

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)
А. И. Янкус (канд. *иск.*, доцент СПбГК)

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. Акоюн (доктор *иск.*, вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского
университета)
Б. М. Гаспаров (доктор филос. 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)
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)
А. М. Цукер (доктор *иск.*, профессор
Ростовской консерватории)
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, 2023

Содержание

Статьи

Владимир Горячих
Время в «Хованщине»
М. П. Мусоргского **8**

Андрей Денисов
«Это тоже мне знакомо...»:
явные и скрытые смыслы застойной
музыки в финале второго акта
«Дон Жуана» В. А. Моцарта **20**

Анна Чупова
Денатурированная мифология
и художественное «амбигю»:
«Перепела в саркофаге»
Сальваторе Шаррино **32**

Анастасия Романычева
Первый композиторский конкурс Уолтера
Коббетта: фантазии Уильяма Хёрлстоуна,
Фрэнка Бриджа и Гайдна Вуда **66**

Лидия Белонайте
Двенадцать прелюдий для фортепиано
Галины Уствольской: цикл или
контрастно-составная композиция? **90**

Ирина Попова
Частушки по-жгонски,
или Тайный язык в фольклоре
костромских шерстобитов **108**

Елена Битерякова
Архангельские материалы в фондах
Научного центра народной музыки
имени К. В. Квитки (общая
характеристика) **126**

Рецензии

Галина Лобкова
Музыкальный фольклор
Стародубского района Брянской области
в записях 1950-х годов (из фондов
Научного центра народной музыки
имени К. В. Квитки Московской
государственной консерватории
имени П. И. Чайковского) **152**

Сведения об авторах **163**

Информация для авторов **167**

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*)
Alla Yankus (*PhD, Assoc. 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*)
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*)
Anatoly Tsuker (*Doctor of Art History, Prof., Rostov Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency
for Information Technologies and Communications
Registration 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.

Contents

Articles

Vladimir Goryachikh
Time in “Khovanshchina”
by M. Mussorgsky **8**

Andrei Denisov
“This is Also Familiar to Me...”:
Explicit and Hidden Meanings of Table Music
in the Second Act Finale of “Don Giovanni”
by W. A. Mozart **20**

Anna Chupova
Denatured Mythology and Artistic “Ambigu”:
“Cailles en Sarcophage” by Salvatore
Sciarrino **32**

Anastasiia Romanycheva
The First Walter Cobbett’s Competition:
The Phantasies of William Hurlstone,
Frank Bridge and Haydn Wood **66**

Lidiya Belyunayte
Galina Ustvol’skaya’s Twelve Preludes
for Piano: Cycle or Contrasting-Composite
Form? **90**

Irina Popova
Couplets à la Zhgon, or The Secret Language
in the Folklore of Kostroma
Wool Beaters **108**

Elena Biteriakova
Arkhangelsk Materials in the Funds
of the Klyment Kvitka Folk Music Research
Center (General Characteristics) **126**

Reviews

Galina Lobkova
Musical Folklore of the Starodubsky District
of the Bryansk Region in the Recordings
of the 1950s (from the Collections of the
Klyment Kvitka Folk Music Research
Center of the Moscow State Tchaikovsky
Conservatory) **152**

Contributors to this issue **163**

Directions to contributors **167**

Статъи

Научная статья

УДК 782.1

doi: 10.26156/OM.2023.15.1.001

Время в «Хованщине» М. П. Мусоргского

Владимир Владимирович Горячих

Санкт-Петербургская консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова,
Санкт-Петербург, Россия, goryachih@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4209-7771>

Аннотация. Идея многоплановости времени, воплотившаяся в «Хованщине», неоднократно декларировалась М. П. Мусоргским в его высказываниях. «Прошедшее в настоящем — вот моя задача», — писал композитор В. В. Стасову, начиная работу над оперой. Однако события *исторического времени*, проецируемые Мусоргским на современную ему действительность, — лишь одна из составляющих полисемантической временной организации «Хованщины». Характерные черты авторского подхода к воплощению *сюжетно-событийного времени* — сжатие зафиксированного в исторических документах хронологического ряда, символизация времени суток. Утро и ночь в опере — не только крайние точки временной драматургии, ее начало («Рассвет на Москве-реке») и конец (сцена в лесном скиту); в еще большей степени они очерчивают символическое пространство, актуализирующее надсюжетный план. Течение времени в драматургии «Хованщины» также имеет особенности: наряду с иллюзией его непрерывности («опера одного дня») возникает ощущение параллелизма происходящих событий, временных разрывов.

Все детально разработанные Мусоргским сюжетные коллизии объемлет собой время *эсхатологическое*. Наступление «последних времен» понимается в первую очередь в религиозном смысле (линия Досифея и раскольников). Мотив ожидания «судьбы решения», трагической развязки равно характеризует Досифея и Марфу, Василия Голицына, стрельцов и их вождя Ивана Хованского. Этим объясняется необычная — с точки зрения традиционной оперной драматургии — пассивность, бездеятельность главных героев «Хованщины». Их поступки уже не могут повлиять на ход событий, им остается только ждать неизбежного конца.

Таким образом, время становится центральным элементом сюжета и драматургии «Хованщины», событийного и символического планов оперы.

Ключевые слова: Модест Петрович Мусоргский, «Хованщина», время, драматургия оперы, эсхатология

Для цитирования: Горячих В. В. Время в «Хованщине» М. П. Мусоргского // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 1. С. 8–19. <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.1.001>.

© Горячих В. В., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.1.001

Time in “Khovanshchina” by M. Mussorgsky

Vladimir V. Goryachikh

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russia,
goryachih@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4209-7771>

Abstract. The idea of time is integrally linked with the author’s concept of *Khovanshchina*. Starting to work on the opera, M. Mussorgsky wrote to V. Stasov: “To show the past in the present is my goal”. However, *historical time* which is interpreted in the opera as a socio-political and religious conflict and projected by the composer onto the contemporary era is only a part of the multi-layered temporal structure in *Khovanshchina*. The *storyline time* is marked in *Khovanshchina* not only by compressing the historical time, but also by symbolizing the time of the day. Time of action in the opera is symbolized by morning and night, elements of temporal dramaturgy, including those denoting the extreme points of *Khovanshchina*, its beginning (“Dawn on the Moscow River”) and end (scene in the forest monastery). But to an even greater extent it is a symbolic space that actualizes the supra-plot plan. The flow of time of *Khovanshchina*’s dramaturgy has special features: along with the illusion of its continuity, we feel time gaps and parallelism of the ongoing events.

Eschatological time compasses above all plot conflicts. The expectation and arrival of the “last day” is understood primarily in a religious sense (Dositheus’s and schismatics’ plot line). “The time has come...” is one of the key phrases of the opera. In a broader sense, the motive of “awaiting for the fate”, for the tragic denouement equally characterizes Dositheus and Marfa, Vasily Golitsyn, the archers, and their leader Ivan Khovansky. This explains the unusual — from the point of view of the traditional opera dramaturgy — passivity, inactivity of *Khovanshchina*’s main characters. Their actions can no longer affect the course of events, they have nothing to do but wait for the inevitable end.

Thus, time becomes the central element of the plot and dramaturgy of *Khovanshchina* on both real and symbolic levels.

Keywords: Modest Mussorgsky, “*Khovanshchina*”, time, opera dramaturgy, eschatology

For citation: Goryachikh V. V. Time in “*Khovanshchina*” by M. Mussorgsky. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 1. P. 8–19. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.1.001>.

© Vladimir V. Goryachikh, 2023

Время в «Хованщине» М. П. Мусоргского

Авторская концепция «Хованщины» неразрывно связана с идеей многоплановости времени. Начиная работу над оперой, М. П. Мусоргский писал В. В. Стасову: «Прошедшее в настоящем — вот моя задача» [Мусоргский 1971, 132]. В том же июньском письме 1872 года содержится еще одна важная для понимания «Хованщины» фраза: «„Ушли вперед!“ — врешь, „там же!“» [Мусоргский 1971, 132].

Художественный девиз композитора не раз рассматривался исследователями «Хованщины», как в советские годы¹, так и в последние десятилетия. «Хованщина, — пишет Н. И. Тетерина, — это мнимый прогресс при сущностном топтании на месте, это такой замкнуто-круговой, то есть, роковой для нашего отечества исторический процесс, который Мусоргский исследовал под лозунгом философии истории <...>»² [Левашев, Тетерина 2011, 431]. В сходном ключе формулирует свои мысли в недавней статье А. М. Цукер: «Ведь сам Мусоргский, написав „прошедшее в настоящем — вот моя задача“, стремился обнаружить в прошлом корни социальных проблем, содержащих в себе *истоки будущего общественного развития*» [Цукер 2019, 20; курсив в оригинале — *прим. ред.*].

Напомним, что еще в предисловии к «Истории государства Российского» Н. М. Карамзин писал: «История в некотором смысле есть <...> завет предков к потомству; дополнение, изъяснение настоящего и пример будущего» [Карамзин 1989, 13]. Емкое определение Мусоргского вызывает и иные, на первый взгляд, неожиданные ассоциации. Размышления композитора о будущем России, в неразрывной связи с ее прошлым и настоящим, позволяют вспомнить идею триединства времени Августина Аврелия. «...Есть три времени, — читаем в «Исповеди», — настоящее прошедшего, настоящее настоящего и настоящее будущего. Некие три времени эти существуют в нашей душе, и нигде в другом месте я их не вижу: настоящее прошедшего это память; настоящее настоящего — его непосредственное созерцание; настоящее будущего — его ожидание» [Блаженный Августин 2013, 187]. Идея времени у блаженного Августина

¹ Так, по мнению М. П. Рахмановой, Мусоргский осмысляет исторические события «с позиций народной нравственности, вне которой немислимо никакое истинное движение вперед» [Рахманова 1980, 115].

² В оригинале публикации вместо курсива полужирный шрифт. — В. Г.

может показаться далекой от замысла Мусоргского, однако, по крайней мере, ее третий элемент — ожидание будущего, как и сфокусированность на человеке, его душе, окажутся созвучными «Хованщине».

Волновавшие композитора вопросы о прошлом, настоящем и будущем Руси-России, ее судьбе не получают в сюжетном плане оперы однозначного решения. В «Хованщине» нет явно выраженной авторской позиции относительно петровских преобразований, потрясших старую Русь. Нет и прямых ответов на два извечных русских вопроса: «кто виноват» и «что делать», хотя их поиском заняты основные герои оперы. «Виноваты» в происходящем оказываются все: это становится ясным уже во второй картине, во время спора князей³. И главная вина вождей — в отсутствии идеи будущего. «Прахом пошли» все направленные в будущее начинания Василия Голицына, его надежды «обновить святой отчизны дело». Только мысли о личной власти вызывает вопрос о будущем Руси у Ивана Хованского; о будущем властителя — спасителя Руси молится Шаковитый. Лишь раскольники, во главе с Досифеем, знают, «что делать». В *прошлом*, в «старине мирской» и «старых книгах» видит спасение Руси и ее путь Досифей, но этот путь иллюзорен: будущее для раскольников — не в земной жизни. В настоящем же — близится «Враг челоуков», спасение возможно только в «пламени и священном огне».

Будущее, которое олицетворяют петровцы (и остающийся за сценой царь Петр), — несовместимо с миром «Хованщины». Мусоргский нарочито отделяет музыку петровцев от остального материала оперы, лишая ее хорового звучания, используя подчеркнута «европейский» по музыке жанр марша и особый «медный» тембр (духовой оркестр на сцене). В символическом же пространстве оперы трубы петровцев за сценой в финале становятся для раскольников «Трубой предвечного», знаком начала Судного дня.

Время историческое, которое осмысляется в опере как социально-политический и религиозный конфликт и проецируется композитором на современную ему эпоху, — лишь часть многослойной и полисемантической временной структуры «Хованщины». Не затрагивая здесь собственно музыкальный план, выделим в драматургии оперы несколько уровней воплощения идеи времени.

Сюжетно-событийное время отмечено в «Хованщине» спрессовыванием исторических событий. Сохраняя не только подлинный дух, но и букву истории (в виде подлинных документов и артефактов, подобно доносу на Хованских и столбу с медными досками на Красной площади),

³ Здесь и далее ссылки даются на авторскую композицию оперы из шести картин.

Мусоргский предельно сжимает хронологический ряд — от начала стрелецкого бунта 1682 года и его продолжения в виде Хованщины до момента перехвата власти юным Петром и ссылки князя Голицына в сентябре 1689 года.

Течение сюжетно-событийного времени в драматургии «Хованщины» имеет особые черты. С одной стороны, возникает иллюзия его непрерывности. Крайнее проявление такой интерпретации — концепция «оперы одного дня», изложенная в кандидатской диссертации Н. И. Тетериной [Тетерина 2007, 34–35], а затем развернутая автором в совместной с Е. М. Левашевым монографии «Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского» [Левашев, Тетерина 2011]. Тетерина обратила внимание на исчезновение в автографе либретто ремарки, указывающей на время действия — «поздний вечер» — второй картины оперы (дома у Василия Голицына). Интерпретировав это как временной перенос данной сцены на *утро* (что в целом согласуется с остальными авторскими указаниями времени действия), исследователь выстраивает суточную последовательность — от рассвета в первой картине до полуночи в финале. Условной датой, вокруг которой сконцентрированы события в опере, становится 5 июля 1682 года — день, когда состоялась знаменитая «Великая пря» о вере в Грановитой палате Кремля [Левашев, Тетерина 2011, 422, 427]. Мусоргский дважды дает к ней отсылки в опере — в хорах черноморцев в конце второй картины и в начале третьей.

При всей убедительности и привлекательности, особенно для режиссерско-сценографического решения оперы, концепция Тетериной все-таки основана на ряде допущений. К ним относится, во-первых, вынужденная трактовка исследователем фразы Марфы в конце второй картины («Шла я от князя по зорьке вечерней») как рудимента первоначального замысла [Левашев, Тетерина 2011, 687]. Во-вторых, интерпретация Тетериной не обозначенного автором времени действия пятой картины (от сцены с поездом, увозящим Василия Голицына в ссылку, до сцены несостоявшейся стрелецкой казни) как промежутка от 3-х до 5 часов дня, что позволило включить события пятой картины в непрерывный временной ряд.

Но наиболее уязвимым аргументом драматургической версии «оперы одного дня» становится трактовка автографа либретто как заключительного этапа работы Мусоргского, с вытекающим отсюда приоритетом либретто в плане выражения последней авторской воли [Левашев, Тетерина 2011, 412]. Как показывает анализ, либретто русских опер XIX века — как в виде автографов, так и отцензурированных печатных версий, — никогда полностью не совпадали с литературным текстом опер, включая ремарки. Наиболее близкий пример к рассматриваемому — существен-

ные расхождения между прошедшим цензуру вариантом либретто «Хованщины» в редакции Н. А. Римского-Корсакова (1883, опубликован издательством В. Бесселя тогда же) и литературным текстом в клавире той же редакции (В. Бессель, 1883). В частности, переименование Досифея в «старца Василия Кореня», раскольников — в «беглых Московских людей, сторонников Хованских» и многие другие продиктованные цензурой изменения в либретто ни в клавире, ни в печатной партитуре оперы отражены не были. Этот пример показывает, что авторский экземпляр либретто никак не мог рассматриваться Мусоргским, знающим о сложившейся практике предварительного прохождения драматической цензуры перед последующим изданием клавира, как документ *последней воли*. Сравнение автографов клавира и либретто и анализ авторских купюр позволяют сделать вывод о том, что последняя воля Мусоргского (с учетом дискуссионности самой постановки такого вопроса — нерешенности в музыкальном тексте некоторых моментов, отсутствия окончательного решения финала оперы и т. д.) отражена только в автографе клавира⁴. В нем же выстроить непрерывный суточный ряд не представляется возможным.

Драматургия «Хованщины» отмечена и иными, противоположными идее непрерывного хода времени, чертами. Это внезапные остановки с переводом действия в другой план, временные разрывы и «наплывы». Размышляя о переплетении драматургических линий в «Хованщине», Э. Л. Фрид пишет о «полифоничности», ощущении параллелизма происходящих событий: «В какой последовательности все происходило на самом деле? Автору это безразлично» [Фрид 1974, 242, 243]. При всей избыточной категоричности этого утверждения отметим сам принципиально иной, убедительно аргументированный в исследовании Фрид взгляд на «рассредоточенную» драматургию «Хованщины», раскрывающий ее новаторские черты.

Показательна для драматургии оперы и *символизация времени суток*. Утро (рассвет) и ночь в «Хованщине» — это прежде всего время действия, элементы временной драматургии, в том числе обозначающее крайние точки оперы, ее начало («Рассвет на Москве-реке») и конец (ночная сцена в лесном скиту). Но в еще большей степени — это символическое пространство, актуализирующее *надсюжетный* уровень драматургии. Рассвет в первой сцене оперы символизирует не только начало дня

⁴ Подробнее см.: Горячих В. В. О купюрах в автографе «Хованщины» М. П. Мусоргского // Альманах. Труды Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки. Вып. III. Москва: Дека-ВС, 2007. С. 543–566.

и начало событий, но и светлый, идеальный план, который несет в себе надежду — в противовес «темной», трагической смысловой «тональности» «Хованщины».

Поздний вечер и ночь в опере — время гадания Марфы, заговора князей, в финале — это резко замедлившееся время и сакральное пространство ритуала — коллективного приготовления к смерти. Заключительный хор, как и его прообраз — подлинная молоканская молитва, основан на тексте 22-го псалма. Это псалом упования, в нем выражены непреклонная вера в Господа — защитника перед лицом смерти и надежда, пройдя «сени смертные», обрести жизнь вечную в «доме Господнем».

Суровый аскетичный напев уходящих в иной мир раскольников, несущий в себе их непобежденный дух, парадоксальным образом оставляет финал оперы открытым, распахнутым в вечность. Символизм начала и конца «Хованщины» усилен подчеркнутым интонационным родством оркестровой темы «Рассвета на Москве-реке» и заключительного хора. Явное при сравнении с оригинальным молоканским напевом, в опере оно поначалу скрыто, постепенно проступая в вариантном, строфа за строфой, развертывании темы «Рассвета».

Над всеми сюжетными коллизиями возвышается в опере *время эсхатологическое*. Восприятие времени человеком в Средневековье (в том числе на Руси) было, по сути, эсхатологично: земная история неизбежно завершалась Страшным судом, все было предопределено и неизбежно. И, хотя ни одна из вычисленных в Европе и на Руси дат не принесла конца света, эти настроения сохранялись и в Новое время. С особой силой они проявили себя после Раскола в русской церкви. Нарастающее разрушение всех устоев и оснований жизни русского человека, страшные гонения на старообрядцев воспринимались как зримое развертывание апокалиптического «сценария», описанного в Откровении Иоанна Богослова. Сбывалось пророчество одной из последних фраз, сказанных Ангелом Иоанну, — «яко время близ есть» (Откровение 22:10). Здесь же находим не менее важные для понимания драматургии «Хованщины» слова: «Обидяй да обидит еще, и скверный да осквернится еще: и праведный правду да творит еще: и святыи да святятся еще» (Откровение 22:11). Каждый будет совершать предопределенное, нести людям зло и добро, но повлиять эти поступки уже ни на что не смогут, ибо «Се, гряду скоро, и мзда моя со мною, воздати коемуждо по делом его» (Откровение 22:12).

«Хованщина» — опера с децентрализованной драматургией, и раскольники Досифей и Марфа, носители апокалиптического мировоззрения, не являются единственными главными героями в традиционном понимании. Но композитор, опираясь на собственный анализ истори-

ческих процессов эпохи «Хованщины», на «реконструированные» им из исторических источников психотипы реальных личностей — героев оперы (Голицына, Шакловитого, отца и сына Хованских), включает религиозную идею в более широкий план драматургии. Объединяющую роль играет мотив напряженного ожидания скорой трагической развязки.

