точки зрения ее содержания. В статье делается попытка интерпретировать некоторые особенности тематизма и формы Вариаций. Отправной точкой для рассуждений стали известные слова Чайковского, обращенные к В. Фитценхагену: «Знаешь ли ты, что такое рококо? Это легкая безмятежная радость». Обретение *радости*, открытие мира, где нет *забот* и горестей, — важная жизненная и творческая альтернатива в период работы композитора над Четвертой симфонией, в преддверии тяжелейшего кризиса 1877 года. В качестве ключевых семантических составляющих рассматриваются три сферы: русская народная песня, образ и наследие Моцарта, «галантный век» в творчестве французских композиторов периода Обновления (в первую очередь К. Сен-Санса). С Вариаций на тему рококо в творчестве Чайковского начинается линия как инструментальных, так и театральных произведений, в которых «воскрешается» французский XVIII век; можно говорить о поворотном значении данного сочинения для формирования важной составляющей стиля композитора.

Ключевые слова: *Петр Ильич Чайковский, Вариации на тему рококо, семантика музыкальной композиции, русская народная песня, Вольфганг Амадей Моцарт, французская музыкальная культура.*

Дата поступления: 17.05.2021

Дата публикации: 15.09.2021

Для цитирования: *Твердовская Т. И.* Вариации на тему рококо П. И. Чайковского: о семантике тематизма и композиции // *Opera musicologica.* 2021. Т. 13. № 3. С. 6–18. DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.3.001>.

Вариации на тему рококо П. И. Чайковского: о семантике тематизма и композиции

Вариации на тему рококо ор. 33 для виолончели с оркестром — произведение, которое входит в концертный репертуар солистов-виолончелистов во всем мире, является обязательным произведением финального тура Международного конкурса имени П. И. Чайковского, тем самым задавая высочайшую планку требований по отношению к исполнителю. Однако с точки зрения *музыкального содержания* данная пьеса (а это именно развернутая пьеса, хотя ее масштабы и оригинально трактованная вариационная форма могли бы быть заявкой на более крупный жанр¹) остается во многом загадочной. Сам композитор не дает почти никаких пояснений; ни в письмах, ни в свидетельствах современников мы не найдем ничего, проливающего свет на стилевые и жанровые особенности сочинения. Много раз Вариации рассматривались в аспектах сотрудничества Чайковского с Вильгельмом Фитценхагеном и дальнейшего бытования произведения в двух редакциях (от классических трудов И. М. Ямпольского², В. Л. Кубацкого³, А. П. Стогорского, Б. В. Доброхотова, Л. Н. Раабена⁴ до новых изданий — книги И. В. Охаловой из серии «Инструментальные концерты П. И. Чайковского» [Охалова 2018] и ряда электронных публикаций на английском языке Сергея Истомина (см., в частности, [Istomin 2019]; в Приложении 1 работы в хронологическом порядке приводятся печатные источники по данной теме), однако аналитический ракурс применительно к *содержанию* этой музыки исследователями не избирался (возможно, до некоторой степени намеренно); высказывались лишь осторожные предположения.

Само название оказывается своеобразным вызовом, ответ на который в своей интерпретации должен дать каждый исполнитель. Что представ-

¹ В работе А. Е. Будяковского «Симфоническая музыка П. И. Чайковского» [Будяковский, 1935] Вариации рассматриваются в разделе «Концерты»; столь же показательно название серии книг И. В. Охаловой.

² Ямпольский И. М. Неопубликованные рукописи «Вариаций на тему рококо» Чайковского // Советская музыка. 1945. № 3. С. 32–44.

³ В. Л. Кубацкому принадлежит авторство редакционных предисловий к томам 306 и 556 Полного собрания сочинений П. И. Чайковского (Москва: Музгиз, 1956).

⁴ Раабен Л. Н. Скрипичные и виолончельные произведения П. И. Чайковского. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1958. 119 с.

ляет собой «тема рококо»? Какие компоненты образуют ее семантическое «поле»? Практически во всех работах, в которых упоминается пьеса, говорится об «условности» названия, отмечается взаимовлияние русских песенных истоков (некая, довольно абстрактная, «городская лирическая песня-романс») и стилистических элементов, восходящих к Моцарту [Туманина 1962, 444; Охалова 2018, 14–15], но почти никаких конкретных аналогий читатель в этих трудах не обнаружит. Существует и противоположное мнение — что «в „Рококо“ нельзя найти интонации в стиле В. А. Моцарта» [Свободов 2010, 383]; иногда в «теме рококо» усматривают интонационные связи с «легкой, безмятежно-раздольной» песней «Вдоль по Питерской» [Зарипов 1973, 404, сноска]. Однако все эти отдельно взятые наблюдения, на наш взгляд, недостаточно объясняют стилевое своеобразие Вариаций; попытка дать более четкую дефиницию семантических составляющих композиции (на разных ее уровнях) предлагается в настоящей статье.

Первый и наиболее очевидный в тексте темы «слой» — интонационное родство ее начала с русской народной песней, но не с «Вдоль по Питерской», а с чрезвычайно широко распространенной в XIX веке песней «Я вечер млада». Запись этой песни присутствует в сборнике «50 русских народных песен, положенных для фортепиано в 4 руки П. И. Чайковским» (П. Юргенсон, М., тетрадь I — 1868, тетрадь II — 1869, № 19) и в собрании «Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано, собранные и переложенные Прокуниным под редакцию профессора П. Чайковского» (П. Юргенсон, М., два выпуска: 1872 и 1873, № 40 — с указанием «Уличная г[орода] Моршанска»).

Рассмотрим два варианта напева (ил. 1, тональности сохранены):

The image displays two musical staves for comparison. The top staff is in B-flat major (one flat) and 2/4 time. It features a melody starting on G4, moving to A4, Bb4, and C5, with various rhythmic values and slurs. The lyrics below are: [Я ве - чор мла - да во пи - ру бы - ла]. The bottom staff is in D major (two sharps) and 2/4 time. It starts on D4, moving to E4, F#4, and G4, with similar rhythmic patterns. The lyrics below are: Во пи - ру бы - ла, во бе - се - душ - ке.

Ил. 1. Сравнение двух вариантов напева «Я вечер млада»: Чайковский 1868–1869, № 19, и Прокунин 1872–1873, № 40 (второй куплет)

Fig. 1. Comparison of two versions of the chant “Ya vechor mlada”: Tchaikovsky 1868–1869, no. 19, and Prokunin 1872–1873, no. 40 (second verse)

Очевидно, что к будущей «теме рококо» ближе первый вариант, однако Чайковскому окажется необходимой семантика тональности второй версии — ля мажор.

Если сопоставить транспонированный в ля мажор и перенесенный на октаву ниже первый вариант напева с «темой рококо», мы увидим, что мелодический рисунок и тактовый размер первых двух фраз практически совпадают (ил. 2):

Ил. 2. Сравнение транспонированного варианта напева «Я вечор млада» из сборника Чайковского (Чайковский 1868–1869, № 19) и «темы рококо»

Fig. 2. Comparison of the transposed version of the chant “Ya vechor mlada” from Tchaikovsky’s collection (Tchaikovsky 1868–1869, no. 19) and the “Rococo theme”

Отметим любопытные «пермутации» во второй фразе, но в целом опорные точки мелодий находятся на своих местах. В то же время меняются очень важные параметры:

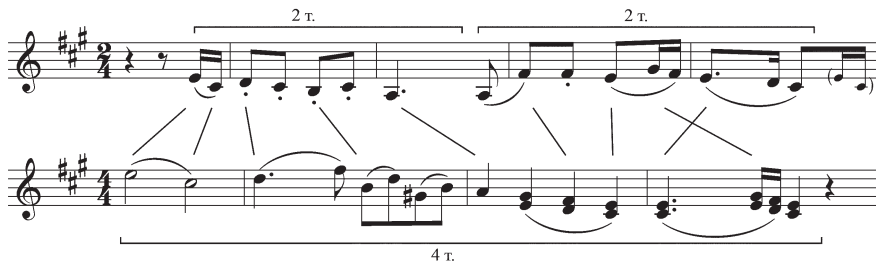
- 1) Ритм: появляется затакт в результате сжатия (уменьшения) терцового мотива, занимающего весь первый такт мелодии песни. Возникает интересная ситуация: в обоих вариантах записи песни затакт отсутствует (что в принципе характерно для того времени⁵), однако Чайковский в работе с традиционным пятисложником словно бы чувствует необходимость затакта к доле, на которую падает акцент: «я ве-чор мла-да / во пи-ру бы-ла». Незадолго до создания «Рококо», в теме финала Первого фортепианного концерта, Чайковский сохраняет симметричную структуру и неквадратность аналогичного пятисложного *motto* песни «Выйди, выйди, Иваньку» ;

⁵ В исследовании С. Истомина приводится известное письмо П. И. Чайковского А. С. Аренскому от 25 сентября 1885 года, в котором композитор, используя диакритические знаки, анализирует метрику хора «Разгулялися, разливалися» из оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя» [Istomin 2019, 13]. Автор связывает данное обстоятельство с особенностями виолончельной артикуляции темы; здесь же отметим неослабевающий с годами интерес Чайковского к метrorитмической организации народной песни.

2) Структура: в результате ритмических преобразований трехтактные фразы превращаются в двухтактные.

Все исследователи указывают, что тема написана в форме, типичной для классических (моцартовских) вариаций, — двухчастной репризной. Можно предположить, что структура народной песни меняется именно в процессе «трансплантации» тематического материала в существующую, «готовую» модель формы. Очевидно, что подобной «классицизирующей» функцией Чайковский наделяет структурные модели, «услышанные» им у Моцарта (причем не только в вариационных циклах).

В работе Охаловой отмечается родство интонационного рисунка «темы рококо» и темы главной партии первой части моцартовского Фортепианного концерта № 23 (ил. 3):



Ил. 3. Сравнение «темы рококо» и темы главной партии I части Фортепианного концерта В. А. Моцарта К. 488

Fig. 3. Comparison of the “Rococo theme” and the first theme of W. A. Mozart’s Piano Concerto K. 488 (Part I)

Думается, здесь показательно не только опевание IV ступени, но и (вновь!) совпадение опорных мелодических точек; даже получает некоторое объяснение появление распетого затакта шестнадцатыми на последней доле третьего такта «темы рококо». Существенно также образование в теме Концерта длинной четырехтактной фразы — путем преодоления имеющейся внутренней цезуры с помощью сопряжения двух фраз через тон ля.

Но, вероятно, как главный «ля-мажорный» моцартовский прообраз здесь ощущается Дуэттино Дон Жуана и Церлины. В ходе сравнения «темы рококо» и темы, интонируемой Дон Жуаном, обнаруживается определенное структурное подобие: в обоих случаях складывается структура суммирования (ил. 4):

2 т. 2 т.

4 т.

2 т. 2 т.

Là ci da rem la ma no, là mi di rai di si;

4 т.

Ve di, non è lon ta no, par tiam', ben mio, da qui.

Ил. 4. Сравнение «темы рококо» и темы Дуэттино Дон Жуана и Церлины из оперы В. А. Моцарта «Дон Жуан»

Fig. 4. Comparison of the “Rococo theme” and the first theme of Zerlina and Don Giovanni’s Duet from W. A. Mozart’s *Don Giovanni*

Приглашающий и в то же время властный мелодический «жест» во втором такте партии Дон Жуана (ход на кварту) словно бы преломляется в секстовом затактовом ходе в т. 3 темы Чайковского. Моцарт во втором предложении объединяет фразы через тот же мелодический ход; очень близкий прием использует Чайковский. Отметим сразу, что на тему Дуэттино в XIX веке было написано великое множество *фортепианных* вариаций, в частности Шопеном и Листом («Воспоминание о „Дон Жуане“» включает в себя мини-цикл вариаций). Здесь же чарующей баритональной семантикой наделяется тембр солирующей *виолончели*.

Композиционной моделью для авторской версии Вариаций на тему рококо могли бы послужить и вариации первой части Сонаты ля мажор К. 331 (тема — в меньшей степени, у Моцарта она получает интенсивное развитие уже в структурных границах своего экспонирования). Первые две вариации Чайковского — словно бы «отсветы» моцартовских строгих, но в то же время театрально характеристичных вариаций. В первоначальной версии третьей вариацией была резко контрастная ля-минорная (вновь как у Моцарта), но в редакции Фитценхагена данная вариация⁶ была перенесена в предфинальную зону цикла, ее заменила до-мажорная. Быстрая финальная вариация и Кода, естественно, остались на месте;

⁶ Видимо, как особо эффектная.

здесь тоже актуализируется моцартовский жизнеутверждающий пафос, раскрытый Чайковским через исключительную («трансцендентную») виртуозность.

Но не только именно этот вариационный цикл можно считать моделью: другие моцартовские вариации, вне всякого сомнения, хорошо известны Чайковскому, такие как Шесть вариаций на «Salve tu, Domine» из оперы Дж. Паизиелло «Мнимые философы» и в особенности Девять вариаций на песенку Н. Дездема «Lison dort», вбирают в себя элементы крупных форм (фантазии, концерта), что проявляется в расширении масштабов вариаций, включении каденций и общем стремлении к непрерывности развития. Обращает на себя внимание то, что исходный тематический материал имеет *вокальное* происхождение.

Объяснимым выглядит сходство композиторской работы Чайковского и с тем, как поступает Бетховен в Двенадцати вариациях на тему русского танца из балета «Лесная девушка» П. Враницкого. В своем раннем сочинении Бетховен выявляет в теме — варианте мелодии «Камаринской», которая, по словам Л. В. Кириллиной, «стала известной в Европе задолго до появления симфонического шедевра М. И. Глинки» [Кириллина 2003], — практически неисчерпаемые возможности для развития. В статье Кириллиной «„Schöne Minka“ и ее сёстры» представлен увлекательный сюжет о работе австрийских и немецких композиторов конца XVIII — начала XIX веков с русским и малороссийским (украинским) интонационным материалом. Позднее уже русские композиторы во главе с М. И. Глинкой пойдут по пути, обозначенному исследователем как «путь вслушивания в характер мелодии, нахождения ее интонационных параллелей в других песнях и построение на этой основе симфонического целого, организованного более тонко и сложно, нежели простое по-пурри или обычные вариации» [Кириллина 2003].

В аспекте диалога русской и австро-немецкой композиторских традиций, проходящего сквозь десятилетия крупных стилевых эпох (от классицизма к романтизму), особое значение приобретают и «Камаринская» Глинки, и финал Второй симфонии Чайковского («Журавель»), и финал его Четвертой симфонии («Во поле береза стояла»), и Вариации на тему рококо, совсем немного опережающие по времени Четвертую. Особый смысл видится и в сотрудничестве Чайковского с Фитценхагеном, не только «обвиолончелившим» (П. И. Юргенсон), но во многом и «онемечившим» первоначальную версию Вариаций [Свободов 2010, 384–387].

И всё же, если ограничиться двумя обозначенными семантическими сферами (русская народная песня и моцартовская, шире — классицистская, композиторская практика), значение словосочетания «тема рококо»

опять окажется весьма «условным». Третий компонент — диалог Чайковского с французской традицией, взятый в, если так можно выразиться, широкоугольном фокусе.

Важными средствами, с помощью которых в теме «маскируется» интонационный контур русской народной песни, становятся темп, точнее, характер движения («Скоро» в «уличной г. Моршанска» — *Moderato sempre* в теме Чайковского), очень детальная, дробная артикуляция (вариант Фитценхагена, *staccato*, сильно отличается от *portamento* в первоначальной версии Чайковского) и выявление *иных* танцевальных образов вследствие изменения структуры темы (превращения трехтактов в двутакты и в особенности появления затакта). Иногда затактовую формулу связывают с жанром гавота [см.: Будяковский 1935, 282], однако в гавоте затакт бывает половинным; здесь же затакт на последней доле приближает ритмическую формулу темы к другому французскому танцу — ригодону⁷. В ригодоне более прочна связь с народным происхождением: «хороводное» качество танца, возможно, обуславливает появление в цикле оркестровых остигато повторяемых связок между вариациями; они, замещая собой развернутые оркестровые туттийные эпизоды концертной формы, дают возможность отдохнуть солисту. Эти связки можно сравнить с «хоровыми припевами» (в сочетании с сольным микрокаденционным комментарием-переходом, подготавливающим следующую вариацию), рефренами; в результате форма целого приобретает черты рондальности.

Отметим, что все эти обогащающие композицию элементы строятся на затактовом мотиве. Затактовый мотив задолго до вступления солиста «обкатывается» в оркестре (как потом будет «набирать ход» исходная ритмическая ячейка в финале Скрипичного концерта); по сути, из этой ритмоформулы рождается все масштабное целое, и, возможно, эта ритмоформула обязана своим происхождением самому округло звучащему слову го-со-со — с эквивалентной восходящей вопросительной или опевающей основной мелодической тон фигурой.

Справедливо утверждение, что именно с Вариаций начинается линия произведений Чайковского, как инструментальных, так и театральных (вплоть до «Спящей красавицы» и «Иоланты»!), в которых «воскрешается» XVIII век, причем именно *французский* XVIII век. «Немного вульгарное имя „рококо“ — слово, обозначающее французскую миловидность через двадцать лет после того, как она вышла из моды» [Стендаль 1959] —

⁷ В теме первой части Сонаты ля мажор Моцарта лирическое начало тоже раскрывается через танцевальный жанровый прообраз (сицилиана).

заклучает в себе все великолепие «галантной эпохи», с одной стороны, воспринятой Чайковским сквозь призму распространенного во второй половине XIX столетия понимания Моцарта, с другой — «распознанной» русским композитором как неотъемлемый компонент стилиевой системы его французских современников — в первую очередь К. Сен-Санса. Здесь существенным оказывается не только личное знакомство и начало дружбы с Сен-Сансом во время приезда последнего в Москву в 1875 году, но, конечно, и постоянный пристальный интерес Чайковского к французской музыке — как в аспекте развития жанра лирической оперы, так и в области экспериментов с инструментальными жанрами «внутри» виртуозно-концертной инструментальной традиции⁸.

Здесь можно говорить о множестве жанровых моделей для Вариаций, словно бы «излучаемых» современной Чайковскому французской творческой практикой. Это в первую очередь одночастная («отдельно взятая») большая концертная пьеса (*Morceau de Concert*) в вариационной форме с чертами концерта. В композиции Вариаций на тему рококо также есть связи с сюитой и, скорее, даже с дивертисментом. Характерный для французских композиторов эпохи Обновления синтез жанров происходит в области сближения *Morceau de Concert* и симфонической поэмы (пожалуй, самый известный пример — «Пляска смерти» Сен-Санса, 1874). Весьма рельефны эти связи в концертных жанрах Чайковского, в особенности в их финалах; в этот же период (1875–1878) композитор пишет множество скрипичных *Morceaux de Concert* и разнообразных фортепианных «пиэс», объединенных в циклы и сборники.

Виолончельные Вариации на тему рококо органично вписываются в данный контекст и в то же время выделяются в нем. Отметим, что создание Вариаций непосредственно предшествует началу работы над Четвертой симфонией; композитор словно собирается с силами перед тем, как броситься в бой со страшной непреодолимой силой Рока. Похоже, Чайковского не особо волновала концертно-сценическая судьба произведения; болезненно переживая «вторжение» Фитценхагена на уровне композиции целого, он, однако, отдавал должное тому, насколько филигранно Фитценхаген выполнил отделку партии виолончели, и велел «оставить всё как есть» (согласно известному свидетельству Анатолия Брандукова, 1889). Вероятно, Чайковский был бы весьма удивлен тому, с каким энтузиазмом исследователи в XX веке и вплоть до наших дней

⁸ Девиз основанного по инициативе Сен-Санса Национального музыкального общества — *Ars gallica* — также был близок Чайковскому по многим причинам; одной из ключевых позиций *Ars gallica* становится постоянное обращение к культуре XVIII века — эпохе «истинно французского» искусства.

будут выявлять все новые и новые подробности его сотрудничества с Фитценхагеном, и еще больше — тому, сколь огромную популярность приобретет его «пиэса» у исполнителей.

Упомянутая Чайковским в разговоре с Фитценхагеном «легкая безмятежная радостность» рококо⁹ пронизывает собой композицию Вариаций на всех уровнях. Обретение *радости*, открытие мира, где нет *забот* и горестей, — своеобразного убежища, *Sans souci, Mon repos, Mon plaisir* (можно продолжить) — становится важной жизненной и творческой альтернативой в преддверии тяжелейшего кризиса 1877 года¹⁰.

В Вариациях Чайковский словно бы аккумулировал всё самое дорогое для себя: русскую народную песню с ее беззаботным разудалым весельем (и, возможно, коннотациями в духе *in vino veritas* и прочих буколических удовольствий¹¹), боготворимого Моцарта, едва ли не «наполовину родную» французскую традицию. Если идти от этимологии слова *rocaille*, это — не просто «раковина», а именно орнамент, *составленный из кусочков раковин, морских камешков, которые образуют богатый изысканный узор* (как правило, внутри грота, паркового павильона — того самого «домика», куда Дон Жуан приглашал Церлину, потому что *Là si darem la mano, / là mi dirai di sì, — там* будет обретено счастье, *там* царит «безмятежная радостность»¹²). В данном аспекте семантические компоненты, представленные в настоящем аналитическом этюде, тоже складываются в загадочную мозаику, доподлинный смысл которой был известен только самому Петру Ильичу.

Литература

- [1] Будяковский 1935 — Будяковский А. Е. П. И. Чайковский. Симфоническая музыка / Ленинградская филармония. Ленинград: [б. и.], 1935. 273 с. — (Книги о симфонической музыке).
- [2] Зарипов 1973 — Зарипов Р. Моделирование транспозиции инвариантных отношений и музыкальных вариаций на вычислительной машине // Кибернетика. 1973. № 5. С. 400–421.

⁹ В оригинале *schwebende Heiterkeit* — «парящая безоблачность», веселое настроение; «радостность» — перевод Будяковского [Будяковский 1935, 282].

¹⁰ Вероятно, определенную роль в обращении Чайковского к подобной тематике сыграло начало дружбы с Надеждой Филаретовной фон Мекк (первое письмо Н. Ф. датировано 18 декабря 1876 года).

¹¹ Тексты «Камаринского» и «Я вечер млада» в этом отношении очень похожи.

¹² Показателен авторский подзаголовок написанных в следующем году Трех пьес для скрипки и фортепиано ор. 42 — *Souvenir D'un Lieu Chèr*, «Воспоминание о дорогом месте» («дорогое место» — Браилов, имение Н. Ф. фон Мекк).

- [3] Кириллина 2003 — *Кириллина Л. В.* «Schöne Minka» и ее сёстры // Людвиг ван Бетховен, 2021. URL: <https://beethoven.ru/node/495> (дата обращения: 17.05.2021).
- [4] Охалова 2018 — *Охалова И. В.* Произведения П. И. Чайковского для виолончели с оркестром. Москва: П. Юргенсон, 2018. 48 с.
- [5] Свободов 2010 — *Свободов В. А.* Смычковый инструментарий в эволюции европейского исполнительского искусства: дис. ...докт. искусствоведения: 17.00.02 / Российский институт истории искусств. Санкт-Петербург, 2010. 520 с.
- [6] Стендаль 1959 — *Стендаль (Бейль, Анри)*. Прогулки по Риму // *Стендаль*. Собрание сочинений в 15 тт. Том 10 / под общ. ред. Б. Г. Реизова. Москва: Правда, 1959. 671 с. — (Библиотека «Огонек»). Электронная копия: Стендаль (Мари-Анри Бейль), 2013–2018. URL: <http://henri-beyle.ru/books/item/f00/s00/z0000009/st000.shtml> (дата обращения: 17.05.2021).
- [7] Туманина 1962 — *Туманина, Н. В.* Чайковский: Путь к мастерству. 1840–1877 гг. / отв. ред. Б. М. Ярустовский. Москва: Издательство АН СССР, 1962. 582 с.
- [8] Istomin, Sergei (2019). “The history of Tchaikovsky’s *Variations on a rococo theme* and the collaboration with Fitzenhagen” // Universiteit Gent, 2021. URL: <https://biblio.ugent.be/publication/8608791/file/8621865> (дата обращения: 17.05.2021).

© Т. И. Твердовская, 2021

Сведения об авторе

Твердовская, Тамара Игоревна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1266-3923>

SPIN-код: 9565-5815

e-mail: tverdo2001@mail.ru

Кандидат искусствоведения (2003), доцент кафедры истории зарубежной музыки, проректор по научной работе Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

Variations on a Rococo Theme by Pyotr Ilyich Tchaikovsky: On the Semantics of Thematic Material and Composition

Tverdovskaya, Tamara I.

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
2, liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia

Annotation. One of the most popular works by Pyotr Ilyich Tchaikovsky — *Variations on a Rococo theme op. 33* for cello and orchestra — seems well covered in literature, but so far the piece has remained quite mysterious in terms of its content. The article attempts to interpret some features of thematic material and forms of *Variations*. The starting point for the discussion are the well-known words of Tchaikovsky, addressed to Wilhelm Fitzenhagen: “Do you know what *rococo* is? It’s a serene feeling of joy”. Finding joy, discovering a world where there are no worries and sorrows, was an important, life and creative, alternative during the composer’s work on the Fourth Symphony, on the eve of the most difficult crisis of 1877. In this study, three spheres are considered as the most important components: the Russian folk song; the image and heritage of Mozart; and finally, the *siècle galant* in the music of French composers of the Renewal period, primarily Camille Saint-Saëns. With *Variations on a Rococo theme*, Tchaikovsky starts a series of both instrumental and theatrical compositions where the French XVIII century is “resurrected”. This piece is therefore considered as crucial for formation of an important component of the composer’s style.

Keywords: *Pyotr Ilyich Tchaikovsky, Variations on a Rococo theme, semantics of a musical composition, Russian folk song, Wolfgang Amadeus Mozart, French musical culture.*

Submitted on: 17.05.2021

Published on: 15.09.2021

For citation: *Tverdovskaya, Tamara I.* “Variations on a Rococo Theme by Pyotr Ilyich Tchaikovsky: On the Semantics of Thematic Material and Composition”. In *Opera musicologica*, vol. 13, no. 3 (2021), pp. 6–18 (in Russian).
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.3.001>.

Works Cited

- [1] Budyakovskiy, Andrey Ye. (1935). *Pyotr Tchaikovsky. Simfonicheskaya muzyka [Pyotr Tchaikovsky. The symphonic music]*. Leningrad: [s. a.], 1935. 273 p. — (Knigi o simfonicheskoy muzyke [Books about symphonic music]) (in Russian).
- [2] Zariпов, Rudolf'. (1973). “Modelirovanie transpozitsii invariantnykh otnosheniy i muzykal’nykh variatsiy na vychislitel’noy mashine” [“The modeling of the transposition of the invariant relations and musical variations on the computing machine”]. In *Kybernetika*. 1973. Vol. 9. No. 5. Pp. 400–421 (in Russian).

- [3] Kirillina, Larissa V. (2003). “Schöne Minka’ and her sisters”. In Beethoven, 2021. Available at: <https://beethoven.ru/node/495> (accessed: 17.05.2021) (in Russian).
- [4] Okhalova, Irina V. (2018). *Proizvedeniya Petra Tchaikovskogo dlya violoncheli s orkestrom [Pyotr Tchaikovsky’s works for cello and orchestra]*. Moscow: P. Yurgenson, 2018. 48 p. (in Russian).
- [5] Svobodov, Valeriy A. (2010). *Smychkovyy instrumentariy v evolyutsii evropeyskogo ispolnitel’skogo iskusstva [The bow instruments in the evolution of the European performing art]*: Dr. of Art History diss. 17.00.02. St. Petersburg, Russian Institute of Art History, 2010. 520 p. (in Russian).
- [6] Stendhal (Beyle, Marie-Henri) (1959). “Progulki po Rimu” [“Promenades dans Rome”]. In Stendhal. *Collected Works: in 15 Vols. Vol. 10*. Moscow: Pravda, 671 p. — (Biblioteka “Ogonek” [Library “Ogonek”]). Digital copy: Henri-Beyle.ru, 2013–2018. Available at: <http://henri-beyle.ru/books/item/f00/s00/z0000009/st000.shtml> (accessed: 17.05.2021) (in Russian).
- [7] Tumanina, Nadezhda V. (1962). *Tchaikovsky: Put’ k masterstvu. 1840–1877 gody [Tchaikovsky: The path to mastery. 1840–1877]*. Moscow: Izdatel’stvo AN SSSR, 582 p. (in Russian).
- [8] Istomin, Sergei (2019). “The history of Tchaikovsky’s *Variations on a rococo theme* and the collaboration with Fitzenhagen”. Available at: <https://biblio.ugent.be/publication/8608791/file/8621865> (accessed 17.05.2021).

© Tamara I. Tverdovskaya, 2021

About the Author

Tverdovskaya, Tamara I.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1266-3923>

SPIN-код: 9565-5815

e-mail: tverdo2001@mail.ru

PhD of Arts (2003), Associate Professor of Department of Western Music History, Vice-rector for Research of Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
2, liter A Glinka St., St. Petersburg 190068, Russia



This is an open access article distributed
under the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY4.0)

УДК: 78.082.4

ББК: 85.315

DOI: 10.26156/OM.2021.13.3.002

Концерт для оркестра «Желтые звезды» Исаака Шварца: в зеркале музыкальной культуры ашкеназов

Двужильная, Инесса Фёдоровна

Белорусская государственная академия музыки

220030 Республика Беларусь, г. Минск, ул. Интернациональная, 30

Аннотация. В статье предпринят анализ последнего произведения выдающегося петербургского композитора Исаака Шварца (1923–2009) — мемориального опуса памяти жертв Холокоста. Аргументированно доказывается, что ашкеназская культура, в том числе и музыкальная, была органичной частью всей жизни композитора. Об этом свидетельствуют сформировавшийся в детские годы этнослух И. Шварца, огромное количество песен на идиш, которые он мог играть наизусть часами и, безусловно, тематизм инструментального концерта «Желтые звезды», в котором наряду с цитатным материалом выявляются и многочисленные авторские темы, отмеченные знаком еврейской идентичности. В них прослеживаются традиции синагогальной молитвы, клезмерского музицирования, идишской народной песни. Вместе с тем в работе с тематическим материалом, с формой, с оркестровкой обнаруживается прочная связь И. Шварца с ленинградской-петербургской композиторской школой.

Ключевые слова: *Исаак Шварц, «Желтые звезды», инструментальный концерт, ашкеназская музыкальная культура, идишская песня, клезмерское музицирование, тема Холокоста.*

Дата поступления: 24.05.2021

Дата публикации: 15.09.2021

Для цитирования: *Двужильная И. Ф.* Концерт для оркестра «Желтые звезды» Исаака Шварца: в зеркале музыкальной культуры ашкеназов // Opera musicologica. 2021. Т. 13. № 3. С. 19–37. DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.3.002>.

Концерт для оркестра «Желтые звезды» Исаака Шварца: в зеркале музыкальной культуры ашкеназов

10 мая 2000 года в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии имени Д. Д. Шостаковича состоялась премьера Концерта для симфонического оркестра «Желтые звезды», на которой присутствовал автор сочинения Исаак Иосифович Шварц (*ил. 1*). Ее осуществил Академический симфонический оркестр Санкт-Петербургской филармонии под управлением В. А. Альтшулера. После этого знаменательного события Концерт неоднократно исполнялся разными оркестрами¹, был записан на диск, издана его партитура². Уже после смерти И. И. Шварца название «Желтые звезды»³ стали носить несколько ежегодных концертных программ (Санкт-Петербург, Минск), посвященных Международному дню памяти жертв Холокоста, отмечаемом 27 января, в день освобождения в 1945 году Красной Армией концлагеря Аушвиц.

За период концертной жизни произведения появились фильмы, публикации о творчестве Шварца, но так и остался открытым вопрос: почему только в единственном опусе этого талантливого композитора XX века так ярко зазвучала музыка, обращенная к традиции ашкеназской музыкальной культуры⁴, о которой он никогда не говорил в своих интервью? Данная проблема поднята в настоящей статье. Свое внимание мы сконцентрируем на тематизме Концерта, обусловленном программным замыслом сочинения⁵.

¹ Московская премьера состоялась 29 сентября 2000 года в Концертном зале имени П. И. Чайковского и была приурочена к 60-летию творческой деятельности композитора (Российский национальный оркестр, дирижер П. Сорокин). Позже Концерт играли Национальный филармонический оркестр России (дирижер В. Спиваков), Владимирский русский оркестр (дирижер А. Антонов), Волгоградский государственный симфонический оркестр (дирижер П. Герштейн) и др.

² Анализ произведения осуществляется по партитуре [Шварц 2007].

³ Символике щита Давида, ставшего прототипом желтых звезд, нашивок на одежде евреев периода Холокоста, посвящена монография Герберна С. Эгема [Oegema 1996, 65–78].

⁴ О музыкальной культуре ашкеназов см.: Еврейская традиционная музыка в Восточной Европе: сборник статей / под ред. Н. С. Степанской. Минск: Бестпринт, 2006. 348 с.

⁵ Полезная информация была получена в результате интервью с А. В. Нагорной-Шварц (вдовой композитора, директором Мемориального Дома-музея Исаака Шварца),



Ил. 1. И. И. Шварц
Fig. 1. Isaac Schwartz

Обратимся к истории создания Концерта «Желтые звезды». В 1999 году музыковед, директор Академического симфонического оркестра Санкт-Петербургской филармонии Э. Сорин узнал о том, что Шварц на протяжении ряда лет работает над партитурой многочастного произведения для симфонического оркестра, и обратился к мастеру с просьбой закончить его к празднованию Дня Независимости Израиля. Мерный темп жизни Шварца, его приверженность к созерцанию мало способствовали поставленной задаче, выполнить которую помогал своим присутствием Сорин. Как рассказывал Владимир Альтшулер⁶, в период работы над Концертом композитор нередко появлялся в репетиционном классе или студии звукозаписи на четвертом этаже Петербургской филармонии, где он часами играл и пел многочисленные идишские песни, впоследствии вошедшие в данное сочинение. По меткому наблюдению дирижера, это выглядело так по-домашнему, словно за столом собралась большая еврейская семья, исполняющая песни на идиш под зажигательный акком-

В. А. Альтшулером (заслуженным артистом России, дирижером, профессором), А. С. Белоненко (заслуженным деятелем искусств России, кандидатом искусствоведения, директором Свиридовского института), Беллой Либерман (музыковедом, писателем, организатором и участником ансамбля Kol Cole /«Голос из Кёльна»/).

⁶ Беседа с В. А. Альтшулером состоялась 9 июля 2020 года в режиме онлайн. Информацию об истории создания и исполнения Концерта можно почерпнуть в видеозаписи: Встреча с участниками и организаторами Благотворительного концерта «Желтые звезды» // YouTube, 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=m5FV0ePV3HI> (дата публикации: 28.01.2016; дата обращения: 24.05.2021).

панемент рояля Шварца. После войны мир идишской культуры еврейского местечка, по мнению Альтшулера, исчез, и перед ним сидел Исаак Шварц — носитель традиции этого мира. Во время исполнения песен нередко у композитора появлялись слезы. Атмосфера оказалась близкой и дирижеру, выросшему в еврейской семье, где родители говорили на идиш.

Мог ли Шварц играть наизусть эти бесконечные идишские песни или хасидские танцы, ни разу не исполняя их ранее? Ответ стал очевидным во время беседы с А. В. Нагорной-Шварц: культурная традиция такого музицирования была заложена в нем еще в детские годы, композитор бережно хранил обычаи своего народа⁷. На тех импровизированных концертах в репетиционных классах Петербургской филармонии мелодическая ячейка становилась зерном для зажигательных импровизаций Шварца, воскрешавших страницы беззаботного детства, которое прошло в небольшом городке Ромны Полтавской губернии⁸, в семье деда по материнской линии (он переехал сюда из Прибалтики). Атмосфера дома, где говорили на идиш, была наполнена музыкой. Звучащие на грампластинке воспроизводили классические произведения, а украинские и идишские народные песни исполнялись нередко «вживую». В этом городке, где кипела еврейская жизнь⁹, Исаак Шварц провел свои дошкольные годы вместе с рано овдовевшим дедом. Родители и две сестры жили в Ленинграде, откуда родом был отец — сын петербургского раввина Иосиф Евсеевич Шварц. Он получил прекрасное университетское образование и преподавал до 1929 года в этом же университете арабский язык. Иосиф Евсеевич обладал красивым голосом, хорошо играл на рояле (в ленинградской квартире стоял Блютнер). На нем же музицировали дочери, студентки Ленинградской консерватории по классу фортепиано. Именно в такую среду и попал Исаак Шварц в 1930 году: в семье продолжал звучать идиш, нередко собиралась для музицирования ленинградская интеллигенция, в исполнении сестер звучала фортепианная классика. С дедом-раввином отношения не сложились. По воспоминаниям вдовы Шварца, проживавшая на соседней улице его семья не смогла одобрить выбор сына, который женился на провинциальной еврейской девушке.

⁷ Подробнее о детстве И. Шварца см.: [Нагорная-Шварц 2016, 6–28].

⁸ Ныне — Украина, Сумская область.

⁹ В 1910 году здесь функционировал ряд еврейских учебных заведений (ешива, женская профессиональная еврейская школа, три частных еврейских училища), в 1917–1922 годах работал еврейский народный театр им. И.-Л. Переца (режиссер Р. Н. Заславский), подробнее см.: [Ромны 1994].

Дальнейшая жизнь Исаака Иосифовича сложилась непросто: осуждение отца и ссылка в предвоенные годы семьи во Фрунзе; участие в Великой Отечественной войне и контузия; возвращение в Ленинград в 1945 году и учеба в Ленинградской консерватории в классе Б. А. Арапова, большая человеческая и творческая жизнь в любимом городе и в поселке Сиверский. За все эти годы Шварц позволил себе лишь однажды, в начале 1960-х, на суд зрителей вынести оркестровую пьесу «Веселый портной», в которой зазвучала зажигательная танцевальная еврейская музыка, основанная на обработке идишской песни «Варничкес» («Вареники»). Эта пьеса приобрела большую популярность как танцевальный номер «Еврейский портняжка» в исполнении Махмуда Эсамбаева, ставший украшением концертных программ молодого танцовщика¹⁰. Вторым же сочинением, где проявились еврейские культурные корни Шварца, стал Концерт для оркестра «Желтые звезды».

Владимир Альтшулер не запомнил названия всех идишских песен, которые объявлял ему Шварц во время работы над сочинением в классах филармонии, но одну из них он назвал в нашей беседе сразу — «Варничкес» («Вареники»), широко популярная песня довоенного еврейского местечка, разрешенная в СССР и в послевоенный период, в годы разгула антисемитизма¹¹. Выбор этой песни, тема которой появляется в Концерте «Желтые звезды» многократно, был не случайным. Возможно, он обусловлен и программным замыслом произведения, адресующего к периоду Второй мировой войны.

История сохранила многочисленные материалы повседневного противостояния евреев нацистам в гетто и концлагерях: еврейские дневники и письменные свидетельства периода Холокоста, воспоминания и статьи, написанные после войны. Так, идея создания Концерта пришла к Шварцу во время чтения им документальных материалов — одного из рассказов бывшей узницы гетто Каунаса¹². Композитор был растроган

¹⁰ «Еврейский портняжка» в исполнении М. Эсамбаева. Электронный ресурс: <https://www.facebook.com/1601722693483490/posts/2737240606598354/> (дата обращения: 23.08.2020).

¹¹ Аудиозапись песни «Варничкес»: вокал З. Шульман, партия ф.-п. С. Жак; 1939 год. См.: Зиновий Шульман Варнычки Varnitchkes סעקשטיראוו 1939 // YouTube, 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=b1MO1dIP-TQ> (дата публикации: 15.10.2012; дата обращения: 24.05.2021); перевод текста с языка идиш на русский, см.: Варенички-Di Varnitshkes-перевод с идиш / перевод с идиш — Берл Вайншток // Стихи.ру, 2000–2021. URL: <https://stihi.ru/2015/05/01/6067> (дата обращения: 24.05.2021).

¹² Каунасское гетто (Литовская ССР) было образовано 15 августа 1941 года после серии расстрелов евреев города в каунасских фортах. Осенью 1943 года гетто было преобразовано в концлагерь. В связи с приближением фронта 5 июля 1944 года началась его ликвидация (евреев вывозили в Польшу, расстреливали; все здания сожгли). Спаслось 300–400 узников; сведения по: [Бубнис 2009, 391–399].

описанием празднования еврейми гетто накануне их уничтожения Пурима — одного из самых светлых праздников в память о чудесном спасении евреев Персии при царе Ахашвероше (Артаксерксе) в последний период 70-летнего Вавилонского изгнания евреев. Царь участвовал в заговоре Амана против евреев, описанном в Танахе, в «Мегилат Эстер» (Свитке Эстер)¹³. Глубочайшей проблемой празднования Пурима в период Холокоста была явная несовместимость сути праздника с окружающей действительностью. Несомненно, в условиях гетто и лагерей существовала большая опасность в чтении Свитка и в произнесении проклятий Аману, под которым нередко в эти годы подразумевали Гитлера. Он знал об этом сравнении и в своей речи 30 января 1944 года сказал: «Если Германия не победит, еврейство отпразднует свой второй триумфальный Пурим на руинах Европы» [цит. по: Блум-Добкин 2004].

Концерт для оркестра «Желтые звезды» в своей первой редакции (петербургская премьера) включал шесть частей: 1. Утренняя молитва. Танец; 2. Хорал и тема с вариациями; 3. Веселый танец; 4. Юмореска; 5. Вечерняя молитва. Последняя ночь в гетто; 6. Финал. К московской премьере была написана четвертая часть «Ноктюрн», таким образом Концерт стал семичастным циклом, в котором части следуют *attacca*. Их названия ориентируют слушателя на программность сочинения, события которого разворачиваются в течение одного дня. Анализ музыкального тематизма позволяет конкретизировать программу Концерта, раскрыть образно-художественное содержание, выявить его драматургию.

Специфика музыкального тематизма произведения отмечена широким использованием элементов разных жанров ашкеназской музыкальной культуры: как синагогальной молитвы, так и традиционной музыки (мелодий идишских песен, танцевальных тем из практики клезмеров). Композитор редко прибегает к цитированию, чаще создает собственные мелодии, близкие к этим жанровым моделям. Выявлению их национального характера способствует и оркестровка, частое использование солирующих инструментов, характерных для клезмерских ансамблей — скрипки, кларнета. Таким образом, избранные Шварцем для Концерта жанры европейской академической музыки, которые зафиксированы в названиях частей (молитва, танец, хорал, ноктюрн, юмореска), нередко реализуются через музыкальные темы, решенные в традициях идишской культуры. Вместе с тем в воплощении образов природы или выражении эмоций своих героев композитор не отказывается от романтической стилистики. Такие темы звучат в медленных частях Концерта и воскреша-

¹³ О музыкальном оформлении пуримов см. в статье: [Гольдин 2001].

ют традиции Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского, выявляют мелодический дар Шварца, много и плодотворно работавшего в области киномузыки.

Обратимся к анализу тематизма, который способствует раскрытию образно-содержательного уровня произведения, его концепции. Несколько тем Концерта повторяются в разных частях в точном либо варьированном виде, выполняя функцию лейттем. Одна из них — «Варничкес» (лейттема 1, далее — ЛТ1), аранжировку которой Шварц сделал в оркестровой пьесе «Еврейский портной», о которой говорилось выше. Мелодия этой популярной идишской песни была выбрана Шварцем, на наш взгляд, не случайно. Программный замысел Концерта напоминает слушателям о праздновании евреями Каунасского гетто Пурима. Атрибутом праздника Пурим стало приготовление сладкой выпечки, напоминающей уши Амана (возможно, эту функцию в бедном еврейском местечке могли выполнить и вареники). «Где же девушке найти муку, чтобы приготовить вареники, скалку и доску, чтобы их раскатать, печку, чтобы их сварить, и парня, который их съест?» — об этом поется в песне «Варничкес». Каждый из 4-х куплетов начинается с вершины, с восклицания («Гевалт!» / «Помогите!»), за которым следует импровизация исполнителя в традициях канторской кантилляции. Припев же песни имеет четкую ритмическую танцевальную основу (ил. 2); именно это четырехтактовое построение и использует Шварц в теме, многократно появляющейся в Концерте.

Ge - vald, vu - nemt men, vu - nemt men, vu - nemt men a lok - sn - bret af ka - cen di
 var - nic - kes? On hej - vn un on smalc un on fe - fer un on zalc, oj a
 lok - sn - bret af ka - cen di var - nic - kes

Ил. 2. Идишская народная песня «Варенички» [Еврейская народная песня 1994, 151]

Fig. 2. Yiddish folk song “Varnitschkes”

Впервые она экспонируется в «Веселом танце» (третьей части) в тембре двух солирующих фаготов (с. 63) в ладу дойриш¹⁴ (ил. 3):



Ил. 3. И. Шварц. «Желтые звезды». № 3. «Веселый танец» [Шварц 2007, 53]

Fig. 3. Isaac Schwartz, “Yellow Stars”, no. 3 “Merry Dance”

Озвучив два куплета песни, Шварц «выпускает на сцену» новые клезмерские мелодии, словно в танец вовлекается все большее количество людей.

Песня «Варничес» открывает и «Юмореску» (пятая часть), представляющую непосредственный спектакль «Пуримшпиль», полный неожиданных перевоплощений и гиперболизованных курьезных ситуаций. Припев песни отдается все тем же фаготам, но звучит дуэт в условиях более быстрого темпа (*Allegro*). В третьем куплете (ц. 2, с. 99), порученная гобоям, тема (*dolce*) проявляет свой истинный юмористический смысл. Композитор украшает ее форшлагами, которые часто вплетаются в канву импровизаций. При заключительном проведении она поручается дуэту флейты-пикколо и кларнета (ц. 3, с. 101).

Резкий контраст танцевальной музыке вносит тема Амана — маршевого характера, ярко артикулированная, в низком регистре тубы и роля (ц. 4, с. 101) (ил. 4):



Ил. 4. И. Шварц. «Желтые звезды». № 5. «Юмореска» [Шварц 2007, 101]

Fig. 4. Isaac Schwartz, “Yellow Stars”, no. 5 “Humoresque”

¹⁴ Дойриш (возвышенный дорийский) — звукоряд натуральной минорной гаммы с IV# ступенью (ув. 2 между III и IV ступенями); иногда используется верхний гармонический тетрахорд или повышается VI ступень, а VII — натуральная. Именно третий вариант часто используется в Концерте (о модальной системе ладов еврейской музыки пишет Е. Хаздан [Хаздан 2006, 216–219]).

Торжество и победа над ним, задумавшим погубить еврейский народ, возмещается возвращением в стремительном темпе ЛТ1, неистового хасидского танца участников и зрителей этого спектакля (ц. 9, с. 108).

Припеву песни «Варничес» близки и многочисленные авторские мелодии, ведущие к традиции клезмерского музицирования. Они выступают в роли персонафицированных героев повествования и удивляют слушателей своей энергетикой, утверждают мастерство мелодического дара Шварца. Композитор отказывается от цитирования и россыпями дарит танцевальные темы в духе фрейлехса, дойны. Их объединяет двухдольный метр, оживленный темп, четкая ритмическая артикуляция, использование минорного модуса с ув. 2; нередко они звучат в партии солирующих кларнета, альты, скрипки. Такими темами насыщена «Утренняя молитва» (первая часть), предшествующая подготовке праздника. Одна из тем звучит у солирующего кларнета (ц. 7, с. 12 и ц. 17, с. 31) (ил. 5):



Ил. 5. И. Шварц. «Желтые звезды». № 1. «Утренняя молитва» [Шварц 2007, 12]

Fig. 5. Isaac Schwartz, “Yellow Stars”, no. 1 “Morning prayer”

Другая тема появляется у дуэта английского рожка и кларнета (ц. 8, с. 14 и ц. 18, с. 33), в репризном построении — в диалоге флейт и высоких струнных (ц. 9, с. 16) (ил. 6):

The image shows a musical score for a duet between an English Horn (Coro inglese 1) and a Clarinet in B2 (Clarinetti in B 2). The tempo is 'Andantino con moto', the key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The English Horn part starts with a rest, while the Clarinet part begins with a rhythmic pattern of eighth notes.

Ил. 6. И. Шварц. «Желтые звезды». № 1. «Утренняя молитва» [Шварц 2007, 14]

Fig. 6. Isaac Schwartz, “Yellow Stars”, no. 1 “Morning prayer”

Самым «заводным» и эмоционально открытым становится «Веселый танец» (третья часть). Наряду с ЛТ1 композитор вводит новый рельефный музыкальный материал: у кларнетов с высокими струнными (ц. 6,

с. 73), у валторн (ц. 7, с. 76). В «Веселом танце» возвращаются и танцевальные темы первой части (ц. 8, с. 80), образуя репризу первого раздела Концерта («Утренняя молитва» — «Хорал. Тема с вариациями» — «Веселый танец»). Танцевальные мелодии, интонационно родственные ЛТ1, наполняют и «Юмореску», они нередко «реагируют» на тему Амана и носят юмористический характер (например, в разделе Scherzoso (ц. 6, с. 105) звучит псевдоромантический дуэт кларнетов с отголосками-вздохами гобоев).

Близкими зажигательным танцевальным темам оказываются и песенные, нередко включающие те же интонации. Их вокальная природа подчеркнута узким диапазоном звучания, ритмической организацией и артикуляцией, обусловленной текстом песен на идиш и характером произношения этого текста. Одна из них неоднократно появляется в Концерте (ЛТ2). Впервые она экспонируется в умеренном темпе дуэтом флейт в «Утренней молитве» в ладу дойриш с ярко выраженной интонацией вопроса (ц. 4, с. 10; *Andantino*) (ил. 7):



Ил. 7. И. Шварц. «Желтые звезды». № 1. «Утренняя молитва» [Шварц 2007, 10]

Fig. 7. Isaac Schwartz, “Yellow Stars”, no. 1 “Morning prayer”

В диалог с ней вступают лаконичные ответы, которые Шварц предлагает в разных тембровых решениях (они звучат у труб, гобоев, кларнетов, фаготов). Все эти краткие и выразительные фразы в полной мере соответствуют репликам людей, присутствующих за трапезным столом. В репризном разделе ЛТ2 возвращается в иной оркестровке: в своем первом проведении она звучит в тихой динамике у дуэта солирующих труб, во втором — у валторн. Фоном служит длительно выдержанный двойной органнй пункт у низких струнных, рояля и литавр с остиатно повторяющейся маршевой ритмической фигурой (ц. 13, с. 27; *Andante*).

ЛТ2 прозвучит еще в двух частях произведения — в «Ноктюрне» (четвертая часть) и в «Вечерней молитве» (шестая часть). Лирическим откровением Концерта становится «Ноктюрн». Он представлялся Шварцу как прощание двух молодых влюбленных накануне уничтожения

гетто¹⁵. Символичным стало и его центральное место в семичастном цикле; остальные части располагаются вокруг «Ноктюрна», подобно боковым ветвям семиствольного Дерева Жизни — меноры. Атмосфера музыки «Ноктюрна» пронизана нежностью, трепетом, лучами солнечного заката. ЛТ2 звучит у дуэта солирующих скрипок; в мелизматiku инкрустируются мотивы вздоха (ц. 1, с. 86). Экспрессивный тон определяет очередная тема у солирующей виолончели, в диалог с которой вступают активные ответные фразы дуэта скрипок. Словно следуя за кадрами фильма, композитор раскрывает эмоции своих героев. Преобразуясь, ЛТ2 передается деревянным духовым инструментам (английскому рожку, затем дуэту гобоев, которому эхом вторят кларнеты), мотивы вздохов озвучивают *divisi* струнных и флейт. Практически незаметны вплетения интонаций ЛТ2 в европейскую романтическую музыку, погружающую в атмосферу сокровенной нежной красоты (ц. 8, с. 93). Мелодические линии деревянных духовых инструментов вступают в диалог, фоном им служит вибрирующее в тихой динамике тремоло струнных (в аккордовой фактуре на выдержанном органном пункте).

«Ноктюрн» воспринимается как романтическое интермеццо, но лирический тон определяет музыку и второй части («Хорал и тема с вариациями»). Строгий хорал духовых с сурдиной написан в традициях европейской музыки. Тема возвращает к лирическим идишским песням, последующие три вариации — к синагогальной кантиляции. Первоначально тему вариаций интонирует солирующий гобой (ц. 3, с. 49), к которому в среднем разделе двухчастной репризной формы присоединяется флейта-пикколо. В условиях умеренного темпа отчетливо прорисовываются закругленные мелодические фразы на фоне строгой аккордовой гармонизации духовых (ил. 8):



Ил. 8. И. Шварц. «Желтые звезды». № 2. «Хорал и тема с вариациями» [Шварц 2007, 49]

Fig. 8. Isaac Schwartz, “Yellow Stars”, no. 2 “Chorale and theme with variations”

¹⁵ Из беседы с А. В. Нагорной-Шварц 20.07.2020.

В последующих трех вариациях нарастает экспрессивный тон звучания, вызывающий ассоциации с синагогальной кантилляцией. Тема вплетается в кружева солирующей скрипки, ее оттеняют короткие фразы деревянных духовых инструментов. В заключении она звучит у солирующего кларнета (ц. 10, с. 59) с легкими и нежными комментариями скрипки с сурдиной. Эмоции кларнета выливаются в гаммообразные пассажи, напоминающие о музыке «Шехеразеды» Римского-Корсакова (третья часть, ГП) как образе светлой сказки, мечты.

События в Концерте «Желтые звезды» разворачиваются в течение одного дня, который, как положено в еврейской традиции, начинается и завершается молитвой. Молитва данного Концерта («Утренняя молитва», первая часть) изначально далека от экспрессивно-экзальтированного синагогального речитатива или кантилляции. Ее сдержанное звучание в хоральной фактуре деревянных духовых инструментов с дублировкой тремолирующих струнных *divisi* создает аллюзию на сочинения П. И. Чайковского (тема хора увертюры «Ромео и Джульетта», «Утренняя молитва» из «Детского альбома») (ил. 9):

The image shows a musical score for the first movement, 'Morning prayer', from the concert 'Yellow Stars' by Isaac Schwartz. The score is for 2 Clarinets, 2 Violins, and 2 Bassoons. It is in 4/4 time, marked 'Lento' with a tempo of 60. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a melodic line in the clarinets and a supporting harmonic line in the bassoons, with a dynamic marking of 'pp con dolore'.

Ил. 9. И. Шварц. «Желтые звезды». № 1. «Утренняя молитва»

Fig. 9. Isaac Schwartz, "Yellow Stars", no. 1 "Morning prayer"

Строго организованное 10-тактовое построение в фа миноре очерчивает чередование лаконичных двутактовых фраз с ритмическим остинато, изменяющимся лишь в кадансовом построении. При дальнейшем развертывании музыка становится все более экспрессивной. Композитор заостряет внимание на кратком мотиве, репетиции звука (два такта до ц. 2, с. 8), воспринимающемся как слово «истина» и неоднократно появляющемся далее в произведении. После зажигательных мелодий, в духе хасидских танцев, молитва возвращается в динамизированной репризе (ц. 20, с. 41) и предстает в плотной аккордовой фактуре медных духовых (*risoluto*) в сокращенном варианте (6-тактовое построение). Такое контрастное сопоставление разделов встретим и в третьей части Концерта. Здесь тема молитвы совершенно органично вплетается в ис-

крометный еврейский танец; она звучит в дуэте кларнетов под задорный аккомпанемент струнных и литавр (ц. 4, с. 71).

День узников гетто завершается «Вечерней молитвой» (шестая часть Концерта). В партии валторны мы узнаем начальную интонацию ЛТ2, движение по минорному квартсекстаккорду, которой начинается и популярная американская идишская песня предвоенного времени «Майн идише мамэ» («My Yiddishe Momme»): еврейская мама делает мир сладким; жизнь становится горькой, когда она умирает; благодарите Бога за то, что она все еще с вами¹⁶ (ил. 10):



Ил. 10. Песня «Майн идише мамэ» (припев)

Fig. 10. Song “My Yiddishe Momme”

С припева этой песни Шварц начинает «Вечернюю молитву»; нежно и трогательно ее исполняет валторна на тремолирующем фоне струнных. Ответом застывшей на длинном звуке фразе звучит ЛТ1, превратившаяся из зажигательного танца в хрупкую тему струящегося вибратона, спускаю-

¹⁶ «Майн идише мамэ» (My Yiddishe Momme; Моя еврейская мама): сл. и мелодия Дж. Элена, аранжировка Л. Поллака. Аудиозапись песни в исполнении Й. Розенבלата. См.: My Yiddishe Mama by Yosef Rosenblatt // YouTube, 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZWWc7vBnSP0&feature=related> (дата публикации: 05.05.2008; дата обращения: 24.05.2021).

щуюся по гамме в неторопливом темпе. Во втором куплете мелодия песни поручена кларнету, каждая ее фраза отдается эхом у трубы с сурдиной.

В этот праздничный день в гетто еврейская мама в последний раз должна будет спеть колыбельную. Лирический эпизод стал откровением Концерта. Доктор искусствоведения, профессор Российского государственного института сценических искусств Н. А. Маркарьян проводит параллель между этой музыкой и литературным опусом — письмом матери из романа В. Гроссмана «Жизнь и судьба», указывая на схожесть ситуации (ночь перед уничтожением узников гетто)¹⁷. Мелодия первого куплета песни отдана солирующей виолончели; во втором куплете ее напряженно интонируют в октавной дублировке скрипки, а ее экспрессивная кульминация подчеркивается вступлением группы меди. Но песня обрывается аккордом смерти (ц. 12, с. 126). Он разделяет настоящее и будущее, в котором утреннюю молитву прочитать будет некому: зыбкая тишина, начальная фраза молитвы из первой части у низкой меди и тема-призрак веселого Пурима.