Ожидание и приход «последних времен» раскрывается, в первую очередь, в религиозном смысле. «Приспело время...» — одна из ключевых фраз оперы, в разных вариантах звучащая во всех ее картинах⁵. Апокалиптический мотив времени пронизывает большую часть высказываний Досифея и Марфы. Приведем несколько из них: «Приспело время мрака и гибели душевной...» (в монологе Досифея в первой картине), «Начнем, не терпит время...» (в сцене заговора князей во второй картине), «Потерпи маленько <...> Не время, не время, голубка...» (утешение Марфы Досифеем в третьей картине), «Теперь приспело время в огне и пламени...» (слова Досифея в четвертой картине, *восторженно* повторяемые Марфой, а в финале обращенные к раскольникам), «Время приспело...» (монолог Досифея в начале шестой картины).

В более широком смысле мотив «последнего времени» как *ожидания трагической развязки*, неизбежного конца равно характеризует Досифея и Марфу, раскольников, Василия Голицына, стрельцов и их вождя Ивана Хованского. «Ждите судьбы решенье!» — прощальное напутствие Ивана Хованского стрельцам в конце третьей картины — не только о судьбе стрельцов, но и самого Хованского, а также раскольников и Голицына (не случайно впервые эта фраза дважды звучит в его монологах во второй картине оперы). Композитор «зашифровывает» мотив ожидания даже в жанровой хоровой песне сенных девушек «Гайдучок» (с игровым содержанием) в четвертой картине. В ней возникает параллель и к внешнему сценическому, и к внутреннему психологическому действию — ситуации вынужденного затворничества Хованского в ожидании своей участи («Все огарочки прижгла я, дружка милого ждала»). «Милым дружком» оказывается Шакловитый, являющийся к Хованскому в роли вестника смерти⁶.

⁵ Об «эсхатологической перспективе» этой фразы, а также «эсхатологической настроенности» Досифея и Марфы пишет в своей статье Л. А. Серебрякова, рассматривая их в рамках концепции двух миров (пространств, реальностей) «Хованщины» — исторического («пространства гибели») и «иноного» («пространства спасения») [Серебрякова 2006, 49–51].

⁶ Показательна и реакция Хованского на первую (медленную) песню сенных девушек «Возле речки на лужочке», написанную Мусоргским в мрачном *gis-moll* и начинающуюся той же мелодической фразой, что и лейттема князя: «С чего заголосили, спаси бог, словно мертвеца в жилище вечное проводят».

Поступки, личные цели и устремления героев «Хованщины», как и их взаимоотношения, уже не могут повлиять на ход событий, по большому счету не имеют значения. Ярко раскрывается эта идея в первой картине — в бессмысленном, по сути, хождении Ивана Хованского во главе стрельцов вокруг Кремля. Еще один своего рода бессмысленный круг в опере — преследование Эммы и ее поиски Андреем Хованским, от первой картины до финала. В конце этого круга Андрей вновь встречает Марфу. Но если в первой картине он угрожал смертью Марфе, то теперь она ведет его к смерти. Все душевные метания и борения Василия Голицына выразились в единственном поступке — приказе утопить Марфу на болоте, но и ему не суждено было исполниться.

После второй картины Голицын и Иван Хованский полностью бездействительны. Первого увозят в ссылку (композитор более не дал своему герою ни одной фразы), второй, полный мрачных предчувствий, ждет развязки у себя дома. В сущности, ждет ее, бездействуя, и Досифей — сначала в Москве, позднее — в лесном скиту.

Лишь в первой трети оперы действия Досифея энергичны и целенаправленны: он вразумляет стрельцов, помогает спасти лютерку Эмму, мирит отца и сына Хованских, участвует в секретной встрече князей — все это во имя цели спасения Руси, в том ключе, как это видится раскольникам. Но уже с начала третьей картины Досифей — только наблюдатель, комментирующий происходящее (в том числе судьбу Голицына и Хованских). Лишь по отношению к Марфе он выступает в роли защитника, оказывая ей моральную поддержку. Однако и здесь Мусоргский отказывается от активного действенного плана: во второй картине спасение Марфы петровцами происходит за сценой, а задуманный композитором эпизод раскольничьего суда над Марфой (с конфликтным противоборством Досифея в роли защитника и Сусанны в роли обвинителя) был им в итоге исключен. В диалогах же Досифея с Марфой постоянно звучит только один мотив — терпения в ожидании скорой развязки.

Как и вожди, полностью бессилён, не способен влиять на ход событий народ. В «Хованщине» он расколот на обособленные группы стрельцов и стрельчих, местных жителей Москвы и пришлых, санных девушек, чернорясцев и петровцев. Ни в одной картине народ не спланивается в единый хор, традиционный для русских опер XIX века, — и это еще одно зримое свидетельство его трагической разобщенности, а, значит, неспособности к каким-либо действиям. Духовная битва раскольников в опере не показана, никаких контактов с народом и другими действующими лицами, кроме Досифея и Марфы, у них нет; их шествие с богословскими книгами на «Великую прю» во второй картине вызывает краткий ком-

ментарий Досифея и отклик Хованского с Голицыным. Но в третьей картине чернорясцы проходят уже в сопровождении *молчащей* толпы, что представляется символичным.

Единственные «действия» народа на сцене — разрушение пришлыми будки подъячего и хождение по Москве грозных стрельцов. Их бессмысленность, отсутствие какой-либо направленности очевидны. Именно поэтому не требуется сюжетный переход от этих хождений к сцене перед собором Василия Блаженного в четвертой картине, где зримым свидетельством полного бессилия стрельцов служат принесенные ими самими орудия казни. И здесь драматургическим центром сцены композитор делает *ожидание* смерти, пусть и не случившейся.

Таким образом, определяющее значение эсхатологического времени (а также мотива судьбы) обусловило необычную — с точки зрения традиционной оперной драматургии — *пассивность, бездеятельность* главных героев оперы, индивидуальных и коллективных⁷.

В целом же, благодаря значительно расширившейся сюжетной и драматургической роли время становится *центральной смыслообразующим элементом* «Хованщины», ее реального и символического планов. В этом отношении «Хованщина» занимает в русской и зарубежной классической опере уникальное положение.

Список источников

- [1] Блаженный Августин 2013 — *Блаженный Августин*. Исповедь / пер. М. Е. Сергеевко; отв. ред. Н. Н. Казанский. Санкт-Петербург: Наука, 2013. 372 с.
- [2] Карамзин 1989 — Карамзин Н. М. История государства Российского : в 12 т. / отв. ред. А. Н. Сахаров. Т. 1. Москва: Наука, 1989. 640 с.
- [3] Левашев, Тетерина 2011 — *Левашев Е. М., Тетерина Н. И.* Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского. Москва: Памятники исторической мысли, 2011. 745 с.
- [4] Мусоргский 1971 — *Мусоргский М. П.* Литературное наследие: Письма. Биографические материалы и документы / сост. А. А. Орлова и М. С. Пекелис. [Кн. 1] / сост., вступ. ст. и комм. А. А. Орловой. Москва: Музыка, 1971. 400 с.
- [5] Рахманова 1980 — *Рахманова М. П.* Мусоргский и его время // Советская музыка. 1980. № 10. С. 109–115.

⁷ Е. А. Ручьевская отметила другую особенность драматургии «Хованщины», созвучную описанной выше: она состоит в том, что само «действие происходит за кулисами главных событий, как сложное и динамичное их отражение». Кроме того, герои оперы — это действующие лица второго плана. «Главных действующих лиц истории на сцене нет» [Ручьевская 2005, 35; в оригинале разрядка — *прим. ред.*].

- [6] Ручьевская 2005 — Ручьевская Е. А. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2005. 388 с.
- [7] Серебрякова 2006 — Серебрякова Л. А. «Судьба так велела» — религиозно-мистическая символика в опере М. П. Мусоргского «Хованщина» // Жизнь религии в музыке : сборник статей / ред.-сост. Т. А. Хопрова. Санкт-Петербург: Сударыня, 2006. С. 46–53.
- [8] Тетерина 2007 — Тетерина Н. И. Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского: от источниковедения и текстологии к драматургическим концепциям и философии истории: автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Государственный институт искусствознания. Москва: [б. и.], 2007. 40 с.
- [9] Фрид 1974 — Фрид Э. Л. Прошедшее, настоящее и будущее в «Хованщине» Мусоргского. Ленинград: Музыка, 1974. 333 с.
- [10] Цукер 2019 — Цукер А. М. Историзм Мусоргского // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 1. С. 17–24.

References

- [1] Augustine of Hippo (2013). *Ispoved'* [Confessions], translated from English by Maria E. Sergeenko; executive editor Nikolay N. Kazanskiy. St. Petersburg: Nauka, 372 p. (in Russian).
- [2] Karamzin, Nikolay M. (1989). *Istoriya gosudarstva Rossiyskogo* [History of the Russian State]: in 12 vols. Vol. 1, executive editor Andrey N. Sakharov. Moscow: Nauka, 640 p. (in Russian).
- [3] Levashev, Evgeniy M.; Teterina, Nadezhda I. (2011). *Istorizm khudozhestvennogo myshleniya M. P. Musorgskogo* [Historicism in Modest Mussorgsky's Artistic Thinking]. Moscow: Pamyatniki istoricheskoy mysli, 745 p. (in Russian).
- [4] Mussorgsky, Modest P. (1971). *Literaturnoe nasledie: Pis'ma. Biograficheskie materialy i dokumenty* [Literary heritage: Letters. Biographical materials and documents], compilation by Alexandra A. Orlova and Mikhail S. Pekelis. [Vol. 1], compilation, introductory article, and comments by Alexandra A. Orlova. Moscow: Muzyka, 400 p. (in Russian).
- [5] Rachmanova, Marina P. (1980). "Mussorgsky i ego vremya" ["Mussorgsky and his time"]. In *Sovetskaya muzyka*. 1980. No. 10. Pp. 109–115 (in Russian).
- [6] Ruchyevskaya, Ekaterina A. (2005). "Khovanshchina" Musorgskogo kak khudozhestvennyy fenomen. K probleme poetiki zhanra [Mussorgsky's "Khovanshchina" as an artistic phenomenon. To the problem of genre poetics]. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Peterburg, 388 p. (in Russian).
- [7] Serebryakova, Lyubov' A. (2006). "Sud'ba tak velela' — religiozno-misticheskaya simbolika v opere M. P. Musorgskogo 'Khovanshchina'" ["'Fate so ordered' — religious and mystical symbolism in Modest Mussorgsky's opera 'Khovanshchina'"]. In *Zhizn' religii v muzyke* [The life of Religion in Music]: collection of articles, editor-compiler Tatiana A. Khoprova. St. Petersburg: Sudarynya, pp. 46–53 (in Russian).
- [8] Teterina, Nadezhda I. (2007). *Istorizm khudozhestvennogo myshleniya M. P. Musorgskogo: ot istochnikovedeniya i tekstologii k dramaturgicheskim kontseptsiyam i filosofii istorii*:

avtoreferat dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [*Historicism in Mussorgsky's Artistic Thinking: from source studies and textual studies to dramaturgical concepts and philosophy of history*: Extended abstract of Candidate of Science (Arts) dissertation: 17.00.02], The State Institute for Art Studies, responsible organization. Moscow: [s. n.], 40 p. (in Russian).

- [9] Frid, Emiliya L. (1974). *Proshedshee, nastoyashchee i budushchee v "Khovanshchine" Mussorgskogo* [*Past, Present and Future in Mussorgsky's "Khovanshchina"*]. Leningrad: Muzyka, 333 p. (in Russian).
- [10] Tsuker, Anatoly M. (2019). "Istorizm Mussorgskogo" ["Mussorgsky's Historicism"]. In *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh*. 2019. No. 1. Pp. 17–24 (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 12.12.2022; одобрена после рецензирования: 09.01.2023; принята к публикации: 15.02.2023; опубликована: 27.03.2023.

The article was submitted 12.12.2022; approved after reviewing 09.01.2023; accepted for publication 15.02.2023; published: 27.03.2023.



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

Научная статья

УДК 382

doi: 10.26156/OM.2023.15.1.002

**«Это тоже мне знакомо...»:
явные и скрытые смыслы застольной музыки
в финале второго акта «Дон Жуана» В. А. Моцарта**

Андрей Владимирович Денисов

Санкт-Петербургская консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова,
Санкт-Петербург, Россия, denisow_andrei@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3344-8023>

Аннотация. В статье исследуются три цитаты в финале второго акта «Дон Жуана» В. А. Моцарта. Они редко привлекали внимание исследователей. Вместе с тем интерпретация застольной сцены у Моцарта и в целом, и в отдельных деталях оказывается весьма необычной. Попурри на основе заимствованной музыки в опере XVIII в. — явление экстраординарное. Показано, что все три цитаты представляют смысловые комментарии не только к тому, что происходит в данный момент на сцене, но и к сценическим положениям, свершившимся в опере ранее, а также к тому, что в ней вскоре произойдет. Выдвигается предположение, что данную сцену финала можно рассматривать как функциональный аналог «спектакля в спектакле», представленного в некоторых операх XVIII в. (например, в «Аксуре» А. Сальери). Кроме этого застольная сцена финала второго акта имеет композиционную параллель со сценой финала первого акта, представляющей quodlibet из трех танцев: в обоих случаях празднично-пиршественные образы ликования жизни и любви внезапно прерываются, напоминая о грядущем возмездии главному герою. Столь сложная организация с различными смысловыми ссылками и параллелями, уникальная для жанра оперы-buffa, вновь свидетельствует о многоплановости его трактовки у Моцарта.

Ключевые слова: *Моцарт, «Дон Жуан», цитата, застольная музыка, поурри, межсюжетная параллель*

Для цитирования: *Денисов А. В. «Это тоже мне знакомо...»: явные и скрытые смыслы застольной музыки в финале второго акта «Дон Жуана» В. А. Моцарта // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 1. С. 20–31. <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.1.002>.*

© Денисов А. В., 2023

Original article

doi: 0.26156/OM.2023.15.1.002

**“This is Also Familiar to Me..”:
Explicit and Hidden Meanings of Table Music
in the Second Act Finale of “Don Giovanni” by W. A. Mozart**

Andrei V. Denisov

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory,
St. Petersburg, Russia, denisow_andrei@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3344-8023>

Abstract. The article examines three quotes in the finale of the second act of “Don Giovanni” by W. A. Mozart. This scene rarely attracted the attention of researchers. At the same time, Mozart’s interpretation of the table scene, both in general and in individual details, turns out to be very unusual. A potpourri based on borrowed music in XVIIIth-century opera is an extraordinary phenomenon. It is shown that all three quotations represent semantic comments not only on what is currently happening on the stage, but also on the stage situations that took place in the opera earlier, as well as on what will happen in it soon. It is suggested that this scene of the finale is a functional analogue of the “performance in a performance” presented in some operas of the XVIIIth century (for example, in “Axur” by A. Salieri). In addition, the table scene of the second act finale is a compositional parallel to the scene of the first act finale, representing a quodlibet of three dances — in both cases, the festive and feasting images of life and love jubilation are suddenly interrupted, reminding the soon coming retribution to the main hero. Such a complex organization with various semantic references and parallels, unique for the opera buffa genre, again testifies to the versatility in its interpretation by Mozart.

Keywords: *W. A. Mozart, “Don Giovanni”, quotation, table music, potpourri, interplot parallel*

For citation: Denisov A. V. “This is Also Familiar to Me..”: Explicit and Hidden Meanings of Table Music in the Second Act Finale of “Don Giovanni” by W. A. Mozart. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 1. P. 20–31. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.1.002>.

© Andrei V. Denisov, 2023

**«Это тоже мне знакомо...»:
явные и скрытые смыслы
застольной музыки в финале второго акта
«Дон Жуана» В. А. Моцарта**

«Дон Жуану» В. А. Моцарта посвящено огромное число работ. Вместе с тем в них редко обращается внимание на весьма необычное решение сцены, открывающей финал второго акта. Трапезу Дон Жуана сопровождают целых три развернутых цитаты из весьма популярных опер. В XIX веке они, впрочем, уже не были известны широкой аудитории (кроме «Свадьбы Фигаро»), сама же сцена финала стала восприниматься как нечто малоинтересное. Так, А. Н. Серов отметил, что она проходит «под звуки старинной, довольно вялой музыки» [Серов 1984б, 361], сходное мнение высказал Г. А. Ларош [Ларош 1976, 96]. Не приходится удивляться тому, что смысл «вялой музыки» был тем более непонятен. Показательно, что Рамон Карнисер, создавая своего «Наказанного распутника» (“Il dissoluto punito, ossia Don Giovanni Tenorio”, 1822) отталкивался от оперы Моцарта (как музыки, так и либретто¹), но в застольной сцене в финале второго акта вместо первых двух цитат дал их очень свободные авторские *транскрипции*, а третью и вовсе заменил испанским танцем (качучей). Цитата же из арии Фигаро у Карнисера преподносится в самом *начале* оперы, причем в абсолютно легкомысленно-игривом контексте².

Исследователи, как правило, ограничивались лишь констатацией факта использования заимствованного материала у Моцарта, и возможно, только Г. Аберт указал на смысловую связь первых двух цитат из опер с происходящим на сцене [Аберт 1990, 24]. Вместе с тем трактовка данного раздела финала у Моцарта как в целом, так и в отдельных деталях оказывается весьма необычной. Фактически он представляет *попури* на известные темы — жанр, хорошо известный в музыкальной культуре разных стран XVIII века. Но его появление в *опере* этого периода выглядит экстраординарным явлением — последовательное использование не-

¹ Подробнее см. [Поспелова 2012, 67–72] — А. Д.

² Использован фрагмент на слова “delle belle turbando il riposo”.

скольких цитат как сопровождение застольной сцены, скорее всего, было использовано только Моцартом³. Характерно, что цитаты представляют своего рода «текст в тексте» (Ю. М. Лотман), и их обособленное положение подчеркивается тем, что они звучат у ансамбля, состав которого (в точном виде или с небольшими вариациями) был во времена Моцарта весьма распространен в жанрах дивертисмента и серенады (в творчестве самого композитора см. KV 166, 186, 361, 388).

Как станет видно далее, все три цитаты представляют *смысловые комментарии* не только к происходящему в данный момент на сцене (на что и обратил внимание Аберт: в частности, если в «Редкой вещи» В. Мартин-и-Солера недовольные любовники противопоставляются счастливым, у Моцарта голодный Лепорелло — пирующему Дон-Жуану), но и к сценическим положениям, *свершившимся в опере ранее*, а кроме того, и к тому, что в ней *вскоре произойдет*.

Если внимательно соотнести сюжеты первоисточников цитат и «Дон Жуана», то можно обратить внимание на выразительные параллели. Содержание первоисточника первой цитаты — «Редкой вещи» (“Cosa rara”) Мартин-и-Солера (ее либретто, кстати, написал Л. да Понте) напоминает сюжетную линию *первого* акта оперы Моцарта, связанную с соблазнением Церлины: Джованни (!) хочет соблазнить крестьянку Лиллу, обрученную с Любино, однако его любовная авантюра оканчивается провалом. Одна из ситуаций первоисточника второй цитаты — оперы Дж. Сарти «Между двумя соперниками выигрывает третий» (“Fra i due litiganti il terzo gode”) — оказывается весьма близкой сцене из начала *второго* акта «Дон Жуана»: переодетый граф Бельфьоре собирается прийти ночью в сад, рассчитывая на свидание с горничной Дориной (ср.: переодетый Дон Жуан затевает новую авантюру и готовится спеть серенаду камеристке Донны Эльвиры у ее дома).

Более сложна ситуация, связанная с третьей цитатой. Остановимся поэтому на ней подробнее. Чаще всего она рассматривается как напоминание пражской публике об успехе «Свадьбы Фигаро», также прозвучавшей в Праге. Однако это не единственное ее значение. Комментируя эту цитату, Е. В. Назайкинский пишет: «„Какая-то очень знакомая музыка!“ — восклицает Лепорелло, а потом они вместе с хозяином начинают

³ В опере “Don Giovanni” Дж. Гаццаниги на либретто Дж. Бертати (которую многие исследователи — Г. Аберт, Л. В. Кириллина, П. В. Луцкер и И. П. Сусидко, Е. И. Чигарева — закономерно рассматривают как одну из моделей для моцартовского «Дон Жуана») в аналогичной сцене в качестве сопровождения ужина звучит короткий «инструментальный концерт», но автор, судя по всему, обошелся в нем без всяких цитат (см. Segue concerto di strumenti в сцене XXIII).

подпевать оркестру — потрясающий пример перевернутого стилистического зеркала или, точнее, зеркала в зеркале: отстраненно звучит музыка, принадлежащая „знаменитому маэстро“ — как будто не тому самому, который эту же сцену всю и написал!» [Назайкинский 2003, 118]⁴. Впрочем, игровой эффект «авторского отстранения» здесь имеет не просто юмористический смысл. Он и здесь призван акцентировать межсюжетные параллели между оперой и первоисточником цитаты.

Ситуация попытки соблазнения графом невесты своего слуги (основа интриги «Свадьбы Фигаро») косвенно представлена и в «Дон Жуане»: в сцене XI (на кладбище) главный герой рассказывает Лепорелло, как встретил его жену, принявшую Дон Жуана за своего мужа, он же попытался начать с ней очередную любовную авантюру. Наконец, нельзя не вспомнить и о том, что цитируемая ария Фигаро непосредственно адресована Керубино, который должен понести *возмездие* за свой *любвеобильный* характер. В связи с этим слова Лепорелло во время звучания цитаты («Это тоже мне знакомо») можно понимать не только в смысле «знакома звучащая музыка» (и тогда герои оперы как будто становятся современниками Моцарта⁵), но и более широко: «знакома *история героя* этой арии», причем эта история повторяется в самом «Дон Жуане» в сходных очертаниях.

Обратим внимание и на то, что между сценой XI и цитатой арии Фигаро есть еще одна выразительная параллель: веселье главного героя *внезапно прерывается*, в сцене на кладбище — замогильным голосом Командора, в финале второго акта — вторжением донны Эльвиры, предшествующим появлению опять-таки статуи Командора. Но если в первом случае он предвещает будущее — смерть главного героя⁶, то во втором это пророчество уже в точности сбывается.

⁴ Б. М. Гаспаров отмечает также превращение цитаты арии Фигаро в «заурядный бытовой музыкальный номер», вполне в духе того, что происходит в сцене со слепым скрипачом в «Моцарте и Сальери» А. С. Пушкина [Гаспаров 1977, 118].

⁵ Данное обстоятельство дает возможность достаточно точно определить и время действия «Дон Жуана» Моцарта — 1786–87 гг. Не случайно в связи с этим Г. Э. Кребиель с юмором отмечает: «его (Моцарта — А. Д.) Дон Жуан был современен ему и был знаком с репертуаром венской оперы» [Krehbiel 1916, 83].

⁶ Обращает на себя внимание явное сходство гармонии, темброфактурного решения, а также и внемузыкального контекста воззвания статуи со сценой оракула из парижской редакции «Альцесты» К. В. Глюка (ср. *илл. 1* и *2*): в последней провозглашается воля богов о том, что царь *умрет сегодня*, если никто не отдаст свою жизнь вместо него, статуя Командора же возвещает Дон Жуану, что он перестанет смеяться (т. е. *умрет*) еще *до утренней зари*. О музыкальном сходстве первоисточника и этого раздела «Дон Жуана» писал еще А. Н. Серов: «Моцарт, без всякого сомнения, имел перед собою этот гениальный образец, когда подошел к нему так близко» [Серов 1984а, 349].

Adagio

Di ri - der fi - ni - rai pria dell' au - ro - ra.

2 ob. 2 cl. 2 fg.
3 trbn. bassi

Ил. 1. В. А. Моцарт. «Дон Жуан», 2 акт, сцена XI

Fig. 1. W. A. Mozart. *Don Giovanni*. 2 act, scene XI

Sans lenteur

Le Roi doit mou - rir au - jour d'hui, si quel -

qu'autre au tre - pas ne se li - vre pour lui

2 ob. 2 cl. 2 fg.
3 trbn. archi

Ил. 2. К. В. Глюк. «Альцеста» (парижская редакция), 1 акт, сцена IV, l'Oracle, тт. 5–12

Fig. 2. Ch. W. Gluck. *Alceste* (Paris version). 1 act, scene IV, l'Oracle, meas. 5–12

Итак, если все три цитаты благодаря межсюжетным параллелям напоминают о сценических ситуациях, уже свершившихся в «Дон Жуане» (причем они отражены и в порядке появления цитат), то последняя, из оперы самого Моцарта, — также и о том, что совсем скоро в финале

второго акта *произойдет*. Современникам Моцарта эти параллели, скорее всего, были различимы, особенно если учесть необычайную популярность всех трех опер. Достаточно вспомнить, что произведение Сарти (Моцарт использует из нее раздел финал первого акта — от слов “O quanto un si bel giubilo”) пользовалось огромной известностью, в частности, о ней упоминает И. Гёте в «Путешествии в Италию» (см. 22 ноября 1786 г.). На тему арии Мингоне “Come un’agnello” из первого акта оперы Мартин-и-Солера, пользовавшейся значительной популярностью, сам Моцарт написал фортепианные Вариации KV 460 (хотя их принадлежность ему и оспаривалась впоследствии разными авторами). Что же касается знаменитой арии Фигаро, то Моцарт выполнил аранжировку одной из ее тем в контрдансе № 1 из KV 609. А в письме Готфриду Жакену из Праги от 15 января 1787 года маэстро замечает: «...я, преисполненный удовольствия, наблюдал, как все эти люди самозабвенно скачут под Музыку моего „Фигаро“, превращенную сплошь в контрдансы и немецкие танцы» [Моцарт 2006, 417].

Важно и то, что Моцарт цитирует из всех трех опер значительные по масштабу фрагменты, причем с минимальными изменениями, затрагивающими, в основном, общую структуру каждого из них. В цитате из оперы Мартин-и-Солера сокращен повтор первого раздела — ему у Моцарта соответствуют тт. 1–54, кроме того, пропущено минорное проведение первой темы. Из оперы Сарти комбинируются различные части — начало (восемь тактов инструментального ритурнеля, который Моцарт затем повторяет в точности, у Сарти этот же материал далее звучит дважды с участием голоса), потом тт. 41–48, после этого — тт. 33–36 (у Моцарта они повторяются дважды). Наконец, из арии Фигаро процитированы рефрен, первый эпизод и второе проведение рефрена.

Однако межсюжетными параллелями подтексты цитат в финале «Дон Жуана» не исчерпываются. При постановках этой оперы они обычно звучат на сцене, т. е. включены в контекст действия⁷. Факт введения сценического ансамбля / оркестра в опере XVIII века был если и не слишком частым, то, по крайней мере, вовсе не исключительным явлением⁸, но трактовка его в виде Tafelmusik обычно не использовалась. Зато иногда композиторы использовали в оперном жанре прием «спектакля в спектакле», причем такое сценическое представление, призванное развлечь героев самой оперы, могло иметь смысловые связи с основным сюжетом

⁷ Отметим, что в рукописной партитуре и в ее изданиях это обстоятельство не отражено, хотя присутствует в некоторых изданиях клавира оперы.

⁸ Среди наиболее известных примеров — «Юлий Цезарь» Г. Генделя, «Сулейман» И. Хассе, «Лунный мир» Дж. Паизиелло.

(среди примеров — «Аксур» А. Сальери⁹, над либретто которого, кстати, Л. да Понте работал в то же время, что и над «Дон Жуаном»).

Можно предположить, что попури в «Дон Жуане» представляет функциональный аналог такого «спектакля в спектакле». Смысловый параллелизм между цитатами и сюжетом «Дон Жуана» решен в достаточно изысканном, интеллектуализированном ключе, гротескным образом соединяющимся с приземленной бытовой ситуацией сопровождения застолья. Но этот же параллелизм подчеркивает универсализм сюжета оперы: в жизни главного героя как будто сконцентрировано то, что уже происходило с другими персонажами. В этом свете показательным выглядит факт, что, как отмечает Ф. Р. Носке, сама идея ввести в финал музыку других авторов пришла в голову Моцарту уже во время репетиций оперы в Праге, — когда ее целостная концепция почти сложилась [Noske 1970, 172]¹⁰. Моцарту принадлежат и реплики Лепорелло, в которых называются цитируемые произведения [Krehbiel 1916, 83].



Ил. 3. В. А. Моцарт. «Дон Жуан», 2 акт, финал, тт. 1–4

Fig. 3. W. A. Mozart. *Don Giovanni*. 2 act, final, meas. 1–4



(Продолжение ил. 4 см. на след. стр.)

⁹ Напомним, что в ней царь Аксур желает *обладать женой своего подчиненного* Агара, похищая ее в свой гарем.

¹⁰ Автор также указывает, что раздел финала до цитаты из «Редкой вещи», скорее всего, был написан позже, о чем косвенно свидетельствуют интонационные параллели между ними (ср. ил. 3 и 4).

(Продолжение)



Илл. 4. В. А. Моцарт. «Дон Жуан», 2 акт, финал, тт. 47–52

Fig. 4. W. A. Mozart. *Don Giovanni*. 2 act, final, meas. 47–52

Отметим и еще одно любопытное обстоятельство: данному разделу финала с тремя цитатами симметрично соответствует танцевальный раздел финала *первого* акта, решение которого, в свою очередь, напоминает *quodlibet* — Моцарт контрапунктически соединяет *три* танца¹¹. Оба финала содержат *празднично-пиршественные* образы ликования жизни и любви, противостоящие загробному мраку смерти и возмездия. И соответствующие сцены внезапно *прерываются* — в первом акте Церлина взывает спасти ее от Дон Жуана, которому его соперники грозят возмездием (его и предвозвещает статуя Командора в сцене второго акта на кладбище, оно же свершается в финале).

В заключение отметим, что столь сложная система семантических параллелей и соответствий, решенная на музыкальном и внемузыкальном уровнях для жанра комической оперы (в разных ее версиях) вовсе не была характерным явлением. Если император Иосиф II о «Похищении из серала» сказал (согласно преданию): «слишком много нот», то о «Дон Жуане» он мог бы вполне заметить: «слишком много смыслов». В цитатах из популярных опер, которые слышат и сам Дон Жуан, и слушатели, эти смыслы, с одной стороны, воплощены по законам театральной условности — их ситуации и действующие в них герои представляют вымысел, плод фантазии либреттиста и композитора. С другой, они же напоминают о жизненных ситуациях, которые уже свершились в «Дон Жуане»; последние, таким образом, предстают в удвоении — и как реальность (для персонажей оперы), и как условность. Но если похождения главного

¹¹ См. близкий композиционный принцип в «Battalia» Г. Бибера — раздел «Die liederliche gesellschaft von allerley Humor». Кроме того, скорее всего, именно идея Моцарта повлияла впоследствии на Н. Изуара при создании финала второго акта оперы «Жанно и Колен», где одновременно звучат три кадрили.

героя могли происходить в каких угодно количествах и где угодно¹², расплата за них может свершиться только один раз. Поэтому, в отличие от любовных авантюр, лишь конечная сюжетная точка — столкновение Дон Жуана с Командором — *предвозвещается*, причем, строго говоря, трижды: в финале первого акта, в сцене на кладбище и в цитате из арии Фигаро. Причем в последней наказание резвого Керубино, преподнесенное к тому же в откровенно буффонном ключе, несопоставимо безобиднее кары, которая скоро окончит жизнь Дон Жуана.

Появление донны Эльвиры не просто прерывает цитату из «Свадьбы Фигаро» — оно переключает восприятие скрытого в последней прообраза событий оперы в регистр непосредственно свершающегося действия. Подобная организация времени также необычна для оперы-буффа как жанра, предполагавшего, как правило, линейный и одномерный характер развертывания временной перспективы. В этом вновь проявляется удивительная художественная многоплановость творения Моцарта, в котором даже заимствованный материал подчиняется авторской воле, обретая новые смысловые горизонты.

Список источников

- [1] Аберт 1990 — *Аберт Г. В.* А. Моцарт. Ч. 2. Кн. 2 / пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. Москва: Музыка, 1990. 560 с.
- [2] Гаспаров 1977 — *Гаспаров Б. М.* «Ты, Моцарт, недостоин сам себя» // Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. ОЛЯ. Пушкин. комис. 1974. Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977. С. 115–122.
- [3] Ларош 1976 — *Ларош Г. А.* [«Дон-Жуан» В. А. Моцарта] // *Ларош Г. А.* Избранные статьи: в 5 вып. Вып. 3 / сост., общ. ред., вст. ст., комм. А. А. Гозенпуда. Ленинград: Музыка, 1976. С. 92–96.
- [4] Луцкер, Сусидко 2008 — *Луцкер П. В., Сусидко И. П.* Моцарт и его время. Москва: Классика – XXI, 2008, 624 с.
- [5] Моцарт 2006 — Вольфганг Амадей Моцарт. Полное собрание писем / пер. на рус. яз. И. С. Алексеевой, А. В. Бояркиной, С. А. Кокошкиной, В. М. Кислова. Москва: Международные отношения, 2006. 536 с.
- [6] Назайкинский 2003 — *Назайкинский Е. В.* Стиль и жанр в музыке. Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. Москва: Гуманитарный издательский центр «Владос», 2003. 248 с.
- [7] Поспелова 2012 — *Поспелова А. Ф.* Опера “Il dissoluto punito, ossia Don Giovanni Tenorio” Рамона Карнисера: к истории испанского музыкального театра первой трети XIX века // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 4. С. 65–79.

¹² Вспомним предельно точную характеристику: «Дон Жуан Моцарта не связан ничем. Не только танцы на его балу, он сам существует *senza alcun ordine*» («без всякого порядка», курсив в оригинале — А. Д.) [Луцкер, Сусидко, 376].

- [8] Серов 1984а — Серов А. Н. Моцартов «Дон-Жуан» и его панегиристы: Статья вторая // Серов А. Н. Статьи о музыке: в 7 вып. Вып. 1: 1847–1853 / сост. и коммент. В. В. Протопопова. Москва: Музыка, 1984. С. 316–357.
- [9] Серов 1984б — Серов А. Н. Моцартов «Дон-Жуан» и его панегиристы: Статья третья и последняя // Серов А. Н. Статьи о музыке: в 7 вып. Вып. 1: 1847–1853 / сост. и комм. В. В. Протопопова. Москва: Музыка, 1984. С. 357–385.
- [10] Krehbiel 1916 — Krehbiel H. E. A book of operas, their histories, their plots and their music. New York: The Macmillan Company, 1916. Xvi, 345 p.
- [11] Noske 1970 — Noske F. R. Don Giovanni: Musical Affinities and Dramatic Structure // Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. 1970, vol. 12, Fasc. ¼. P. 167–203.

References

- [1] Abert, German (1990). W. A. Mozart [Wolfgang Amadeus Mozart]. Part 2. Book 2, translation from the German, commentary by Konstantin K. Sakva. Moscow: Muzyka, 560 p. (in Russian).
- [2] Gasparov, Boris M. (1977). “Ty, Mozart, nedostoin sam sebya” [“You, Mozart, are not worthy of yourself”]. In *Vremennik Pushkinskoy komissii [Temporary of Pushkin Commission]*. AN SSSR. OLYa. Pushkin. komis. 1974. Leningrad: Nauka, pp. 115–122 (in Russian).
- [3] Larosh, German A. (1976). “ ‘Don Giovanni’ W. A. Mozarta” [“ ‘Don Giovanni’ by W. A. Mozart”]. In German A. Larosh, *Izbrannye stat'i [Selected papers]*: in. 5 iss. Iss. 3, compilation, general version, introductory article, comments by Abram A. Gozenpud. Leningrad: Muzyka, pp. 92–96 (in Russian).
- [4] Lutsker, Pavel V.; Susidko, Irina P. (2008). *Mozart i ego vremya [Mozart and his time]*. Moscow: Klassika – XXI, 624 p. (in Russian).
- [5] Mozart, Wolfgang Amadeus (2006). *Polnoe sobranie pisem [Complete collection of letters]*, translation into Russian by Irina S. Alekseeva, Albina V. Boyarkina, Svetlana A. Kokoshkina, Valery M. Kislov. Moscow: Mezhdunarodnye otnosheniya, 536 p. (in Russian).
- [6] Nazaykinskiy, Evgeniy M. (2003). *Stil' i zhanr v muzyke [Style and genre in music]*. Moscow: Gumanitarnyy izdatel'skiy tsentr “Vlados”, 248 p. (in Russian).
- [7] Pospelova, Anastasia F. (2012). “Opera ‘Il dissoluto punito, ossia Don Giovanni Tenorio’ Ramona Karnisera: k istorii ispanskogo muzykal'nogo teatra pervoy treti XIX veka” [“Opera ‘Il dissoluto punito, ossia Don Giovanni Tenorio’ by Ramon Carnicer: on the history of Spanish musical theater in the first third of the 19th century”]. In *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya [Art of Music: Theory and History]*. 2012. No 4, pp. 65–79 (in Russian).
- [8] Serov, Aleksander N. (1984a). “Mozartov ‘Don Giovanni’ i ego panegiristy: Stat'ya вторая” [“Mozart's ‘Don Giovanni’ and his Panegyrists: Paper Two”]. In Aleksander N. Serov, *Stat'i o muzyke [Papers about music]*: in 7 iss. Iss. 1: 1847–1853, compilation and comments by Viktor V. Protopopov. Moscow: Muzyka, pp. 316–357 (in Russian).

- [9] Serov, Aleksander N. (1984b). "Mozartov 'Don Giovanni' i ego panegiristy: Stat'ya tret'ya i poslednyaya" ["Mozart's 'Don Giovanni' and his Panegyrists: Paper Three and last"]. In Aleksander N. Serov, *Stat'i o muzyke [Papers about music]*: in 7 iss. Iss. 1: 1847–1853, compilation and comments by Viktor V. Protopopov. Moscow: Muzyka, pp. 357–385 (in Russian).
- [10] Krehbiel, Henry E. (1916). *A book of operas their histories their plots and their music*. New York The Macmillan Company, Xvi, 345 p.
- [11] Noske, Fritz R. (1970). 'Don Giovanni': Musical Affinities and Dramatic Structure. In *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. 1970, vol. 12, fasc. ¼, pp. 167–203.

Статья поступила в редакцию: 09.01.2023; одобрена после рецензирования: 11.01.2023; принята к публикации: 15.02.2023; опубликована: 27.03.2023.

The article was submitted 09.01.2023; approved after reviewing 11.01.2023; accepted for publication 15.02.2023; published: 27.03.2023.



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

Научная статья

УДК 782.1

doi: 10.26156/OM.2023.15.1.003

Денатурированная мифология и художественное «амбигю»: «Перепела в саркофаге» Сальваторе Шаррино

Анна Гурьевна Чупова

Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова,
Петрозаводск, Россия, schuvalova.anna2011@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7891-2320>

Аннотация. «Перепела в саркофаге» (1979) — одна из ранних театральных работ Сальваторе Шаррино, написанная по заказу Венецианского музыкального биеннале. Предметом статьи является поэтика оперы, а также механизмы деформирования образа реальности, лежащие в основе мифов массовой культуры XX века и ставшие одной из композиторских стратегий, позволяющих выявить основную тему «Перепелов» — непрочность и переменчивость восприятия. Мифология, изъеденная потреблением, или, как ее называет Шаррино, «денатурированная мифология» нашла отражение в сложной интертекстуальной структуре либретто, которое включает в себя фрагменты литературных произведений и пьес, мемуаров и документальной хроники, философско-эстетических и научных эссе, поэзии и текстов эстрадных шлягеров 1920–40-х годов. Контаминация несовместимых компонентов («художественное „амбигю“») становится руководящим драматургическим принципом, проникающим на вербальный, визуальный и музыкально-стилевой уровни сценического синтеза оперы. В фокусе внимания автора также оказываются: воплощение трех сквозных образов-архетипов (Сирены, Идеальные Голоса и Платье), определяющих шарриновскую концепцию денатурированной мифологии; рассмотрение музыкально-драматургических и композиционных закономерностей «Перепелов», в основе которых лежат повторяющиеся «мифические схемы»; характеристика принципов структурирования и взаимодействия семантических слоев оперы, пения и разговорного диалога; изучение механизмов включения и стратегий искажения заимствованного материала из классической музыки, американских джазовых стандартов и европейских шлягеров первой половины XX века.