Истинная трагедия происшедшего осознается только в финале Концерта. Он открывается нежной песенной мелодией солирующей флейты, которую подхватывает гобой, как эхо отдельные фразы повторяются у валторн. По своему звучанию мелодия напоминает тему вариаций второй части. Рост напряжения (ц. 2, с. 131; *Drammatico*) приводит к героической кульминации, в которой узнаваем мотив второй части (соответствующий слову «истина»); в условиях данной части — это повторение минорного трезвучия у валторн в строгом маршевом ритме (ц. 3, с. 133). Именно ему суждено будет собрать вокруг себя множество мелодий солирующих деревянных духовых инструментов следующего, несколько статичного раздела финала, решенного в неторопливом темпе. Статика разрушается оживлением голосов оркестра и появлением начальной флейтовой темы в эмоционально открытом звучании скрипок с выразительными фразами кларнета, гобоя, вступающими с ней в диалог.

Ритм вальсового аккомпанемента открывает коду финала, в которой прозвучавшие ранее в двухдольном метре темы попадают в иной метрический контекст: тема молитвы первой части, ЛТ1. Песня «Варничекс» (ЛТ1), на наш взгляд, в трактовке автора становится символом бессмертия еврейского народа, величия его духа. Последние аккорды коды утверждают непоколебимость человеческой воли и бесстрашия.

¹⁷ Встреча с участниками и организаторами Благотворительного концерта «Желтые звезды» // YouTube, 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=m5FV0ePV3HI> (дата публикации: 28.01.2016; дата обращения: 24.05.2021).

Тематизм Концерта способствует осмыслению его содержания: первая часть («Утренняя молитва. Танец»): ожидание узниками гетто Пурима, духовная подготовка к нему (Молитва – Танец – Молитва – Танец); вторая часть («Хорал и тема с вариациями»): память узников о древности своего рода и многовековых культурных традициях, боль осознания происходящего; третья часть («Веселый танец»): суэта, подготовка к Пуриму, приготовление еды (песня «Варничекс»); четвертая часть («Ноктюрн»): первый этап праздника на закате солнца, прощание влюбленных накануне их смерти, духовное величие постижения красоты мира, сила отстранения от трагедии и физической боли; пятая часть («Юмореска»): Пуримшпиль, театрализованная сценка с участием Амана и Эстер («Варничекс» — уши Амана); шестая часть («Вечерняя молитва. Последняя ночь в гетто»): здесь и образ еврейской мамы (песня «Майн идише мамэ»), и осознание узниками гетто последнего Пурима в их земной жизни (призрак темы «Варничекс»), и момент смерти невинных людей; седьмая часть (Финал): преклонение перед величием духа людей, память об идишской культуре. «Когда писал, я думал о всех невинных жертвах, которые погибают. <...> Желтые звезды — знак всех людей, которые шли на смерть», — говорил композитор¹⁸.

Шварц обращается к жанру инструментального концерта и выстраивает его драматургию как концертный цикл симфонизированного типа, построенный на противопоставлении образно-тематических сфер, выявляющий тематические арки, лейттемы. В крупном плане очерчиваются два раздела Концерта, где четвертая часть выступает своего рода лирическим интермеццо: первая часть (А) – вторая часть (В) – третья часть (С/А) – четвертая часть (D) – пятая часть (С¹) – шестая часть (Е /В¹/Кода А¹С²) – седьмая часть (F/Кода А²С³). Основным методом работы с тематизмом становится вариационный, что прежде всего проявляется в работе с ЛТ1.

В раскрытии темы Холокоста Исаак Шварц остается композитором ленинградской-петербургской школы, которая всегда тяготела к мультикультурализму и претворению самых различных национальных традиций в рамках классических форм и академического метода.

Холокост не смог уничтожить идишскую культуру. Подтверждают это и мысли А. С. Белоненко, возникшие после прослушивания произведения: «Идишская музыка в Советской России никогда не исчезала.

¹⁸ Цитата из документального фильма «Исаак Шварц. Другие измерения»: Исаак Шварц. Другие измерения // YouTube, 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=H1H6xOjkSPw> (дата публикации: 25.03.2012, дата обращения: 24.05.2021).

Она продолжала существовать в устной народной традиции в быту у советских евреев, ее интонации переключались в одесские куплеты и, самое важное, — ее интонации, ее ритмы перешли в советскую массовую песню. <...> Вот что, на мой взгляд, делает „Желтые звезды“ сочинением, имеющим точный адрес своей прописки. Концерт не мог быть написан ни в Польше, ни в Германии, ни в США. Он мог быть написан только в России»¹⁹.

Литература

- [1] Блюм-Добкин 2004 — *Блюм-Добкин Т.* Пурим в Ландсберге (1946 г.) // Мигдаль Times. Февраль 2004. Электрон. версия: URL: <https://www.migdal.org.ua/history/3837/> (дата публикации: 24.02.2004; дата обращения 24.05.2021).
- [2] Бубнис 2009 — *Бубнис А.* Каунас // Холокост на территории СССР: Энциклопедия / гл. ред. И. А. Альтман. Москва: РОССПЭН, 2009. С. 391–399.
- [3] Гольдин 2001 — *Гольдин М.* Музыка пуримшпилей // Из истории еврейской музыки в России: материалы междунар. науч. конф. «90 лет обществу еврейской народной музыки в Петербурге – Петрограде (1908–1919)». Санкт-Петербург, 27 окт. 1998 г. / сост. и отв. ред. Л. Гуральник. Санкт-Петербург: Еврейский общинный центр Санкт-Петербурга, 2001. С. 37–67.
- [4] Еврейская народная песня 1994 — *Еврейская народная песня: Антология: для пения (1 голос) без сопровождения, с сопровождением фортепиано и напевы без слов / сост. М. Д. Гольдин; комментарии М. Д. Гольдина и И. И. Земцовского; ред. И. И. Земцовский; предисл. сост.; послесл. «Народная песня в общем русле еврейской культуры» А. Л. Каплана.* Санкт-Петербург: Композитор, 1994. 448 с.
- [5] Нагорная-Шварц 2016 — *Нагорная-Шварц А.* Ваше благородие, Исаак Шварц. Санкт-Петербург: Издательство Р-КОПИ, 2016. 384 с.
- [6] Ромны 1994 — *Ромны // Краткая еврейская энциклопедия. Том 7.* Москва, 1994. С. 281–282. Электрон. версия: URL: <https://eleven.co.il/diaspora/communities/13581/> (дата обращения 12.09.2020).
- [7] Хаздан 2006 — *Хаздан Е.* Модальные основы идишского фольклора // Еврейская традиционная музыка в Восточной Европе: сборник статей / под ред. Н.С. Степанской. Минск: Бестпринт, 2006. С. 85–116.
- [8] Шварц 2007 — *Шварц И.* Желтые звезды (Праздник Пурим в гетто). Концерт для оркестра в семи частях. Партитура. Москва: Музыкальное издательство «П. Юргенсон», 2007. 181 с.
- [9] Oegema 1996 — *Oegema G. S.* The History Of The Shield Of David: The Birth Of A Symbol // *Judentum Und Umwelt.* Bd. 62. 1996. 223 p.

© И. Ф. Двужильная, 2021

¹⁹ Из переписки автора с А. С. Белоненко: письмо от 20.07.2020.

Сведения об авторе

Двужильная, Инесса Фёдоровна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1895-5863>

SPIN-код: 9427-1207

e-mail: inessa2z@mail.ru

Кандидат искусствоведения (2005), доцент (2012), преподаватель Гродненского государственного музыкального колледжа

230026 Республика Беларусь, г. Гродно, проспект Янки Купалы, 53

Докторант (очное обучение) Белорусской государственной академии музыки

220030, Республика Беларусь, г. Минск, ул. Интернациональная, 30

Concerto for Orchestra “The Yellow Stars” by Isaac Schwartz: In the Mirror of Ashkenazi’s Musical Culture

Dvuzhlnaya, Inessa F.

Belarusian State Academy of Music

Internatsionalnaya St. 30, Minsk 220030, Republic of Belarus

Abstract. The article analyzes the last work of the well-known Petersburg composer Isaac Schwartz (1923–2009) which is a memorial opus in memory of the victims of the Holocaust. It is argued that the Ashkenazi musical culture was a natural part of the composer’s entire life. This is evidenced by the ethnic rumor of Schwartz formed in his childhood, a huge number of songs in Yiddish that he could play by heart for hours and, of course, the themes of the instrumental concerto “The Yellow Stars”, which demonstrates, along with quotation material, numerous author’s themes, marked by Jewish identity. They trace the traditions of synagogue prayer, klezmer music, Yiddish folk song. At the same time, the work with thematic material, with form, and with orchestration, reveals Schwartz’s tight relationship with the Leningrad-Petersburg school of composition.

Keywords: *Isaac Schwartz, “The Yellow Stars”, instrumental concerto, Ashkenazi musical culture, Yiddish song, klezmer music, the theme of the Holocaust.*

Submitted on: 24.05.2021

Published on: 15.09.2021

For citation: *Dvuzhlnaya, Inessa F. “Concerto for Orchestra “The Yellow Stars” by Isaac Schwartz: In the Mirror of Ashkenazi’s Musical Culture”. In *Opera musicologica*, vol. 13, no. 3 (2021), pp. 19–37 (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.3.002>.*

Works Cited

- [1] Blyum-Dobkin, Tobi (2004). “Purim v Landsberge” (1946 g.) [Purim in Landsberg (1946)]. In *Migdal’ Times*, February 2004. Electronic version. Available at: <http://www.migdal.org.ua/history/3837/?&print=1> (date of the application: 12.09.2020; accessed 24.05.2021 (in Russian)).
- [2] Bubnis, Arunas (2009). “Kaunas”. In *Holokost na territorii SSSR: Enciklopediya [The Holocaust on the territory of the USSR: encyclopedia]*, ed. by I. A. Al’tman. Moscow: ROSSPEN, 2009, pp. 391–399 (in Russian).
- [3] Goldin, Maks (2001). “Muzyka purimshpilei” [“The music of the Purimshpils”]. In *Iz istorii evreyskoi muzyki v Rossii: materialy mezhdynar. nauch. conf. ‘90 let obshchestvu evreyskoi narodnoi muzyki v Peterburge-Petrograde’ [From the history of Jewish music in Russia: materials of the Intern. scientific Conf.: 90 years of the*

- society of Jewish folk music in St. Petersburg-Petrograd (1908–1919)*], ed. by Leonid Gural'nik. St. Petersburg: Evreiskiy obshchinniy centr, pp. 37–67 (in Russian).
- [4] Jewish Folk Songs. Anthology 1994 — Jewish Folk Songs. Anthology, comp. Max Goldin; comments by Max Goldin and Izaly Zemtsovsky. St. Petersburg: Kompozitor, 1994. 448 p. (Text in three languages: English, Russian, Yiddish).
- [5] Nagornaya-Schwartz, Antonina V. (2016). *Vashe blagorodiye, Isaac Schwartz [Your honor, Isaac Schwartz]*. St. Petersburg: Izdat. R-KOPI, 2016. 384 p. (in Russian).
- [6] Romny (1994). In *Kratkaya evreiskaya enciklopediya [Brief Jewish encyclopedia]*. Vol. 7. Moscow, 1994, pp. 281–282. Electronic version. Available at: <https://eleven.co.il/diaspora/communities/13581/> (date of the application 12.09.2020; accessed 24.05.2021) (in Russian).
- [7] Hazdan, Yevgeniya V. (2006). “Modal'naya osnova idischskogo fol'klora” [“Modal foundations of Yiddish folklore”]. In *Evreyskaya traditsionnaya muzyka v Vostochnoy Evrope [Jewish traditional music in Eastern Europe]*: Collection of articles, ed. by Nina S. Stepankaya. Minsk: Bestprint, pp. 85–116 (in Russian).
- [8] Schwartz, Isaac (2007). *Zhyoltye zvyozdy (Prazdnik Purim v getto). Koncert dlya orchestra v semi chactyah [Yellow stars (the Feast of Purim in the ghetto)]*, Concerto for orchestra in seven movements. Partitura. Moscow: Muzykal'noe izdatel'stvo “P. Yurgenson”, 181 p. (in Russian).
- [9] Oegema, Gerbern S. (1996). “The History of The Shield of David: The Birth of a Symbol”. In *Judentum Und Umwelt*, Bd. 62. 223 p.

© Inessa F. Dvuzhlnaya, 2021

About the Author

Dvuzhlnaya, Inessa F.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1895-5863>

SPIN-код: 9427-1207

e-mail: inessa2z@mail.ru

PhD (Arts, 2005), Docent (2012), Lecturer at Grodno State Musical College
53 Yanka Kupala Ave., Grodno 230026 Republic of Belarus

Doctoral candidate of the Belarusian State Academy of Music
30 Internatsionalnaya St., Minsk 220030 Republic of Belarus



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY4.0)

УДК 784.1

ББК 85.314

DOI: 10.26156/OM.2021.13.3.003

Стилистические особенности сочинений для хора а cappella Дмитрия Смирнова на примере хорового концерта «Бессонница»

Макарова, Александра Витальевна

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова
190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

Аннотация. В творчестве современного петербургского композитора Дмитрия Валентиновича Смирнова (р. 1952) хоровые сочинения занимают особое место. В жанровом отношении именно концерт для хора представляет собой своеобразное «зеркало» творческого поиска композитора. Начиная с ранних сочинений начала 1980-х годов («Приявший мир», «Рождение крыла», Концерт для хора на стихи Н. Некрасова) и вплоть до созданного в 2006 году цикла «Набоковские песнопения» многочастные композиции хоровых концертов играли ключевую роль в процессе становления и постепенного усложнения хорового письма автора.

Хоровой концерт «Бессонница» (1986) открывает новый этап в творчестве композитора. В этот период происходит окончательное формирование устойчивой системы стилистических особенностей музыкального языка; композитор обращается к созданию сложных многочастных композиций для хора а cappella. К данному периоду можно отнести такие сочинения, как Концерт для хора на стихи И. Анненского «Кипарисовый ларец», Концерт для хора на стихи О. Мандельштама «Я рожден в девяносто четвертом, я рожден в девяносто втором...» и «Молитвословия» из Литургии Св. Иоанна Златоуста. Сочинения указанного периода отличает многоуровневая смысловая полифоничность, которая находит свое отражение в усложнении драматургии цикла и значительном расширении комплекса музыкально-выразительных средств композиторского письма. Таким образом, происходит окончательное формирование основных стилистических особенностей хорового языка Дмитрия Смирнова.

Ключевые слова: *Дмитрий Валентинович Смирнов, Марина Цветаева, «Бессонница», хоровой концерт, реверберативные приемы, алеаторика, стереофония.*

Дата поступления: 22.03.2021

Дата публикации: 15.09.2021

Для цитирования: Макарова А. В. Стилистические особенности сочинений для хора а cappella Дмитрия Смирнова на примере хорового концерта «Бессонница» // Opera musicologica. 2021. Т. 13. № 3. С. 38–57.

DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.3.003>.

Александра Макарова

Стилистические особенности сочинений для хора а саррелла Дмитрия Смирнова на примере хорового концерта «Бессонница»

*«Есть бытие; но именем каким
Его назвать? Ни сон оно, ни бденье;
Меж них оно, и в человеке им
С безумием граничит разуменье...»*
[Баратынский 2020, 11]

Хоровой концерт «Бессонница» на стихи Марины Цветаевой написан Дмитрием Смирновым в 1986 году¹. Он состоит из пяти частей: «Вот опять окно...», «Чтобы помнил не часочек, не годок...», «В огромном городе моем — ночь...», «Стихи к Блоку», «Бессонница».

Основным драматургическим источником концерта является одноименный поэтический цикл М. Цветаевой, созданный в период с 1916 по 1923 год. Кроме того, в произведение включены два близких по времени цветаевских текста: первый номер цикла «Стихи к Блоку» и отдельно стоящее стихотворение сборника «Версты» — «Чтобы помнил не часочек, не годок...».

«Бессонница» Марины Цветаевой — один из кульминационных текстов «ночной» поэзии в русской философской и любовной лирике. Переживание человеком пограничного состояния между сном и явью, дарующее ему своего рода «прозрение», пребывание между миром реальным и потусторонним — основной мотив этого стихотворного цикла. Для русской поэзии XIX–XX веков тема бессонницы типична; она проявляется во многих стихотворениях и циклах Вяземского, Баратынского, Пушкина, Тютчева, Апухтина, Анненского, Мандельштама, Иванова, Белого, Ахматовой, Набокова, Пастернака. Непосредственным образом она

¹ Концерт был впервые исполнен Ленинградским Камерным хором под управлением Н. Н. Корнева в 1986 году. Записан на диск фирмы Sony classical Камерным хором Lege artis под руководством Б. Г. Абальяна. В 2021 году был исполнен Хором студентов Санкт-Петербургской консерватории под управлением студентки V курса Ирины Михайловой (дипломный проект).

принадлежит к более широкой теме «ночи», которая может быть трактована как своего рода сверттекст:

«Основу художественной онтологии „ночной“ поэзии составляет *ситуация* напряженного размышления над сложными (зачастую предельными) вопросами бытия, встроенная в ночной хронотоп. <...> В напряженном поиске истины, созерцании красоты, осмыслении сложных жизненных положений и т. д. человек переживает своего рода личностное преобразование, которым определяется *единство смысловой установки* „ночного“ сверттекста — прорыв собственной личностной капсулы и выход в качественно ином состоянии сознания на абсолютно новый уровень понимания мира» [Тихомирова 2010, 11].

В отличие от стихотворного первоисточника хоровой концерт отмечен единством драматургического развития. Следуя принципу семантической общности, образованы две сюжетные линии, первую из которых можно назвать главной, а вторую побочной. Главную линию составляют номера первый, третий и пятый, непосредственным образом раскрывающие фабульный уровень концерта.

В центре повествования находятся взаимоотношения лирической героини и Бессонницы, которая и в поэтическом цикле, и в хоровом концерте предстает самостоятельным персонажем, имеющим сходную с человеческой природу. Именно это обуславливает дальнейшее написание слова «Бессонница» с заглавной буквы.

На протяжении большей части Концерта Бессонница не названа, она является лишь незримой частью инобытия ночи, с которым сталкивается лирическая героиня. Три номера, репрезентирующие основную сюжетную линию, символизируют три этапа в развитии взаимоотношений двух главных образов.

В хоровом концерте они строятся по принципу постоянного сближения, кульминацией которого становится достижение полной идентичности двух образов посредством полного отрешения героини от своей земной природы, которое может быть истолковано как добровольное принятие смерти. Символом волшебного соединения становится совместный кутеж, описанный в заключительном монологе Бессонницы.

Сравнительный анализ первого, третьего и пятого номеров позволяет выделить ряд неотъемлемых признаков музыкальной ткани, подтверждающих существование событийности с единым алгоритмом развития.

Первый фактор, обуславливающий единую конструкцию Концерта, — это система взаимоотношений ладовых центров. Говорить здесь о тональ-

ности в традиционной полноте понимания этого термина довольно трудно, скорее, речь идет об интервальных ячейках с точно определенной ладовой принадлежностью и о сложных политональных образованиях. Среди сменяющих друг друга устоев существует два центра относительной стабильности, образующие арочную модель. Это первый номер, который практически полностью звучит в рамках малотерцовой ячейки си минора и последний номер, начальная и заключительная части которого написаны в границах большетерцовой ячейки си мажора. Такая ладовая близость является наиболее точным отражением единства образного развития, а также одним из подтверждений изначального присутствия в композиции Концерта «главного действующего лица» — Бессонницы. Ввиду наибольшей удаленности друг от друга, начала первого и пятого номеров создают два полюса максимальной стабильности. Именно поэтому данные отрезки музыкального материала отмечены ясностью ладовых центров.

Третий номер соединяет в себе черты политональности до минор – соль минор. Он не имеет ярко выраженной связи с первым номером, однако ряд общих черт сближает его с заключительным хором. Фабульный контекст третьего номера отражает момент столкновения мира людского с миром Бессонницы; результатом чего становится трансформация образа лирической героини, ее переход в мир сна. Точкой этого драматического изменения служит внезапная модуляция в ля-бемоль минор. Посредством энгармонической замены преобразованная в соль-диез минор, эта тональность связывает третий номер с последним, поскольку соль-диез минор является тональностью, параллельной си мажору. Также заключительный соль минор находит свое отражение в звучании средней части последнего хора. Он появляется в один из ключевых моментов монолога Бессонницы «Возьми, втяни, глотни: Не будь!» В обоих номерах звучание соль минора обладает схожим художественным смыслом. Он выступает, как символ исчезновения, небытия (в третьем номере на словах «Друзья, поймите, что я вам — снюсь»).

Мы видим, что непосредственная тональная связь последнего номера с первым и третьим способствует созданию целостного художественного пространства Концерта, центром которого является образ Бессонницы.

Вторая структура, репрезентирующая драматургическую основу сюжетной линии Концерта, представляет собой единое значение сонорных комплексов. Все они присутствуют только в первом, третьем и пятом номерах.

На протяжении Концерта происходит постепенное разрастание сонорного пласта внутри фактуры: если в первом номере он представляет

собой лишь партию тенора в *divisi a 3*, то в начале заключительного номера вбирает в себя все партии хора.

Наиболее яркий сонорный комплекс начала пятого номера является результатом постепенного развития предыдущих частей цикла. С первым номером его сближает интонационная природа и главенство центрального тона *си*, черты алеаторных комплексов третьего хора проявляют себя в ритмической структуре партии басов, которая представляет собой узнаваемую ритмическую формулу. Наиболее совершенный сонорный пласт последнего номера выступает итоговой характеристикой образа Бессонницы, которая на протяжении концерта проявляет себя отдельными чертами в алеаторных линиях первого и третьего хоров.

Появление сонорных комплексов в фактуре первого, третьего и пятого номеров непосредственным образом указывает на проявление инобытия ночи; можно говорить о том, что данные комплексы выступают в качестве лейтмотива образа Бессонницы.

Последним фактором, организующим как единое целое три ключевых номера Концерта, становится форма. Все хоры имеют схожую трехчастную структуру, которая постепенно прогрессирует, достигая наибольших масштабов в пятом номере. Так, наиболее близки по строению первый и третий номера: в них присутствует экспозиционная часть или строфа, которая выражена сочетанием алеаторики и мелодического голоса, кульминационная вторая строфа, представленная внезапным ярким вступлением аккордовой мелодии у всех голосов хора, с модуляцией в третьем номере и в первоначальных границах темы, в первом; и заключительной строфой, разрешающей конфликт. В первой части — это хорал, в третьей — изложение первоначальной мелодии в соль миноре. Несмотря на общность структуры формы, масштаб частей различен. Третий номер почти вдвое превосходит первый по протяженности.

Пятый номер являет собой более сложный вариант трехчастности. Крайние части, сравнительно небольшие по объему, образуют вступление и заключение. Основную часть хора занимает монолог Бессонницы — средний раздел формы. Ему довольно трудно дать целостную характеристику, поскольку благодаря специфике иконических переносов стихотворного материала данный раздел состоит из множества малых строф, часть из которых схожи по интонационной природе, а часть различны. Вместе с тем, трехчастность как признак заключительного хора несомненно позволяет говорить об общности формы во всех номерах основной драматургической линии.

Вторая линия, состоящая из второго и четвертого (четных) номеров, с точки зрения драматургического развития скорее статична. Ее роль

может быть истолкована с разных позиций: с одной стороны, она освещает дополнительные грани основного сюжетного пласта, с другой — тематические «отступления» вкупе с основной сюжетной линией создают ретроспективу наиболее значимых тематических линий всей поэтики Марины Цветаевой.

1. «Вот опять окно»

Концерт открывает миниатюра «Вот опять окно», поэтическую основу которой составляет одноименное стихотворение, написанное 23 декабря 1916 года.

В первом номере начинается экспозиция образов основной сюжетной линии. В отличие от первого стихотворения в одноименном цикле, Бессонница здесь еще не обладает одушевленной природой и собственным голосом. Она скорее незримо присутствует, создавая хронотоп происходящего. Подобный вывод мы можем сделать благодаря тому, что миниатюра начинается с постепенного включения сонорного пласта, характерного для образа Бессонницы, в партии теноров.

Внутри этой пространственно-временной ситуации зарождается лирический монолог героини.

Среди тематических линий, формирующих художественную доминанту первого номера особого внимания заслуживает мотив окна. В работе «Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой» В. А. Маслова выделяет образ окна в отдельный концепт:

«С концептом дома тесно связан концепт окна. Это око в мир, расположенное в стене, которая перестает быть глухой. <...> В творчестве М. Цветаевой у окна амбивалентные смыслы» [Маслова 2012, 75].

Граница окна разделяет два пространства — мир общий, «мир-простор» и личный мир героини. Окно становится точкой притяжения противоположностей («разлукавстреча»), символом ожидания и возвращения.

Первые звуки теноровых голосов образуют алеаторический пласт, основанный на чередовании большой секунды *си-до-диез*¹ и малой *до-диез*¹-*ре*¹. Разновременные звучащие, пульсирующие интервалы возвращаются к первоначальному опорному тону *си*, который является высотным узлом не только первого номера, но и всего Концерта. Терцовая ячейка *си* минора, возникающая в сонорном комплексе, выполняет

функцию протоинтонационной материи, внутри которой происходит зарождение первой фразы альтового монолога (ил. 1):

Affanato
pp

♩=63-66

A. *pp*
Вот о - пять ок - но,
Vot a - ruat ak - no,

T. *p*
Mm...
Mm...

T. *p*
Mm...
Mm...

T. *p*
Mm...
Mm...

A. *pp*
где о - пять не спят. Мо - жет - пьют ви - но,
gde a - ruat - ne spyat. Mo - zhit - ruat vi - no,

Ил. 1. Д. В. Смирнов. Хоровой концерт «Бессонница», № 1. «Вот опять окно» (начальный фрагмент)

Fig. 1. Dmitriy Smirnov. *Insomnia*, no. 1 “Here the window again” (beginning)

Аскетичная мелодия развивается постепенно, словно по спирали. Отличительной особенностью ее строения является постоянство ритмического рисунка и стремление к компенсации восходящего интервального движения нисходящим, которое либо возвращает к первоначальному тону, либо сдерживает развитие. Каждый новый «виток» стремится к своему первоначальному рубежу. Сдерживание разработки мотива передает крайнюю внутреннюю сосредоточенность героини.

Во втором предложении первой строфы строки становятся более распространенными синтаксически. Они представляют собой простые предложения, в которых при помощи инверсии изменен порядок слов. При сохранении ритмической организации стихотворения грамматическое единство предложения позволяет сделать повествование более связным.

По мере развития мелодия приближается к речевому ритму и благодаря постепенному увеличению диапазона высказывания, речевые интонации темы сменяются романсовыми. Со вступлением партий сопрано и басов появляются новые тональные краски и новые линии фактуры. На один такт минорный колорит сменяется светлой краской медианты — соль мажора. Верхние голоса реверберативно продлевают начальные звуки альтовой фразы, тем самым расширяя границы звучащего пространства, а короткие торопливые отзвуки *quasi pizzicato* у басов создают подобие гитарного аккомпанемента.

Вторая строфа хоровой миниатюры соответствует третьей строфе поэтического текста. Она открывается обнаженно-эмоциональной кульминацией, в которой образ окна возвышается до уровня всеобщего символа. Спаянным монолитом звучит первая тема у хора *tutti*, преобразованная в аккордовую мелодию с кратковременным реверберативным продлением отдельных звуков у второго сопрано, второго альты, первого тенора и первого баса. Подобное расщепление фактуры позволяет создать эффект единого светящегося сонорного «пятна» при сохранении внутренней линейной основы. Кардинальное преобразование всех музыкально-выразительных средств полностью меняет художественное содержание первоначальной темы. Сильная и устойчивая, она приобретает характер всеобщего высказывания. Кульминация становится моментом освещения, «надличностной картиной», причастность к которой ощущает героиня.

В следующем предложении происходит постепенное возвращение к первоначальному образу. В третьей и четвертой строке заключен противоположный параллелизм, который отражает не контраст мира «закононого» и мира «внутреннего», но скорее их единство и непреложную причастность друг другу. Цельная вертикаль в фактуре кульминации преобразуется в два пласта: пространственную мелодию, охватывающую женские голоса и теноров и аккомпанирующее *pizzicato* баса, квинтовые отзвуки которого вновь напоминают о далеком звуке гитары. Мелодический голос опять звучит у первого альты, как во множестве зеркал отражаясь в ритмически прихотливых имитирующих отзвуках. Размывая очертания мелодии, на основе ее интонационных контуров композитор создает сложный рельеф, в котором сплетаются различные ритмические группы восьмых, шестнадцатых и триолей. Внутреннее противодействие побочных голосов разбивает ритмическую стройность основной мысли, передавая тревожный и беспокойный характер.

Но уже через три такта фактура становится менее плотной. Ритмическая активность сопрано и теноров сменяется длинными педалями. Замирает

мелодия у первого альты и «договаривающее» басовое *pizzicato*. Завершается первый номер кодой, в которой примиряюще звучит прозрачный и светлый хорал.