Ключевые слова: Сальваторе Шаррино, «Перепела в саркофаге», Джорджо Марини, оперный театр XX века, мифология, сирена, голос, джазовый стандарт, эстрадный шлягер, стратегии искажения

Для цитирования: Чупова А. Г. Денатурированная мифология и художественное «амбигю»: «Перепела в саркофаге» Сальваторе Шаррино // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 1. С. 32–65. <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.1.003>.

© Чупова А. Г., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.1.003

Denatured Mythology and Artistic “Ambigu”: “Cailles en Sarcophage” by Salvatore Sciarrino

Anna G. Chupova

Petrozavodsk State Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia, schuvalova.
anna2011@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7891-2320>

Abstract. *Cailles en sarcophage* (1979) is one of Salvatore Sciarrino’s early theatrical works, commissioned by the Venice Music Biennale. The subject of the article is the poetics of the opera, as well as the mechanisms of deformation of the image of reality, which underlie the myths of mass culture of the 20th century and have become one of the composer’s strategies that make it possible to identify the main theme of *Cailles* — fragility and variability of perception. Mythology distorted by consumption, or, as Sciarrino calls it, “denatured mythology” reveals itself in the complex intertextual structure of the libretto, which includes fragments of literary works and plays, memoirs and documentary chronicles, philosophical, aesthetic and scientific essays, poetry and texts of pop hits of the 1920–1940s. Contamination of incompatible components (the “artistic *ambigu*”) becomes a guiding dramaturgical principle that penetrates the verbal, visual and musical-stylistic levels of the stage synthesis of the opera. The author’s attention is also focused on: the embodiment of three end-to-end archetype images (Sirens, Ideal Voices and Dress), defining Sciarrino’s concept of denatured mythology; consideration of the musical, dramatic and compositional features of *Cailles*, which are based on repetitive “mythical schemes”; characteristics of the principles of structuring and interaction of semantic layers of opera, singing and conversational dialogue; study of the inclusion mechanisms and strategies for distorting citations from classical music, American jazz standards and European hits of the first half of the 20th century.

Keywords: *Salvatore Sciarrino*, “*Cailles en sarcophage*”, *Giorgio Marini*, *20th century opera*, *mythology*, *siren*, *voice*, *jazz standard*, *pop hit*, *distortion strategies*

For citation: Chupova A. G. Denatured Mythology and Artistic “Ambigu”: “Cailles en Sarcophage” by Salvatore Sciarrino. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 1. P. 32–65. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.1.003>.

© Anna G. Chupova, 2023

Денатурированная мифология и художественное «амбигю»: «Перепела в саркофаге» Сальваторе Шаррино

Сальваторе Шаррино — один из самых плодовитых и успешных оперных композиторов современности. Интерес к мифологии, мифотворчество, интерпретация и реинтерпретация мифов являются сквозными мотивами его театрального мира. Маэстро, написавший 50 лет назад свою первую одноактную оперу «Амур и Психея», сейчас находится в ожидании премьеры новой театральной работы «Венера и Адонис. Крушение мифа»¹.

К сожалению, в России оперы Шаррино практически не исполняются², при этом в отечественном музыкознании фигура итальянского маэстро вызывает живейший интерес. Большой вклад в изучение творчества Шаррино внесен С. В. Лавровой. В своей докторской диссертации, а также в ряде статей, которые позже легли в основу ее книги «Сальваторе Шаррино и другие. Очерки об итальянской музыке конца XX — начала XXI века»³, исследователь, опираясь на лекции, эссе, аннотации самого композитора и зарубежные работы, рассматривает широкий круг вопросов композиторской техники итальянского «оракула», а также его художественно-эстетическую концепцию. Уделяет Лаврова внимание и музыкальному театру Шаррино, анализируя его оперы сквозь призму ав-

¹ Премьера запланирована на март 2023 года.

² На сегодняшний момент в России была исполнена только одна опера композитора. В 2012 году в Музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко состоялась российская премьера концертно-сценической версии оперы “*Luci mie traditrici*” (название переведено как «Лживый свет моих очей»). Художественным руководителем проекта выступил В. Тарнопольский. Для сценической постановки была приглашена известный режиссер Катерина Панти Либеровичи. Исполнителями стали ансамбль «Студия новой музыки» под управлением Игоря Дронова, Екатерина Кичигина (сопрано), Андрей Капланов (баритон), Татьяна Абраменко (меццо-сопрано), Павел Глядешин (тенор). 11 июня 2017 года в Рахманиновском зале Московской консерватории состоялся концерт «*Ombre luci. Музыка современной Италии*», организованный коллективом Студии новой музыки. В рамках программы была исполнена 4-я часть “*Lo sprecchio infranto*” («Разбитое зеркало») оперы “*Vanitas*”.

³ Лаврова С. В. Сальваторе Шаррино и другие. Очерки об итальянской музыке конца XX — начала XXI века. Санкт-Петербург: Издательство Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2019. 230 с.

торских концептосфер звука, времени, пространства, композиционной структуры и стратегий руководства слушательским восприятием. Тем не менее проблематика оперного творчества композитора требует дальнейшей существенной разработки.

Среди ранних опер Шаррино особо выделяется произведение с загадочным и провокационным названием “Cailles en sarcophage” / «Перепела в саркофаге». Посвященные ему исследования Даниэлы Террановы [Terranova 2015] и Лавровой [Лаврова 2019] при всей своей аналитической насыщенности оставляют место для иных размышлений и смысловых магистралей. Предметом настоящей статьи стала поэтика оперы в единстве художественно-эстетических и композиционно-технических аспектов.

* * *

В 1979 году Шаррино получил заказ на создание оперы от Венецианского музыкального биеннале, театральный раздел которого в тот год был целиком посвящен теме мифологии. Художественный руководитель фестиваля Марио Мессенис объяснял, что намерение организаторов состояло в «повторном открытии смысла первичных и архетипических ценностей как повторном обнаружении языкового универсума, после разлагающих и чисто феноменологических тенденций, типичных для 1960-х годов»⁴ [цит. по: Terranova 2015, 24]. В поисках либретто Шаррино вновь обратился к Джорджо Марини, в сотрудничестве с которым был поставлен зингшпиль «Асперн».

Премьера новой оперы состоялась 17 октября 1980 года в Театре Ла Фениче в Венеции под управлением автора. Постановочную часть осуществил Дж. Марини, костюмы и декорации были созданы Паскуале Гросси.

Работа над либретто велась при большом участии композитора. Практически все тексты вокальных номеров были разработаны Шаррино, в отдельных случаях именно он предлагал определенные решения и за ним оставалось последнее слово.

Композитора всегда интересовала мифология: напомним, что в основе его первого театрального опыта лежал переосмысленный миф об Амуре и Психее. Однако в этот раз проект объединил культовые фигуры XX века. «Меня привлекли неоднозначность мифов о кино и культуре, а также смерть мифов, демифологизация мифа», — говорил композитор в интервью [Vinay 2002, 50].

⁴ Здесь и далее все цитаты из иностранных источников приводятся в переводе автора настоящей статьи.

Шаррино убежден, что мифологическое мышление присуще каждому человеку, но люди могут не осознавать его влияния. Активное развитие средств массовой информации, различных медиажанров создают благоприятные условия для ремифологизации социума. Опираясь на установки и стереотипы массового сознания, СМИ умышленно культивируют определенные мифологемы. Авторов оперы интересуют как процессы самозарождения и самораспространения мифа в современном социуме в качестве экспликативной модели, так и механизмы намеренного преобразования художественного образа или информации для формирования определенных целевых установок — иными словами, деформированный образ реальности. В этом контексте символичным выглядит посвящение оперы Лучано Берио, который, по словам Шаррино, открыл новые пути представления мифа в музыке.

Называя «Перепелов» «интеллектуальным, очень амбициозным синтезом» [Vinay 2002, 50], композитор вовсе не грешит против истины. Либретто оперы отличает сложная сеть интертекстуальных маршрутов. Текст буквально соткан из видоизмененных цитат. Следующая ниже таблица (см. таблицу 1) может дать представление как об общей структуре оперы, так и о том, какие источники были использованы Шаррино и Марини при составлении либретто.

Таблица 1. Текстовые источники либретто «Перепелов в саркофаге» С. Шаррино

Table 1. Text sources of the libretto *Cailles en sarcophage* by S. Sciarrino

Части	Названия разделов	Тексты ⁵
Часть 1	Папен	Ж. Жене «Как играть „Служанки“». Примечание к пьесе Ж. Лакан «Мотивы параноидального преступления. Преступление сестер Папен» Джуна Барнс «Ночной лес», глава 5 ⁶ Дж. Марини (ранее существовавшие тексты к либретто) В. Беньямин «Образы городов» П. Вайс «Преследование и убийство Жан-Поля Марата, представленное артистической труппой психиатрической лечебницы в Шарантоне под руководством господина де Сада»
	Ночь	К. Кавафис Стихотворение «Голоса»
	Марлен	К. Малапарте «Шкура» Дж. Марини

⁵ Ссылка на тексты дана в порядке их первого появления.

⁶ В предисловии к партитуре Шаррино ошибочно указывает главу 7.

Части	Названия разделов	Тексты
		<p>Гизела фон Высоцки М. Дитрих Ж. Жене «Как играть „Служанки“. Примечание к песне» Ч. Хайэм В. Беньямин Эссе «Вальтер Беньямин и его ангел» Ж. Кокто Текст о Марлен Дитрих для презентации в Монте-Карло П. Вайс «Преследование и убийство Жан-Поля Марата...»</p>
Часть 2	<p>Раскопки</p> <p>Грета</p> <p>За столом</p>	<p>К. Кавафис Стихотворение «Голоса» М. Бланшо «Пение сирен»</p> <p>С. Битон (Воспоминания 40-х) (использовавшиеся ранее цитаты из Кокто, Беньямина; Р. Барт «Лицо Греты Гарбо») Ф. Йегги «Трамвай по имени Талула» (использовавшиеся ранее цитаты Марини, Барнс)</p> <p>Малапарте «Шкура», глава 7 «Обед у генерала Корка» Дж. Марини С. Шаррино</p>
Часть 3	<p>Камилл(а)</p> <p>Перепела в саркофаге</p> <p>Гала</p>	<p>М. Фуко Комментарий к «Воспоминаниям гермафродита» Э. Барбен «Воспоминания гермафродита» Д. Барнс «Ночной лес» Дж. Марини Л. Арагон <i>Contre-Chant</i> из сборника «Одержимый Эльзой» Ж. Кокто «Орфей» Г. Шолем Эссе «Вальтер Беньямин и его ангел»</p> <p>К. Кавафис Стихотворение «Голоса» К. Бликсен «Пир Бабетты»</p> <p>Ж.-А. Фабр Фрагменты трактата об энтомологии (использовавшиеся ранее цитаты из Вайса, Барнс) С. Дали «Тайная жизнь Сальвадора Дали, рассказанная им самим» (использовавшиеся ранее цитаты из Малапарте, Кавафиса) Текст Ф. Ведекинда в либретто оперы А. Берга «Лулу» в адаптации С. Шаррино</p>

Однако приведенными цитатами вовсе не исчерпывается либретто «Перепелов». Свод текстовых источников существенно расширяется благодаря включению фрагментов популярных американских и европей-

ских песен 1920–40-х годов. Кроме того, каждый раздел оперы предваряется эпиграфом⁷.

Сложная интертекстуальная структура либретто нашла отражение и в трактовке персонажей оперы. Огромное количество ее героев можно условно разделить на пять групп:

- 1) реально существовавшие личности творческих профессий, чьи имена еще при жизни стали легендами (кинозвезды, «иконы стиля» Марлен Дитрих и Грета Гарбо, Анна Мэй Вонг⁸, знаменитый фотограф, художник-декоратор и дизайнер Сесил Битон⁹, «великий и ужасный» сюрреалист и провокатор Сальвадор Дали, его жена и муза Гала);
- 2) реально существовавшие люди, известность которых обусловлена «геростратовой славой», люди, чьи имена и поступки послужили предметом горячего обсуждения в СМИ и оставили след в истории культуры, философии и психиатрии (сестры Кристина и Леа Папен¹⁰, Эркюлин Барбен¹¹ под именем Камилл(а));
- 3) литературные персонажи и герои известных картин (генерал Корк и миссис Флэт — персонажи романа К. Малапарте «Шкура», а так-

⁷ Эпиграфы есть в либретто, но в партитуре они отсутствуют.

⁸ Анна Мэй Вонг (1905–1961) — первая голливудская кинозвезда китайского происхождения. Снималась вместе с Марлен Дитрих в «Шанхайском экспрессе». В опере Шаррино она играет роль билетерши в поезде и одновременно секретаря Марлен.

⁹ Сесил Битон (1904–1980) — известный британский фотограф, икона стиля, дизайнер интерьеров, художник по костюмам и декорациям. Получил «Оскар» за дизайн костюмов и лучшую работу художника-постановщика в фильме Дж. Кьюкора «Моя прекрасная леди» (1964). Портретист королей, рок-музыкантов и кинозвезд, Битон работал с известностью как с материалом, используя фотографии в качестве нового медиа для создания персон светской хроники.

¹⁰ Сестры Папен, Кристина (1905–1937) и Леа (1911–2011) — французские преступницы, жестоко убившие в 1933 году в Ле Мане жену и дочь хозяина в доме, где они работали прислугой (Кристина — кухаркой, Леа — горничной). Дело сестер Папен широко освещалось в прессе и в течение последующих десятилетий неоднократно привлекало внимание психиатров, философов, деятелей искусства, посвятивших ему различные эссе, пьесы, романы и художественные фильмы. Психиатр и философ Ж. Лакан, впечатленный этим случаем, написал статью «Мотивы параноидального преступления. Преступление сестер Папен» (1933). Сходство сюжетных мотивов с делом Папен можно обнаружить в пьесе Ж. Жене «Служанки» (1947), хотя писатель и отрицал этот факт, а также в нашумевшем фильме Пон Чжун Хо «Паразиты» (2019).

¹¹ Эркюлин Барбен (1838–1868) — французский мемуарист-гермафродит. При рождении его пол был определен неправильно, до 20 лет он воспитывался как девочка и идентифицировал себя с женщиной. Осматривавшие его врачи установили, что он является мужчиной с дефектом развития половых органов. Барбен был официально признан мужчиной и сменил имя, однако социализироваться в мужском мире не смог и покончил жизнь самоубийством. Оставленные им мемуары получили широкую известность во второй половине XX века в связи с публикацией и комментариями М. Фуко.

же Сотрапезник как отражение главного героя книги, то есть самого Малапарте; две Служанки из одноименной пьесы Ж. Жене как сюрреалистические двойники сестер Папен; крестьянин и его жена с картины «Анжелюс» Ж.-Ф. Милле).

- 4) вымышленные персонажи оперы (Иллюзионист, Ассистентка, Мать, Сын, Отец, театральная портниха, проводница поезда, пассажиры на корабле и в поезде, официанты, слуги и служанки);
- 5) персонажи, субстанциональной формой которых является голос (Голоса из радио, Голоса издалека, Голоса из граммофона).

Как и в «Асперне», в либретто «Перепелов» значительное внимание уделяется визуально-сценическому компоненту¹²: подробным описаниям окружающей обстановки, предметов, передвижений актеров в пространстве и метаморфоз, происходящих с ними при мгновенном изменении перспективы. Декорации и костюмы также образуют широкий референциальный контекст, обусловленный как *интратекстуальными* ссылками, то есть указывающими на отдельные сцены самой оперы, так и *интертекстуальными*. Так, например, сценография раздела «Перепела в саркофаге» опирается на структурные элементы, заимствованные из предыдущих разделов («Папен» и «Марлен»), и представляет собой кухню в поезде, где лихорадочно готовят Грета Гарбо и Марлен Дитрих. На первой костюм из фильма «Королева Кристина», вторая одета как героиня «Шанхайского экспресса». Описания пластических поз актеров в разделе «Гала», с одной стороны, дают отсылку к знаменитому фото Ман Рэя¹³ (*ил. 1*), на котором соединенные руки Дали и Галы вокруг скульптуры женской руки образуют причудливую композицию, с другой — заставляют вспомнить целую серию сюрреалистических вариаций, созданных Дали по мотивам известной картины Милле: «Архитектонический „Анжелюс“ Милле» (1933), «Гала и „Анжелюс“ Милле, возвещающий очень скорое появление загадочной картинки конической формы» (1933), «Археологический отголосок „Анжелюса“ Милле», «„Анжелюс“ в усадьбе Перпиньян» (1965) и ряд других работ.

Таким образом, принцип смешения элитарного и массового, сложного и простого, глубокого и поверхностного, уникального и банального распространяется на все уровни сценического синтеза «Перепелов»:

¹² Предельное внимание к сценографии, вероятно, является заслугой Дж. Марини, режиссерская фантазия которого получила в «Перепелах» широкий простор для реализации.

¹³ Ман Рэй (1890–1976), настоящее имя Эммануэль Радницкий — фотограф, художник, кинорежиссер, представитель дадаизма и сюрреализма. В 1929 году сделал фотосессию молодого Дали, еще стоящего тогда на пороге мировой славы.

- 1) вербальный предлагает соединение сложных философско-эстетических, поэтических, культурологических, художественных, научных текстов с мемуаристикой и незамысловатыми чувствительными стихами популярных песенок;
- 2) визуальный отсылает к известным живописным полотнам, фильмам, фотографиям и дизайну;
- 3) музыкально-стилевой формирует звуковую материю, которая сочетает гиперреалистическую имитацию звуков окружающего мира с многочисленными цитатами и аллюзиями на классическую музыку, американские и европейские джазовые стандарты первой половины XX века.

Принципиальная разнородность материала оперы может вызвать ассоциации с так называемым амбигю¹⁴. Эта гастрономическая метафора отнюдь не случайна. Название оперы заимствовано из рассказа датской писательницы Карен Бликсен «Пир Бабетты»¹⁵ и отсылает к двум

¹⁴ Амбигю (от лат. ambigere — соединять противоположное) — обед, на котором подают два противоположных блюда: горячее и холодное. Например, десертное амбигю — мороженое с ягодами и горячий кофе. В случае «Перепелов», желая сохранить кулинарную образность слова, оно используется в переносном значении, как смесь противоположных компонентов.

¹⁵ Действие происходит в глухой норвежской деревушке, где живут последователи строгой лютеранской общины, отвергающей мирские радости. Героинями являются три женщины. Две из них — сестры Мартина и Филиппа, дочери пастора, основавшего общину. Обе в юности были необыкновенно красивы, могли бы выйти замуж и покинуть деревню, но не сделали этого, оставшись с отцом и посвятив ему всю свою жизнь. В Мартину влюбился молодой и горячий офицер Лоренс Лёвенхельм. Не робкого десятка и ранее поймавший на своем веку женщин, он благоговел и робел перед ее красотой и вынужден был уехать, так и не объяснившись с красавицей. В Филиппу влюбился французский оперный певец Папен. Он давал ей уроки вокала и мечтал о том, как увезет ее с собой в Париж, где она будет блистать на подмостках оперного театра. Но, репетируя однажды с ней дуэт Дон Жуана и Церлины, он так увлекся, что не смог сдержаться и поцеловал девушку. Испугавшись и его чувств, и своих собственных, Филиппа попросила отца, чтобы тот отказал Папену от уроков. Прошло 16 лет, и однажды в дом к сестрам пришла измученная женщина, которую звали Бабетта. Она приехала по рекомендации Папена и скрывалась от французских властей, поскольку принимала самое активное участие в делах Парижской коммуны. Бабетта осталась у сестер и в течение последующих 14 лет готовила им и еще десятку бедняков самую скромную похлебку, а сестры посвятили себя делам духовным. Однажды Бабетта объявляет, что выиграла по лотерейному билету 10 тысяч франков и просит сестер дать ей возможность приготовить рождественский обед, посвященный памяти их отца. Несмотря на опасения сестер, необычные яства не испортили праздника, напротив, духовно преобразили собравшихся. Люди забыли о своих ссорах и обидах, в них загорелась искренняя вера. Прихожане пели гимны и чувствовали необыкновенное единение. Однако среди гостей только один генерал Лёвенхельм был способен оценить то, чем потчевали собравшихся. Он был потрясен винами и блюдами, среди которых были черепаховый суп,



Ил. 1. Сальвадор Дали и Галя (1936)
/ Фото: Ман Рэй

Fig. 1. Salvador Dali and Gala (1936) /
Photo: Man Ray

областям человеческой деятельности: кулинарному искусству («перепелки в саркофаге» — дорогое изысканное блюдо с фаршем из фуа-гра и трюфельным соусом) и археологии (той ее ветви, которая занимается изучением саркофагов — резных каменных гробов). Между ними уже существует тонкая ироническая взаимосвязь по принципу метонимии, балансирующей в границах тематического поля «черного юмора», ведь буквальный перевод слова «саркофаг» с древнегреческого означает «поедающий плоть»¹⁶. Археология тесно связана с прошлым, тайной. Восстанавливая связь времен, она изучает и реконструирует историю человечества по вещественным источникам. Кулинария, с одной стороны, выступает воплощением взаимосвязи культуры и национальных традиций, с другой, соотносится с естественными потребностями человека, формируя основы его существования. «Приготовление пищи заслуживает

блины по-демидовски, перепела в саркофаге. Генерал произнес речь о благодати, но никто из прихожан ее не понял, так же как не смогли они оценить и прекрасные блюда. Однако возвращались они домой, преисполненные той самой благодати. Тем временем на кухне, заваленной горой грязной посуды, Бабетта рассказала сестрам, что она истратила на обед все выигранные деньги и что в прошлой своей жизни она была шеф-поваром прекрасного ресторана в Париже, который назывался “Café Anglais”.