Затихающие звуки хора постепенно растворяются в сумрачном звучании алеаторического комплекса теноров. Происходит возвращение к первоначальному образу тревожного одиночества. Мир ночной ирреальности вновь вступает в свои права, скрывая, словно занавес, происходящие на авансцене изменения.

2. «Чтобы помнил не часочек, не годок»

Второй номер открывает побочную линию драматургического развития Концерта. В отличие от основной, она репрезентирует не фабульный уровень, а семантический, в котором раскрываются отдельные черты образа лирической героини, характерного для поэзии Цветаевой в целом.

Образ чернокнижницы-колдуньи — один из ярчайших в поэзии Цветаевой. Впервые тема ведовства появляется в нескольких стихотворениях сборника «Версты» и получает широкое развитие, кульминацией которого становится создание в 1930-е годы поэм-сказок «Молодец», «Царь-девица» и «Переулочки». Неодолимое стремление «за пределы» земной жизни и человеческого сознания, в мир древних поверий и темных чар окрашивает не только творчество, но и жизнь поэтессы:

«Она верила в Слово, жила им и творила в нем. На всем ее творчестве лежит печать неугасимой тоски по иному миру. В первое послереволюционное время в цветаевскую лирику и поэмы входят мотивы иррациональных сил, чар и стихий, активно участвующих в изменении судьбы человека» [Маслова 2012, 135].

Ритмическая формула второго номера близка по строению речевому ритму. Встречный ритм количественного характера проявляет себя в продлении первого ударного гласного строки. В верхнем голосе появляется силлабический распев, а в среднем — внутрислоговой.

В жанровом отношении второй номер представляет собой стилизацию календарного фольклора. Основой кругового движения-приворота становится квартетная тема-формула, которая сохраняет свою структуру на протяжении всего хора. Как и в заклинательных подблюдных песнях, мелодическую разработку заменяет идея повторения «на новом уровне», постоянная реприза усиливает воздействие константной темы-формулы.

Мотив остается неизменным, но постоянно видоизменяются фактурное и ладовое решения.

Переменность стихотворного ритма отражена в постоянном чередовании размеров $\frac{7}{8}$ и $\frac{3}{4}$. Но если в стихотворении происходит постепенное сокращение строки, то в музыкальном материале благодаря внутрислого-вому распеву сохраняется константная ритмическая организация темы.

В первой строфе тема экспонируется в женском гетерофонном двухголосии. Первый голос содержит гемитонный малотерцовый мотив в диапазоне кварты с ладовыми центрами *фа-диез*¹ и *ля*¹. Мелодия состоит из больших и малых секунд — опеваний основных ладовых устоев. Постоянное возвращение к ним и повторение отдельных нот создает интонацию причета, увещевания. В альтовом голосе звучит развитый подголосок, который движется постоянными восьмыми, заполняя возникающие в верхнем голосе четверти. В результате свободного голосоведения между подголоском и темой образуются чаще всего кварто-квинтовые и секундовые интервальные взаимоотношения, нередко двойные задержания и перекрещивания голосов.

Третье проведение темы становится кульминационным в первой строфе. Мелодический пласт расширяется до четырех голосов и получает ладовую окраску *фа-диез* и *ми*, звучащих в басу.

Вторая строфа открывается внезапной модуляцией, гетерофонная тема переходит к первому тенору и баритону. Начинается новый виток гадания, в котором ворожея приобретает всё большую силу. Ладовой основой мотива выступают мажорные *ре*, *соль* и *до*. Меняется и интервальная структура второго мелодического голоса. Тяготения между основными и побочными тонами усиливаются благодаря появлению хроматических ступеней.

Во второй фразе в общее движение включается партия сопрано, что значительно расширяет диапазон звучания. Гадание достигает кульминационной фазы, голос ворожеи звучит ярко и сильно.

Внезапная динамическая и ладовая перемена создает ощущение перехода в иную реальность, приобщения волшебного таинства. Как символы древних колдовских сил, которые пробудились от страстного заговора ворожеи, звучат глубокие, архаичные квинты у баса и тенора. Они формируют бурдонный тип фактуры, который замещает тональный органнй пункт. Мелодия вернулась в первоначальные границы диапазона, но в измененном виде. Ее подголосок остался хроматическим. В следующей фразе происходит постепенное возвращение к эмоциональному состоянию экспозиции. Границы бурдона меняются, и теперь он звучит в диапазоне большой септимы *ми-ре-диез*¹, а затем и совсем исчезает,

преобразуясь в кристалльные параллельные терции. Движение второго голоса становится более крупным и спокойным (ил. 2):

The musical score is for a choral piece in Russian. It consists of two systems of staves. The first system includes Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) parts. The second system continues the vocal lines. The lyrics are in Russian, with some parts in Cyrillic and some in Latin script. Dynamic markings include *ff* and *p sub.*. The time signature changes from 3/4 to 7/8 and back to 3/4.

System 1:

- S.:** .чѐс - ка... / .chyos - ka... / Что - бы чу - дил - ся в жа - ру и в по - ту, / Shto - by chu - dil - sya v zha - ru i v pa - tu,
- A.:** .чѐс - ка мо - я! / .chyos - ka ma - ya!
- T.:** .чѐс - ка мо - я! / .chyos - ka ma - ya! / Что - бы чу - дил - ся... / Shto - by chu - dil - sya...
- B.:** .чѐс - ка мо - я! / .chyos - ka ma - ya!

System 2:

- S.:** от ме - ня е - му вер - шо - чек - с верс - ту, / чтоб ко - мне е - му все / at me - nya ye - mu ver - sho - chik - s vers - tu, / shtop ko - mne ye - mu vse
- A.:** чтоб мне все - / shtop mne vse -
- T.:** ме - ня - с верс - ту, / чтоб мне все - / me - nya - s vers - tu, / shtop mne vse -
- B.:** (Bass line continues)

Ил. 2. Д. В. Смирнов. Хоровой концерт «Бессонница», № 2. «Чтобы помнил не часочек, не годок» (кода)

Fig. 2. Dmitriy Smirnov. *Insomnia*, no. 2. “To remember not an hour, not a year” (coda)

Заключительные четыре такта звучат прозрачно и светло, как отражение начальной фразы. Но, несмотря на простоту и эмоциональную однозначность завершения мелодии, музыкальный и текстовый планы здесь вступают в некоторое противоречие. Последние слова стихотворения о «семиструнной расческе» — одна из самых сильных и характерных точек во всем поэтическом тексте. Гадание, которое мы первоначально связывали скорее с фольклорной обрядовой традицией, приобретает черты не только русские, но и цыганские. Семиструнная гитара, к которой, несомненно, отсылает нас поэт, в начале двадцатого века была

неотъемлемым атрибутом цыганской жизни, «цыганской» гитарой. «Цыганское» у Цветаевой всегда связано с крайней точкой страсти и свободы; двух сил, с которыми невозможно совладать, но которые можно воспеть. Последний, приготовленный для конца эпитет «семиструнная расческа» становится самым сильным и неопровержимым доводом. Высказанный тихо и просто, он, словно скрытая сила, заставляет вновь вспомнить о мощи темных чар и почувствовать неуспокоенность ворожеи, для которой завершение одного колдовства может стать началом нового.

3. «В огромном городе моем — ночь»

Третий номер Концерта — центральный в развитии основной драматургической линии. Здесь происходит столкновение и открытое взаимодействие двух ключевых образов произведения.

Фабульный уровень текста раскрывает движение от мира дневного, наполненного людьми, в мир ночной — преодоление сна и переход в инобытие ночи. Притяжение дневных связей ослабевает, героиня вступает в таинственное царство Бессонницы и обретает свое истинное «я».

Стихотворение состоит из четырех строф, каждая из которых представляет четверостишие. Размер можно охарактеризовать как свободный акцентный стих с четырьмя постоянными ударениями. Отличительной особенностью стихотворного ритма является сочетание скопления безударных слогов (пиррихийев) и ударных (спондеев) во второй половине каждой строки. Выполняющие иконическую функцию односложные слова в завершающих спондеях создают аналог точки в конце предложения, образуя тем самым постоянную цезуру между строками. В некоторых строках образование соседствующих ударных слогов происходит благодаря наличию эллипсиса в результате пропуска сказуемого («И где-то музыка в окне — чуть»).

Яркую особенность этого стихотворения составляет его рифмовка. Все четыре строки каждой строфы заканчиваются одинаково: совпадают последние гласный и согласные звуки, таким образом, между строками возникает смежная рифма с мужским завершением на согласный звук. Идентичные окончания играют важную роль в формировании художественного образа стихотворения благодаря семантизации концевых фонем.

Первые такты вступления формируют пространственно-временной континуум, внутри которого будет происходить всё дальнейшее действие. В отличие от первой миниатюры, где алеаторный комплекс ограничен

партией тенора, в третьем номере — это обширный фактурный пласт, который составляют все партии хора за исключением солирующего первого тенора. Он представляет собой сочетание гулкой басовой квинты *до-соль* неизменно отмечающей каждую первую долю, восходящих гаммообразных, словно «стонущих», движений женских голосов и секундовых интонаций тенора.

После четырех тактов, экспонирующих образ темной таинственной ночи, вступает тема у первого тенора. Она организована по силлабическому принципу и очень близка речевому ритму стихотворения. Встречный ритм проявляет себя в усилении контраста между безударными и ударными слогами. Это происходит благодаря нивелированию ударных слогов в строке путем превращения их в ноты одинаковой длительности, свободно высказанные в *parlando*.

Ладовая организация темы противоречит первоначально сформированным устоям до минора. Основным устоем темы становятся ноты соль и квинта *соль-ре*. Таким образом, с момента вступления темы образуется политональность с устоями *до* и *соль*. На протяжении всего хора конструкция темы не претерпевает никаких изменений.

Во второй строфе появляется еще один необходимый атрибут ночи. Это образ ветра. Он сопровождает героиню, вступает с ней в контакт. Ветер словно бы продувает ее насквозь и тем самым дает героине осязаемую, «телесную» характеристику: «Ах, нынче ветру до зари — дуть / Сквозь стенки тонкие груди — в грудь».

Во второй строфе мелодия переходит к партии первых сопрано, все же остальные голоса создают четыре самостоятельных линии. Полипластовые и политональные взаимоотношения достигают в этой части формы своего апогея.

Основное тональное противоборство возникает между темой, высотным центром которой является тон *соль*, и басовой квинтой, создающей притяжение до минора. Квинта соль минора и квинта до минора создают микстовый лад, в котором разворачиваются все остальные голоса. Звучащее пространство мира Бессонницы расширяется до масштабов активного восьмиголосия, которое стремится поглотить «млечную» сопрановую мелодию.

Третья строфа представляет собой момент наибольшего противопоставления мира «дневных уз» бессонному «я» героини.

Внезапная модуляция на полтона выше преобразует весь хор в единый мелодический голос. Притяжение басовой педали исчезает, и взамен политональности появляются ясные черты ля-бемоль минора — нисходящее последование медианты, доминанты и тоники в отслаивающихся

голосах, повторяющих последнее слово. Яростная речитация всего хора словно вырывает у сумрачного мира и освещает саму способность к существованию. Но ответом на эту яркую вспышку станет не приобщение к миру дня, а потеря телесности и исчезновение героини: «Есть тень вот эта, а меня — нет». Постепенно затихая, единый мотив разбивается на отдельные интервальные осколки, отражающие слово «нет» (ил. 3):

The image shows a musical score for a choral piece, likely a cappella. It consists of eight staves, representing different vocal parts. The score is divided into two sections: *poco rit.* and *a tempo*. The lyrics are in Russian and English. The Russian lyrics are: "и тень вот э - та, а ме - ня — нет." and "и тень вот э - та, а ме - ня — нет." The English lyrics are: "ten vot e - ta, a mi - nya — net." and "ten vot e - ta, a mi - nya — net." The score includes dynamic markings such as *f* and *pp*, and tempo markings *poco rit.* and *a tempo*. The music is written in a key signature of one flat and a time signature of 6/8.

Илл. 3. Д. В. Смирнов. Хоровой концерт «Бессонница», № 3. «В огромном городе моем — ночь» (кульминация)

Fig. 3. Dmitry Smirnov. *Insomnia*, no. 3 “It’s night in my huge city” (culmination)

Четвертая строфа является одновременно и репризой, и переосмыслением первой и второй строф. Возвращается первоначальный вариант темы, но политональность исчезает, и все пласты фактуры подчинены единому соль минору. Нет более внутренних противоречий между «внутренним» и «внешним», поскольку нет и этих категорий.

4. Стихи к Блоку

Стихотворение открывает поэтический цикл с одноименным названием. Тема мученической смерти поэта, его ангельской сути и предназначения является лейтмотивом всего цикла, несмотря на то, что многие стихотворения были написаны еще при жизни Александра Блока (с 1915 по 1924 год). Цветаева предчувствует, предслышит будущий трагический итог одного из своих кумиров. Центральным образом цикла предстает Ангел, мертвый или с надломленным крылом, или лебедь; основные цвета, окрашивающие лексику «Стихов к Блоку», — белый, голубой и синий — цвета чистоты и смерти одновременно.

Цветаева чутко вслушивается в имя поэта. Ни разу не назвав его на протяжении всего стихотворения, она создает неповторимый фонетический образ его имени. Звучание имени словно направлено внутрь самого себя, от внешнего легкого и блестящего звука в глубину темного гласного и внезапный глухой обрыв. Подобная трансформация становится основой не только фонетической, но и образной драматургии всего стихотворения, тематическое ядро которого составляет переход от жизни к смерти, от внешней легкости движения к забвению глубокого сна. Таким образом, можно утверждать, что в звучании фамилии поэта «Блок» заключен образный и фонетический макроуровень стихотворения.

«Стихи к Блоку» отличают от остальных номеров цикла сама природа возникновения музыкального материала. В фактуре хора отсутствуют алеаторические фигуры, пространственная мелодия, побочные линии и противодвижения голосов. Миниатюра написана для четырехголосного смешанного хора с кратковременными *divisi* в партиях сопрано и тенора.

В основе хора лежит идея траурного шествия, мерность и неизбежность которого отражены в непреклонном движении свободного остинато баса. Подобная ритмическая и мелодическая организация нижнего голоса создает параллель с жанром пассакалии.

5. Бессонница

Заключительный номер Концерта завершает развитие основной драматургической линии, синтезируя музыкально-выразительные средства, характерные для всего цикла.

Основой фабулы стихотворения становится диалог Бессонницы и лирической героини. Он представляет собой итог эволюции образного и семантического уровней всего стихотворного цикла.

Как и в предыдущих номерах основной сюжетной линии (первом и третьем), повествование начинается с экспозиции пространственной ситуации. В «Бессоннице» попеременно вступающие женские голоса, а затем и присоединяющиеся к ним тенор и бас образуют восьмиголосный алеаторический пласт, состоящий из трех центральных элементов, каждый из которых представляет собой серию. У сопрано и альтов — это изящные трепетные мотивы из трех нот с прихотливым форшлагом на второй из них, у басов — выразительное вибрато на ноте *си* малой октавы и у теноров — длинный распев. Такое звуковое поле принципиально отличается от предыдущих алеаторических комплексов. Оно превосходит их по объему и создает совершенно иной художественный образ. С момента перехода героини в инобытие ночи Бессонница перестает быть темным и таинственным собеседником. В заключительном хоре экспонируется ее мир, который звенит и переливается золотистыми красками лидийского *си* мажора.

Первая строфа открывается прямой речью героини. Она обращается к Бессоннице как к близкой знакомой, называя ее Другом. Слово «опять» указывает на то, что эта встреча не первая.

В следующей строфе впервые звучит голос самой Бессонницы, начинается ее монолог, который продлится до конца хора. Тон ее речи страстный и повелевающий. Частое применение иконического переноса создает сложную и прихотливую ритмику.

Композитор несколько смягчает повелительный тон стиха. Он объединяет односоставные предложения в более продолжительные фразы. Это придает мелодической речи Бессонницы большую протяженность, создавая образ более чувственный и близкий. Главной эмоциональной окраской монолога становится не превосходство, а непосредственность обращения «Друг!» В первой фразе «Прельстись! / Пригубь...» весь хор представляет собой пространственную мелодию, реверберативно продлевая тематический материал, который звучит попеременно у альты и сопрано. Интонационные истоки тематизма второй строфы сочетают в себе признаки и вокальной, и инструментальной природы. Так, первые восходящие мотивы, составляют два звена секвенции и заключают в себе очертания темы креста, а заканчивается фраза плавным нисходящим движением. Следующая фраза начинается как новое звено секвенции, а продолжается аккордовой мелодией всего хора с романсовыми интонациями верхнего голоса.

Далее композитором пропущена одна строка стихотворения, и новый эпизод начинается со слов «Подруга, удстой!» На краткое время счетной долей становится шестнадцатая, а хоровая фактура преобразуется в арпеджио-«веер», стилистически напоминающее риторические фигуры

барочных каденций. Звуковые комплексы постепенно набираются из отдельных голосов, в каждом из которых звучит по ноте-слову.

В третьей строфе появляется новое обращение — «Ласточка». Образ «ласточки — небесной птицы» содержит в себе явную отсылку к образу крылатой Психеи-души, одному из значимых мотивов всего поэтического творчества Цветаевой (поэтический цикл «Психея» 1921 года). Можно предполагать, что это момент потери телесности героиней, выполнившей главную просьбу Бессонницы, — «Не будь!» Последняя строфа знаменует окончательное единение Бессонницы и героини (ил. 4):

с бес - со...
s bes - so...

чу, ска - жи, с бес - сон - ни - пей...
.chu, ska - zhi, s bes - son - ni - tsey...

с бес...
s be...

...чу...
...chu...

чу, ска - жи, с бес - сон - ни... ку...
.chu, ska - zhi, s bes - son - ni... ku...

чу, ска - жи, с бес - сон - ни - пей, ку...
.chu, ska - zhi, s bes - son - ni - tsey, ku...

чу...
chu...

чу, ска - жи, с бес - сон - ни - пей...
.chu, ska - zhi, s bes - son - ni - tsey...

чу, ска - жи, с бес - со...
.chu, ska - zhi, s bes - so...

чу, ска - жи, с бес - сон - ни...
.chu, ska - zhi, s bes - son - ni...

Ил. 4. Д. В. Смирнов. Хоровой концерт «Бессонница», № 5. Бессонница (окончание)

Fig. 4. Dmitriy Smirnov. *Insomnia*, no. 5 “Insomnia” (ending)

Среди сочинений современного отечественного хорового репертуара хоровой концерт «Бессонница» занимает особое место. Тончайшая звукопись музыкального языка, многоуровневая драматургия, использование различных приемов хорового письма позволяют отнести это сочинение к несомненно лучшим образцам камерной хоровой лирики. В то же время оно дает возможность услышать новые смысловые обертоны в безграничном художественном мире поэзии Марины Цветаевой.

Литература

- [1] Баратынский 2020 — *Баратынский Е. А.* Последняя смерть. Москва: T8RUGRAM, 2020, 130 с.
- [2] Маслова 2012 — *Маслова В. А.* Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой: учебное пособие. Москва: Флинта, 2012. 256 с.
- [3] Тихомирова 2010 — *Тихомирова Л. Н.* «Ночная» поэзия в русской романтической традиции: генезис, онтология, поэтика: автореферат дис. ... канд. филологических наук: 10.01.01 / Уральский государственный университет им. А. М. Горького. Екатеринбург, 2010. 24 с.

© А. В. Макарова, 2021

Сведения об авторе

Макарова, Александра Витальевна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4199-8079>

SPIN-код: 3693-7805

e-mail: makarena@mail.ru

Соискатель кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова
190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

Stylistic Features of Works for Choir A Cappella by Dmitry Smirnov on the Example of Choir Concerto “Insomnia”

Makarova, Alexandra V.

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia

Abstract. Choral works occupy a special place in the work of the contemporary Petersburg composer Dmitry V. Smirnov (born 1952). In terms of genre, it is the concert for choir that is a kind of “mirror” of the composer’s creative search. Beginning with the early compositions of the early 1980s (“The One Who Accepted the World”, “Birth of Wing”, Concerto for Choir on poems by Nikolay Nekrasov) and up to the cycle “Nabokov’s chants”, multi-movement compositions of choral concerts played a key role in the formation and gradual complication of the author’s choral writing.

The choir concerto “Insomnia” (1986) opens a new stage in the composer’s work. This is a period of final formation of a stable system of stylistic features of the musical language; the composer turns to creation of complex multi-movement compositions for a cappella choir. This period includes such compositions as Concerto for Choir on the poems of Innokentiy Annensky “Cypress Casket”, a Concerto for Choir on the verses of Osip Mandelstam “I was born in the ninety-fourth, I was born in the ninety-second...” (1989) and “Prayers” from the Liturgy of St. John Chrysostom (1992).

The works of this period are distinguished by multilevel semantic polyphony, which is reflected in complication of the cycle’s drama and a significant expansion of the complex of musical and expressive means of composer writing. Thus, the final formation of the main stylistic features of the choral language of Dmitry Smirnov takes place.

Keywords: *Dmitry V. Smirnov, Marina Tsvetaeva, “Insomnia”, choral concerto, aleatoric, stereofonic, reverberative techniques.*

Submitted on: 22.03.2021

Published on: 15.09.2021

For citation: *Makarova, Alexandra V.* “Stylistic Features of Works for Choir A Cappella by Dmitry Smirnov on the Example of Choir Concerto ‘Insomnia’”. In *Opera musicologica*, vol. 13, no. 3 (2021), pp. 38–57 (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.3.003>.

Works Cited

- [1] Baratynsky, Evgeniy A. (2020). *Poslednyaya smert’ [The last death]*. Moscow: T8RUGRAM, 130 p. (in Russian).
- [2] Maslova, Valentina A. (2012). *Poet i kul’tura: kontseptosfera Mariny Tsvetaevoy [Poet and culture: conceptosphere of Marina Tsvetaeva]*: tutorial. Moscow: Flinta, 256 p. (in Russian).

- [3] Tikhomirova, Lyudmila N. (2010). “*Nochnaya*” *poeziya v russkoy romanticheskoy traditsii: genesis, ontologiya, poetika* [“*Night*” *poetry in russian romantic tradition: genesis, ontology, poetics*]: Extended abstract of Cand. dissertation: Russian literature 10.01.01, Ural State University named after M. Gor’kij, responsible organization. Ekaterinburg: [s. l.], 24 p. (in Russian).

About the Author

Makarova, Alexandra V.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4199-8079>

SPIN-код: 3693-7805

e-mail: makarena@mail.ru

PhD Applicant in Arts of the Music Theory Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY4.0)

УДК 78.072.3

ББК 85.313

DOI: 10.26156/OM.2021.13.3.004

Зарубежные постановки оперы Пуччини «Турандот» последних десятилетий: возвращение образов Китая на родину

Хо Сяоцэнь

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
119234 Москва, ул. Большая Никитская, д. 3, стр. 1

Аннотация. В последние годы европейское оперное наследие в Китае постепенно отклонилось от первоначального традиционного направления, став объектом вторичного творчества. Китайские режиссеры и художники решаются воплотить на национальной сцене шедевры европейского искусства, пытаются, с одной стороны, сохранить верность сложившимся традициям, с другой — адаптировать эти произведения к индивидуальным нормам китайской культуры. Сравнивая осуществленные на рубеже XX–XXI веков версии постановок жемчужины оперного искусства «Турандот» Джакомо Пуччини, мы можем ясно увидеть как европейское «прочтение» китайской культуры в этой опере, так и позитивное влияние интеграции китайской и западной парадигм. В сравнении выявляется лучший вариант исполнения. Китайские постановки, как правило, разделены на две актерские группы: иностранную (группа А) и китайскую (группа В). Принцип уважения оригинального исторического облика оперного сюжета зачастую игнорируется в западных версиях, тогда как в китайских он бережно соблюдается. Визуальный дизайн китайских постановок погружает аудиторию в поток событий, музыкальное выражение потрясает слушателей. С точки зрения эмоционального выражения чувства героев в западных версиях — прямые, открытые и страстные; для Китая же характерны скрытый смысл, завуалированность в сценарии и музыке. Таким образом, западная опера «Турандот» оказывается погруженной в стихию культуры Китая.

Ключевые слова: *европейская опера, Джакомо Пуччини, «Турандот», традиционная китайская культура, Государственный Большой Театр Китая, культурный обмен.*

Дата поступления: 17.05.2021

Дата публикации: 15.09.2021

Для цитирования: *Хо Сяоцэнь. Зарубежные постановки оперы Пуччини «Турандот» последних десятилетий: возвращение образов Китая на родину // Opera musicologica. 2021. Т. 13. № 3. С. 58–73. DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.3.004>.*

Хо Сяоцзэнь

Зарубежные постановки оперы Пуччини «Турандот» последних десятилетий: возвращение образов Китая на родину

«Чтобы понять, чем отличаются постановки, важно представлять, чем они порождены, какими фактами общественной жизни, историческими и культурными явлениями времени. Специфика интерпретации оперного произведения диаметрально противоположными культурными традициями обогащает традиционную оперу, высвечивает новые грани замысла композитора» [Шапинская, Цодоков 2016].

История бытования европейских опер в Китае насчитывает всего несколько десятилетий; вследствие этого, европейская оперная культурная основа внедрена пока что относительно слабо. Для того чтобы избежать заблуждения публики в оперной эстетике на самом начальном этапе контактов с европейской культурой, оперы, представляемые китайскими театрами, следовали традиционным версиям, основывались на подлинном тексте, шли по пути оригинального сюжета оперы и воплощения его на сцене. Применительно к модели сценической трактовки европейских опер китайские оперные площадки в основном придерживались следующих трех этапов: «привлечение зарубежной оперы — совместное создание постановок — самостоятельное их создание» [Сюй Фэй 2009, 12], постепенно формируя независимую систему постановки в результате заимствования передового опыта всемирно известных оперных театров. В начале этого процесса обучение являлось основным способом работы по освоению европейских опер.

Вместе с прогрессом современной эпохи европейское оперное искусство в Китае развивается в сторону вторичного творчества. Обращаясь к известным образцам европейского музыкального театра, национальные постановщики, с одной стороны, пытаются сохранить сложившиеся тра-

диции, с другой, стремятся приблизить оперы к индивидуальным нормам китайской культуры, а также «модернизировать» их применительно к особенностям миропонимания и мироощущения человека XXI века. Задача настоящего исследования — проиллюстрировать данные тенденции на примере постановочных версий оперы Джакомо Пуччини «Турандот», осуществленных на ведущих зарубежных (в частности, китайских) сценах в последние десятилетия.

Российский оперный критик Евгений Цодоков предлагает свою концепцию в отношении режиссерских решений европейской оперы; согласно предложенной им типологизации, китайские версии зарубежных опер преимущественно относятся к первому и второму типам:

«1. Натурализм, или тотальный аутентизм, то есть попытка поставить оперу точно так, как это было в стародавние времена на мировой премьере. 2. Исторический реализм, под которым подразумевается бережное сохранение традиций прошлого, но с учетом изменившихся современных исторических, жизненных и художественных реалий, стремление сохранить „дух“ эпохи, принимая во внимание новейшие технические постановочные средства и современные музыкальные инструменты» [Цодоков 2009].

Третий тип особенно характерен для западных версий:

«3. Постмодернистская „современная режиссура“. Этот, столь широко распространившийся во 2-й половине 20 в. режиссерский подход подразумевает полный разрыв с авторским замыслом и классическими постановочными традициями» [Цодоков 2009].

Также автор статьи выделяет четвертый тип режиссерских подходов:

«4. Музыкально-поэтический символизм. Данный постановочный принцип должен максимально использовать основные свойства музыки, как определяющей субстанции оперы, и в первую очередь ее непонятную основу (в отличие от драматического искусства). По-существу, в такой постановке, дабы она также не превратилась в рутину, можно отходить от конкретики

авторского замысла, но обязательно с сохранением духа сочинения, осторожно и исключительно в направлении усиления условности, а не при помощи механической замены одной смысловой конкретики другой (как, например, при актуализации), или приема „снижения“ (термин М. Бахтина)» [Цодоков 2009].

Рассмотрим в данном аспекте ряд сценических версий, созданных всемирно известными режиссерами; особое внимание следует уделить как трактовке образа заглавной героини, так и постановочным решениям, призванным воплотить взаимовлияние европейской и китайской культур.

В 1988 году прославленный итальянский режиссер Франко Дзеффирелли поставил «Турандот» в Метрополитен-опера¹; дирижировал Джеймс Ливайн. Партию Турандот исполнила венгерская певица-сопрано Эва Мартон, партию Лиу — известная американская сопрано Леона Митчелл. В партии Калафа блистал знаменитый испанский тенор Пласидо Доминго, в роли Тимура выступил американский бас Пол Плишка. Большинство главных героев в этой постановке были выходцами из Европы, но режиссер пригласил нескольких артистов из Азии для исполнения роли дракона. Эта постановка «Турандот» характеризуется изысканностью, красочностью, пышностью: сценические декорации выполнены в золотом цвете, а колонны украшены изображениями драконов. С точки зрения эволюции образа главной героини принцесса Турандот здесь изображается исключительно как жестокая женщина, обладающая резким характером. Дизайн костюмов несколько беспорядочен, в постановке много анахронизмов: события происходят в эпоху династии Юань, но в первой сцене чиновники носят парадные головные уборы и одежду времен династии Цинь; в той же сцене охранник одет в доспехи династии Цинь, а в руках держит клинок с длинной ручкой — оружие средневековой Европы. При появлении императора во второй сцене он должен был бы блистать и привлекать внимание как владыка всего государства, однако художник по костюмам одевает его в черное платье с головным убором чиновника династии Сун, а гражданские и военные чиновники рядом с ним наряжены в императорские желтые одежды, чем и воплощается величие двора. Далее, костюмы и некоторый реквизит принцессы и трех министров таковы: на первый взгляд, их одежда очень близка к ощущению искусства Пекинской оперы, но это не костюмы при-

¹ Turandot: Finale (Met Opera) // Metropolitan Opera. URL: <https://youtu.be/vWwJA1b2l7g> (дата публикации: 22 февр. 2011 г.)

дворных династии Юань. С точки зрения декораций и цвета костюмов в основном используются темные тона и белый цвет в одежде, в то время как в версии «Турандот» Государственного Большого Театра Китая для императорских костюмов и дворцовых украшений будут применяться традиционные желтые, красные и зеленые цвета, которые более соответствуют китайской классической культуре.

Особого упоминания заслуживает версия «Турандот» в Запретном городе (*Turandot at the Forbidden City of Beijing*)², созданная знаменитым китайским режиссером Чжан Имоу в 1998 году. Представление состоялось вечером 5 сентября 1998 года на ступенях Императорской молельни пекинского Запретного города (дирижер Зубин Мета, декорации Гао Гуанцзянь, хореограф Чэнь Вэйя³, художник по костюмам Цэн Ли⁴; в главных ролях: Турандот — Джованна Казолла, Калаф — Сергей Ларин⁵, Лиу — Барбара Фриттоли, Тимур — Карло Коломбара).

По сравнению со спектаклем Метрополитен-опера данная версия «Турандот» представляет собой мощную поэтическую и художественную квинтэссенцию китайской классической культуры и искусства, но создатели постановки отказываются от традиционного насыщенного дизайна костюмов и исполнения в стиле Пекинской оперы. В декорациях использовано много красного, золотого и зеленого цветов, что характерно для китайской специфики; общая сцена, костюмы и декорации, таким образом, демонстрируют насыщение особенностями убранства китайского двора. Большинство актеров-статистов в опере — китайцы. Данное сценическое воплощение «Турандот» наполнено особым содержанием. Так, например, в первом акте великаны, которые точат свои ножи, заменены на одного человека, который владеет всеми видами холодного оружия и боевых искусств. Нож, меч — это атрибут человека высших моральных качеств, танец с мечом высоко ценится как показатель высокопрофессиональной, верной с точки зрения культуры работы постановщиков.

С точки зрения формирования характера, создания образа главной героини, так же, как и в последующей версии «Турандот» Государственного Большого Театра Китая, Чжан Имоу воссоздает относительно мягкий образ принцессы Турандот, и даже если в начале она безжалостно убивает

² Видео: Puccini's TURANDOT at the Forbidden City Beijing 1998 Multi Lang. In Cc [Etcohol]. URL: <https://youtu.be/dyZH1-yVESQ> (дата публикации: 4 сент. 2015 г.).

³ 陈维亚, современный китайский хореограф (р. 1956), окончил Пекинскую академию танца. — прим. ред.

⁴ 曾黎, известный китайский сценический художник и дизайнер (р. 1961), в 1988 году окончил Центральную академию драмы Китая по специальности «сценическое художественное оформление». — прим. ред.

⁵ Всемирно известный российский тенор (1956–2008). — прим. ред.

ет претендентов на ее руку, это не выглядит чрезмерным. По словам постановщика, «западная опера имеет некоторые общие черты с традиционной китайской оперой, и я использовал очень стилизованные приемы пекинской драмы, чтобы сделать „Турандот“ „более китайской“» [цит по: Езерская 2001]. Позднейшая трансформация принцессы Турандот, возникшая благодаря движущей силе чувств Калафа, когда любовь находит способ, чтобы соединить близких людей, в большей степени соответствует восточным эстетическим ожиданиям главного героя.

Стоит отметить, что даже после такого представления многие китайские зрители все еще сомневаются в любви Калафа и принцессы, что в полной мере отражает психологические границы уровня терпимости китайской (шире — азиатской) публики к персонажам драмы и их чувствам. Тот, сам по себе не заслуживающий прощения, факт, что Турандот довела Лиу до самоубийства, не прощается и восточной аудиторией.

Что касается культурных обменов, постановка итальянской оперы «Турандот» стоимостью 15 миллионов долларов, безусловно, является одним из крупнейших проектов, когда-либо реализованных в Китае. Однако большее значение имеет тот факт, что западная фантазия первой половины 1920-х годов о древнем Китае, наконец, была поставлена в императорском дворце Пекина — Запретном городе.

Ведущие западные певцы, которые носили золотисто-красные шелковые костюмы аристократов династии Мин, «казалось, образовывали скаточный мост между прошлым и будущим, Востоком и Западом», — говорит художник Шэнь Лихуэй [Веретенникова 2018].

Г-н Чжан, фильмы которого вызывали восхищение западных критиков, но были запрещены здесь, у себя дома, в Китае, сказал в интервью, что он пытался привнести «китайский эмоциональный язык и чувства» в драму Пуччини о древнем Китае. Он надеялся, что нынешняя постановка «Турандот» «отражает силу китайского воображения и его традиционных искусств» [цит. по: Сюй Фэй 2009, 12]. Здесь оказался особенно эффективен «основной закон визуализации оперной постановки» [Цодоков 2009]; эту версию режиссерского решения можно отнести к «музыкально-поэтическому символизму» [Цодоков 2009].

21 марта 2008 года «Турандот» впервые была поставлена в Государственном Большом Театре Китая. Это первая европейская опера, показанная театром после его открытия в 2007 году. Постановка была создана в тесном сотрудничестве режиссера с композитором и хореографом — каждый из них внес свой вклад в интерпретацию оперы.

В июне 2007 года Государственный Большой Театр Китая сделал заказ молодому китайскому композитору Хао Вэйя представить 18-минутное завершение «Турандот». В результате появился третий вариант оперы — наряду с существующими версиями итальянских композиторов Франко Альфано⁶ (1875–1954) и Лучано Берлио (1925–2003)⁷.

Одним из наиболее важных, но противоречивых моментов оперного сценария Пуччини является достоверность трансформации принцессы Турандот и смягчение ее характера. На протяжении всего произведения Турандот предстает жестокой красавицей, но внезапно, после встречи с Калафом, в ней магическим образом пробуждаются человеческие чувства. Последующие поколения зрителей оставались в недоумении от такой метаморфозы. В связи с этим целью Хао Вэйя было создание предпосылок для более достоверного и объяснимого преобразования Турандот в конце оперы — композитор написал для главной героини свою собственную арию «Первые слезы». Стоит отметить, что в версии Берлио, которая была впервые представлена на Зальцбургском фестивале 7 августа 2002 года⁸, режиссер уже подчеркнул влияние смерти Лиу на изменения в душе Турандот. Таким образом, это делает окончание оперы достаточно достоверным. Ария «Первые слезы» Хао Вэйя означает возрождение нежности Турандот из самых глубин ее сердца и осознание ее человеческой природы, процесс превращения мести в любовь: преобразование становится более правдоподобным и легче воспринимается аудиторией. Хао Вэйя считает, что, поскольку Турандот поняла, что такое любовь, то ее первые слезы призваны раскрыть ее внутренний мир, ее ария должна быть более мягкой, трогательной, так чтобы зрители могли простить ее и принять.

На спектакли 21–23 марта 2008 года Государственный Большой Театр Китая пригласил итальянских и лучших отечественных певцов (певец — один из главных участников постановки) для формирования «китайской труппы» и «иностранной труппы», сменяющих друг друга на сцене. Партию Турандот исполняла итальянская певица-сопрано Джованна Казолла совместно с Сунь Сюэй — китайской звездой мирового масштаба, известной как «Бабочка», которая вносит оживление в любое представление на международной оперной сцене. Казолла выступила в роли принцессы Турандот и в постановке оперы в Запретном городе, осуществленной Чжан Имоу в 1998 году. Партию принца Калафа испол-

⁶ Премьера состоялась в Театре Ла Скала 25 апреля 1926 года. — *прим. ред.*

⁷ О финалах «Турандот» и их сценических воплощениях см.: [Дёмина 2002].

⁸ Премьера прошла под управлением Валерия Гергиева, постановка Дэвида Паунтни. — *прим. ред.*

няли итальянский тенор Никола Мартинуччи, тенор оперной труппы Освободительной армии Китая Дай Юйцян и знаменитый оперный тенор Шанхайского оперного театра Вэй Сунн; партию Лиу — два женских сопрано Китайского государственного Большого театра — Яо Хун и Ма Мэй, роль Тимура — басы Шанхайского оперного театра Чжан Цзяньлу и Тянь Хаоцзян, партии трех министров — Пинга, Панга и Понга — знаменитые баритоны Шанхайской оперы Чжан Фэн, Чжэн Яо, Ван Фэй. Постановку осуществила известный китайский режиссер госпожа Чэнь Синь; директором визуального оформления и танца стал прославленный китайский танцор Гао Гуанцзян. Последний также работал над проектом «Турандот», осуществленным Чжан Имоу в 1998 году в Запретном городе; тогда приглашенным итальянским дирижером был этнический китаец Люй Цзя, а итальянский дирижер Джузеппе Аквавива выступил в качестве руководителя.

При составлении сюжета Чэнь Синь использовала свою уникальную концепцию, не только добавив множество танцевальных элементов, но и задействовав двух вымышленных персонажей, роли которых исполняют танцоры: это принцесса Лоулань и Юй Жень (Юноша в перьях). Принцесса Лоулань, призрак мести, символизирует Смерть и Тьму, а Юноша воплощает ангела, олицетворяющего Любовь и Свет. Это в полной мере подчеркивает два мира в сердце принцессы Турандот: мир ненависти и мир любви. До встречи с принцем Калафом и до смерти Лиу, которая умерла за свою любовь, ненависть в сердце принцессы Турандот была намного сильнее любви.

Стоит отметить, что в данной сценической версии хореографом создана великолепная атмосфера с реалистичным танцевальным решением. Гао Гуанцзянь спроектировал трехмерное пространство: на сцене и в трех метрах под сценой представлена пещера, в то время как верх сцены призван воплотить образ рая. Действие происходит в среднем слое, там, где враждуют принцесса Лоулань и ангел — он же даосский монах, раскрывая танцевальный сюжет в подземной пещере и на небесах. Эта постановочная сцена необычайно красива. Некоторые эксперты считают, что такое большое количество танцев чрезмерно, а роскошный дизайн отвлекает внимание аудитории от сюжета, и таким образом форма начинает преобладать над содержанием; постановку танцев называли слишком сложной. Кроме того, «Турандот» представлялась на роскошной сцене из резных балок и расписных стропил, с драконами, облаками, предвещающими счастье, мифическими львами-стражами, журавлями-небожителями, паланкинами, балюстрадами из белого нефрита в императорском дворце, ярко-красными фонарями, ароматами и т. д. Однако даже на первой

репетиции, когда исполнительский состав еще не был вполне знаком с режиссерской концепцией, потребовалось 50 минут, чтобы поменять обстановку и декорации. В исполнение актеров госпожа Чэнь Синьби намеренно добавила некоторые традиционные ритуалы Китая, такие как отработанные движения в китайских оперных спектаклях: пожелания счастья в виде поклона со сложенными руками, с жестом руки, когда большой и средний пальцы касаются друг друга, а остальные пальцы подняты вверх, с малыми поклонами и прочими элементами традиционной китайской культуры, характерными для двора династии Юань.

Версия «Турандот» Государственного Большого Театра Китая 2008 года является особенно строгой с точки зрения дизайна одежды. Например, если говорить о партии трех министров, то Пинг (великий советник), Панг (великий прорицатель) и Понг (великий повар) представлены как «Фу (福, счастье), Лу (禄, благополучие) и Шоу (寿, долголетие)», отражая китайскую концепцию о полном счастье (долголетие, богатство, спокойствие, добродетель и кончина в преклонные годы). В этой концепции представлены пять элементов счастья: пожелание долголетия, пожелание богатства, пожелание здоровья и мира, пожелание высокой нравственности, пожелание быть всегда на высоте положения, что составляет квинтэссенцию традиционной культуры Китая и специфику ее эстетического восприятия. Пинг одет в зеленое платье с бабочками; бабочка — это головной убор, белый пион на нем символизирует богатство, а в сочетании с бабочкой означает счастье и долголетие. На красном платье Панга изображены медные монеты, на голове персонажа — украшение в виде медной монеты, в руках он держит счеты, которые символизируют богатство. Понг, одетый в синее платье с узором в виде тыквы, держит на голове корону в виде тыквы, которая является символом долголетия (ил. 1).

В целом, версия «Турандот» Государственного Большого Театра Китая 2008 года стала относительно традиционной по своему стилю, режиссер в основном сохранил оригинальный сюжет; данную постановку можно отнести к *историческому* типу режиссерского прочтения оперы (согласно типологии Е. Цодокова).

Китайцы проявляют тактичность и уклончивость, деликатность в выражении эмоций, что особенно показательно в этой версии оперы. Судя по результатам, постановка все еще имеет успех: она не только дарит эстетическое наслаждение, но и расширяет художественный кругозор зрителей разных стран, а также добавляет уверенности и смелости в самоощущении китайской оперы на международной сцене.

В 2009 году Чжан Имоу вновь выпустил оперу «Турандот», и условным названием этой версии стало «Птичье гнездо». Можно сказать, что



Ил. 1. «Турандот». Сцена из спектакля (образы трех министров: Пинга, Панга и Понга), постановка Государственного Большого Театра Китая 2008 года

Fig. 1. "Turandot". A scene from a play (the Three Ministers: Ping, Pan and Peng), version of the National Grand Theater of China, 2008

постановка представляет собой обновленную версию «Турандот в Запретном городе». Спектакль состоялся 6 октября на стадионе «Птичье гнездо» в Пекине (главный стадион Олимпийских игр 2008 года). Под руководством известного венгерского дирижера Яноша Акса знаменитая итальянская певица Раффаэлла Анжелис и американская сопрано Сьюзан Фостер по очереди исполняли партию принцессы Турандот. Китайские певцы Мо Хуалунь и Дай Юйцян также по очереди играли роль принца Калафа. В этом спектакле, за исключением двух солисток-иностранцев, все остальные участники были исключительно китайцами. Версия «„Турандот“ — „Птичье гнездо“» в основном следует сюжетной линии и художественному подходу версии «Запретного города», с той лишь разницей, что для фона сцены смело задействуются применение современных высокотехнических оптически-электронных технологий, современное мультимедийное оснащение сцены, освещение, дизайн реквизита и прочего; всё это демонстрирует беспрецедентную атмосферу времени. С точки зрения дизайна декораций, в этой версии используется силуэтная подача декораций сцены, нет величественных сооружений, нет роскошного дворца, вся сцена выполнена в белом ажурном стиле декораций, виднеется силуэт инкрустированного дворца; представление, дополненное мультимедийным эффектом, длится почти три часа. В то время как фон декораций в основном берет на себя функцию преобразования светового эффекта, в сочетании с гармоничной мультимедийной постановкой очень впечатляюще предстает визуальный образ китайской культуры, так, как если бы была возможность «войти» в мир Турандот. В этой версии представлено идеальное сочетание китайской и западной культур. По сравнению с версией в «Запретном городе» и версией «Турандот» Государственного Большого Театра Китая, сценическое оформление версии «„Турандот“ — „Птичье гнездо“» простое и специфически национальное.

С точки зрения исполнителей, китайские постановки, как правило, разделены на две труппы: иностранная труппа (труппа А) и китайская труппа (труппа В). Две группы по очереди исполняют произведение, и при сравнении формируется контраст. Сценическое оформление и дизайн костюмов китайских версий «Турандот» основаны на принципе уважения оригинального исторического облика оперного сюжета, что зачастую игнорируется в западных версиях.

С точки зрения эмоционального выражения чувства героев в западных версиях — прямые, открытые и страстные. Для Китая же характерен скрытый смысл, завуалированность в сценарии и музыке.

«У Запада всегда были фантазии о Китае, так же как у китайцев были фантазии о Западе» [Сун Иди 2009, 42], — вот слова Орвилла Шелла, известного эксперта по китайской культуре из Калифорнийского университета в Беркли.

С целью формирования новой трактовки 1 января 2012 года «Китайская опера Сычуань» (созданная известным китайским драматургом Вэй Минлунь в начале 1990-х годов под названием «Китайская принцесса Дуланьдо») внесла большие коррективы в моральном аспекте. Отметим, что режиссер изменил имя принцессы Турандот на имя принцессы Дуланьдо, а принц Калаф вообще никак не именуется. После смерти Лиу принцесса Дуланьдо изо всех сил пытается удержать веревку лодки, которую тянет, пока ее не покидают силы. В этот момент происходит осознание: героиня понимает степень своего произвола и невежества и приходит в себя, отрешившись от всего прошлого как от тяжелого сна, ко всеобщей радости присутствующих. Принц без имени (Калаф) в скорби отказывается принцессе, осознав, что истинная красота исходит от сердца, а не от внешнего облика, поэтому он выбирает одиночество с памятью о Лиу. Турандот искренне раскаивается — она перевоплощается в Лиу и следует за принцем в «глубь водной глади, покрытой туманом»... Это отражает традиционные китайские ценности: «мораль важнее любви», что, действительно, очень интригует. Кроме того, в традиционной версии «Турандот» принцесса загадывает три загадки, а в версии «Китайской оперы Сычуань» представлены три головоломки: жертвенный треножник, состязание умов и состязание в силе и ловкости, что соответствует именно китайской специфике. Основание для убийства принцессой чужеземцев режиссер Вэй Минлунь также инсценировал как думы о любви молодой девушки, а не как межнациональную рознь, поэтому и происходит идеологическое преобразование смысла всей драмы. Кардинальные изменения в сюжете призваны дать понять, что такое подлинная красота и как надо стремиться к истине, добру и красоте. Ведь смерть Лиу заставила Турандот и принца пережить потрясение, а также осознать, что есть естественная красота и духовная красота, — такой становится основная тема оперы.

Таким образом, «Турандот», всемирно известная опера, обретает неразрывную связь с культурой Китая. Каждая ее версия имеет особую историческую ценность в искусстве. Разные режиссеры и актеры по-разному воспринимают эту оперу. Отличие китайского и западного понимания, конечно, неизбежно; особенно непохожи художественные решения таких режиссеров, как Франко Дзеффирелли и Чжан Имоу, в результате чего

американская версия «Турандот» 1988 года в Метрополитен-опера и версия «Турандот — Запретный город», также и «Турандот — Птичье гнездо» обладают богатым отличительным разнообразием форм и индивидуальностью постановки. Столичная версия «Турандот» — это классический европейский вариант, отражающий элегантность и изысканность традиционных западных опер. «Турандот — Запретный город» — аутентичное произведение, сделанное в Китае; «Турандот — Птичье гнездо» в полной мере передает дух эпохи («исторический реализм»). Версия «Турандот» в Китайском государственном Большом театре представляет собой органичное слияние китайского и западного. Принцип идеального театра (по Питеру Бруку) — «повторение, представление, соучастие» — несомненно актуален для китайских интерпретаций Турандот. Сравнивая китайскую и западную версии, мы можем ясно увидеть проникновение и развитие китайских импульсов в этой опере и позитивное влияние интеграции китайской и западной культур. В то же время можно обнаружить и определенные недостатки развития оперного искусства в Китае.

Китайская опера по-прежнему стремится стать ключевым «игроком» на мировой арене. Однако предпосылкой для этого является стирание региональных и (или) этнических барьеров на пути к взаимопониманию. Важно поощрять больший межкультурный обмен, отчасти абстрагируясь от желания преданно придерживаться оригинальных произведений (поскольку до конца их постичь невозможно); тогда китайская опера займет свое уникальное место среди существующих западных оперных традиций.

Литература

- [1] Веретенникова 2018 — *Веретенникова Е. В.* Впервые в России будет исполнена китайская опера «А зори здесь тихие» // ЗАО «Издательство Семь Дней», 2008–2021. [Электронный ресурс]. URL: <https://7days.ru/entertainment/afisha/vpervye-v-rossii-budet-ispolnena-kitayskaya-opera-a-zori-zdes-tikhie.htm> (дата публикации: 28 августа 2018; дата обращения: 17.05.2021).
- [2] Дёмина 2002 — *Дёмина, Марина.* «Турандот» и ее финалы // OperaNews.ru (Всё об опере в России и за рубежом), ?–2021. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.operanews.ru/turandot.html> (дата публикации: 30 августа 2002; дата обращения: 17.05.2021)
- [3] Езерская 2001 — *Езерская, Белла.* Принцесса Турандот в пекинской упаковке: к 75-летию со дня смерти Джакомо Пуччини // Чайка, 2001. № 10. Электронная копия: Чайка [Электронный ресурс], 2001–2014. URL: <https://www.chayka.org/node/3941> (дата публикации: 16.09.2001; дата обращения: 17.05.2021).

- [4] Сун Иди 2009 — 孙一迪 [Sūn Yī Dī]. 二十世纪初西洋歌剧艺术传入中国源考 // 内蒙古大学艺术学院学报, 2009, 4: 42 [Сун Иди. Изучение источника проникновения западного оперного искусства в Китай в начале двадцатого столетия // Научный вестник института искусств Университета автономного района Внутренняя Монголия (Inner Mongolia University)]. 2009. № 4. С. 42 (на кит. яз.).
- [5] Сюй Фэй 2009 — 徐菲 [Xú Fēi]. 图兰朵进中国巧设卖点 // 世界新闻报. 国际在线, 2009, 10: 12–13 [Сюй Фэй. «Турандот» — искусство подачи в Китае // News of the World: International Online. 2009. № 10. С. 12–13 (на кит. яз.).
- [6] Цодоков 2009 — Цодоков Е. Визуализация оперы, или Типология оперной режиссуры // OperaNews.ru (Всё об опере в России и за рубежом), 2021. URL: <https://www.operanews.ru/history55.html> (дата публикации: 8 ноября 2009; дата обращения: 17.05.2021)
- [7] Шапинская, Цодоков 2016 — Шапинская Е. Н., Цодоков Е. С. Парадокс об опере – 3. Опера в эпоху «посткультуры»: трансформация культурной формы или смерть жанра? // Культура культуры: Научное рецензируемое периодическое электронное издание. 2016. № 1. URL: <http://cult-cult.ru/opera-paradox-3-opera-in-the-post-culture-period-transformation-of-the-cultural/> (дата публикации: 17 февраля 2016 г; дата обращения: 17.05.2021).

© Хо Сяоцэнь, 2021

Сведения об авторе

Хо Сяоцэнь

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8872-7030>

e-mail: niha67@mail.ru

Аспирант факультета искусств Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова

125009 Москва, ул. Большая Никитская, д. 3, стр. 1

Foreign Productions of Puccini's Opera "Turandot" of Recent Decades: Chinese Images Return to Their Homeland

Huo Xiaocen

Lomonosov Moscow State University
3 building 1 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia

Annotation. Along with the progress of the modern era and the efforts of Chinese artists in recent years, European operatic art in China has gradually deviated from the original traditional direction towards the secondary art. Chinese artists decide to present famous works of European art on the national stage, trying, on the one hand, to preserve its traditions, and on the other, to modernize them in accordance with the individual norms of Chinese culture. Comparing the Chinese and Western versions of the pearls of opera — *Turandot* from the late 1980s to 2000s, we can clearly see both penetration and development of the Chinese culture in this opera and the positive impact of integration of the Chinese and the Western paradigms. Chinese performances are generally divided into two acting troupes: a foreign troupe (Troupe A) and a Chinese troupe (Troupe B). In the comparison, the best design is highlighted. The principle of respect for the original historical image of the opera plot is often ignored in Western versions, while in Chinese it is carefully observed. The visual design of the Chinese versions immerses the audience into the sequence of events, the musical expression amazing the audience. In terms of emotional expression, the feelings of the characters in Western versions are direct, open and passionate. China is characterized by a hidden meaning, veiled in the script and music. Thus, the Western opera "Turandot" acquires an inextricable connection with the culture of China, each version having a special historical value in art.

Keywords: *European opera, Giacomo Puccini, "Turandot", traditional Chinese culture, National Grand Theatre of China, cultural exchanges.*

Submitted on: 17.05.2021

Published on: 15.09.2021

For citation: *Huo Xiaocen.* "Foreign Productions of Puccini's Opera "Turandot" of Recent Decades: Chinese Images Return to Their Homeland". In *Opera musicologica*, vol. 13, no. 3 (2021), pp. 58–73 (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.3.004>.

Works Cited

- [1] Veretennikova Ye. V. (2018). "Vpervye v Rossii budet ispolnena kitayskaya opera 'A zori zdes tikhie'" ["Chinese opera 'The Dawns Here Are Quiet' will be performed for the first time in Russia"]. In ZAO "*Izdatel'stvo Sem' Dney*" [Website], 2008–2021. Available at: <https://7days.ru/entertainment/afisha/vpervye-v-rossii-budet-ispolnena->

- kitayskaya-opera-a-zori-zdes-tikhie.htm (publication date: 28.08.2018; accessed 17.05.2021) (in Russian).
- [2] Dyomina, Marina (2002). “‘Turandot’ i eyo finaly” [“‘Turandot’ and her finals”]. In *OperaNews.ru (Vse ob opere v Rossii i za rubezhom)* [Website], ?–2021. Available at: <https://www.operanews.ru/turandot.html> (publication date: 30.08.2002; accessed 17.05.2021) (in Russian).
- [3] Yezerskaya, Bella (2001). “Printsessa Turandot v pekinskoj upakovke: K 75-letiyu so dnya smerti Giacomo Puccini” [“Princess Turandot in Peking packaging: on the 75th anniversary of the death of Giacomo Puccini”]. In *Chayka*, no. 10 (2001). Ditto: *Chayka* [Website], 2001–2014. Available at: <https://www.chayka.org/node/3941> (publication date: 16.09.2001; accessed 17.05.2021) (in Russian).
- [4] Sun Idi (2009). “Èrshí shìjì chū xīyáng gējù yìshù chuán rù zhōngguó yuán kǎo” [“Exploring the Source of the Penetration of Western Opera Art in China in the Early Twentieth Century”]. In *Nèiménggǔ dàxué yìshù xuéyuàn xuébào* [Journal of the Art College of Inner Mongolia University], no. 4 (2009), p. 42 (in Chinese).
- [5] Syu Fey (2009). “Tǔ lán duǒ jìn zhōng guó qiǎo shè mài diǎn” [“Turandot the art of presentation in China”]. In *Shìjiè xīnwén bào. Guójì zàixiàn* [News of the World. International Online], no. 10 (2009), pp. 12–13 (in Chinese).
- [6] Tsodokov, Evgeniy S. (2009). “Vizualizatsiya opery, ili Tipologiya opernoy rezhissury” [“Opera Visualization, or Typology of Opera Directing”]. In *OperaNews.ru (Vse ob opere v Rossii i za rubezhom)* [Website], ?–2021. Available at: <https://www.operanews.ru/history55.html> (publication date: 08.11.2009; accessed 17.05.2021) (in Russian).
- [7] Shapinskaya, Ekaterina N. & Tsodokov, Evgeniy S. (2016). “Paradoks ob opere – 3. Opera v epokhu ‘postkul’tury’: transformatsiya kul’turnoy formy ili smert’ zhanra?” [“The opera paradox – 3. Opera in the era of ‘post-culture’: transformation of a cultural form or the death of a genre?”]. In *Culture of Culture: Scientific peer-reviewed electronic periodical*, no. 1 (2016). Available at: <http://cult-cult.ru/opera-paradox-3-opera-in-the-post-culture-period-transformation-of-the-cultural/> (publication date: 17.02.2016; accessed: 17.05.2021) (in Russian).

© Huo Xiaocen, 2021

About the Author

Huo Xiaocen

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8872-7030>

e-mail: niha67@mail.ru

Postgraduate Student of the Department of Arts, Lomonosov Moscow State University
3 building 1 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia



This is an open access article distributed
under the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY4.0)

УДК 785.11.04

ББК 85.313(2)

DOI: 10.26156/OM.2021.13.3.005

С. В. Рахманинов — гармония Запада и Востока

Топилин, Даниил Игоревич

Российская академия музыки имени Гнесиных
121069 Москва, ул. Поварская, д. 30–36

Аннотация. Статья посвящена одной из «вечных тем» отечественного музыковедения. Вновь предпринимается попытка соотнести художественные идеалы Москвы и Санкт-Петербурга в творчестве С. В. Рахманинова на примере крупных симфонических произведений композитора. Исследовательское внимание сфокусировано на четырех элементах музыкального языка Рахманинова, объединенных в индивидуальном творческом космосе. Первая симфония предстает в качестве знакового сочинения с предчувствием фатальных событий русской истории. Подчеркивается связь между концепцией Первой симфонии и художественно-стилистическим решением поздних симфонических произведений. Симфонические танцы трактуются как квинтэссенция творчества Рахманинова со всеобъемлющим доминированием трагического начала — условное «повторение» драматургии Первой симфонии.