¹⁶ Название объясняется тем, что первые саркофаги изготавливались из особой породы известняка, который позволял быстро разлагаться телу, растворяя человеческие останки.

своего звания одной из величайших революционных инноваций в истории не потому, что оно преобразует пищу <...>, а потому, что оно преобразует общество. Культура начинается там, где сырое делается приготовленным... Приготовление пищи <...> — это способ организации общества» [цит. по: Павловская 2014, 79]. В этом контексте актуализируются проблемы консьюмеризма с характерными для него установками на вещизм и гедонизм. Таким образом, принципом общей связи между кулинарией и археологией оказываются вещи, предметы, *продукты* в двух общепринятых смыслах этого слова.

В опере получили претворение обе ассоциации, взаимно отражающиеся друг в друге. На это указывают сценические ремарки, описывающие места действий: в «Папен» столовая и кухня, в «Раскопках», соответственно, площадка археологических раскопок с артефактами, в роли которых выступают столовые приборы и предметы из «Папен», банкетный зал в разделе «За столом», где в финале под столом обнаруживается рыхлая земля археологической стоянки, в «Перепелах в саркофаге» — купе поезда, представляющее собой своего рода передвижную кухню, в открытом окне которой виднеется все та же археологическая площадка.

Соединяя старые (сирены, ангел) и новые (культовые фигуры XX века) мифы, высвечивая погребальные аллюзии и все, что с ними связано, иронически приравнивая легендарное к ископаемому, археологический ракурс формирует, по выражению Дж. Виная, негативную мифологию, «мифологию, разъединенную потреблением, изношенную повседневной жизнью и стереотипами» [Vinay 2010, 20]. Шаррино дает ей свое обозначение — *денатурированная мифология*.

В опере можно выделить три сквозных образа-архетипа, непосредственно определяющих авторскую концепцию современной мифологии: Сирены, Идеальные Голоса и Платье.

Сирена — метафора красоты, соблазна и обмана. В опере этот образ имеет своих двойников, которых связывает между собой андрогинная природа: Русалка, Ангел, Гермафродит, персонифицированный в Камилле. Выбор в качестве персонажей оперы таких кинодив, как Марлен Дитрих и Грета Гарбо, равно как и отсылки к фильмам «Голубой ангел», «Шанхайский экспресс» и «Королева Кристина», в данном контексте представляются весьма символическими. Обе актрисы обладали гипнотизирующей, ангелоподобной красотой. «Своим зрителям Гарбо являла как бы платоновскую идею человеческого существа, и этим объясняется, что ее лицо — почти бесполое, хотя и без всякой двусмысленности», — так описывает ее Р. Барт в «Мифологиях» [Барт 2008, 134]. Андрогинность ее красоты частично эксплицирована сюжетом фильма «Королева Крис-

тина», в котором Гарбо предстает то в облике прекрасной женщины, то как молодой лорд, гарцующий на коне и целующий свою фрейлину. Но, как справедливо замечает Барт, «переодеваясь, Гарбо ничуть не преображается; она все время остается сама собой, и лицо ее как в короне, так и в низко надвинутой широкополой шляпе — одинаково белоснежное и отрешенное» [Барт 2008, 134], лицо Ангела, лицо, в котором «нам явлена Идея» [Барт 2008, 135].

Маскулинность и женственность одновременно характерны и для образа Марлен Дитрих, известной своей бисексуальностью и предпочитавшей носить вне сцены брюки, мужские рубашки и галстуки. Это сочетание соблазна и опасности прекрасно уловил Жан Кокто, который писал: «Марлен Дитрих... Ваше имя звучит сначала как ласка, а потом как удар хлыста. Вы носите перья и меха, которые кажутся вашими собственными и так же естественны на вас, как мех на шкуре хищника и оперение на птице. Ваш голос и ваши глаза — это голос и глаза Лорелеи, но Лорелея была опасной, а вы — нет, потому что ваш секрет красоты заключается в том, что вы так же красивы, как и добры» [Паван 2012, 71]. В опере Марлен, в соответствии с сюрреалистической логикой, предстает также и Сиреной, в тот момент, когда ее секретарша, откинув одеяло, видит вместо ног русалочий хвост.

Весь синонимичный ряд андрогинных образов, бесконечно множась, символизирует двусмысленность, ускользающую реальность и истину, иногда с меланхолией, а иногда и с насмешкой, как это происходит в конце раздела «Камилл(а)», когда звуковая пелена малой терции (лейтинтервал шарриновских сирен), исполняемой кларнетом с использованием мультифонии, раскрывается как анаморфоз паровой сирены, иронически обнажая другое значение сквозного образа оперы.

С Сиренами неразрывно связан другой архетип, играющий не менее важную роль в «Перепелах», — это *Голос*. Три голоса (меццо-сопрано, тенор и баритон) реализуют все ситуации пения в этой, основанной преимущественно на разговорных диалогах, опере. Певцы не идентифицируются с конкретным персонажем, их реальное присутствие на сцене всегда связано с безмянными лицами (пассажиры корабля и поезда, посетители раскопок, слуги и официанты и т. п.). Но по большей части они воплощают именно Голоса (голоса из радио, голоса из граммофона, далекие голоса, эхо голосов), определяя таким образом свою основную функцию здесь — представить Голос как таковой, явить, используя термин Барта, Идею Голоса. Первое их появление связано с «Песней сирен» (1 часть, раздел «Ночь») на слова К. Кавафиса:

Идеальные голоса и любимые
тех, кто умерли, или тех, которые
для нас потеряны, как и умершие.
Порою с нами говорят они во снах;
порою в мыслях мы их слышим.
И со звучаньем их на миг к нам возвращаются
звуки из первой поэзии нашей жизни —
как музыка, ночью, далекая, что гаснет¹⁷.

В основе этой сквозной темы лежит начальный мотив ноктюрна Норины и Эрнесто “*Tornami a dir che t'amo*” из оперы «Дон Паскуале» Г. Доницетти (третий акт, сцена VI). Текст арии перекликается со стихотворением Кавафиса фразой: “*La voce tua si cara rinfranca il core oppresso*” («Твой голос дорогой оживляет сокрушенное сердце»). Это, по выражению Дж. Виная, «истинное прощание с бельканто Доницетти, которое временами кажется анаморфным» [Vinaу 2010, 20], действительно содержит черты, типичные для будущих транскрипций и анаморфозов композитора (см. *ил. 2*). «Сексуально определенная пара — тенор и сопрано» [Булгакова 2015, 72], ставшая центром итальянской оперы XIX столетия, заменяется парой меццо-сопрано и тенор¹⁸, скорее намекающей на гендерную инверсию, а транспозиция на квинту вниз меняет также и регистрово-акустический баланс оригинала: партия тенора звучит выше, чем меццо-сопрано. Шаррино постепенно отклоняется от основной мелодии, трансформируя ее. Начальный мотив — нисходящие хроматические терции — становится лейтмотивом сирен, который то тут, то там проявляется в разных местах оперы. Тему сопровождает «морской» аккомпанемент, исполняемый обертонами у струнных. Песня возвращается далее в «Раскопках» и «Перепелах в саркофаге», становясь своеобразной интерлюдией. Идея угасающей, исчезающей музыки получает в драматургии оперы прямое выражение: «Песня сирен» в последний раз прозвучит из уст Сальвадора Дали («Гала»), который цитирует лишь текст «Голосов» Кавафиса без музыки.

¹⁷ *Кавафис К. П.* Голоса / перевод с греческого Евгении Казанджиду // Стихи.ру, 2000–2023. URL: <https://stihi.ru/2018/04/25/5451> (дата обращения: 27.03.2022).

¹⁸ С 12 такта мотив Доницетти переходит к тенору и баритону, в то время как в партии меццо-сопрано контрапунктом звучит модуль, который станет основой вокального стиля Шаррино начиная с 1990-х годов.



Ил. 2 а. Г. Доницетти. «Дон Паскуале», 3 акт, сцена VI. Дуэт Норины и Эрнесто

Fig. 2 a. G. Donizetti. *Don Pasquale*, 3 act, scene VI. The duo of Norina and Ernesto

Ил. 2 б. С. Шаррино. «Перепела в саркофаге», 1 часть, «Ночь», Песня сирен, тт. 4–6

Fig. 2 b. S. Sciarrino. *Cailles en sarcophage*, 1 parte, La Notte, The Song of sirens, meas. 4–6

Феномен смысла и звучания, Голос обладает амбивалентной сущностью: он «отсылает одновременно к внутреннему и внешнему, природному и культурному, аутентичному и искусственному, подлинному и иллюзорному, живому и мертвому, индивидуальному и нормативному, неопределенному и стереотипному, сиюминутно-событийному и легкоопосредуемому» [Булгакова 2015, 18]. Рождаясь внутри тела и становясь медиумом телесности, он выступает выразителем внутреннего, закрытого, сущностного. Время и культурные контексты могут предопределять в Голосе асексуальность, травестию мужского и женского начал¹⁹, про-

¹⁹ Как это происходило, например, с певцами-кастратами, культ которых породил топос, «связанный с нечеловечностью звучания, сексуальной амбивалентностью, невозможностью удовлетворения эротического удовольствия и неизбежностью смерти» [Булгакова 2015, 72]. Позже подобными качествами стал наделяться и другой пограничный между полами голос — меццо-сопрано.

тивопоставлять его «правильному» зрению и связывать с обманом восприятия: «Голос оживляет неподвижную материю, но неминуемо ведет очарованного к гибели...» [Булгакова 2015, 77].

Голоса из граммофона в сценах «Галы», в сущности, иллюстрируют ту же множественность отражений, итерационность и рекурсивность, которые характерны для всей оперы. Механическое (= нечеловеческое) пение — подобие пения живого. Технология призвана сохранить это живое для того, чтобы вечно возвращать прошлое и сохранять живую память. Ирония, однако, заключается в том, что образуется фикция фикции или имитация имитации: певцы подражают механическим голосам, звучащим со старой пластинки, так же как инструменты воспроизводят не естественное звучание стрекочущих сверчков, а их механическую запись.

Третий сквозной образ-архетип «Перепелов» — *Платье* Марлен — функционирует как визуальный лейтмотив. Мы видим его мельком в витрине магазина на безголовом манекене («Папен»); в качестве гальюнной фигуры на носу корабля («Ночь»), окаменевшей реликвии, извлекаемой из земли крестьянами с картины «Анжелюс» Милле («Раскопки») или изысканного блюда, давшего название опере, которое достают из холодильника Марлен Дитрих и Грета Гарбо и украшают его кораллами, майонезом и листьями салата («Перепела в саркофаге»). Его приносят на подносе Марлен Дитрих, которая облачается в него для того, чтобы выступить перед зрителями («Марлен»); оно множится в витринах магазинов города, по которому гуляют Грета Гарбо и Сесил Битон («Гарбо»). *Платье* Марлен олицетворяет то ангела на диване («Гарбо»), то маленькую вареную русалку-ребенка, которую подают на обед у генерала Корка и потом хоронят в саду («За столом»), то самоубийцу-гермафродита на анатомическом столе у патологоанатома («Камилл(а)»).

С одной стороны, *Платье* — это вещь, способная преобразить, одеться значит стать другим. На многоликость как признак власти и могущества указывает любая мифическая рефлексия об одежде, будь то народно-поэтическая традиция (поговорки, пословицы, сказки) или философско-эстетические и культурологические исследования. Одежда в целом и *Платье* как его предметный компонент представляют собой знаково-символическую систему, которая демонстрирует социокультурный статус «носителя» и в то же время служит отражением его индивидуальности, собственного «Я». С другой стороны, *Платье* само по себе, без человека, актуализирует концепт Пустоты.

Голос без тела, *платье* без человека в «Перепелах» становятся акустической и визуальной метафорами «присутствия отсутствия». По существу, они воплощают бартовскую концепцию соотношения смысла и формы

в современном мифе. Отнимая у вещей их человеческий смысл, миф, согласно Барту, заставляет их «обозначать отсутствие такового»: «Функция мифа — удалять реальность, вещи в нем буквально обескровливаются, постоянно истекая бесследно улетающей реальностью, он ощущается как ее отсутствие» [Барт 2008, 305].

Трактовка мифа в «Перепелах» соприкасается с пониманием современного мифа Р. Бартом, переносящим его в сферу языка. Подобно бартовским мифологиям повседневной жизни, которые представляют собой не рассказывание некоей истории, но лишь форму, способ обозначения, оперу Шаррино и Марини невозможно пересказать, потому что она формируется не как (хроно)логически связанное *повествование*, но как фрагментарный *дискурс*. Об этом размышляет композитор в предисловии к партитуре: «...рассказы, сюжет — это только средства: которые, согласно традиционной поговорке, ошибочно принимают за цель; в лучшем случае „история“ может считаться эффективной поддержкой для понимания. Смыслы, однако, заключаются не в самих средствах, а, скорее, в их выборе — и, следовательно, не в сюжете, но в способе, каким реализуется работа» [Sciarrino 1980, I].

Композиция «актов для музея навязчивых идей» (подзаголовок, данный Шаррино «Перепелам») состоит из трех частей, каждая из которых включает в себя три «главы». Это единственная опера композитора, в которой нет традиционных обозначений структурных единиц, таких как «акт» и «сцена». Отсылая к архитектонике литературного произведения, слово *parte* / часть указывает не только на новые принципы конструирования целого, но и на поиски новых способов коммуникации со зрителем-слушателем.

Подобно «Асперну», в «Перепелах» происходит четкое разделение слова пропеваемого и слова декламируемого, пения и разговорного диалога, которые наделяются разными драматическими функциями. Установка Шаррино и Марини на дискурсивность обуславливает семантическую и выразительную важность произнесенного слова. Масштабы и доминирование разговорного текста, присутствие большого количества драматических актеров²⁰ ставят вопрос о жанровых границах между собственно оперой и музыкой к драматическому спектаклю. Жанровый канон здесь определяется ролью музыки, которая отнюдь не является фоном или иллюстрацией к происходящему, но, скорее, как и в «Асперне», параллельным «присутствием», подобно актерам и сценическим объектам. Как уже отмечалось выше, в «Перепелах» принимают участие

²⁰ Для постановки требуются три актрисы и четыре актера.

лишь три певца (меццо-сопрано, тенор и баритон). Вокальные номера немногочисленны. Кроме упоминавшейся «Песни сирен», неоднократно исполняемой на протяжении оперы, это песня *Goody goody*, которая звучит за кулисами, пока Марлен Дитрих готовится к выступлению; терцет дам с острова Капри о сивиллах-прорицательницах («За столом»); дуэт в «Камилле»; фрагменты эстрадных композиций *Danse avec moi*, *Second hand rose*, *Les bijoux*, передаваемых по радио или звучащих со старой пластинки («Гала»); дуэт *dell'Angelus*.

Каждая сцена «Перепелов» представляет собой повторяющуюся структуру в борхесовском смысле, или, как поясняет Шаррино, «повторение, которое обнаруживается в перспективах, в постоянно меняющихся обстоятельствах, в соответствии с тем, что определяется как „мифическая схема“, дорогая авторам. Внутри сцен также циркулируют общие элементы, почти подсказки <...>. Однако повторение одной истории (или ее отражение в другой) — это лишь двусмысленное начало агонии бесконечных отображений» [Sciarrino 1980, I]. Наличие музыкальных повторений (лейтмотив сирен, материал Папен, фортепианный модуль «Камилла(ы)», а также цитаты «легких» композиций, музыка «сверчков», не говоря уже о своеобразной «репризе», которая концентрирует весь услышанный ранее материал в «Гала») является не только средством объединения, которое позволяет не потеряться слушателям в этом «море» историй, образов и интертекстов. В действительности Шаррино и Марини, экспериментируя с разными формами ассоциаций, преследуют цель изучения психологических механизмов восприятия: «с расчетливым изучением того, как зрительные ассоциации влияют на эмоциональность в музыке и, наоборот, эмоциональное состояние допускает различные ассоциации, [опера] следует через весь спектр аналогий вплоть до точки взаимного расстройства — в соответствии с сюрреалистической техникой: когда стимул больше не соответствует согласованной ассоциации» [Sciarrino 1980, I].

В предисловии к партитуре композитор справедливо отмечает сложности постановочной части, обусловленные воздействием на драматургию оперы сюрреалистической логики и методов кинематографического монтажа. В самом деле, комментарии в либретто и партитуре, касающиеся сценографии, требуют практически невыполнимых для театра 1970–80-х годов маневров. В основе всех оптических иллюзий лежит изменение угла зрения. Например, в «главе» «Ночь» пассажиры на палубе корабля видят движущийся по берегу поезд. В следующем разделе сцена представляет собой купе того самого поезда, в окне которого можно увидеть проплывающий мимо корабль с путешественниками. Далее купе

поезда превращается в гримерку, а потом в театральную сцену с двумя занавесами: тот, который ближе к зрителям, определяет фокус представления «Перепелов», тот, который в глубине сцены, — фактически его оборотную сторону, закулисье. В момент, когда дальний занавес поднимается, обнажая сверкающие лучи прожекторов, кажется, еще чуть-чуть, и зрители встретятся со своим собственным отражением, но ближний занавес одновременно опускается. Векторы изменяющейся перспективы движутся не только по горизонтали, но и по вертикали. Так, в разделе «За столом» сценография оказывается «перевернутой» относительно раздела «Ночь»: корабль опрокинут вверх дном, море и перила на потолке.

Множественность персонажей, историй, текстов, интертекстуальных ссылок апеллирует к тому общему, что их всех связывает, — к глубинам человеческой психики, предлагая встречу с непознаваемым, бессознательным и воображаемым. Отсюда берет начало образ Ночи, который станет сквозным в творчестве Шаррино²¹, ведь Ночь — метафора сумеречной зоны сознания, где размыта граница между реальным и ирреальным.

Главная тема «Перепелов» — *хрупкость и изменчивость восприятия* — определяет и ведущие принципы драматургии, движимой идеями превращения, метаморфозы, анаморфозы, реверсии. Отражение одной сцены, образа, текста, музыки в других порождает рекурсивную систему зеркальных подобий. Однако это отражение не буквальное, а трансформированное по законам сюрреалистической логики. Множественность персонажей, текстов, интертекстуальных отсылок компенсируется повторяющимися самореферентными образно-визуальными и музыкальными структурами — «следами, не такими незаметными, но и не настолько бросающимися в глаза, чтобы на них обратили внимание те, кто не хочет их воспринимать» [Sciarrino 1980, I]. Повторяющаяся мифическая схема, упоминаемая Шаррино в предисловии, обнаруживает себя в концепте двойника, который трактуется в лакановском смысле как расщепление между Я (*je*) и Другим-собой (*moi*). *Moi* определяет дистанцированный идеализированный образ «я», формируемый на «стадии зеркала» и противопоставляющий себя субъекту. «Мука бытия двумя»²² по-разному

²¹ В первой половине 1980-х годов появится целый ряд произведений, посвященных Ночи: *Ai limiti della notte* (1982) для виолончели, *Allegoria della notte* (1982) для скрипки и оркестра, *Autoritratto nella notte* (1983) для оркестра, *La navigazione notturna* (1985–2017) для 4-х фортепиано.