Ключевые слова: *Сергей Васильевич Рахманинов, Запад и Восток в русской музыке, петербургский композиторский стиль, московский композиторский стиль, Первая симфония С. В. Рахманинова, «рахманиновская восточность», Симфонические танцы.*

Дата поступления: 12.04.2021

Дата публикации: 15.09.2021

Для цитирования: *Топилин Д. И.* С. В. Рахманинов — гармония Запада и Востока // Opera musicologica. 2021. Т. 13. № 3. С. 74–94.
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.3.005>.

С. В. Рахманинов — гармония Запада и Востока

Идея пути, идея России С. В. Рахманинова, интровертированность мышления Н. К. Метнера и несвершенная «Мистерия» А. Н. Скрябина — отражение актов громадной «историко-культурной драмы»: творчество русских композиторов справедливо обозначать частью истории России. Метнер и Рахманинов перешли трагический рубеж: разлука с Родиной отсвечивалась неожиданным появлением фольклорных мотивов в «Сказках» ор. 51 Метнера с посвящением *Золушке* и *Иванушке-дурачку*, Рахманинов в Третьей симфонии *a-moll* ор. 44 (1936) и Симфонических танцах *c-moll* ор. 45 (1940) подводит итог в изгнании. Интонационная сфера масштабной Третьей («Эпической») сонаты для скрипки и фортепиано *e-moll* ор. 57 (1938) как и отдельных романсов Метнера, созданных после эмиграции, отчасти воссоздает звучание православного пения, смиренной и оберегающей ауры русской церковности. Немец по крови, Метнер «оберегается» от реальности в размышлениях о духовных глубинах русского мира, а в рахманиновские партитуры проникает символ католического Запада — *Dies irae*, окончательно обретший общекультурный смысл¹. Изначально средневековая богослужебная секвенция сознательно отождествлялась со всемирностью, всеобщей фатальной обреченностью перед ликом смерти в «Острове мертвых» ор. 29 (1909) [Келдыш 1995, 14], однако впоследствии — тема пути, тема России, тема судьбы, тема творчества и тема смерти, объединяющие эмигрантские сочинения, словно погружаются в тернии константного мотива². *Dies irae* становится неотделим от собственной музыкальной интонации, подобно оригинальному сквозному лейтмотиву, распознаваемому во всех последних крупных произведениях³.

¹ Мотив *Dies irae* в творчестве Рахманинова становился объектом внимания многих исследователей — Н. В. Бекетовой, В. Н. Брянцевой, В. Б. Вальковой, А. И. Кандинского, Ю. В. Келдыша, Е. В. Назайкинского, Л. А. Скафтымовой, С. В. Фролова и других.

² См.: [Скафтымова 1995].

³ «<...> интонации секвенции *Dies irae* звучат так, что в большинстве случаев вовсе не создается впечатления цитаты» [Назайкинский 1995, 37]; «Рахманинов исключительно творческим путем установил известную общность между своей мелодикой, впитавшей черты знаменного распева и колокольности, и древними западноевропейскими напевами, реализовал эту общность через использование *Dies irae*» [Скафтымова 1995, 90].

«Великий перелом» 1917 года навсегда изменил прежний облик русских композиторов классического периода. Достигнув расцвета в начале 1900-х годов, А. К. Глазунов переживает существенный творческий спад. Рахманинов испытал серьезный кризис: прежний душевный баланс восстановить не удалось, однако последние симфонические полотна сопоставимы со знаковыми сочинениями, созданными до отъезда из России.

Рахманинов — словно «последний из могикан» старого русского мира после крушения Российской империи. Оригинальный стиль композитора изначально основывался на синтезе традиций Петербурга и Москвы: влияние оркестрового мышления П. И. Чайковского в симфонической поэме «Князь Ростислав» (1891), симфонической фантазии «Утёс» ор. 7 (1893), кантате «Весна» ор. 20 (1901), поэме «Колокола» ор. 35 (1913) дополняется тяготением к петербургской, балакиревской школе, особенно ощущается воздействие М. П. Мусоргского [Фролов 1995, 76]. В то же время в симфониях, концертах, инструментальных сонатах и камерной музыке доминирует «московский стиль» П. И. Чайковского и С. И. Танеева.

Симфонические полотна Рахманинова образуют единый цикл на трех опорах в символике минорных тональностей, охватывающих этапы творчества⁴. Первая симфония *d-moll* ор. 13 (1896) — предзнаменование будущих художественных открытий; Вторая симфония *e-moll* ор. 27 (1908) — время подлинного признания; Третья симфония *a-moll* ор. 44 (1936) — изгнанничество как «несение креста». Исторический контекст меняется, но сущностные проявления русского творца остаются единонаправленными: «оплакивание» России и принятие тяжелого бремени испытаний после гибели старого русского мира, предслышанное еще в Первой симфонии, подтверждают положение Рахманинова в ряду великих трагиков второй половины XIX века — Мусоргского и Чайковского. Первая симфония — «на подступе» к творческой зрелости Второй, а Третья уже существенно удалена от сложившегося доэмигрантского стиля.

Первая симфония — ранняя полномасштабная драматическая концепция со стержневым мотивным ядром, проходящим от вступления первой части до коды финала⁵. Произведение несет символический смысл в пределах русского мира, ибо течение исторических событий 1910-х годов в России позднее словно бы повторяет драматургию симфонии. Крупная неудача премьеры (1897) сопоставима со случившимся на первом пред-

⁴ «За несложными временными расчетами скрывается трудный, в конечном счете трагический, жизненный и творческий путь Рахманинова, отмеченный словно тремя веками — наиболее концентрированными идейно-мировоззренческими итогами — тремя его симфониями» [Скафтымова 1976, 8].

⁵ См.: [Дурандина 2008].

ставлении «Бориса Годунова» Мусоргского в Мариинском театре (1874) и чеховской «Чайки» в Александринском театре Санкт-Петербурга (1896). Провал в итоге оказался частью драматургии симфонии, только обострив ее трагизм. Сценическая судьба и «отложенное» признание позволяет сопоставить Первую симфонию Рахманинова с Четвертой симфонией Шостаковича.

В Первой симфонии рельефно проявились сложные пересечения Запада и Востока — и на уровне «тактической» архитектоники-симфонической выстроенности, и в общей «стратегической» концепционности. Впервые в классическом четырехчастном сонатно-симфоническом цикле соотносятся четыре элемента музыкального языка Рахманинова: средневековая Русь — древнерусское знаменное пение; позднее западное католическое средневековье — мотив *Dies irae*; «русская восточность» в «цыганском облиии»⁶; отчасти стилизованные интонации русской народной протяжной песни. Однако музыкальный косм⁷ Рахманинова не исчерпывается представленными элементами.

При анализе произведений Рахманинова необходимо четко обозначить корреляцию понятий «русская восточность» и «рахманиновская восточность». В научной литературе понятие «ориентализм» нередко предусмотрительно заключается в кавычки⁸, ибо природа «рахманиновского востока» не содержит очарования «этнографического» подражания Балакирева, но связь с петербургской школой вновь присутствует и проходит в сближении со стилем А. П. Бородина. Романс Рахманинова «Не пой, красавица» ор. 4 №4 на стихи Пушкина исполнен естественности в передаче «восточных красок»: мгновенно возникают аллюзии на образы половецкого стана из оперы «Князь Игорь». В Первой симфонии едва уловимые элементы восточности наделяются цыганско-мистической нотой; обозначается новая «восточная грань» русской музыки — «рахманиновская восточность».

Оригинальному композиторскому стилю Рахманинова свойственно «вбирание» или, точнее, «вплавление» обозначенных четырех элементов. Высшая точка в проявлении данного специфического метода проявилась в поздних произведениях⁹. Однако именно Первая симфония, изначально

⁶ «Характерные приемы цыганской исполнительской манеры глубоко вросли в собственный язык композитора, органично соединившись и с исконно русскими оборотами, и с элементами „русского Востока“» [Валькова 2015, 193].

⁷ Термин введен автором настоящей статьи. — *Прим. ред.*

⁸ См.: [Рахимова 2013].

⁹ «Средневековый напев [*Dies irae*] органически впаян в мелодический тематизм Рахманинова, идущий от знаменного распева. Настолько естественно подготавливается появление этой древней попевки, что процесс ее становления и включения ощущается

содержащая «вплавленные» элементы, фактически становится предчувствием появления последних сочинений с господством *Dies irae*.

Неотделимость *Dies irae* от собственной музыкальной интонации в качестве формирующегося лейтмотива четко прослеживается в Первой симфонии — до «официального» представления средневековой секвенции в «Острове мертвых».

Тематизм Первой симфонии в целом тяготеет к традициям петербургского стиля: Бородина, Мусоргского, особенно Римского-Корсакова, однако побочная партия включает интонации Чайковского [Фролов 1995, 82]. Жанровое решение совершенно московское, с преобладанием «прозападных» черт: драматическая симфония со скорбным эпилогом — рахманиновская интерпретация идей Чайковского.

Сквозь тему вступления, близкую к древнерусской церковно-литургической традиции, «просвечивают» мерцающие аллюзии на *Dies irae* (ил. 1). Несмотря на секундовое интервальное строение, тема вступления настраивает на восприятие *Dies irae*¹⁰; далее — тематизм главной партии с терцовыми интонациями почти точно воспроизводит музыкальный символ гнева Всевышнего (ил. 2). «Проблески» *Dies irae* сопоставимы с его появлением в Фортепианном квинтете Н. К. Метнера (ил. 3):



Ил. 1. С. В. Рахманинов. Первая симфония. Часть I, тт. 1–4

Fig. 1. Sergei Rachmaninoff, *First Symphony*, Part I, meas. 1–4



Ил. 2. С. В. Рахманинов. Первая симфония. Часть I, тт. 9–12

Fig. 2. Sergei Rachmaninoff, *First Symphony*, Part I, meas. 9–12

как единая, неразрывная сфера особой, объединяющей интонационности» [Скафтымова 1995, 88].

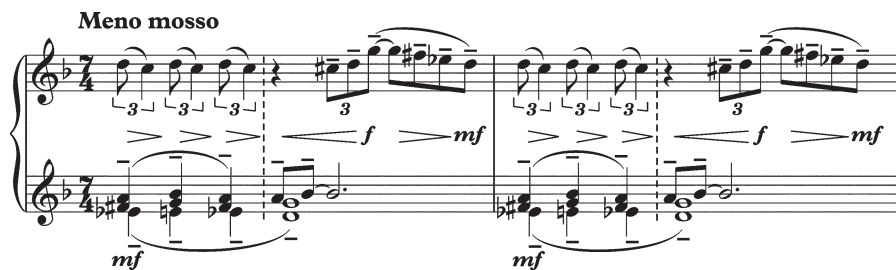
¹⁰ См.: [Валькова 2016, 50–51, 53].



Ил. 3. Н. К. Метнер. Фортепианный квинтет. Часть I, тт. 67–70

Fig. 3. Nikolai Medtner, *Piano Quintet*, Part I, meas. 67–70

Тема вступления — первый лейтмотив симфонии, по сути, тема фату-ма, отсылающая к Чайковскому. В оркестровке главной партии проявляется «кучкистский» почерк, первоначальное развертывание в петербургском стиле — природный облик Леля из «Снегурочки» Римского-Корсакова, а далее отчетливо ощущается разработочный принцип в духе драматических симфоний Чайковского. Лирическая тема — восточно-цыганская «зона»; задушевность, страсть в «одеянии» томных увеличенных секунд — музыкальное проявление «русской восточности», точнее — формирование специфической «рахманиновской восточности» (ил. 4). Второй лейтмотив симфонии — иной природы, чем у Чайковского, отметим «стонущие» интонации из связующей и побочной партий:



Ил. 4. С. В. Рахманинов. Первая симфония. Часть I, тт. 98–99

Fig. 4. Sergei Rachmaninoff, *First Symphony*, Part I, meas. 98–99

Восточно-цыганская нега прерывается вторжением лейтмотива вступления — *Dies irae*. Раскрытие образной драматургии симфонии преимущественно опирается на условно-восточные идеалы: безбрежность, «безграничность помыслов» как форма существования, но с сохранением драматического накала поздних симфоний Чайковского. Целотоновая гамма *h-cis-es-f-g-a* в разработочном разделе напоминает о глинкавском Черноморе, Каменном госте Даргомыжского и Пиковой даме Чайковского: искусственный лад у петербургских и московских композиторов традиционно обозначал зловеще-инфермальную зону.

Московско-петербургский облик отдельных эпизодов очевиден, вплоть до «перевоплощения» в каждой из частей: первая и финал навеяны Чай-

ковским, отчасти Первой симфонией *h-moll* op. 4 (1883) Аренского, также находившегося между столичными композиторскими традициями. Стремительность второй части напоминает «Ночь на Лысой горе» Мусоргского и «скок» из скерцо «Богатырской» симфонии Бородина.

Лирический центр симфонии — третья часть; негя преследуется «холодным лезвием» угрожающего «клинка» в обликии *Dies irae*. Финал пронизан маршевоcтью как глубоко трагичным состоянием: смысловой принцип Чайковского и позже Шостаковича. Происходит пролонгирование синтеза ранее заявленных сфер, но в трагическом ключе: московский стиль драматического финала, петербургский эпос, лирическая цыганско-восточная негя и западный лейтмотив *Dies irae*.

Цельность Первой симфонии достигнута благодаря трагическому финалу, принявшему полновесную «драматургическую тяжесть». Основной сгущенный концентрат «действия», обозначенный в первой части, устремлен к концу симфонии и раскрыт всецело именно в финале: подобное повторится у Рахманинова только в поздних сочинениях — в Третьей симфонии и особенно в Симфонических танцах.

Кода *Largo* — спуск в «мрачные недра» указывает на западноевропейский музыкальный стиль: хроматически «сползающие» сходные диссонантные структуры. Возникают мистические аллюзии на дьявольское начало «Фантастической симфонии» Берлиоза, средний эпизод «Бабы-Яги» и «придавливающий» хроматический спуск в первых тактах «Катакомб» из «Картинок с выставки» Мусоргского. Триумф фатума выражен объединением трагического и лирического: здесь Запад и Восток почти безраздельны, ибо образуют единый мощный концепт на пути к сложению идеи смерти, идеи пути и идеи России. Трагизм симфонии — и индивидуально-личностный, тяготеющий к принципам Чайковского, к западному миру; и обобщенно-внеличностный, русско-восточный; и в целом — близкий эстетике романтизма.

Концепция Второй симфонии основана на идее России и идее пути. Интродукция лишена фатального оттенка в отличие от Первой симфонии. Сквозной тематизм — символ лирического начала — не имеет дальнейшего магистрально-эволюционирующего симфонического значения, он, скорее, наделен особым художественным предназначением «ослабить» возникающие в разработке предчувствия фатума при доминирующем в целом лирико-поэтическом состоянии. Облик Родины воссоединяется с духовным сознанием Рахманинова-творца именно через обостренно-лирическое мироощущение. Однако лейтмотив содержит и «внедренный» элемент русского народного причитания [Назайкинский 1995]. Вторая симфония в целом насыщена элементами русской народной песенности

и древнерусского литургического пения¹¹, отчасти и «рахманиновской восточности». Едва ощутимые в Первой симфонии стилизованные интонации русской протяжной песни во Второй принимают явственные очертания.

«Природные мотивы» первой части содержат эстетико-философский смысл: любование природой есть освобождение от трагического. Восторженное созерцание простора выразилось в главной и побочной партиях; гармонический рахманиновский ход *C–D–e* дополняет музыкальное воплощение идеи России (ил. 5):



Ил. 5. С. В. Рахманинов. Вторая симфония. Часть I, тт. 98–101

Fig. 5. Sergei Rachmaninoff, *Second Symphony*, Part I, meas. 98–101

В разработке появляются дьявольские вращения, напоминающие эпизоды из симфонической поэмы «Франческа да Римини» Чайковского; интонации акцентной меди на фоне интенсивных пассажей струнных как воплощение драматизма оказываются сломленными после появления интродукционного лейтмотива: лирико-поэтический элемент подавляет нарастающий фатум, отчасти соотносимый с разработочными разделами Четвертой и Пятой симфоний Чайковского. Рахманинов приблизился к наиболее цельному состоянию именно в первой части Второй симфонии: в репризе лирическое обретает новые очертания, динамизируется — происходит симфонический рост и окончательное утверждение.

Вторая часть — стремительное скерцо с появлением ярмарочной картинности, ранее более привлекавших петербургских композиторов. Домажорная тема дополняет лирико-поэтическую линию, заложенную в интродукции и раскрытую в побочной зоне первой части, но при общей бесконфликтности в заключительной партии у низких струнных впервые появляется тематический элемент, напоминающий *Dies irae* и выросший из главного мотива Скерцо (ил. 6) — перед средним эпизо-

¹¹ См.: [Валькова 2011].

дом почти не распознаваемый, а в репризном построении — наиболее рельефно проведенный у медных¹² (ил. 7):



Ил. 6. С. В. Рахманинов. Вторая симфония. Часть II, тт. 3–6

Fig. 6. Sergei Rachmaninoff, *Second Symphony*, Part II, meas. 3–6



Ил. 7. С. В. Рахманинов. Вторая симфония, Часть II, тт. 439–443

Fig. 7. Sergei Rachmaninoff, *Second Symphony*. Part II, meas. 439–443

Создается впечатление постоянного скрытого присутствия очертаний *Dies irae*: угроза фатума преследует даже в музыкально-эстетической концепции Второй симфонии — финальные траурные аккорды меди скрываются за скерцозными тематическими осколками.

Лирический центр, как и в Первой симфонии, — третья часть. Эффект замедления времени напоминает медленную часть Первой симфонии Чайковского. Эмоциональность достигает высшей точки и переходит в природно-эпическое созерцание с «небесной» кульминацией. Лирико-эпическая гиперболизация позволяют воспринять третью часть как отдельный законченный симфонический фрагмент. Четвертая часть, фактически еще одно крупномасштабное сонатное аллегро, объединяет симфонические идеи первой части и скерцо (в меньшей степени лирического центра). Финал симфонии наполнен явными аллюзиями на разработку первой части с проблесками интонаций Чайковского и бородинской эпичности.

Мозаичность, разорванность интонаций, в корне несвойственные мелодическому мышлению Рахманинова; тревожные ритмы, напоминающие финал Первой симфонии; трагические стенания, выраженные переосмысленными интонациями Третьего концерта (ил. 8), теперь «мольба» и оплакивание, неприкаянность и смятение (ил. 9) — определяющие черты Третьей симфонии:

¹² «Тема скерцо близка по мелодическим контурам секвенции *Dies irae*, но весьма отлична от нее по темпу, изломам рисунка, импульсивности стремительного движения. Лишь постепенно в репризе из нее как бы прорезаются очертания католической секвенции — композитор подчеркивает этот момент проведением темы у медных инструментов в увеличении» [Назайкинский 1995, 35].

The image shows a musical score for the Third Concerto for Piano and Orchestra, Part III, measures 204-205. The score is in 4/4 time with a key signature of three flats. It features a piano part with triplets and a bass line with triplets. Dynamics include *mf*, *cresc.*, and *f*. Tempo markings are *a tempo* and *poco a poco accel.*

Ил. 8. С. В. Рахманинов. Третий концерт для фортепиано с оркестром. Часть III, тт. 204–205

Fig. 8. Sergei Rachmaninoff, *Third Concerto for piano and orchestra*. Part III, meas. 204–205

The image shows a musical score for the Third Symphony, Part I, measures 122-125. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp. It features a melodic line with triplets and a bass line with triplets. Dynamics include *cresc.* and *f*.

Ил. 9. С. В. Рахманинов. Третья симфония. Часть I, тт. 122–125

Fig. 9. Sergei Rachmaninoff, *Third Symphony*. Part I, meas. 122–125

Обозначенные стилизованные интонации русской протяжной песни в Первой симфонии обернулись оригинальным мотивом из вступления Третьей симфонии с «отсветом» средневековой секвенции: сплав русской песни и *Dies irae* наводит на мысль об историческом коллапсе, поглотившем Россию.

Первая часть по силе драматического развития соотносима с Четвертой и Шестой симфониями Чайковского, но в совершенно ином историко-культурном контексте: «после потерянной России». Тема главной партии, фактически русская протяжная песня — музыкальный космос подлинной России, как ранее во Второй симфонии, Втором и Третьем концертах, отчасти в Первой симфонии. Превращение напевной темы в марш наводит на мысль о предшествующих и последующих этапах развития отечественного симфонизма; подобный прием будет характерен для Д. Д. Шостаковича. Маршевость у Рахманинова имеет позиции противодействующего начала, наподобие нещадного железно-милитаристского механизма, разрушающего духовную архитектуру; лирические темы исполнены остротой болезненной восприимчивости бытия, лирика словно «угасает», «увядает». В связи с этим вновь возникает ассоциация с Чайковским — с его Шестой симфонией и «Пиковой дамой».

Архитектонический вал разработки первой части Третьей симфонии приводит к вершине: акцентированная медь с маршевым оттенком — подобное неоднократно присутствовало и у Чайковского в оперных и симфонических произведениях; роковое медное звучание темы вступления на фоне дубль-штриха струнных порождает ощущение полнейшей безысходности — как и в Шестой симфонии, но только у Чайковского функцию струнных выполняют тремолирующие литавры, образуя огромный эпизод до перехода к сокращенной репризе. Окончание разработочного раздела выражено у Рахманинова «накоплением» полифункционального аккорда *tutti: gis-fis-a-c-e*, «растворяющегося» после плавного уменьшения звучания медных и паузы у низких деревянно-духовых инструментов. «Обесцвечивание» аккорда подобно «увядшему цветку» без «яркости» меди, потерявшему прежний цвет и очарование. Показательно присутствие в партитуре Рахманинова структуры «тристановского» малого уменьшенного септаккорда; VI₇ мелодический дополнен басовым вводным тоном *gis*, характерно и совпадение тональности — *a-moll*.

В целом разработка первой части Третьей симфонии имеет немало общего с неожиданно «обрушившейся» разработкой первой части Шестой симфонии Чайковского не только в концептуально-драматургическом отношении, но и в эмоционально-эстетическом плане. Постоянные перепады в движении музыкального времени, прием «сжатия» в драматических эпизодах и «растяжения» в лирических сближают симфонию со многими произведениями Чайковского: «Ромео и Джульетта», «Франческа да Римини»...

Медленная часть симфонии — эпическое начало, на первый взгляд, вновь отсылает к Бородину, но повествование об ушедшем омрачено трагическим взглядом на утраченную гармонию с незабываемой природой России. Соло скрипки выражает тоску и беспредельную печаль. Чувственная острота позднее повторится во второй части Симфонических танцев: солирующие струнные в облици «черного» вальса. Челеста отдаленно напоминает о мистическом «Щелкунчике» Чайковского в окружении «рахманиновской восточности».

Третья часть — одновременно и скерцо, и финал. Смещается акцент от трагического к иллюзорно праздничному с затаенными отзвуками «пляски смерти». Идея одиночества на фоне псевдоярмарочности сопоставима с финалом Четвертой симфонии Чайковского. Последняя часть симфонии синтетична по структуре. При строгой сонатности некоторые эпизоды — почти оперное ариозо. Совмещение функций скерцо и финала порождает калейдоскопичность в изложении. В эпизоде *moderato* малый барабан и интонационные ходы деревянно-духовых напоминают

«темные» фрагменты первой части Девятой симфонии Малера, а далее тематический элемент (ил. 10), узнаваемый во вступлении и главной партии первой части Симфонических танцев (ил. 11), на вершине разработки приводит к очертаниям *Dies irae* (ил. 12):



Ил. 10. С. В. Рахманинов. Третья симфония. Часть III, тт. 232–234

Fig. 10. Sergei Rachmaninoff, *Third Symphony*. Part III, meas. 232–234



Ил. 11. С. В. Рахманинов. Симфонические танцы. Часть I, тт. 3–7

Fig. 11. Sergei Rachmaninoff, *Symphonic dances*. Part I, meas. 3–7



Ил. 12. С. В. Рахманинов. Третья симфония. Часть III, тт. 242–245

Fig. 12. Sergei Rachmaninoff, *Third Symphony*. Part III, meas. 242–245

Рахманинов проходит сквозь малеровский «холод» и мистику Чайковского: эпизод *L'istesso tempo* содержит мотивы из «Щелкунчика» и отблеск черной бездны. «Последний взгляд» на потерянную Россию как нежеланное прощание — небольшой эпизод, основанный на соотношении тембров деревянных духовых инструментов, мгновенно перерастает в жесткий марш, символ надвигающегося фатума с очертаниями *Dies irae*.

Затаенное вступление Симфонических танцев¹³ — сложение основного мотива: усиление идеи смерти, поглощающей идею пути и идею России. Фатум неотвратим: наступление *tutti* — по сути «анаграмма» *Dies irae*. В мелодическом контуре, «объятом» тритонами, скрыт архаический дух Средневековья; как и во вступлении Первой симфонии — происходит настраивание на дальнейшее восприятие богослужбной секвенции (ил. 13):

¹³ См.: [Кандинский 1989].



Ил. 13. С. В. Рахманинов. Симфонические танцы. Часть I, тт. 10–13

Fig. 13. Sergei Rachmaninoff, *Symphonic dances*. Part I, meas. 10–13

Вновь использован прием Третьей симфонии — мозаичность тематизма, интонационная разорванность: только роковые блики повторяющегося мотива. Инструментовка связующей партии точно повторяет настроение небольшого эпизода перед окончанием финала Третьей симфонии, запечатлевшего метафорический «последний взгляд» на Россию. Зона побочной — автобиографичность и оплакивание; деревянные духовые инструменты сопровождают фортепиано как оркестровым тембром, несущим особый смысл — ощущение авторского присутствия. Тематизм выходит за грань лирики на уровень прощального обобщения как квинтэссентное соединение трех центральных музыкально-эстетических идей Рахманинова: путь, Россия, смерть — с окончательным фатальным доминированием неотвратимости приближающегося конца.

Особенное значение имеет переход к репризе: низкие струнные и деревянные духовые с «колющими» интонациями и аллюзиями на *Dies irae* контрастируют с темой побочной партии. «Темная» картина удивительно напоминает сцену в спальне Графини из «Пиковой дамы» Чайковского, ибо складывающаяся музыкально-драматургическая ситуация совершенно сходная. Шорох, полумрак и лик смерти... Возможно, неслучайно «Пиковая дама» (1890) и через пятьдесят лет Симфонические танцы (1940) создавались ровно за три года до ухода Чайковского и Рахманинова.

Отсутствие разработочного раздела — свидетельство сосредоточенности на двух аффектах: рок и *Dies irae* — главная партия, прощание — побочная. Возникает мысль о статике формы, но не о статичности, ибо архитекtonика первой части Симфонических танцев покоится на двух основаниях, включающих два аффекта. Без разработки — фактически без полемичности: смирение и принятие «тяжкого креста», вне попыток опровержения, как и в первой части Третьей симфонии. Отсутствие заключительной партии позволяет констатировать «замкнутость» главной и побочной зон. Первая часть — построение из четырех разделов: небольшое вступление, экспозиция, переходящая к репризе и кода. Только элементы сонатности: индивидуальная форма продиктована смысловыми константами. Кульминационный эпизод перед репризой соотносится с «дьявольским скерцо» из Шестой симфонии Чайковского, а кода

подобна порталу в принципиально другое измерение: партия струнных на фоне «небесных» колористических инструментов создают эффект потустороннего.

Вторая часть — облик потерянной России; траурная медь как символ конца и надвигающегося страшного суда. Троекратный медный призыв подобен сумеречному свечению «ростральных колонн», условно «указывающих» путь медленной лодке как на полотне Бёклина «Остров мертвых». Одиноким английский рожок, мрачный вальс — мелькают и сменяются разные образы, фрагменты воспоминаний, окутанные холодом.