²² Фраза Ж. Лакана из эссе «Мотивы параноидального преступления. Преступление сестер Папен». См.: Лакан Ж. Мотивы параноидального преступления. Преступление сестер Папен / перевод с французского Никиты Архипова // SYG.MA URL: <https://syg.ma/>

преломляется в парах персонажей (Кристина и Леа Папен, две служанки как их отражение, Марлен и ее секретарша, пара крестьян с картины «Анжелюс» Милле, Грета Гарбо и Сесил Битон, Гала и Дали, Мать и Сын) и достигает своей кульминации в трагической гендерной раздвоенности Камилла(ы). Не случайно в качестве эпиграфа для «Камилла(ы)» Шаррино выбирает фразу Пьера Клоссовски: «Другой — это дистанция между чем-то и тем же самым». Акустическая стратегия раздвоенности в этом разделе находит идеальное сценическое воплощение. Меццо-сопрано и тенор, чередуясь, поют фразы, как бы доносимые дуновением ветра. В основе дуэта лежит стихотворение Л. Арагона *Contre-Chant* из сборника «Одержимый Эльзой» (1963):

Напрасно образ твой спешит ко мне навстречу
 Где я, там нет его, его я не привечу
 Мой взгляд — стена, и ты на нем найдешь
 Лишь тень мечты, что ты же создаешь
 Мои глаза — зеркальное окно
 И отражения им видеть не дано
 В пустых зрачках найдет себе жильё
 Отсутствие слепящее твое²³.

Согласно сценическим указаниям, певица находится за кулисами, а певец — вне сцены, но его голос раздаётся из трудно идентифицируемых точек зала, и постоянно перемещается в пространстве, «всегда издали и с противоположной от исполнительницы стороны» [Sciarrino 1980, 247]. Шаррино называет их дуэт невозможным, поскольку ни сами певцы, ни их голоса никогда не встречаются, не соединяются, подобно неуловимым отражениям в зеркале. Инструментальное сопровождение этого недостижимого дуэта образует два пространственно-акустических плана (см. *ил.* 3). Дальний, фоновый включает в себя остинатную ритмоформулу у фаготов, имитирующую стук колес поезда, вдохи и выдохи флейты и тихую мультифоническую терцию кларнетов, вызывающую ассоциации то ли с сиреной парохода, то ли с гудком паровоза. Другой (ближний) пространственный план связан с тембром фортепиано. Один

@nikita-archipov/zhak-lakan-motivy-paranoidalnogho-priestupleniia-priestupleniie-siestior-papien (дата обращения: 22.08.2021).

²³ Стихотворение в переводе на русский язык взято из книги: Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа. Семинары: Книга XI (1964) / пер. с фр. А. Черноглазова. Москва: Гнозис; Логос, 2004. С. 23. Переводчик стихотворения не указан, возможно, это автор перевода основного текста А. Черноглазов.

инструмент расположен в оркестровой яме и в буквальном смысле сопровождает певицу: когда она уходит со сцены, его звучание постепенно гаснет. Фактурный модуль фортепиано представляет собой «актуальную, но ничего не подозревающую модель раннего романтического пианизма» [Sciarrino 1980, I], а именно тип фактуры Этюда op. 25 № 1 Ф. Шопена.

Модуль подхватывается вторым фортепиано, расположенным за кулисами. Материал периодически возвращается, как если бы ветер доносил до слуха звуковые обрывки. Вызывая «призрачный образ воображаемого романтизма», Шаррино в действительности конституирует «ночную, ироническую и люциферианскую физиономию отношений, которые сегодня невозможны» [Sciarrino 1980, I].

Шопен, а также упомянутая выше аллюзия на Доницетти из «Песни сирен» — не единственные референции к классической музыке в «Переделах». Так, первые три звука мелодии сирен совпадают также с мотивом из «Легкого и изящного танца Дафниса» балета «Дафнис и Хлоя» Равеля (ц. 43 партитуры), на что указывает сам Шаррино. В «Раскопках» мелодическая фраза меццо-сопрано “*che tuor*” («которая умирает») воспроизводит начальную флейтовую мелодию «Послеполуденного отдыха фавна» К. Дебюсси (ил. 4).

Шаррино транспонирует оригинал на терцию ниже и метрически чуть растягивает второй звук. Стихотворение Кавафиса создает завуалированный иронический контекст для этой цитаты: «идеальные голоса» умерших порой оживают в нашей памяти, подобно музыке, которая гаснет на расстоянии.

Откровенно иронический оттенок носит цитата кларнетового пассажа, открывающего «Рапсодию в стиле блюз» Д. Гершвина (см. ил. 5). Грета Гарбо говорит, обращаясь к Сесилу Битону во время фотосъемки: «Я голодна». Фагот имитирует недовольное урчание в желудке, продолжением которого и является кларнетовый пассаж, причем не от *g*, как в оригинале у Гершвина, а от *es*, то есть с использованием дополнительного клапана. Это один из многочисленных примеров, где образуется насмешливая взаимосвязь между мифологическим и гастрономическим (и сиренам вроде Греты Гарбо ничто человеческое не чуждо).

Призрачная интродукция, с которой начинается раздел «За столом» (ил. б), имеет прообразом вступительные разделы арий Дж. Россини. Шаррино указывает на источник — каватина Розины из «Севильского цирюльника». Процедура искажения и трансформации оригинала сходна с тем, что композитор сделал с увертюрой Моцарта к «Свадьбе Фигаро» в «Асперне».

Fl. *in sol*

Cl. I

Cl. II

Fg.

M.S.

T.

Piano *sfz* *palcò*

C.

p

pp

sfz

ppoco

sim.

le

suiss

ce

Ил. 3. С. Шаррино. «Перепела в саркофаге», 3 часть, «Камилл(а)», тт. 103–105, фрагмент

Fig. 3. S. Sciarrino. *Camille en sarcophage*, 3 parte, Camille, meas. 103–105, fragment



Ил. 4. С. Шаррино. «Перепела в саркофаге», 2 часть, «Раскопки», тт. 29–30.

Fig. 4. S. Sciarrino. *Cailles en sarcofage*, 2 parte, Un samro, meas. 29–30.

Ил. 5. С. Шаррино. «Перепела в саркофаге», 2 часть, «Грета», тт. 165–167, фрагмент

Fig. 5. S. Sciarrino. *Cailles en sarcofage*, 2 parte, Greta, meas. 165–167, fragment

The image shows a page of a musical score for the opera "Persepolis" by S. Sciarrino. The score is for measures 1-5 and is marked "Maestoso". It includes parts for the following instruments: Flute (Fl. in sol), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Trb.), Trombone (T.t. Gr.C.), Violin (Vni.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score is written in a complex, rhythmic style with many dynamic markings (ppp, p, pp, f, sf) and performance instructions (tutti, solo, copre di lingua). The notation includes various articulations and phrasing slurs.

Илл. 6. С. Шаррино. «Перепела в саркофаге», 2 часть, «За столом», тт. 1–5, фрагмент
 Fig. 6. S. Sciarrino. *Cailles en sarcophage*, 2 parte, A tavola, meas. 1–5, fragment

Материал неоднократно возвращается на протяжении сцены, центром которой является вальс генерала Корка. Остинатная ритмическая пульсация у фагота (*ил. 7*) вызывает еще одну смутную аллюзию — на вступление из хореографической поэмы «Вальс» М. Равеля.

В беседе с Жанфранко Винаем, вспоминая о своем пути в музыкальном театре, Шаррино так определил значение «Перепелов»: «...это момент смерти, „нигредо“²⁴, если воспользоваться алхимическим термином. Тот момент, в котором моя музыка умерщвляется, чудовищно превращаясь в уже существовавшую музыку, чтобы стать зеркалом реальности» [Vinaу 2002, 50].

Что имеет в виду композитор? Музыка «Перепелов», по существу, выполняет две функции:

1. Создание звукового ландшафта, гиперреалистической имитации окружающей среды, состоящей из природных (сверчки, насекомые, морские волны), человеческих (сердцебиение, дыхание) и искусственных (звук движения и торможения поезда, пароходная сирена, «заевшая» или крутящаяся после окончания пластинка, радиопомехи) акустических явлений. Они сюрреалистически перетекают одна в другую и их непрерывные метаморфозы создают иронию двойственности.
2. Создание звукового контекста *L'età d'oro della canzone*²⁵ («золотого века песни») посредством цитирования и аллюзий. Впрочем, анаморфозы и транскрипции американских джазовых стандартов и популярных эстрадных песен 1920–40-х годов также, по сути, являются либо сюрреалистической, либо гиперреалистической имитацией «идеальных голосов» давно ушедшей, мифической, «ископаемой» эпохи.

Эстрадные шлягеры, несущие отпечаток сиюминутности, эфемерности, в отличие от академической музыки более подвержены устареванию и забвению. Однако, устанавливая эмоциональную связь между конкретным периодом времени и музыкой, они в то же время становятся мощным эвокативным механизмом, концентрирующим ностальгию.

²⁴ Нигредо в алхимии означает первый этап создания философского камня, шире — начальная стадия любого процесса трансформации: распадение на разрозненные частицы, полное разложение, образование однородной черной массы.

²⁵ Работа над «Перепелами» способствовала появлению сборника “Blue Dream. L'età d'oro della canzone” («Голубая мечта. Золотой век песни») для сопрано-сола, балерины и фортепиано (1980), в который вошли 18 джазовых хитов конца 1920-х — начала 1930-х годов. Шаррино не только стал автором подборки, но также осуществил транскрипции и анаморфозы девяти композиций.

The musical score is arranged in systems for various instruments:

- Cl. (Clarinet):** Two staves (I and II) with dynamics *pp*, *pppp*, and *ppppp*.
- Flg. (Flute):** One staff with dynamics *pp* and *pppp*.
- Ttrb. (Trombone):** Two staves (I and II) with dynamics *pp* and *pppp*.
- Timp. (Timpani):** One staff with the instruction "percuotere un tam-tam capovolto sulla pelle (bacch. morb.)" and dynamics *ppp*.
- Vni (Violin):** Two staves (I and II) with dynamics *p*, *f*, and *pp*.
- Via (Viola):** One staff with dynamics *p* and *pp*.
- Vc (Violoncello):** One staff with dynamics *p* and *pp*.

Additional markings include "Wa-wa" above the Trombone staves and "oscillare col ped. continuamente" above the Timpani staff. The score concludes with "(III c.)" at the end of the Viola and Violoncello parts.

Ил. 7. С. Шаррино. «Перепела в саркофате», 2 часть, «За столом», гг. 10–14, фрагмент
 Fig. 7. S. Sciarrino. *Cailles en sarcofage*, 2 parte, A tavola, meas. 10–14, fragment

Репрезентированные как бы сквозь толщу времени, «легкие» композиции звучат в «Перепелах» с различными искажениями.

Стратегии искажения, позволяющие изменить музыкальный материал с помощью специфических средств, многочисленны в творчестве Шаррино. Дж. Банч [Bunch 2016] приводит порядка 16-ти вариантов, среди которых «стирание», «интерференция», «развоплощение», «атомизация», «скремблирование» и другие. Все они образуют феномен *sottovetro*²⁶ («за стеклом») — особое качество музыкальной материи, которая становится «бледным туманом, завесой, скрывающей или проявляющей реальность» [Sciarrino 1998, 139]. Концептуальное поле *sottovetro* включает как внутренние драматические импульсы, моделирующие механизмы трансформации памяти и восприятия, так и внешние, имитирующие, например, посторонние шумы, характерные для аналогового широкоэвещательного радио, или специфический «треск» при воспроизведении грампластинки на старом проигрывателе. Таблица 2 дает представление о широте привлечения цитатного материала «легких» песен, частоте и формах его использования в опере, а также стратегиях искажения, примененных к нему композитором. Последние заимствованы нами из классификации Дж. Банча.

Завершая ранний период оперных исканий композитора, «Перепела в саркофаге» стали одним из самых сложных и экспериментальных сочинений для музыкального театра того времени. В то же время опера открыла путь другим композициям Шаррино. Работа с фрагментами текстов, соотношение вокального и разговорного компонентов, музыкальные идеи, найденные в «Перепелах», — все это получит развитие как в сценических произведениях 1980-х годов («Vanitas», «Лоэнгрин»), так и в сочинениях, не связанных с театром, но сохраняющих драматическое ядро («Efebo con radio»). Эти «акты для музея навязчивых идей» также по праву можно назвать средоточием композиторских стратегий, которые Шаррино позже теоретически осмыслит и обобщит в серии своих известных лекций *Le Figure della Musica da Beethoven a Oggi*. Недолгая сценическая жизнь «Перепелов в саркофаге», однако, свидетельствует о том, что, подобно изысканному и дорогостоящему блюду, давшему им интригующее название, представить их способен настоящий профессионал, подлинный художник, а оценить — истинный интеллектуальный гурман.

²⁶ Название, данное Шаррино одному из своих произведений.

Таблица 2. Американские и французские песни 1920–40-х годов, цитируемые в опере «Перепела в саркофаге» С. Шаррино
 Table 2. American and French songs of the 1920–40s quoted in the opera *Cailles en sarcofage* by S. Sciarrino

Название песни	Краткая справка о песне	Формы используемая в опере	Моменты звучания в опере и их краткая характеристика	Тип искажения (по классификации Дж. Банча)
“Danse avec moi”	Слова: André Honez Музыка: Фрэнсис Лопес Год создания: 1947. Впервые песню исполнила Сюзи Делер (французская актриса и певица, 1917–2020) в фильме «Набережная Орфевр» (Quai des Orfèvres, 1947).	Только музыка	1 часть, Папен <ul style="list-style-type: none"> • <i>тт. 1–6</i>: фрагменты первых 3-х тт. мелодии песни попеременно исполняют 2 кларнета с эхо-отголосками отдельных интонаций у флейты; ударные, челеста и струнные создают «помехи» — контрастный материал, функция которого состоит в «затемнении» цитаты; • <i>тт. 7–10</i>: довольно точная цитата первых 6 тт. песни; 2 трубы распределяют между собой звуки мелодии; остальное оркестровое окружение сохраняет функцию шумового подавления цитируемого материала; • <i>тт. 50–75</i>: тема исполняется солирующей флейтой <i>in G</i> (<i>frullato</i>); 2 кларнета (<i>frullato</i> и <i>tremolo</i>) создают гармонический остов песни; у струнных в этот момент звучит «музыка насекомых» + мотив из шлягера “Night and day” (тт. 53, 75); • <i>т. 81</i>: у солирующей флейты тихо, но довольно отчетливо и почти без искажений звучит начальный мотив первых 3-х тактов, однако без гармонической поддержки; • <i>тт. 92, 95–96, 104–105, 110–112</i>: мотивы песни появляются как «окна»; исполнительские приемы аналогичны т. 81; наложения стилистически контрастного материала сведены к минимуму, мелодия звучит в полной тишине. 	Развоплощение Стирание Скремблирование Интерференция Атомизация Интерференция Интерференция Скремблирование Сопоставление Вивисекция Стирание Вивисекция Стирание
		И текст, и музыка	3 часть, Гала <ul style="list-style-type: none"> • <i>тт. 10–44</i>: тему исполняет «голос из граммофона» (меццо-сопрано), «в нос» (<i>nasale</i>), с сильным вибрато каждой ноты, отчетливо (<i>mf</i>), на французском языке, в тональности оригинала; оркестровое сопровождение, помимо спорадической гармонической поддержки (двойные <i>tremoli</i> флейты 	Интерференция Вивисекция

<p>“Night and day”</p>	<p>Музыка и слова: Коул Портер Песня из мюзикла «Веселая разведенная» Впервые исполнена 29 ноября 1932 года. В 1940-е годы стала джазовым стандартом.</p>	<p>Только музыка</p>	<p>и кларнетов), имитирует характерные для проигрывания пластинки фондовый шум, дребезжание и треск; с т. 15 — эффект «завшей пластинки», т. е. когда иголка мембраны выскакивает из звуковой дорожки, в результате чего проигрывается один и тот же фрагмент.</p>	<p>Скремблирование Сопоставление</p>
<p>“Stars Fell on Alabama”</p>	<p>Музыка: Фрэнк Перкинс Слова: Митчелл Перриш Год создания: 1934</p>	<p>Только музыка</p>	<p>1 часть, Папен • <i>тт. 53, 75</i>: основной мотив звучит у первых скрипок с помощью флажолетов и сжатого тремоло; функция — иллюстративно-ироничная, поскольку в первом случае он появляется на словах служанки: «Я расскажу вам, как день и ночь связаны тем, что их разделяет. Сумерки...», а второй раз на словах: «Я призываю вас думать о ночи в течение дня и о дне на протяжении ночи»; создает определенный резонанс к мелодии “Danse avec moi”, в отличие от которой так и не выйдет за рамки начальной интонации. 1 часть, Марлен • <i>тт. 16–18</i>: начальная фраза исполняется флажолетами первыми скрипками. 1 часть, Ночь • <i>тт. 32–33</i>: вариант, близкий предыдущему, создает резонанс к «Песне сирен». 2 часть, Гарбо • <i>тт. 33–34, 95–106</i>: начальная фраза исполняется флажолетами первыми скрипками. 3 часть, Камилл(а) • <i>тт. 191–192</i>, начальную фразу песни исполняет солирующая скрипка с помощью флажолетов.</p>	<p>Скремблирование Сопоставление Скремблирование Сопоставление Скремблирование Сопоставление</p>
<p>“Stars Fell on Alabama”</p>	<p>Музыка: Фрэнк Перкинс Слова: Митчелл Перриш Год создания: 1934</p>	<p>Только музыка</p>	<p>1 часть, Марлен • <i>т. 18</i>: начальный мотив песни звучит у 2-х кларнетов и 2-х труб в четырехголосном изложении.</p>	<p>Вивисекция Скремблирование</p>

(Продолжение см. на след. стр.)

(Продолжение)

Название песни	Краткая справка о песне	Формы исполз-я в опере	Моменты звучания в опере и их краткая характеристика	Тип искажения (по классификации Дж. Банча)
"Goody goody"	Музыка: Мэтти Малнек Слова: Джонни Мерсер Год создания: 1936	И текст, и музыка	<p>1 часть, Марлен</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>т.т. 44–68:</i> 3 вокалиста (меццо-сопрано, тенор, баритон) поют песню почти деликом, находясь за кулисами. Им аккомпанирует ансамбль (флейта <i>in C</i>, кларнет <i>in B</i>, басовый кларнет и фагот), который перед этим из оркестровой ямы проходит за кулисы, а потом, во время исполнения песни, возвращается обратно. Голоса и инструменты звучат очень тихо (ремарка: <i>издалека</i>), исполнение «носовым» звуком, но привычным способом звукоизвлечения. И вокальный, и инструментальный ансамбли в выстраивании вертикали используют принцип переkreцивания. Например, баритон поет все время выше тенора, фагот периодически звучит выше альтовой флейты и кларнета, используя максимально высокие звуки в своем регистре. Этот принцип отражается на голосоведении, в котором плавность сочетается со скачкообразными «разрывами». 	Переоркестровка
"Ain't Misbehavin'"	Музыка: Томас Уоллер и Харри Брукс Слова: Энди Разаф для бродвейской музыкальной комедии «Горячий шоколад Конни» Год создания: 1929	Только музыка	<p>1 часть, Марлен</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>т. 70:</i> первые 6 тактов мелодии песни звучат соло у альтовой флейты с использованием обертонов; призрачное, интонационно негочное звучание; отдельные ноты переносятся на октаву ниже, меняя интонационный рисунок мелодии; стальная листа и струнная группа создают искаженные поверхности материала. • <i>т. 71–76:</i> трансформированная мелодико-гармоническая структура того же материала; мелодия и гармония разделены на сегменты, исполняемые разными тембрами в расширенных инструментальных техниках; струнные создают искажающий фон. • <i>т. 77–78:</i> «настоящая» музыка, т. е. деревянные и струнные играют своим обычным звуком вступление для того, 	<p>Развоплощение Интерференция</p> <p>Стирание Развоплощение Скремблирование Интерференция Атомизация</p>

			чтобы Марлен начала петь (ремарка: «Затем Марлен открывает рот, чтобы спеть»). Скрытая ирония: гармонический оборот у деревянных соответствует в оригинале окончанию песни, т. е. музыканты уже закончили играть, а певица еще даже не начала петь.	Стирание Развоплощение Скремблирование Интерференция Атомизация
			2 часть, Грета • т. 47–52: трансформированная мелодико-гармоническая структура первых 6 тт. песни, вариант, близкий к тому, что звучал в тт. 71–76 «Марлен»; струнные создают искажающий фон, близкий к радиопомехам.	Интерференция Скремблирование Стирание
“Willow Weep for Me”	Музыка и слова: Энн Ронелл Год создания: 1932 Джазовый стандарт	Только музыка	2 часть, Грета • тт. 54–75: тему песни с изменениями (отсутствует начальный ход вниз на октаву) исполняет флажолетами солирующая виолончель (очень тихо и призрачно), далее она звучит флажолетами у 1-х скрипок; в т. 70 обычным звуком у солирующей скрипки начальный мотив; с тт. 72–73 идет постепенная трансформация мотива в родственный ей “Sophisticated lady”.	Интерференция Стирание Скремблирование Суперпозиция
“Sophisticated lady”	Музыка: Дюк Эллингтон Слова: Митчелл Периш при участии Ирвинга Милса Год создания: 1932 Первоначально была написана как инструментальная композиция	Только музыка	2 часть, Грета • тт. 72–75: мотив песни как бы вырастает изнутри мелодии “Willow Weep for Me”; обе темы имеют схожие интонации и триольный ход; в тт. 74–75 первые скрипки исполняют привычным способом звукоизвлечения мотив “Sophisticated lady”, в то время как у труб контрапунктом по-прежнему звучит мотив “Willow Weep for Me”.	Интерференция Стирание Скремблирование Суперпозиция
“In the Mood”	Музыка: Глен Миллер, основана на композиции “Tiger Rag Stomp” Винни Маноне первая запись: 1938 Звучит в к/ф «Серенада Солнечной долины»	Только музыка	3 часть, Перелета в саркофаге • с т. 6 и до конца сцены: тему исполняет фатог в Ges с мощью характерного приема одиночных ударов языком без образования точной тоновой высоты; трубы заполняют паузы между мотивами то обычным звуком, то с помощью <i>soffio</i> ; мотив “In the Mood” является контрапунктом к «Песне сирен».	Развоплощение Интерференция Суперпозиция

(Окончание см. на след. стр.)

(Окончание)

Название песни	Краткая справка о песне	Формы исполъз-я в опере	Моменты звучания в опере и их краткая характеристика	Тип искажения (по классификации Дж. Банча)
“Second Hand Rose”	музыка: Джеймс Ф. Хэнли слова: Грант Кларк год создания: 1921	Только музыка	<p>2 часть, За столом</p> <ul style="list-style-type: none"> т. 75–76: фрагменты припева песни (без слов, закрытым ртом) исполняют 3 дамы с острова Капри (меццо-сопрано, тенор и баритон); Шаррино в предисловии не скрывает иронического контекста: «намок на увядших старушек?».. <p>3 часть, Галя</p> <ul style="list-style-type: none"> т. 80–113: песня звучит в исполнении трио меццо-сопрано, тенор, баритон, которые поют «носовым» звуком, не подключая грудной регистр, при этом баритон поет фальцетом, выше тенора; соло альта, к которому далее присоединяется струнная группа, — радиопомехи; альтовая флейта, кларнеты и фагот создают песенный аккомпанемент. Припев “Second hand rose” звучит почти целиком; к концу количество радиопомех увеличивается; искажение затрагивает и голоса, которые начинают петь <i>tremolato</i>. 	Стирание Вивисекция
“Who’s Afraid of the Big Bad Wolf?”	слова и музыка: Фрэнк Черчилл год создания: 1933 Песня была написана для мультфильма У. Диснея «Три поросенка»	И текст, и музыка	<p>2 часть, За столом</p> <ul style="list-style-type: none"> т. 220–223: тема песни исполняется струнными (2 скрипки, альт, виолончель) в тот момент, когда на подносе приносят сирену в виде вареной маленькой девочки (ее символизирует Платья Марлен); звучность легкая (за счет штрихов <i>spiccato</i> и <i>jeté</i>), призрачно-фантастическая (динамика <i>pppp</i>) и интонационно неточная (флажолеты). т. 289–293 (финал): теперь, тема звучит весьма громко (<i>fff</i>) у того же струнного квартета, с тем же использованием расширенных инструментальных техник. Духовые создают контрапункт, комбинируя традиционные и нетрадиционные приемы звукоизвлечения. 	Интерференция Переоркестровка
		Только музыка	<p>Развоплощение Вивисекция</p> <p>Развоплощение Интерференция</p>	

“Les bijoux”	музыка и слова: неизвестный автор исполнитель: Луи Линель	И текст, и музыка	3 часть, Галя • тт. 47–52: фрагмент песни исполняет баритон, имитируя радиотрансляцию; инструментальный ансамбль (альтовая флейта, кларнет, вторые скрипки, альт и контрабас), играющий «обычным» звуком, создает сопровождение, первые скрипки и альт — фоновые радиопомехи.	Стирание Переоркестровка Интерференция Вивисекция
“Dolorosa”	музыка и слова: неизвестный автор исполнитель: Robert Jusor год создания: 1921	И текст, и музыка	3 часть, Галя • тт. 68–71: фрагмент песни исполняет меццо-сопрано, имитируя радиотрансляцию; струнный ансамбль, альтовая флейта и кларнет, играющие «обычным» звуком, создают сопровождение. Тромбоны, чередуя открытые и закрытые звуки <i>soffio</i> , имитируют радиопомехи.	Стирание Переоркестровка Интерференция Вивисекция

Типы искажений по Дж. Банчу [Bunch 2016, 253–255]:

Атомизация — регистровое или тембровое расположение партий / голосов цитируемого материала таким образом, чтобы создавалась пространственная аналогия. Размещение мелодий в крайних регистрах, перераспределение звуков гармоний на чрезвычайно широкие расстояния или отделение аккордовых тонов друг от друга с помощью экстремальных тембровых различий.

Вивисекция — маркированное вырезание материала из его первоначального символического контекста и обращение с ним как со звуковым найденным объектом. Резкое отсечение цитируемого фрагмента.

Интерференция — наложение гармонически / тембрально контрастного, нового композиционного материала поверх цитаты без полного ее затемнения. Искажение поверхности путем добавления к ней стилистически чужеродных фонематических приемов.

Переоркестровка — изменение аффекта (эмоции) цитаты путем изменения ее оркестровки. Без использования расширенного множества цитируемого материала. Возникновение эффекта неправильного запоминания.

Развоплощение — разрушение высотной основы с помощью расширенных инструментальных техник, при этом «скелет» или оболочка материала остается все еще узнаваемым.

Разъединение — разъединение частей цитаты (например, вокальной и инструментальной партий композиции) и их раздельное развертывание в разные моменты сочинения.

Схремблирование — нарушение или разрушение звучащей «поверхности» цитируемого материала с помощью tremoli / sprazziolini.

Сопоставление — размещение двух и более цитат или звуковых объектов рядом друг с другом (по горизонтально), подразумевающее резонанс.

Стирание — стирание гармоний, ног или фрагментов из цитируемого материала. Удаление из него концептуально значимого аспекта.

Суперпозиция — временное наложение двух и более цитат или звуковых объектов друг на друга по вертикали.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

- [1] Барт 2008 — *Барт Р.* Мифологии / пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. Москва: Академический Проект, 2008. 352 с.
- [2] Булгакова 2015 — *Булгакова О.* Голос как культурный феномен. Москва: Новое литературное обозрение, 2015. 568 с.
- [3] Паван 2012 — *Паван Ж.* Марлен Дитрих / пер. с фр. Е. В. Пурьжинской. Москва: Молодая гвардия, 2012. 256 с. Электронная копия: Rrulit.me, 2011–2023. URL: <https://www.rulit.me/books/marlen-ditrih-download-279914.html> (дата обращения: 01.08.2022).
- [4] Павловская 2014 — *Павловская А. В.* Человек и еда: к истории зарождения традиций питания // Вестник Московского университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2014. № 2. Электронная копия: Открытая наука, ?–2023. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chelovek-i-eda-k-istorii-zarozhdeniya-traditsiy-pitaniya> (дата обращения: 24.07.2022).
- [5] Bunch 2016 — *Bunch J. D.* A polyphony of the mind: intertextuality in the music of Salvatore Sciarrino: Dissertation. Urbana, Illinois, 2016. 509 p.
- [6] Sciarrino 1980 — *Sciarrino S.* Cailles en sarcophage: Partitura. Milano: Ricordi, 1980. 368 p.
- [7] Sciarrino 1998 — *Sciarrino S.* Le Figure della Musica da Beethoven a Oggi. Milano: Ricordi, 1998. 148 p.
- [8] Terranova 2015 — *Terranova D.* Il mito nella drammaturgia sonora del teatro musicale contemporaneo. (Analisi comparata di tre casi: *Cailles en sarcophages* di Salvatore Sciarrino, *Medea* di Adriano Guarnieri, *Antigone* di Ivan Fedele). Tesi di dottorato di ricerca. Università degli Studi di Udine, 2015. 233 p.
- [9] Vinay 2010 — *Vinay G.* Immagini Gesti Parole Suoni Silenzi: drammaturgia delle opera vocali e teatrali di Salvatore Sciarrino. Milano: Ricordi – Accademia di Santa Cecilia, 2010. 282 p.
- [10] Vinay 2002 — *Vinay G.* La costruzione dell'arca invisibile. Intervista a Salvatore Sciarrano sul teatro musicale e la drammaturgia // Omaggio a Salvatore Sciarrino (Torino, Settembre Musica XXV edizione, 3–7 settembre 2002), a cura di Enzo Restagno. Torino, Settembre Musica, 2002. P. 49–65.

References

- [1] Barthes, Roland (2008). *Mifologii [Mythologies]*, translation from French, introductory article and comments by Sergey Zenkin. Moscow: Akademicheskiiy Proekt, 2008. 352 p. (in Russian).
- [2] Bulgakova, Oksana (2015). *Golos kak kul'turnyy fenomen [Voice as a cultural phenomenon]*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2015. 568 p. URL: https://www.rulit.me/books/golos-kak-kulturnyj-fenomen-read-424281-5.html#section_2 (accessed: 28.03.2022) (in Russian).
- [3] Pavan, Jean (2012). *Marlene Dietrich*, translated from French by Yekaterina V. Puryzhinskaya. Moscow: Molodaya gvardiya, 2012. 256 p. URL: <https://www.rulit.me/books/marlen-ditrih-read-279914-71.html> (accessed: 01.08.2022) (in Russian).

- [4] Pavlovskaya, Anna V. (2014). *Chelovek i eda: k istorii zarozhdeniya traditsiy pitaniya* [Man and food: on the history of the origin of food traditions] // Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 19. Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikaciya. 2014. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chelovek-i-eda-k-istorii-zarozhdeniya-traditsiy-pitaniya> (accessed: 24.07.2022) (in Russian).
- [5] Bunch, James Dennis (2016). *A polyphony of the mind: intertextuality in the music of Salvatore Sciarrino*: Dissertation. Urbana, Illinois, 2016. 509 p.
- [6] Sciarrino, Salvatore (1980). *Cailles en sarcophage: Partitura*. Milano: Ricordi, 1980. 368 p.
- [7] Sciarrino, Salvatore (1998). *Le Figure della Musica da Beethoven a Oggi*. Milano: Ricordi, 1998. 148 p.
- [8] Terranova, Daniela (2015). *Il mito nella drammaturgia sonora del teatro musicale contemporaneo. (Analisi comparata di tre casi: Cailles en sarcophages di Salvatore Sciarrino, Medea di Adriano Guarnieri, Antigone di Ivan Fedele)*: Tesi di dottorato di ricerca. Università degli Studi di Udine, 2015. 233 p.
- [9] Vinay, Gianfranco (2010). *Immagini Gesti Parole Suoni Silenzi: drammaturgia delle opera vocali e teatrali di Salvatore Sciarrino*. Milano: Ricordi – Accademia di Santa Cecilia, 2010. 282 p.
- [10] Vinay, Gianfranco (2002). “La costruzione dell’arca invisibile. Intervista a Salvatore Sciarrino sul teatro musicale e la drammaturgia”. In *Omaggio a Salvatore Sciarrino* (Torino, Settembre Musica XXV edizione, 3–7 settembre 2002), a cura di Enzo Restagno. Torino, Settembre Musica, 2002. P. 49–65.

Статья поступила в редакцию: 06.01.2023; одобрена после рецензирования: 04.02.2023; принята к публикации: 15.02.2023; опубликована: 27.03.2023.

The article was submitted 06.01.2023; approved after reviewing 04.02.2023; accepted for publication 15.02.2023; published: 27.03.2023.



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

Научная статья

УДК 785.7

doi: 10.26156/ОМ.2023.15.1.004

Первый композиторский конкурс Уолтера Коббетта: фантазии Уильяма Хёрлстоуна, Фрэнка Бриджа и Гайдна Вуда

Анастасия Николаевна Романычева

Санкт-Петербургская консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова,
Санкт-Петербург, Россия, asya.pal@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4306-8297>

Аннотация. Английская музыкальная культура первой половины XX века становится настоящим кладом произведений, написанных в жанре камерно-инструментальной фантазии. В его традиции прослеживаются две линии: первая связана с романтической фантазией, написанной на одну или несколько тем (авторских или заимствованных), вторая — с совершенно уникальной в музыкальной истории инициативой английского бизнесмена Уолтера Коббетта, повлекшей за собой появление фантазий в творчестве практически всех английских композиторов того времени. Учрежденный Коббеттом в 1905 году конкурс имел амбициозные планы: «закрыть брешь» в камерной музыке, образовавшуюся ввиду отсутствия, на его взгляд, альтернативы сонатной форме для написания крупного одночастного произведения. Прототипом для новой английской фантазии стала консортная фантазия эпохи Возрождения. В статье рассматриваются сочинения победителей первого конкурса Уолтера Коббетта — Уильяма Хёрлстоуна, Фрэнка Бриджа и Гайдна Вуда.

Ключевые слова: *английская камерно-инструментальная музыка, английская консортная фантазия, конкурс Уолтера Коббетта, Уильям Хёрлстоун, Фрэнк Бридж, Гайдн Вуд*

Для цитирования: *Романычева А. Н. Первый композиторский конкурс Уолтера Коббетта: фантазии Уильяма Хёрлстоуна, Фрэнка Бриджа и Гайдна Вуда // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 1. С. 66–89. <https://doi.org/10.26156/ОМ.2023.15.1.004>.*

© Романычева А. Н., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.1.004

The First Walter Cobbett's Competition: The Phantasies of William Hurlstone, Frank Bridge and Haydn Wood

Anastasiia N. Romanycheva

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russia,
asya.pal@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4306-8297>

Abstract. English musical culture of the first half of the XX century becomes a real treasure trove of works written in the genre of chamber fantasy. In its tradition two lines can be traced: the first is connected with the romantic fantasy written on some theme or themes (original or borrowed), the second — with a unique in the history of music initiative of an English businessman Walter Cobbett, which entailed appearance of phantasies in the art of almost all English composers of that time. Founded by Cobbett in 1905, the competition had an ambitious plan to “fill the gap” in chamber music, which is, in his opinion, due to absence of an alternative to the sonata form in writing a major one-movement work. The prototype for the new English phantasy (old spelling) was the Renaissance consort fantasy. This article examines works of winners of Walter Cobbett's first competition — William Hurlstone, Frank Bridge, and Haydn Wood.

Keywords: *English chamber music, English consort phantasy, Walter Cobbett's competition, William Hurlstone, Frank Bridge, Haydn Wood*

For citation: Romanycheva A. N. The First Walter Cobbett's Competition: The Phantasies of William Hurlstone, Frank Bridge and Haydn Wood. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 1. P. 66–89. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.1.004>.

© Anastasiia N. Romanycheva, 2023

Первый композиторский конкурс Уолтера Коббетта: фантазии Уильяма Хёрлстоуна, Фрэнка Бриджа и Гайдна Вуда

«Новый ренессанс» английской музыки охватывает более столетия. Однако вопрос о его временных границах остается открытым не только по причине разных подходов к их определению (так, началом эпохи считают вторую половину XIX века¹, окончанием — период с 1940 по 1976 — год смерти Бенджамина Бриттена)², но также из-за полемической оценки раннего периода нового ренессанса английской музыки современниками, дискурс вокруг которой развернулся в конце 1880-х — начале 1890-х гг.

В центре процесса активизации английской национальной школы стояли выдающиеся композиторы: Александр Маккензи, возглавлявший на протяжении трети века Королевскую академию музыки, а также Хьюберт Пэрри и Чарльз Стэнфорд, которые не только являлись профессорами Оксфорда и Кембриджа соответственно, но и обучали многих английских композиторов того времени³. В значительной степени именно благодаря обширной инициативе Пэрри и Стэнфорда, их композиторской, научной и педагогической работе, практике в Комитете фольклорного общества, английская музыкальная культура обрела свой курс развития и, в дальнейшем, свое лицо. Более того, нынешнее состояние

¹ Однако, например, британский композитор и педагог Фредерик Кордер в своей статье “Some Plain Words” в *Musical Times* (1918) «бросает клич» в поисках «следов высказываний, которые были бы доказательством, что Англия просыпается, полная решимости максимально приобщить своих композиторов к делу» [Corder 1918, 8]. Ответом на это стала статья коллектива авторов (в нее вошел материал, подготовленный Коббеттом) “More Plain Words”, опубликованная там же в конце 1918 года.

² См. *Hughes, M., Stradling, R. The English Musical Renaissance, 1840–1940: Constructing a National Music.* New York, 2001. 330 p.; *Ковнацкая Л. Г. Английская музыка XX века (истоки и этапы развития): Очерки.* Москва: Советский композитор, 1986. 216 с.; *Pirie, P. The English Musical Renaissance.* Gollancz, 1979. 270 p.; *Kuriyama, Z. Reshaping Musical History: Gerald Finzi and the English Musical Renaissance // The Finzi Journal, 2018. P. 7–18.*

³ Среди учеников Х. Пэрри — Р. Воан Уильямс, Г. Холст, Г. Хауэллс, А. Блисс, Дж. Финци. У Ч. Стэнфорда в разное время учились А. Бенджамин, Ф. Бридж, У. Хёрлстоун, Дж. Баттерворт, Р. Воан Уильямс, Г. Хауэллс, С. Кольридж-Тейлор, Дж. Дайсон, Дж. Айрлэнд, Э. Моран, А. Герни.

и положение музыки в Великобритании во многом сложилось благодаря деятельности этих двух выдающихся музыкантов.

Несмотря на то, что и Пэрри, и Стэнфорда поддерживал большой круг влиятельных лиц, не все современники были согласны с оптимистичной оценкой, данной музыковедом, главным музыкальным критиком *The Daily Telegraph* Джозефом Беннеттом (1831–1911) новым английским композиторам⁴; легитимность существования английского музыкально-го ренессанса как культурного явления ставилась под сомнение в целом.