Вальс — обобщение русского мира, воспоминание о дореволюционной России. Необходимо прочертить непрерывную линию эволюции трагического, прежде всего, сближающую Рахманинова и Чайковского: показательны существенные изменения в трактовках вальса. В отличие от Чайковского вальс у Рахманинова появляется только эпизодически и не занимает доминирующих позиций как одна из опор в художественном мироощущении. Однако даже небольшой частный пример содержит интересные пересечения: шопеновско-скрябинский дух раннего Вальса оп. 10 № 2 (ил. 14, 15) наполняется меланхолией в стиле Чайковского (ил. 16):



Ил. 14. С. В. Рахманинов. Вальс оп. 10 № 2, тт. 1–4

Fig. 14. Sergei Rachmaninoff, *Waltz* op. 10 no. 2, meas. 1–4

Ил. 15. А. Н. Скрябин. Мазурка оп. 3 № 4, тт. 1–4

Fig. 15. Alexander Scriabin, *Mazurka* op. 3 no. 4, meas. 1–4



Илл. 16. С. В. Рахманинов. Вальс op. 10 № 2, тт. 41–46

Fig. 16. Sergei Rachmaninoff, *Waltz* op. 10 no. 2, meas. 41–46

Русская адаптация западноевропейского вальса XIX века началась еще с М. И. Глинки («Вальс-фантазия» выходит за пределы романтической танцевальности), а позднее именно Чайковский достигнет вершины в музыкальном выражении сущности глубокого лирического чувства. Вальс постоянно сопровождает Чайковского и окончательно обретает оригинальную жанровую принадлежность как специфически русская сфера лирики. Чайковский словно обзревает «век вальса», русского вальса, предчувствуя в итоге и личную трагедию, и трагедию России. Вальс эволюционирует и «сопровождает» историко-культурный процесс, мрачнеет, наполняется скорбными интонациями, выросшими отчасти и из коды «Вальса-фантазии» Глинки.

Вальсовый *fis-moll* ный эпизод из второй части Третьего концерта Рахманинова содержит провидение дальнейших фатальных исторических событий, однако еще окружен теплотой «барской усадьбы» — как в вальсах из Серенады для струнного оркестра op.48 (1880) и из Второй сюиты для симфонического оркестра op. 53 (1883) Чайковского.

Фактурные принципы, тематическое ядро вальсового *Divertimento* из Первой сюиты op. 43 (1878) Чайковского, по существу, противоречат бытовой танцевальной природе, создается иллюзия танца. Сквозь вальсовость как полумистическое кружение проявляется объединяющая Чайковского и Рахманинова идея смерти. В зоне взаимодействия сливаются скорбный средний эпизод пятидольного вальса из Шестой симфонии и вторая часть Симфонических танцев. Именно вальсовый лирический центр окутан трагизмом.

Отблеск мистицизма усиливается в последних тактах второй части Симфонических танцев, близких Адскому коло и Чернобогу из «Млады», симфоническому эпизоду «Сеча при Керженце» из «Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Римского-Корсакова и «Ночи на Лысой горе» Мусоргского: вновь у Рахманинова объединяются музыкальные идеалы московской и петербургской композиторских школ.

Финал — синтетический, как и в Третьей симфонии. Область доминирования мистического: inferнальные колокола, интонации основной темы финала Первой симфонии, напоминающие образы шабаша ведьм и отголоски оркестровки «Ночи на Лысой горе» — черты стиля петербургской школы. Оперно-сценические элементы — как метафорический театр: фантастическое и реальное не имеют четкой границы. *Dies irae* кристаллизуется у струнной группы на основе главной темы, затем «танец смерти» завладевает симфоническим простором: раздается «стук костей», как в финале Фантастической симфонии Берлиоза. Сарказм, гротеск, крайне редко встречающиеся у Рахманинова, дополняются ламентозностью струнных финала Шестой симфонии Чайковского с ощущением малеровского «холода» и темной ауры «Пиковой дамы». Итоговость творческой эволюции Рахманинова невозможна без цыганско-мистических элементов «рахманиновской восточности» в среднем эпизоде, затухающем на погружении в состояние «вечного сна». Далее резкий переход к динамическому завершающему эпизоду: мелькают острые блики *Dies irae*, эмоциональная температура возрастает. Открывается картина Страшного суда: жесткая медь, роковые удары там-тама, как в Первой симфонии, дробь малого барабана напоминают последнюю часть Третьей симфонии. Финал Симфонических танцев словно обрывается троекратным ударом там-тама с *tutti*, ибо «подлинное окончание» находится уже за пределами брэнного мира...

Симфонические танцы — квинтэссенция творчества Рахманинова, полное слияние ранее заявленных элементов со всеобъемлющим доминированием трагического начала как условное «повторение» драматургии Первой симфонии: мотив *Dies irae*, «рахманиновская восточность», включающая цыганско-мистический аффект, интонации древнерусского литургического песнопения и русской протяжной песни, изначально представленные в Первой симфонии; русское народное причитание, «впавленное» в сквозной лейтмотив Второй симфонии как символ скорби; «потусторонняя тематика» петербургского и московского жанрово-стилистического «происхождения»; западноевропейские «inferнальные черты» — бесчинство нечисти, отсылающее к мрачным эпизодам произведений Берлиоза и Малера; «черный» вальс, напоминающий о трагических вальсах Чайковского, как «траурный занавес» над старым русским миром.

Подобно Н. К. Метнеру, создавшему Фортепианный квинтет как мирскую «обитель» христианства с целью «сберечь» старый мир от резких вызовов современности в художественном и историческом плане, Рахманинов достиг «созвучия» Запада и Востока на русской почве, а петер-

бургский и московский композиторские стили «объединились» как единый музыкальный «код» России.

Сложные пересечения и взаимопроникновения художественных идеалов российских музыкальных столиц как условное воплощение двух путей к пониманию подлинной сущности русской музыки — в глобальном масштабе есть отражение всеобщей картины сближения западных и восточных тенденций на просторе России. Единение четырех элементов музыкального языка в индивидуальном космосе позволяет представить Рахманинова как одного из вершинных выразителей музыкальной России.

Композиторский принцип «вплавления» — попытка «принять» Россию в подлинной красоте и целостности; погружение в «генетическую зону» русской музыки без отрицания отдельных составляющих; признак стремления к гармоничности и сбалансированности, позволившей внутренне противостоять неустойчивости времени «великого перелома» 1917 года и последующих событий русской и мировой истории. Рахманинов отобразил исторический надлом сквозь личностную призму и сохранил творческую гармонию. Фигура Рахманинова как феномен культуры «смягчает» жесточенность времени гармонией именно «русского свойства», подтверждая тезис XIX века о священном предназначении России в глобальном процессе историко-культурной эволюции.

Литература

- [1] Валькова 2011 — *Валькова В. Б.* Большая русская симфония как феномен культуры рубежа XIX–XX веков // Музыкальная академия. 2011. № 2. С. 10–13.
- [2] Валькова 2015 — *Валькова В. Б. С. В. Рахманинов и музыкальная Москва: 1880–1890-е годы* // Вестник славянских культур. 2015. № 4 (38). С. 182–205.
- [3] Валькова 2016 — *Валькова В. Б.* Первая симфония С. В. Рахманинова: «точка невозврата» // С. В. Рахманинов и русская музыкальная культура его времени: сб. ст. Изд. 2-е, испр. / Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка», Гос. ин-т искусствознания; отв. ред. И. Н. Вановская. Тамбов: Издательство Першина Р. В., 2016. С. 43–56.
- [4] Дурандина 2008 — *Дурандина Е. Е.* О Первой симфонии Рахманинова в контексте симфонизма XX века // Рахманинов — национальная память России: материалы IV Междунар. науч.-практ. конф., 26–28 мая 2008 г. / Упр. культуры и арх. дела Тамб. обл.; Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова; отв. ред. И. Н. Вановская. Тамбов: Музей-усадьба «Ивановка», ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2008. С. 76–80.
- [5] Кандинский 1989 — *Кандинский А. И.* «Симфонические танцы» Рахманинова (к проблеме историзма) // Советская музыка. 1989. № 2. С. 92–100.
- [6] Келдыш 1995 — *Келдыш Ю. В.* Последнее произведение Рахманинова // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993): материалы науч. конф.

- 10–12 мая 1993 г.: сб. ст. / ред.-сост. А. И. Кандинский. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 1995. С. 8–15. (Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 7).
- [7] Назайкинский 1995 — *Назайкинский Е. В.* Символика скорби в музыке Рахманинова (к прочтению Второй симфонии) // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993): материалы науч. конф.: сб. ст. / ред.-сост. А. И. Кандинский. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 1995. С. 29–41. (Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 7).
- [8] Рахимова 2013 — *Рахимова Д. А.* Ориентализм в музыке С. В. Рахманинова. Волгоград: МИРИА, 2013. 208 с.
- [9] Скафтымова 1976 — *Скафтымова Л. А.* Третья симфония Рахманинова // Музыкальная жизнь. 1976. № 11. С. 8–9.
- [10] Скафтымова 1995 — *Скафтымова Л. А.* О Dies irae у Рахманинова // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993): материалы науч. конф.: сб. ст. / ред.-сост. А. И. Кандинский. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 1995. С. 84–90. (Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 7).
- [11] Фролов 1995 — *Фролов С. В.* Рахманинов в Петербурге // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993): материалы науч. конф.: сб. ст. / ред.-сост. А. И. Кандинский. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 1995. С. 73–83. (Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 7).

© Д. И. Топилин, 2021

Сведения об авторе

Топилин, Даниил Игоревич

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3266-4947>

SPIN-код: 7635-5759

e-mail: d.i.topilin@gmail.com

Кандидат искусствоведения (2019), доцент кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных

121069 Москва, ул. Поварская, д. 30–36

Sergei Rachmaninoff — Harmony of West and East

Topilin, Daniil I.

Gnesins Russian Academy of Music
30–36 Povarskaya St., Moscow 121069, Russia

Abstract. Article is dedicated to one of the “eternal themes” of Russian musicology. An attempt is made again to correlate the artistic ideals of Moscow and St. Petersburg in the works of Sergei Rachmaninoff on the example of major symphonic works. Research is focused on four elements of Rachmaninoff’s musical language, united in the individual creative cosm¹⁴. The First Symphony appears as a landmark work with a presentiment of fatal events in the Russian history and the further evolution of composer’s thinking. The connection between the concept of the First Symphony and the artistic and stylistic solution of the later symphonic works is emphasized. Symphonic dances are interpreted as the quintessence of Rachmaninoff’s art due to fusion of previously announced elements with the all-encompassing dominance of the tragic beginning — a conditional “repetition” of the drama of the First Symphony.

Keywords: *Sergei Rachmaninoff, West and East in Russian music, Petersburg and Moscow composer styles, First Symphony by Rachmaninoff, “Rachmaninoff’s East”, Symphonic dances.*

Submitted on: 12.04.2021

Published on: 15.09.2021

For citation: *Topilin, Daniil I.* “Sergei Rachmaninoff — Harmony of West and East”. In *Opera musicologica*, vol. 13, no. 3 (2021), pp. 74–94 (in Russian).

DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.3.005>.

Works Cited

- [1] Val’kova, Vera B. (2011). “Bol’shaya russkaya simfoniya kak fenomen kul’tury rubezha XIX–XX vekov” [“The Great Russian Symphony as a Cultural Phenomenon at the Turn of the 19th–20th Centuries”]. In *Muzykal’naya akademiya [Music Academy]*, no. 2 (2011), pp. 10–13 (in Russian).
- [2] Val’kova, Vera B. (2015). “S. V. Rachmaninoff i muzykal’naya Moskva: 1880–1890-e gody” [“Sergei Rachmaninoff and Musical Moscow: 1880–1890s”]. In *Vestnik slavyanskikh kul’tur [Bulletin of Slavic Cultures]*, no. 4 (38) (2015), pp. 182–205 (in Russian).
- [3] Val’kova, Vera B. (2016). “Pervaya simfoniya S. V. Rachmaninova: ‘tochka nevozvrata’” [“The First Symphony by Sergei Rachmaninov: ‘point of no return’”]. In *S. V. Rachmaninoff i russkaya muzykal’naya kul’tura ego vremeni [Sergei Rachmaninoff and*

¹⁴ EDITORIAL NOTE: The term was introduced by the author of this article.

- Russian musical culture of his time*): Collection of works, 2nd edition, *corrected*. Museum-Estate of Sergei Rachmaninoff “Ivanovka”, State Institute of Art Studies, responsible organization; Irina N. Vanovskaya, executive editor. Tambov: Izdatel'stvo Pershina R. V., pp. 43–56 (in Russian).
- [4] Durandina, Elena E. (2008). “O Pervoy simfonii Rachmaninova v kontekste simfonizma XX veka” [“About Rachmaninoff’s First Symphony in the context of 20th century symphonism”]. In *Rachmaninov — natsional'naya pamyat' Rossii: materialy IV Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii (Tambov, 26–28 maya 2008 g.)* [*Sergei Rachmaninoff — the national memory of Russia: Proceedings of the IV International scientific and practical conference (Tambov, May 26–28, 2008)*], Department of Culture and Archival Affairs of the Tambov Region, Tambov State Music and Pedagogical Institute named after Sergei Rachmaninoff, responsible organization; Irina N. Vanovskaya, executive editor. Tambov: Muzey-usad'ba “Ivanovka”, TGMPI im. S. V. Rakhmaninova, pp. 76–80 (in Russian).
- [5] Kandinsky, Aleksey I. (1989). “Simfonicheskie tantsy' Rachmaninova (k probleme istorizma)” [“Rachmaninoff’s ‘Symphonic Dances’ (to the problem of historicism)”]. In *Sovetskaya muzyka*, no. 2 (1989), pp. 92–100 (in Russian).
- [6] Keldysh, Yuriy V. (1995). “Poslednee proizvedenie Rachmaninova” [“Rachmaninoff’s last work”]. In *S. V. Rachmaninoff. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya (1873–1993)* [*Sergei Rachmaninoff. To the 120th anniversary of his birth (1873–1993)*]: *Proceedings of a scientific conference* (10–12 May 1993), Moscow State Tchaikovsky Conservatory, responsible organization; Aleksey I. Kandinsky, drafting editor. Moscow: MGK im. P. I. Tchaikovskogo, pp. 8–15. (Nauchnye trudy Moskovskoy konservatorii [Scientific works of the Moscow Conservatory]. Collection 7) (in Russian).
- [7] Nazaykinskiy, Evgeniy V. (1995). “Simvolika skorbi v muzyke Rachmaninova (k prochteniyu Vtoroy simfonii)” [“The symbolism of grief in the music of Rachmaninoff (to the reading of the Second Symphony)”]. In *S. V. Rachmaninoff. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya (1873–1993)* [*Sergei Rachmaninoff. To the 120th anniversary of his birth (1873–1993)*]: *Proceedings of a scientific conference* (10–12 May 1993), Moscow State Tchaikovsky Conservatory, responsible organization; Aleksey I. Kandinsky, drafting editor. Moscow: MGK im. P. I. Tchaikovskogo, pp. 29–41. (Nauchnye trudy Moskovskoy konservatorii [Scientific works of the Moscow Conservatory]. Collection 7) (in Russian).
- [8] Rakhimova, Dil'bar A. (2013). *Orientalizm v muzyke S. V. Rachmaninova* [*Orientalism in the music of Sergei Rachmaninoff*]. Volgograd: MIRIA, 208 p. (in Russian).
- [9] Skaftymova, Lyudmila A. (1976). “Tret'ya simfoniya Rachmaninova” [“Rachmaninoff’s Third Symphony”]. In *Muzykal'naya zhizn'* [*Musical Life*], no. 11 (1976), pp. 8–9 (in Russian).
- [10] Skaftymova, Lyudmila A. (1995). “O ‘Dies irae’ u Rachmaninova” [“About ‘Dies irae’ at Rachmaninoff”]. In *S. V. Rachmaninoff. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya (1873–1993)* [*Sergei Rachmaninoff. To the 120th anniversary of his birth (1873–1993)*]: *Proceedings of a scientific conference* (10–12 May 1993), Moscow State Tchaikovsky Conservatory, responsible organization; Aleksey I. Kandinsky, drafting editor. Moscow: MGK im. P. I. Tchaikovskogo, pp. 84–90. (Nauchnye trudy Moskovskoy konservatorii [Scientific works of the Moscow Conservatory]. Collection 7) (in Russian).

- [11] Frolov, Sergey V. (1995). “Rachmaninov v Peterburge” [“Rachmaninoff in Saint Petersburg”]. *S. V. Rachmaninoff. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya (1873–1993) [Sergei Rachmaninoff. To the 120th anniversary of his birth (1873–1993)]: Proceedings of a scientific conference (10–12 May 1993)*, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, responsible organization; Aleksey I. Kandinsky, drafting editor. Moscow: MGK im. P. I. Tchaikovskogo, pp. 73–83. (Nauchnye trudy Moskovskoy konservatorii [Scientific works of the Moscow Conservatory]. Collection 7) (in Russian).

© Daniil I. Topilin, 2021

About the Author

Topilin, Daniil I.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3266-4947>

SPIN-код: 7635-5759

e-mail: d.i.topilin@gmail.com

PhD (Arts, 2019), Associate Professor of the Music History Department at the Gnesins Russian Academy of Music

30–36 Povarskaya St., Moscow 121069, Russia



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY4.0)

Рецензии

УДК 783.9, 785.7, 786.1
ББК 85.313 (3)
DOI: 10.26156/ОМ.2021.13.3.006

XVIII Баховские чтения в Санкт-Петербурге

Ковнацкая, Людмила Григорьевна

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова
190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

Аннотация. В первой, вступительной части публикуемой рецензии на XVIII Баховские чтения, прошедшие в Санкт-Петербургской консерватории в марте 2021 года, рецензент рассказывает про свой баховедческий опыт, отчасти дающий автору право суждения о столь специальном событии. Во второй, основной части рецензии рассматривается разработанный в представленных на Чтениях докладах свод научных тем, ракурсов и методов исследования в свете научных интересов и вклада ученых в эту область музыковедения.

Современное баховедение в Чтениях предстает как специфическая отрасль музыкальной науки со своими актуальными проблемами и как единое открытое духовное пространство, взаимодействующее с проблемами времени и окружающей жизни в ее динамике.

Ключевые слова: *Иоганн Себастьян Бах, баховедение, Баховские чтения в Санкт-Петербурге, полифония, канон, fuga.*

Дата поступления: 21.06.2021

Дата публикации: 15.09.2021

Для цитирования: *Ковнацкая Л. Г. XVIII Баховские чтения в Санкт-Петербурге // Opera musicologica. 2021. Т. 13. № 3. С. 96–107.*
DOI: <https://doi.org/10.26156/ОМ.2021.13.3.006>.

Людмила Ковнацкая

XVIII Баховские чтения в Санкт-Петербурге

Прелюдия...

Всю жизнь Баховедение было для меня Касталией.

Это чувство неосознанно зарождалось в органном классе И. А. Браудо — рядом с учителем. Исая Александрович воспринимал нас, учеников — в том числе — как «материал» своей теории артикуляции и обучал ее основам. Его собственное искусство артикуляции, его поразительное исполнительство (компакт-диски сохранили это чудо) уносило наше сознание в сферы непостижимого и недостижимого. В процессе горделивого студенческого «овладения» браудовским бахианством мы были — одномоментно — *высвобожденными* из пут учебного фортепианного исполнения Баха (хотя бы инвенций, на которых он любил учить) и *скованными* новым слышанием и новым пониманием баховской музыки, которому исполнительски соответствовать оказалось очень трудно. Тем не менее, ученики Исая Александровича чувствовали себя *посвященными*.

Позднее, работа с И. А. над подбором и заготовкой массы примеров из фортепианных сонат Бетховена для ненаписанного профессором фундаментального труда «Артикуляция Бетховена», к которой меня и моего сокурсника Валерия Майского он призвал, углубила и усугубила всё, о чем сказано выше.

Аспирантура и ассистентство у М. С. Друскина мощно расширили бахианство небаховеда и утопили в новых западных книгах и статьях, которые учитель привозил из обеих Германий (ГДР и ФРГ) или же, в те «тощие» годы, заказывал по благословенному международному абонементу (привилегия докторов наук!). Осознание молодым музыковедом того, что баховедение есть «государство внутри государства», что внутри него вырабатывались современные методы и очерчивались современные области музыковедения, пришло. Увлеченность — позволю себе сказать, пылкая увлеченность, совсем не присущая натуре учителя! ни-ког-да! — с какой М. С. рассказывал (не мог не рассказывать) о новейших по тем временам трудах западных ученых и об их открытиях, ревизиях, концепциях, производили неизгладимое впечатление. На переднем плане моей жизни, тесня друг друга, расположились баховедческие труды: от Альфреда Дюрра, чей двухтомник с ревизованной хронологией кан-

тат я зачем-то детально изучала, через герменевтику Дальхауза и работы других ученых до, конечно же, Кристофа Вольфа. Окрыленная энтузиазмом учителя, я в больших объемах переводила с английского тексты (например, Рифкина). Хотя на мою долю, в принципе, выпадало печатать на пишущей машинке работы учителя и / или их вычитывать. Одним словом, подмастерье.

М. С. Друскин своими баховскими и баховедческими (пост-швейцеровскими) трудами выполнил важную просветительскую миссию: он прошел с русским читателем путь, до того не пройденный отечественным музыкознанием. И подмастерье следом помогал нести груз. Иногда мне чудилось, что сами баховедческие труды взирают на меня с удивлением: тебе — зачем? Мой ответ: нынешним молодым в их «тучные» книжные годы не представить себе, что такое тоска по полноте знания. Когда много лет спустя в Лондоне в доме друга — композитора, исследователя, лектора, теле- и радиоведущего Джерарда МакБёрни — я увидела книгу Вольфа 2000 года, моя радость выглядела неадекватной — будто встретила старого любимого друга!

И надо всеми названными и неназванными здесь «мотивами» парил, конечно же, Герман Гессе, чей роман «Игра в бисер» (с участием в переводе и с комментариями С. С. Аверинцева!), а вслед и другие произведения Гессе, наконец-то, в конце 1960-х, добрались до наших широт и захватили сознание впечатлительного читателя, пропитали его. На всю жизнь.

Вот так, редким пунктиром воспоминаний и признаний, бриттеновед пытается оправдаться перед читателем профессионального журнала в том, что позволяет себе судить о баховедческой конференции, прошедшей в Санкт-Петербургской консерватории 25–26 марта 2021 года. Десять конференций тому назад тот же бриттеновед дерзнул выступить в такой же роли¹, руководствуясь горячим желанием показать профессиональному сообществу, сколь плодотворно работает под эгидой Санкт-Петербургской консерватории «Баховский институт» (в рабочем порядке я так назвала эту группу)². Немногочисленность тогдашних со-трудников можно было бы, ради вдохновляющего сравнения, сопоставить с известным Нью-Йоркским Фондом изучения И. С. Баха (и его ответвлением в Оксфорде, Англия), основателем которого, директором, организатором симпозиумов, журнала, и, если не ошибаюсь, единственным во всех ли-

¹ Ковнацкая Л. Г. Восьмые Баховские чтения // Musicus. 2006. № 6. С. 41–43.

² Напомню о прерванной войной работе конца 1930-х годов консерваторского «Баховского кружка» под руководством И. А. Браудо.

цах, была Розалин Тюрк. «Под сенью» трудов учителей и друзей-полифонистов, по мере сил и знаний я стремилась возвращаться к теме ленинградского-петербургского баховедения³. Незнакомому с современным плодотворным этапом Баховедческих чтений, начиная от Первых, инаугурационных, в 1985, в ознаменование 300-летия И. С. Баха, советую прочитать кратко изложенную в книге «VIII Баховские чтения в Санкт-Петербурге»⁴ историю петербургского баховского сюжета в его новейшей стадии.

...и Дело

Наступил черед Восемнадцатых Международных чтений. Минувшее время, в ходе которого произошло *собрание баховедческих сил*, укрепило традиции баховских штудий под эгидой Санкт-Петербургской консерватории.

Да простит меня читатель: я не стану последовательно реферировать или аннотировать доклады в их очередности — они доступны в интернете в живом авторском звучании⁵. Кроме того, готовятся буклет о них и их тезисы.

Чем, кроме самой разветвленной проблематики баховского научного «эпоса», интересна конференция? (В принципе, любая.) — *Личностями ученых*. Личностью ученого, которая преломлена в теме, методологии, логике мышления, стиле высказывания — во всём. Есть ли хоть кто-нибудь среди нас, кто не испытывал на себе суггестию личности учителя(ей), кто не переживал непосредственного воздействия мысли через живое слово

³ См.: Ковнацкая Л. Г. Баховский сюжет в петербургском музыкальном контексте XX века // Петербургская консерватория в мировом музыкальном процессе, 1862–2002: Материалы международной научной сессии, посвященной 140-летию Консерватории (17–19 сентября 2002) / Министерство культуры Российской Федерации; Санкт-Петербургская гос. консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова; / сост. и отв. ред. Л. Г. Данько; Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. - Санкт-Петербург: [б. и.], 2002. С. 107–110; Ковнацкая Л. Г., Мищенко М. П. И. С. Бах в жизни братьев Друскиных // Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем. Я. С. Друскина и Х. А. Стрекаловской; ред. Л. Г. Ковнацкая. Москва: Классика – XXI, 2002. С. 657–683.

⁴ Работа над фугой: метод и школа И. С. Баха: материалы Восьмых Баховских чтений 20–27 апреля 2005 года / сост. А. П. Милка, науч. ред. К. И. Южак. Санкт-Петербург, 2008. С. 3–4.

⁵ Международная научная конференция «VIII Баховские чтения в Санкт-Петербурге» 25 и 26 марта 2021 // YouTube, 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aGGIT7YxgE> (дата публикации: 25 мар. 2021); <https://youtu.be/UyAzVi5t6Nw> (дата публикации: 26 мар. 2021).

или же сквозь текст?! Подобные состояния и умонастроения режиссируют выбором путей-дорог в науке и, тем самым, в жизни. В итоге, определяют принадлежность к школе. Наше баховедческое научное собрание 2021 года побудило вспомнить об этом. Его составили многоопытные и начинающие баховеды, специализирующиеся на теме(ах) конференции или же идущие в музыкальной науке перекрестными по отношению к ней путями. Иные темы были помножены на опыт жизни, а другие — «вспыхивали» находками, «неслучайными случайностями» (А. Климовицкий), то есть прятаясь до поры до времени в «драпировках» Истории. Всё — как всегда. Лишний раз убедилась в том, что нередко тема, неожиданно выведенная ученым на свет Божий, обладает удивительной способностью тут же становиться самоочевидной. И еще: где бы ни располагались исследовательский фокус и угол рассмотрения, обязательно возникают новые смыслы даже в знакомом материале.

Петербургские Баховские чтения накопили с годами свой постоянный, опорный состав. Это — «отцы-основатели» чтений — А. П. Милка и К. И. Южак (да простит меня К. И. за отцовство вместо материнства) со своими учениками, ныне педагогами консерватории, А. И. Янкус и К. В. Дискиным, кои с завидным постоянством участвуют в Чтениях.

Назову докладчиков, выдающихся полифонистов, мастеров науки и педагогики: Т. С. Кюрегян, впервые выступившую в Баховских чтениях, и Г. И. Лыжова.

Показать, «прошивая» насквозь в горизонтальной (теоретико-аналитической) и в вертикальной (исторической) плоскостях жизнь одного из важнейших понятий — *Fortspinnung* (плетение, прядение, развертывание), притом, от оппозиции его трактовки крупнейшими немецкими учеными школы Гвидо Адлера, К. Фишером и Э. Куртом, вплоть до недавнего поколения отечественных ученых и, прежде всего, учителя, Ю. Н. Холопова — означает представить его *путь в истории*. В собственно баховском ареале, но также задолго до Баха и намного после него (именно так назывался доклад Т. С.). Генеральная тема доклада и его субтемы выступали со всей своей актуальностью. Вот лишь единичный тому пример: была высказана, по сути, остро современная позиция справедливого недоверия к прежним старым переводам на русский язык терминов и понятий с немецкого и, следовательно, — необходимость ревизии таковых в новые, наши времена, с учетом новой звуковой реальности и расширения теорий. Эта мысль, наподобие «удержанного противосложения», проходила и в других докладах, и в дискуссиях.

Г. И. Лыжов, знаток ранней полифонии и гармонии в ее полном масштабе и истории (справедливости ради — и не только!), представил

в специфическом свете каденции баховских хоралов, их внутреннее содержание — по словам Г. И., «от имени барочной теории». Автор доклада показал этот материал, в принципе не обделенный вниманием баховедов, с применением особой исследовательской оптики. Он провел впечатляюще прозрачную аналитическую работу со сверхтонкими материями, вскрыл в каденциях баховских хоралов ладовую суть контрапункта *мелодических клаузул*, показал «лад в ладе». Это прозвучало открытием. И напомним: внутреннюю жизнь и глубинный смысл надлежит искать в подводных=подземных слоях явления.

Формат Zoom-конференции позволил вернуть «в баховедческий строй» И. М. Приходько (Харьков) — исполнителя, эрудита в музыке, науке и публицистике, знаменитого в Украине педагога и просветителя (прекрасный пример *public musicology*), композитора. На сей раз он говорил об анализе баховского текста (на примере инвенций), рассматривая традиционно бинарную оппозицию гармонии и полифонии как *разные интерпретации одной и той же системы*. Обычно Приходько склоняется к анализу текста в его исполнительской реальности. Подобная подоснова его интерпретаций открывает особенные смысловые нюансы там, где их не ожидаешь. Я всегда жду высказываний Приходько в дискуссиях и диалогах, где он редкостно силён; чем именно? — неожиданными аргументами, тонкими замечаниями по неучтенным, ускользнувшим поводам.

М. Е. Гирфанова (Казань) показала в хоровых кантатах, в фугах на хорал, нарушения регламентов формы, ненормативности композиторских решений, замечательные и примечательные «баховские вольности». Их появление продиктовано, по мнению М. Е., воздействием иножанровых эпизодов, инструментальных ритуриелей — *вторжением стихии концертности*, чуждой духовной кантате.

К. И. Южак и А. И. Янкус говорили о поздних сочинениях Баха, перед соприкосновением с которыми даже многоопытные исследователи «переводят дыхание», — об «Искусстве фуги» и о «Гольдберг-вариациях». Мало удивительного в том, что тема К. И., постоянного редактора, рецензента, коллеги-друга, находящегося в пожизненном диалоге с А. П. Милкой, отпочковалась и выросла из трудов и, в частности, книги Милки об «Искусстве фуги», из фрагментов, которые, на пронизывающий взгляд К. И., потребовали углубления. В фокусе — *четыре канона из «Искусства фуги», каждый из которых стремится стать фугой*. Внедрение в аналитическую фактуру исследования А. П. Милки (и баховского текста, конечно же!) позволило К. И. Южак расширить и при том тонко разработать ракурс, показывающий явственные признаки форм второго плана.

А. И. Янкус вошла в русло темы, стремящейся к бесконечности, а именно — баховских бесконечных канонов (читатель, прости серьезность каламбура). Рассматривались смысловые, структурные и композиционные соотношения канонов Вариаций с зашифрованными 14-ю канонами, их эмблематикой (опорой служили бессмертные суждения А. В. Михайлова об искусстве барокко!), сложно организованной многоуровневостью канонической техники — всё это в огранке ясной мысли и ее логической дисциплины.

Несколько докладчиков провели слушателей культурно-историческими маршрутами. И Бах предстал, как принято говорить, в меняющемся мире, подверженный новым музыкальным веяниям в новых социокультурных условиях. Итак, изучаем посмертную жизнь И. С. Баха в искусстве, ее избранные ракурсы.

К. В. Дискин давно увлечен *венским Бахом*, собственно вхождением Баха в венскую музыкальную жизнь. Поиск и разработка этой темы держат ученого в интригующих материалах «баховских» манускриптов Стокгольмского (Нидал-коллекции) и Венского (Австрийской национальной библиотеки в Императорской коллекции) хранилищ. Каким было бытование в камерных собраниях Вены XVIII века «аранжировок» для струнных ансамблей баховских фуг (на сей раз — из второго тома Хорошо темперированного клавира и органных сочинений)? Детализированное знание хронотопа, культурной ситуации места и времени привело исследователя к смелой гипотезе о приписываемых Моцарту «обработках» баховских фуг (зафиксировано в Каталоге Кёхеля). По убеждению К. В., *автором аранжировок был не Моцарт, а Иоганн Георг Альбрехтсбергер* — главный носитель и вдохновенный протагонист складывающейся баховской традиции в ее венском облике (воспринятой «из рук» барона Готфрида ван Свитена). Если гипотеза Дискаина будет подтверждена фактами, музыкальная культура, как минимум — в разделе баховских транскрипций, обретет еще один ко множеству знаменитых баховских тандемов: Бах–Альбрехтсбергер.

Ю. Л. Крейнина (Иерусалим) вывела Баха в центр композиторских исканий нового времени. Из композиторов, кто в своем творчестве так или иначе наследовал Баху, были рассмотрены случаи Регера, Шёнберга, Хиндемита и Шнитке. Эти авторы, будучи «ветвями» немецкого древа европейской традиции, генетически рядоположны. Однако на сей раз дело было вовсе не в степени или качествах принадлежности к национальной композиторской школе. Исследователя интересует специфически *композиторский подход* к наследию Баха. И в сугубо индивидуальной избирательности темы «композитор X, Y, Z анализирует Баха», проступило

всеобщее, а именно: стремление найти в Бахе, в праотце и демиурге всей музыки (по Регеру), в его поэтике и технике, опору собственным новаторским исканиям, *обрести в нем себя*. Бах становится «современником будущего» (сказано о Малере). В крайней форме такое творческое состояние нашло выражение в шуточной фразе Шёнберга о Бахе — мы помим сей парадокс! — как о предтече или о первом композиторе метода двенадцатитоновой композиции (из-за всем известной двенадцатиступенной темы последней фуги первого тома Хорошо темперированного клавира). Избранные высказывания Шнитке и его сочинения свидетельствуют о его глубинной связанности с Бахом, о разных аспектах этой связи, о психологической зависимости и ее преломлениях в музыке, о высвобождении от нее. Бах как наваждение? Возможно, не только мне почудился подтекст в духе фрейдова «комплекса отцовства». Сведущий музыкант может нарастить звенья композиторских имен ради аналитического взгляда на связь с Бахом хотя бы как с носителем одного из главных символов и генеральной эмблемы музыки вообще — мотива ВАСН. В целом, очевидны мощь и сила все расширяющегося во времени культа Баха. Похоже, у этой научной темы нет и не предвидится границ. Музыкальный мир охотно откликается на нее (вспомним про джаз), безостановочно поставляя материал. Она зовет к продлению изучения.

Еще решительней распахнула врата в нынешний всеобъемлющий баховский мир М. Г. Рыцарева (Нью-Йорк), когда обратилась к современной масс-культуре, и, в частности, к «важнейшему из искусств», которым, как наше поколение твердо помнит по ленинскому завету, «для нас является кино». Вообще-то М. Г. приняла баховский «постриг» сравнительно недавно, осуществив перевод на английский язык двух фундаментальных трудов А. П. Милки — «Искусство фуги» (Routledge, 2017, вместе с коллегой Эсти Шенберг) и «Музыкальное приношение» (Cambridge Scholar Publishing, 2019). Дружеский и профессиональный подвиг, достойный высокой степени признания! М. Г. внедрилась в баховский материал, и он, естественно, пришел во взаимодействие с ее долговременным интересом к *механизмам мифологизации личности и творчества композиторов в музыкознании и в иных сферах и стразах культуры*. Сама фактология, обрастающая разноречивыми интерпретациями, множит число апокрифов. М. Г. давно разработала канон любимой так называемым «широким кругом читателей» популярной биографии, приложимый к любой области искусства. Она показывает возникновение апокрифов при жизни художника — с добровольным участием первых свидетелей и самых близких родственников. Следом «на помощь» авторам спешит романтизация биографии, этикета и поведения художника, модернизи-

рованные представления о творческих принципах — всё это расцветает в условиях масс-культуры и изобильно отражает ее, субкультуры, свойства.

От «страстей по Шостаковичу»⁶ М. Г. шагнула в баховскую биографику как в «страсти по Баху». В ее поле зрения — две биографические баховские экранизации: 1985 года, Германии и Венгрии, и 2003 года, издании Франции – Германии – Швейцарии под названием-парафразом известной всему миру киноманов горделивой джеймс-бондовской реплики «Меня зовут Бах» / «Бонд». Крупным планом дана история отношений Фридриха Великого и И. С. Баха. Удовольствие от отличной работы съемочных групп и великолепной игры актеров у нашей баховедческой аудитории заслоняется иронией и скепсисом, то есть знанием в его чистом виде. Разрешима ли в принципе эта коллизия и эта несводимость?

М. Г. Рыцарева мудро заметила, что апокрифы часто рождаются внутри музыкознания. Вот и я подумала о том же во время доклада польских коллег Магдалены Боровец (Варшава) и Юзефа Маевски (Гданьск). Материалом изыскания послужило «Музыкальное приношение», темой — по мнению ученых, теологическое, а, следовательно, и художественное, противостояние И. С. Баха своему покровителю, королю Пруссии Фридриху II. Выстроенная учеными цепь аргументов, музыкальных и внемузыкальных, была призвана показать, как — вопреки воззрениям и вкусам короля, не приемлющего церковности ни в жизни, ни в музыке — композитор (назидательно?) придал своему опусу черты литургической проповеди, заметные и в жанровом спектре как частей, так и всего сочинения, а также — в латинском акростихе посвящения. Тут, мне кажется, стоит вспомнить о том, что жест художника против власть предержащего, ратифицированный и гиперболизированный романтической биографией, явно пришел из гораздо более поздней биографической стилистики. Хотя заказ всегда, в любую эпоху, по мнению Стравинского, помогал упорядочить идеи и мысли, которые бродят в голове художника.

В завершение Чтений выступил А. П. Милка. Он дал волю своему чувству юмора, когда строил доклад, намекая на форму баллады, — в баховедении все нарративы хороши. Рефреном стал пассаж о нашей доброй столичной профессуре, которая, следуя модным веяниям в именовании композиторов «домашним» именем (по следам Вольфа), назидает наивного провинциала читать «правильные книжки». Был проведен экскурс

⁶ Рыцарева М. Композитор как жертва // Шостакович: Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи / Российский институт истории искусств; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова; [ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая]. Санкт-Петербург: Композитор, 2000. С. 751–761

в лютеранскую традицию названия новорожденного. Милка напомнил: в основе имени лежат церковные регистры-записи, а они не только не утратили с веками своей незабываемости, но, подобно любой подлинности, многократно ее усилили. У Милки они выступили со всей строгостью закона. Вопрос не праздный и вполне применимый к современной практике именованья западных композиторов по-русски. Обойдемся без обоснований и пояснений: Ференц / Франц Лист, Ян / Жан Сибелиус, Ральф / Рейф Воан Уильямс и многие другие ждут справедливости — от переименования домашнего обиходного имени, от спеллинга (буквального перевода) перейти к имени официально документальному, обладающему правом «первородства» и потому господства в истории и историографии. Да, кстати, в виртуальном диалоге «доброй московской профессуры» и молодых провинциалов в конце повествования при возобновлении балладного принципа в роли последних выступили... Гайдн, Моцарт и юный Бетховен.

Чтения проходили живо. Вопросы-ответы, краткие резюме, свои соображения, советы звучали в стиле дружеской беседы. Прекрасен диалог Южак и Приходько о соотносительности у Баха и в теории (у Мицлера и Маттезона) канона и фуги — по слову К. И., канона и фуги как «братьев по крови»! Вспоминали учителей, на сей раз чаще других И. А. Браудо, Н. А. Герасимову-Персидскую, их труды, субстанциональные высказывания (опубликованные ли? — не важно!), шутки. Чудодейственный «эффект присутствия» и живая связь времен.

Если рассматривать XVIII Чтения как сводный текст (сознание само, без разрешения, проделывает эту работу), то окажется, что, помимо незатухающего внутри баховедения пульсирующего интереса решительно ко всем аспектам наследия И. С. Баха, помимо тончайшей вязи соприкосновения и зависимости всего, есть ощущение причастности мастеров из гильдии баховедов к *тайному знанию*, их объединяющему. Меня это подозрение издавна не отпускает. Доказательством тому мне служит мастерство баховедения (подчас — виртуозное), его глубины и высокая культура, которые порождают *искусство самой науки*.

© Л. Г. Ковнацкая, 2021

Сведения об авторе

Ковнацкая, Людмила Григорьевна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2544-0371>

SPIN-код: 9966-2632

e-mail: milakovn@yandex.ru

Доктор искусствоведения (1989), профессор (1992), ведущий специалист по жанрам творчества Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

The XVIII Bach Readings in St. Petersburg

Kovnatskaya, Liudmila G.

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia

Abstract. In the first, introductory part of the published review of the XVIII Bach Readings, which took place at the St. Petersburg Conservatory in March 2021, the reviewer tells about her individual Bach-studies experience. This experience reflects the Bachian life in Leningrad in the second half of the 20th century. In part, according to the author, it gives her the right to estimate such a special event. In the second, main part of the review, the author provides a set of topics, angles and research methods in the light of scientific interests and contribution of scholars to this area of musicology. In the Readings, modern Bachology appears as a specific branch of musicology with its current problems and as an open scientific world interacting with the problems of time and the surrounding life in its dynamics.

Keywords: *Johann Sebastian Bach, Bach studies, Bach Readings in St. Petersburg, polyphony, canon, fugue.*

Submitted on: 21.06.2021

Published on: 15.09.2021

For citation: *Kovnatskaya, Liudmila G.* “The XVIII Bach Readings in St. Petersburg”. In *Opera musicologica*, vol. 13, no. 3 (2021), pp. 96–107 (in Russian).
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.3.006>.

© Liudmila G. Kovnatskaya, 2021

About the Author

Kovnatskaya, Liudmila G.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2544-0371>

SPIN-код: 9966-2632

e-mail: milakovn@yandex.ru

Doctor of Art History (1989), Professor (1992), Leading Specialist in Creativity Genres of the Research Group of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY4.0)

Сведения об авторах

Инесса Фёдоровна Двужильная — кандидат искусствоведения (2005), доцент (2012), преподаватель Гродненского государственного музыкального колледжа (Беларусь). Окончила Белорусскую государственную консерваторию, сейчас является докторантом Белорусской государственной академии музыки (научный консультант — профессор, доктор искусствоведения Е. Н. Дулова). Автор шести книг, в том числе монографий «Американский музыкальный минимализм» (2010), «Тема Холокоста в академической музыке» (2016); учебных пособий для музыкальных колледжей: «Очерки о зарубежной музыке XX века» (2000), «Белорусская музыкальная литература: 1900–1959» (2012, в соавторстве со С. В. Ковшик), более 70 научных статей на русском, английском, немецком языках. Основные сферы научных интересов: музыка XX века, белорусская музыкальная культура, тема Холокоста в академической музыке. Многократно принимала участие в конференциях, научных форумах, конференциях в Беларуси и за рубежом (Россия, Украина, Литва, Латвия, Польша, Израиль, Австрия, Великобритания). Прошла стажировки в просветительско-образовательном центре «Холокост» (2006), музее Яд-Вашем (Иерусалим, 2006), музее Шоа-Мемориал (Париж, 2012), музее Ванзейской конференции (Берлин, 2016).

Людмила Григорьевна Ковнацкая — ведущий специалист по жанрам творчества исследовательской группы Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, доктор искусствоведения (1988), профессор (1992). Окончила Ленинградскую консерваторию, затем аспирантуру (научный

Contributors to this issue

Inessa F. Dvuzhilmaya — PhD (Arts, 2005), Docent (2012), Lecturer at the Grodno State College of Music (Belarus). She graduated from the Belarusian State Conservatory, and now is a doctoral student at the Belarusian State Academy of Music (scientific consultant — Professor, Doctor of Art History Yekaterina N. Dulova). Author of six books, including the monographs “American Musical Minimalism” (2010), “The Holocaust Theme in Academic Music” (2016); several textbooks for music colleges: “Essays on foreign music of the twentieth century” (2000), “Belarusian musical literature: 1900–1959” (2012, co-authored with S. Kovshik), more than 70 scientific articles in Russian, English, German. Main areas of Dvuzhilmaya’s research interests are: 20th century music, Belarusian musical culture, Holocaust theme in academic music. She took part in different conferences and scientific forums, which took place in Belarus and abroad (Russia, Ukraine, Lithuania, Latvia, Poland, Israel, Austria, Great Britain). She completed internships at the Holocaust Educational and Educational Center (Moscow, 2006), the Yad Vashem Museum (Jerusalem, 2006), the Shoah Memorial Museum (Paris, 2012), and the Wannsee Conference Museum (Berlin, 2016).

Liudmila G. Kovnatskaya, Honoured Arts Worker of the Russian Federation, is a Leading Specialist in Art Genres of the Research Group at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory and a Leading Research Fellow at the Russian Institute for the History of Arts. Doctor of Art History (1988), Professor (1992). She graduated from the main and then the post-graduate courses at the Leningrad Conservatory (under Professor Mikhail S. Druskin) and then

руководитель — профессор М. С. Друскин). В 1970 году защитила кандидатскую, в 1988 — докторскую диссертацию. Автор монографии о Бенджамине Бриттене (1974), исследования «Английская музыка XX века» (1986) и статей по истории советской музыки, музыкальной науки и культуры. Научный редактор и редактор-составитель книг и сборников статей, в том числе коллективной монографии «Шостакович: Между мгновением и вечностью» (2000), первого русского перевода писем А. Шёнберга (2001), научной серии «Дмитрий Шостакович: Исследования и материалы» (2005–2012, совместно с Ольгой Дигонской), семитомного собрания сочинений Друскина (2007–), трехтомника «Шостакович в Ленинградской консерватории: 1919–1930» (2013). Член Союза композиторов РФ (с 1978), научный консультант “The New Grove Dictionary of Music and Musicians” (London: McMillan, 2001), член Директории Международного музыковедческого общества (2002–2007 и 2012–2017), глава Региональной ассоциации Международного музыковедческого общества (2008–2017). В 2017 году была избрана членом-корреспондентом Американского музыковедческого общества.

Александра Витальевна Макарова в 2010 году окончила Санкт-Петербургскую государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова по специальности «дирижирование академическим хором» (класс профессора Б. Г. Абальяна), в 2016 году завершила обучение в аспирантуре Санкт-Петербургской консерватории. Преподает дирижирование в Хоровом училище имени М. И. Глинки и в Санкт-Петербургском музыкальном училище имени Н. А. Римского-Корсакова. Лауреат всероссийских и международных конкурсов дирижеров: Четвертого международного конкурса хоровых дирижеров имени Язепа Витола (Рига, Латвия,

defended her PhD and Doctoral theses in 1970 and 1988 respectively. She published a monograph on Benjamin Britten (1974), a study about English music of the 20th century (1986) and numerous articles on the history of Soviet music, music science and culture. Books edited, collected, and introduced by Kovnatskaya include a collection of articles “Shostakovich: Between Moment and Eternity” (2000), the first Russian translation of A. Schoenberg’s letters (2001), a scientific series of works “Dmitry Shostakovich: Studies and Materials” (2005–2012, with Olga Digonskaya), a seven-volume edition of the complete works of Mikhail Druskin (2007–), a three-volume edition “Shostakovich in Leningrad Conservatory: 1919–1930” (2013). She has been a member of the Union of Composers of the Russian Federation since 1978, an expert consultant of “The New Grove Dictionary of Music and Musicians” (2001), a member of IMS Directorate (from 2002 to 2007 and from 2012 to 2017), and in 2008–2017 she chaired the Regional Association of the International Musicological Society. In 2017 she was elected a Corresponding Member of the American Musicological Society.

Alexandra V. Makarova graduated from the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory as a choral conductor (class of Professor Boris G. Abalyan) and in 2016 she completed her postgraduate study. She currently teaches conducting at the Glinka Choral College and at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov Musical College. She was a prize winner at the International Jāzeps Vītols Conducting Competition in Riga (2009, 4th prize and Special Prize of the Latvian Radio Chorus), All-Russian competition (2011, 3rd prize) and the First International Boris Tevlin Choral Conducting Competition in Moscow (2014, 1st prize). She was awarded as the best young conduc-

2009; 4-я премия и специальный приз Хора Латвийского Радио), Первого Всероссийского конкурса по специальности «дирижирование академическим хором» (Москва, 2011; 3-я премия), Первого Международного конкурса имени профессора Б. Г. Тевлина (Москва, 2014; 1-я премия). Неоднократно получала приз лучшему дирижеру на международных хоро-вых конкурсах: приз лучшему молодому дирижеру на Международном конкурсе хоров в г. Марктобердорф (Германия, 2015), приз лучшему дирижеру на Международном конкурсе хоров в г. Тур (Франция, 2018), приз лучшему дирижеру на Международном фестивале имени Г. Э. Терацуйнца (Петрозаводск, 2019). С 2008 года — художественный руководитель и дирижер Камерного хора Festino. С 2013 года — художественный руководитель Камерного хора Санкт-Петербургского Политехнического университета. Куратор Международного мастер-класса хоровых дирижеров под руководством профессора Санкт-Петербургской Консерватории Бориса Абальяна.

Тамара Игоревна Твердовская — кандидат искусствоведения (2003), доцент кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. С августа 2019 года — проректор по научной работе Санкт-Петербургской консерватории. Автор ряда статей, опубликованных в научных журналах и сборниках научных работ, учебных и методических разработок. Учебное пособие «Жанр и форма в фортепианной музыке Клода Дебюсси» (2014) рекомендовано Учебно-методическим объединением высших учебных заведений Российской Федерации по образованию в области музыкального искусства в качестве учебного пособия для педагогов и студентов высших учебных заведений. В 2015 году вышла в свет хрестоматия по современной зарубежной

tor at various international competitions and festivals: International Choral Competition Marktoberdorf (Germany, 2015), at Florilege Vocal de Tours International Competition (France, 2018). Since 2009 she has directed the Festino chamber choir (Saint-Petersburg). In 2013 she founded the Chamber Choir of the Saint-Petersburg Peter the Great Technical University. Curator of Professor Boris G. Abalyan's International master class for choral conductors.

Tamara I. Tverdovskaya — musicologist, PhD of Arts (2003), Associate Professor of the Department of Western Music History, Vice-rector for Research of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (2019). Author of articles in collections of scientific papers and academic journals. Her manual “Genre and Form in Claude Debussy's Piano Music” (2014) is recommended by the Academic Association of higher musical education of the Russian Federation. In 2015, she published the anthology “Horizons of French Music: 20th Century” (in collaboration with Daniil V. Shutko), in 2021 — the manual “*Pezzo capriccioso* by Pyotr I. Tchaikovsky: recommendations for young performers” (in collaboration with Alexey N. Vasilyev). Winner of the All-Russian student competition of research works (Moscow, 1996), laureate of the Second All-

музыке «Горизонты французской музыки XX века» (в соавторстве с Д. В. Шутко), в 2021 — учебно-методическое пособие «*Pezzo capriccioso* П. И. Чайковского: рекомендации молодым исполнителям» (в соавторстве с А. Н. Васильевым). Лауреат Всероссийского конкурса студенческих научных работ (Москва, 1996), II Всероссийского конкурса педагогического мастерства научно-педагогических работников образовательных организаций высшего образования в области музыкального, хореографического и изобразительного искусства (2018). В 2019 году избрана членом Федерального учебно-методического объединения в системе высшего образования по укрупненной группе специальностей и направлений подготовки 53.00.00 Музыкальное искусство.

Даниил Игоревич Топилин — кандидат искусствоведения (2019), доцент кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных. Окончил Казанскую государственную консерваторию имени Н. Г. Жиганова (класс профессора А. Л. Маклыгина), аспирантуру Российской академии музыки имени Гнесиных (научный руководитель — профессор Т. Ю. Масловская). В 2017 году удостоен Первой премии IV Всероссийского конкурса научных работ молодых ученых в области культуры и искусства, в 2019 защитил кандидатскую диссертацию «Русский космизм в музыкальной культуре рубежа XIX–XX вв.».

Хо Сяоцэнь — вокалистка, аспирант кафедры музыкального искусства Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова (факультет искусств), лауреат международных конкурсов вокалистов. В 2015–2017 годах обучалась в Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки (класс доцента Л. Е. Рубинской). Выполнила выпускную диссертацию «Особенности по-

Russian teaching skill competition for researchers and teachers of higher educational institutions in the field of music, choreography and fine arts (2018). In 2019, she was elected a Member of the Academic Association of higher musical education of the Russian Federation.

Daniil I. Topilin — PhD (Arts, 2019), Associate Professor of the Department of Music History of the Gnesins Russian Academy of Music. Graduated from the Zhiganov Kazan State Conservatory (class of Professor Alexander L. Maklygin), and postgraduate studies at the Gnesins Russian Academy of Music (scientific advisor — Professor Tatiana Yu. Maslovskaya). In 2017, he was awarded the First Prize of the IV All-Russian Competition of Scientific Works of Young Scientists in the Field of Culture and Art, and in 2019, defended his PhD thesis “Russian cosmism in musical culture at the turn of the XIX–XX centuries”.

Huo Xiaocen — vocalist, Postgraduate Student of the Lomonosov Moscow State University at the Faculty of Arts (Department of Musical Art), laureate of international vocal competitions. In 2015–2017 she studied at the Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, vocal class of Associate Professor Lyudmila Ye. Rubinskaya. From 2017 to the present, she is studying at the Lomonosov Moscow State University. She completed

становок европейской оперы на театральных сценах Китая в начале XXI столетия» в сентябре 2020 года, научный руководитель — кандидат искусствоведения, доцент Г. В. Заднепровская. Дала ряд сольных концертов в Московской консерватории.

her final dissertation “Features of European opera performances on theater stages in China at the beginning of the 21st century” in September 2020, scientific adviser — PhD in Arts, Associate Professor Galina V. Zadneprovskaya. She gave a number of solo concerts at the Moscow Conservatory.

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, opera_musicologica@mail.ru) как приложение к письму.

Объем статьи, включая сноски и список литературы, — 0,5–1 а. л. (от 20 до 40 тысяч знаков с учетом пробелов и текста библиографических ссылок). Статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии — не более 0,25 а. л. (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 — 1,25 см; отступы до и после абзаца — 0. Выравнивание — по ширине страницы. В статье могут быть использованы *курсив* и **полуужирный шрифт** (в качестве заголовка внутри статьи).

Статьи могут содержать иллюстрации (включая нотные примеры). Они должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Иллюстрации следует нумеровать арабскими цифрами сквозной нумерацией. В тексте ссылка на иллюстрацию — в круглых скобках курсивом: (ил. 3). Подписи к иллюстрациям приводятся на двух языках: русском и английском. Нотные примеры принимаются в виде файлов, созданных в программе Finale (расширение *.mus, *.musx) или в виде изображений, полученных сканированием изданных опусов, выполненным в натуральную величину (расширение *.tiff или *.tif; разрешение 600 dpi), с указанием выходных данных используемого источника. Графические материалы должны быть представлены в формате *.tiff (*.tif) с разрешением 600 dpi (сканирование в натуральную величину). В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер иллюстрации. К тексту статьи должен прилагаться список иллюстраций, содержащий подписи к ним на русском и английском языках.

Примечания даются подстрочные (нумерация сквозная), а ссылки на цитируемую литературу — внутритекстовые, в виде указания в квадратных скобках фамилии автора, года выхода работы, страницы, например: [Иванова 2005, 15].

В конце статьи помещаются список цитированной литературы (Литература) и библиографический список на английском языке (Works Cited), в котором для изданий, напечатанных кириллицей, используется транслитерация в системе BGN (<https://translit.ru/ru/bgn/>).

Если в русском или иностранном источнике автор — иностранец, то его имя и фамилию следует указывать в оригинальном написании. Например: Фридрих Ницше; *верно*: Friedrich Nietzsche; *неверно*: Fridrikh Nitsche.

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры. Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Авторские сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Авторы несут полную ответственность за оригинальность статей, точность и достоверность приводимых сведений, цитат, ссылок и списков литературы, за наличие необходимых разрешений на использование иллюстраций, архивных источников и других материалов.

К статье должны быть приложены аннотация (от 160 до 200 слов) и список ключевых слов (от пяти до десяти), коды УДК (<https://teacode.com/online/udc/>) и ББК (<https://classinform.ru/bbk.html>). Название статьи, аннотация и ключевые слова переводятся также на английский язык.

Рекомендуется прислать краткую информацию о научной новизне работы по сравнению с существующей литературой по теме статьи и с предшествующими публикациями автора (до 700 печатных знаков с пробелами; не публикуется в журнале).

Авторы предоставляют следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, код ORCID (для регистрации: <https://orcid.org/signin>), SPIN-код (<https://elibrary.ru>), адрес электронной почты, ученая степень, ученое и почетное звание, должность, место работы с указанием почтового адреса, индекса, телефона, а также краткую биографию (до 1000 печатных знаков с пробелами) на русском и английском языках. Указанные сведения (кроме номера телефона) публикуются в журнале.

Поступившие в редакцию материалы предварительно рассматриваются редколлегией на предмет соответствия тематике журнала и требованиям к публикуемым материалам, после чего принимается решение об отклонении статьи либо о передаче на рецензирование. Срок рассмотрения присланных материалов до двух месяцев с момента поступления.

Все рецензенты являются признанными специалистами по тематике рецензируемых материалов. Рецензии хранятся в редакции журнала в течение пяти лет. Редакция журнала обязуется направлять копии рецензий в Министерство образования и науки Российской Федерации при поступлении в редакцию журнала соответствующего запроса.

Рецензирование проводится конфиденциально и анонимно. Рецензенты уведомляются о том, что присланные им рукописи являются частной собственностью авторов и относятся к сведениям, не подлежащим разглашению. Статьи направляются рецензентам без имени автора. Рецензент оценивает актуальность содержания статьи, ее научную новизну, соответствие современному уровню научного знания в рассматриваемой области, указывает достоинства и недостатки статьи и дает заключение о целесообразности ее публикации. По решению редколлегии автору направляются содержащиеся в рецензии замечания и предложения по доработке статьи. Если статья по рекомендации рецензента подверглась значительной авторской переработке, она направляется на повторное рецензирование.

opera musicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 13. № 3. 2021

Подписано в печать 15.09.2021. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 7,25. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 3664-21.

Отпечатано в типографии ООО «Амирит»
410004 Саратов, ул. Чернышевского, д. 88, литера У
тел.: 8 (8452) 24-86-33
e-mail: 248633a@mail.ru