Так, в своей книге “English Music in the XIXth Century” влиятельный музыкальный критик Джон Фуллер Мейтленд (1856–1936) провозгласил лидерами английского ренессанса Александра Маккензи, Хьюберта Пэрри, Артура Томаса, Фредерика Коуэна и Чарльза Стэнфорда. Противопоставляя их другим композиторам XIX века (особенно тем, кто писал легкую, «поверхностную», по мнению автора, музыку, — например, Артуру Салливану), в сочинениях лидеров Фуллер Мейтленд отмечает «британскую ноту», прозвучавшую впервые со времен Пёрселла. По его замечанию, в сравнении с русской композиторской школой того времени можно отметить, что англичане «обладают гораздо большей устойчивостью замыслов, более обширными техническими ресурсами в различных музыкальных стилях и, как минимум, сравнительно такой же оригинальностью» [Fuller Maitland 1902, 186]. Далее Фуллер Мейтленд указывает, что мир пока не готов признавать этих композиторов равновеликими Баху, Бетховену, Вагнеру и Брамсу, но тут же поясняет связь данного факта с тем, что в Англии адекватная оценка подлинного масштаба творческой личности происходит гораздо медленнее, чем в Германии. Подобный «агрессивный маркетинг», являющийся попыткой привлечь внимание к британским композиторам и показать, что английская культура может бороться на музыкальной арене с другими нациями, был направлен прежде всего на самих англичан и всячески распространялся в большинстве периодических изданий, которые контролировали журналисты из круга Фуллера Мейтленда. Однако такая воинственная пропаганда только отстраняла публику и формировала противоположное мнение.

⁴ Джозеф Беннетт впервые использовал слово «ренессанс» по отношению английской музыкальной культуре XIX–XX веков (англ.: “The English Musical Renaissance”) в статье *The Daily Telegraph* от 4 сентября 1882 года: «Соль-мажорная симфония г-на Пэрри, будучи более амбициозной, чем „Серенада“ кембриджского композитора (Ч. Стэнфорда. — А. Р.), заслуживает считаться главным доказательством того, что английская музыка достигла эпохи возрождения». См.: Bennett J. Birmingham musical festival // *The Daily Telegraph* (London). 1882. 4 September. P. 3.

Одним из самых ярких саркастичных высказываний, направленных против основных действующих лиц английского музыкального ренессанса, стало замечание Бернарда Шоу, сделанное им в критическом обзоре оратории Стэнфорда «Эдем» (ор. 40, 1890–1891):

Кто я такой, чтобы быть авторитетом в пренебрежительном отношении к именитым музыкантам? Если вы сомневаетесь, что «Эдем» — шедевр, спросите доктора Пэрри или доктора Маккензи, и они будут рукоплескать ему. Безусловно, мнение доктора Маккензи неоспоримо, ведь разве не он является автором «Veni Creator», великолепной музыки, за которую речуются профессор Стэнфорд и доктор Пэрри? Вы хотите знать, кто такой Пэрри? Что же, это автор «Blest Pair of Sirens», о достоинствах которой вас проконсультируют доктор Маккензи и доктор Стэнфорд⁵ [Shaw 1949, 260].

Подобной точки зрения придерживался широкий круг любителей музыки, представляя это как пропагандистскую кампанию по лоббированию определенного круга британских композиторов. Непопулярность и даже неприятие их музыки на родной земле подтверждают результаты опроса, проведенного в рамках субботних концертов в расположенном в Гайд-парке Хрустальном дворце, который был построен к Всемирной выставке 1851 года. Благодаря музыкальным амбициям и убеждениям дирижера Огастеса Маннса, который с 1855 года стал руководить оркестром Хрустального дворца, на регулярных субботних концертах часто исполнялась музыка британских композиторов того времени. В 1880 году на предпоследних концертах сезонов Маннс провел опрос с целью установить, какие произведения из числа уже исполнявшихся аудитория хотела бы вновь услышать в качестве завершения сезона. В опросе приняли участие почти 1200 человек. И несмотря на то, что в течение года из 300 композиторов, чьи сочинения звучали в Хрустальном дворце, более 80 были британцами, суммарно их результат едва превысил 5% [Eatock 2010, 94].

Непосредственно накануне Первой мировой войны вышла в свет резонансная книга немецкого критика и писателя Оскара Шмитца “Das Land ohne Musik: Englische Gesellschaftsprobleme”. Эта публикация, по словам самого Шмитца, стала результатом его нескольких путешествий по Британским островам, совершенных в 80-х и 90-х годах XIX века. Однако непосредственно музыкальной культуре Англии в ней посвящено

⁵ Перевод здесь и далее выполнен автором статьи.

совсем немного, в названиях разделов исследования она вовсе не фигурирует⁶; Шмитц обращается к самому широкому кругу вопросов, пытаясь заострить и, более того, в некоторых случаях дополнительно драматизировать актуальное состояние проблем классового неравенства, движения суфражисток, необразованности, скрытой пуританской эротики и даже английских манер. В отношении специфики музыкальной культуры вырисовываются две основные претензии Шмитца. Первая, более общая, заключается в том, что англичане — единственная нация, не имеющая собственной оригинальной музыки вообще. Вторая, предметная, заключается в том, что английская культура не может ничего противопоставить немецкой *Lied*, не являясь носителем традиции песен шубертовского типа [Schmitz 1914, 98]. Большинство английских исследователей считает работу Шмитца проявлением англофобии, усматривая за едкими пассажами автора стремление возвеличить Германию ввиду ориентации исследования на немецкого читателя⁷.

Особого внимания заслуживает ситуация, сложившаяся вокруг английской камерно-инструментальной музыки на рубеже XIX и XX веков. Весьма показательна характеристика этой области, данная пианистом, музыковедом, основателем цикла *British Chamber Music Concerts* Эрнестом Фаулзом (1864–1932): «Положение отечественной камерной музыки в этой стране печально, если не сказать унижительно. Немногие композиторы, даже одаренные искрой Божьей, обладают достаточной смелостью, чтобы писать произведения, судьба которых — пылиться на полке <...> Однако у нас есть группа серьезных композиторов, которые только и ждут призыва, чтобы сразу посвятить свой гений благому делу»⁸. Это заявление было сделано Фаулзом на открытии первого сезона Британских концертов камерной музыки⁹, учрежденных в 1894 году. Такая атмосфера отсутствия интереса и энтузиазма сложилась в Англии из-за

⁶ I. Социальные проблемы; II. Политика; III. Странствия. В разделе «Странствия» (нем. *Wanderungen*) О. Шмитц освещает жизнь иммигрировавших в Великобританию представителей разных народов — китайцев, евреев, а также двух других основных наций, населяющих Британские острова, — шотландцев и ирландцев.

⁷ Например, см. *Schaarwachter, K. Chasing a Myth and a Legend: “The British Musical Renaissance” in a “Land without Music” // Musical Times. 2008. Vol. 149. No. 1904. Pp. 53–60; Mullenger, L. To think it was once said the Britain was “Das Land ohne Musik” // MusicWeb International, 2020. URL: <http://www.musicweb-international.com/dasland.htm> (дата обращения: 18.12.2022).*

⁸ См.: *Fowles E. Introductory essay to Programmes of British Chamber Music Concerts, 1st Season, 1894. P. 2–3.*

⁹ В рамках первого сезона прошло всего 4 концерта (первый из них — 29 октября 1894 года), где прозвучали камерно-инструментальные сочинения Ч. Стэнфорда, Х. Пэрри, Э. Эштона.

множества обстоятельств. Во-первых, исходя из анализа концертных программ тех лет, несмотря на активизацию деятельности в области организаций различных тематических серий концертов в Англии, значительное большинство исполнявшихся сочинений принадлежат перу иностранных композиторов (в основном немецких). Исследователь Б. Ходжес утверждает, что некоторые британские композиторы даже брали себе «иностраннные» псевдонимы, чтобы их произведения с большей вероятностью были успешно исполнены [Hodges 2008, 9]. Во-вторых, концерты камерно-инструментальной музыки крайне редко собирали большие залы, так как слушательская аудитория состояла из очень ограниченного круга лиц.

В-третьих, из-за низкого спроса камерно-инструментальные сочинения печатались с большой неохотой — издатели не были в этом заинтересованы. Настоящей проблемой являлся поиск исполнителей, которые специализировались бы на произведениях для инструментальных ансамблей; в сложившейся ситуации многим композиторам приходилось самостоятельно находить музыкантов и договариваться с ними об условиях. По замечанию британского композитора Томаса Данхилла, сначала признания должны были достигнуть британские исполнители, и только после — британские композиторы [Cobbett 1929, 197]. Инициатива основать первый композиторский конкурс камерной музыки в Англии, рассчитанный, в основном, на новое поколение (как писал сам Коббетт, конкурс призван «пролить свет на талант молодых английских композиторов» [Cobbett 1929, 284]), не только оказалась значительной финансовой поддержкой (приз за первое место в конкурсе 1905 года составлял 50 фунтов¹⁰), но и консолидировала музыкантов-инструменталистов, композиторов, слушателей. Конкурс стал своеобразной рекламной площадкой, которая привлекала внимание других английских меценатов.

Таким образом, несмотря на то, что ведущие критики, журналисты, дирижеры и другие музыкальные деятели использовали все возможности для продвижения современной английской музыки, зачастую ее признание оставалось лишь на страницах газет и журналов. До XX века британские композиторы фактически мало что могли противопоставить «континентальной музыке»¹¹.

¹⁰ По курсу начала 2023 года это эквивалентно приблизительно 7 тысячам 800 фунтам стерлингов.

¹¹ Ральф Воан Уильямс в своей статье «Должна ли музыка быть национальной?» отмечает, что сложившуюся ситуацию в музыкальной культуре некоторые его современники сравнивают с «теорией сигар». Соотнося состояние музыкальной сферы в Англии своего времени и уровень производства отечественных сигар, композитор заключает,

Однако, как отмечает исследователь К. Иток, английский музыкальный ренессанс достиг более заметных успехов как *социокультурное* явление: в эти годы наблюдается рост числа учителей музыки, музыкальных учебных заведений, хоровых коллективов при церквях, музыкальных инструментов, фестивалей, концертов, издаются новые законы, определяющие правовое поле деятельности преподавателей музыкальных дисциплин¹².

Тенденция разносторонней государственной поддержки в музыкальной сфере, сформировавшаяся во времена правления королевы Виктории, сохранялась и в первые годы нового столетия. Соединенное Королевство оставалось одним из главных мировых финансовых центров, демонстрируя заметные успехи в экономической сфере [Ковалева 2020, 6]. Однако плоды технической революции, важнейшего исторического события конца XIX — начала XX веков, внедрялись значительно медленнее в сравнении с другими державами — Германией и США. Во многом этому способствовало правление короля Эдварда VII, получившего у себя на родине прозвище «Эдвард-миротворец» за удачную кампанию дипломатических визитов, которые помогли укрепить отношения с ведущими мировыми и европейскими лидерами того времени, в том числе — Францией и Российской империей. Внутренняя политика Эдвардианской эпохи отличалась куда меньшей активностью, за исключением области культуры: королем всячески поощрялись любые нововведения в области искусства. В частности, под покровительством Эдварда VII (еще до его вступления на престол) в 1882 году был учрежден Королевский колледж музыки (Royal College of Music, или кратко — RCM), одним из основателей которого был Джордж Гроув, объединивший в стенах этого учебного заведения школы Пэрри и Стэнфорда. Именно это время сопряжено с наиболее активной деятельностью английского бизнесмена, основателя и главного председателя компании Scandinavia Belting Company, мецената, командора ордена Британской империи (CBE) Уолтера Коббетта (1847–1937).

Сэр Уолтер Уилсон Коббетт родился в районе Блэкхит на юго-востоке Лондона 11 июля 1847 года. Получив образование во Франции и Герма-

что ни один англичанин не предпочтет товар или сочинение низкого качества исключительно из-за его английского происхождения. Поэтому музыка считалась дорогим удовольствием, и ее лучшие образцы следовало импортировать из континентальной Европы (в первую очередь из Германии). Более подробно см.: *Vaughan Williams, R. Should Music Be National? // National Music and Other Essays. Oxford, 1987. P. 3–22.*

¹² По замечанию Итока, «это были подлинные достижения английского музыкального ренессанса» [Eatock 2010, 96].

нии, Коббетт никогда не оставлял одно из главных увлечений своей жизни — камерную музыку. Будучи благодаря своему отцу еще с ранних лет большим любителем музыкального искусства, Коббетт брал уроки скрипки у Джозефа Дандо, однако оставался в этой области на уровне любителя, и его исполнительский опыт был небольшим. Особый интерес к ансамблевому музицированию зародился у Коббетта после концерта Йозефа Иоахима в лондонском St. James's Hall, где исполнялся струнный квартет Бетховена¹³ [Cobbett 1929, 254], а непосредственное покровительство камерной музыке Англии меценат начал оказывать уже в пожилом возрасте.

Особое место в корпусе текстов, посвященных камерно-инструментальной музыке, занимает его труд "Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music" («Энциклопедический справочник камерной музыки Коббетта»), представляющий собой огромный словарь в двух томах. Можно выделить несколько типов статей справочника:

- 1) о композиторах: в самом начале приводится список камерно-инструментальных сочинений с указанием состава, тональности, наименования издательства и года издания, затем следует краткая биография и обзор приведенных ранее произведений (часто с нотными примерами). Перечень персоналий, упоминаемых в справочнике, невероятно широк. Однако следует отметить, что композиторы до XIX века представлены крайне скудно и малочисленно;
- 2) об исполнителях;
- 3) об исследователях, труды которых посвящены вопросам камерно-инструментальной музыки;
- 4) о музыкальных жанрах;
- 5) об инструментах и исполнительских приемах;
- 6) о музыкальных учреждениях, обществах, фестивалях, университетах и прочих организациях;
- 7) на специальные темы, охватывающие самые разные области, связанные с основным объектом словаря: о камерно-инструментальной музыке разных национальных композиторских школ, фольклоре, тембре, о творчестве женщин-композиторов, мероприятиях и конкурсах.

Энциклопедический справочник Коббетта был выпущен в 1929–30 годах, а в 1963-м, уже после его смерти, вышел третий том под редакцией Колина Мэйсона, посвященный камерной музыке после 1929 года. В от-

¹³ К сожалению, Коббетт не уточняет, какой именно квартет исполнялся.

личие от предыдущих томов, в третьем материал изложен не в алфавитном порядке, а организован по странам: Австрия и Германия, Франция, Италия, государства Восточной Европы, Великобритания, СССР, США и страны Латинской Америки.

Однако главным достижением Уолтера Коббетта, безусловно, стал конкурс для английских композиторов на лучшую камерно-инструментальную фантазию. История конкурсов Коббетта берет свое начало от 2 мая 1905 года, когда на заседании организации The Worshipful Company of Musicians, в рамках которого Уолтер Коббетт был включен в ее состав участников, он сразу предложил создать и профинансировать новый композиторский конкурс. Фактически меценат сразу представил другим членам организации готовую концепцию конкурса, попросив возможность его проведения под эгидой The Worshipful Company of Musicians. Мероприятие было в короткие сроки согласовано. В оргкомитет первого конкурса вошли: сэр Фредерик Бридж¹⁴, У. Коббетт, К. Эдгар, А. Литлтон, Т. Саутгейт, а также Достопочтимый мастер Чарльз Томас Даниэль Крюс — действующий главный магистр The Worshipful Company of Musicians, который профинансировал приз в 10 фунтов для второй премии. Судейскую коллегия же представляли Александр Маккензи — председатель жюри, У. Коббетт, Альфред Гибсон¹⁵ и скрипач Германн Стернберг, который выделил внутри конкурса свой специальный приз в 10 фунтов за «лучший образец художественной формы короткой камерно-инструментальной пьесы для струнных»¹⁶.

В 1911 году в Клубе любителей концертов при Королевской академии музыки Коббетт рассказал о том, что привело его к идее создания нового композиторского конкурса:

Я размышлял о том, что в литературе есть лирическая и эпическая поэма, короткий рассказ и длинный роман; у оркестра, кроме симфонии, увертюра и симфоническая поэма; но в камерной музыке есть только одна форма, которая имеет равное значение <...> И я пришел к выводу, что нужен был новый тип

¹⁴ Джон Фредерик Бридж (1844–1924) — английский органист, композитор, командор Королевского Викторианского ордена. Помимо публичных лекций в колледже Грешем, вел свой курс в Королевском колледже музыки и Лондонском университете. Среди его учеников — композиторы Артур Бенджамин, Ноэль Гэй, а также один из основателей исторически ориентированного исполнительства (HIP) Арнольд Долмеч. Несмотря на совпадение фамилий, не является родственником композитора Фрэнка Бриджа.

¹⁵ Альфред Гибсон (1849–1924) — английский скрипач, профессор Королевской Академии музыки с 1895 по 1922 годы.

¹⁶ Occasional Notes // The Musical Times. 1905. No. 46. P. 791.

[формы], соответствующий потребностям композитора, сочиняющего камерную музыку. Я хотел бы добавить, что никакого бунта против устоявшихся форм я никогда не замыслил — тем более замены одной формы другой <...> Сонатная форма всегда останется для любителей абсолютной музыки самой полезной из музыкальных структур. Я бы сказал, что новая форма скорее должна стоять рядом со старой, и, хотя она задумана в менее амбициозном масштабе, всё же должна считаться достойной академического уровня¹⁷.

Отсутствие традиции написания одночастного произведения для камерного ансамбля в музыке на протяжении столь долгого времени Коббетт считал одной из самых странных причуд в истории музыки.

Такой «новой форме» Коббетт дал название фантазии, подразумевая связь между новым жанром и жанром *fancu*, появившимся в английской музыкальной практике в третьей четверти XVI века. «На раннем этапе развития консортной фантазии обозначилась <...> ее характерная национальная черта, проявлявшаяся в тембровой специфике. Исполнение *fancu* довольно часто связывалось с консортом виол, нередко в сопровождении портативного органа. Сама специфика камерно-аристократического звучания виол исключала возможность игры предназначенных для них композиций в масштабной аудитории. Исполнение же *fancu* осуществлялось в замкнутом кругу в расчете на восприятие немногих» [Смирнова 2009, 23].

Однако сам Коббетт говорил о связи нового жанра фантазии с *fancu* только в отношении одночастной структуры всего произведения и исполнительского состава (консорт). Фантазия должна быть разделена также на несколько контрастных *равнозначных* разделов, исполняющихся без перерыва.

Помощь Коббетту в организации конкурса, распространении информации о нем и подбор коллегии жюри осуществила The Worshipful Comrany of Musicians. Они также выпустили в печать 1 июня того же года большое количество листовок с положением конкурса. Правила гласили, что анонимные партитуры должны быть запечатаны в конверт с именем и адресом конкурсанта для возможности шифровки работы. Исходя из содержания листовки, премия будет присуждена «...конкурсанту, чья работа представляет собой, по мнению судей, наилучший пример художе-

¹⁷ Цит. по: British Chamber Music // Musical Times. 1911. April. No. 52. P. 242.

ственной формы, пригодной для короткого произведения камерной музыки для струнных»¹⁸.

До 1919 года было проведено пять конкурсов. Каждый раз условия подразумевали написание сочинения для разных составов ансамбля. Даже после закрытия конкурса в британской музыке какое-то время сохранялась идея создавать произведения в жанре фантазии согласно концепции Коббетта. Так, в 1932 году Бенджамин Бриттен создал Фантазию для гобоя и струнных.

Первый конкурс Уолтера Коббетта состоялся в 1905 году. На рассмотрение жюри было прислано 67 рукописей фантазий, в финал прошло восемь конкурсных работ, из которых премиями были отмечены сочинения шести авторов. Конкурс широко освещался в прессе и стал популярным не только среди композиторов, но также у критиков и слушателей. Коббетт лично участвовал в исполнении отобранных судьейской коллегией фантазий. Помимо выделения денежных вознаграждений, оргкомитет конкурса обеспечил выпуск всех шести победивших фантазий в издательстве Novello and Company и их публичное исполнение квартетом Сондерса в лондонском Бехштейн Холле.

Победителем конкурса стал Уильям Хёрлстоун (1876–1906) — один из лучших учеников Ч. Стэнфорда, уже в те годы демонстрировавший большой интерес именно к камерно-инструментальным жанрам. Как отмечал Коббетт в статье, посвященной Хёрлстоуну, он «был рожден композитором камерной музыки; демонстрировал незаурядные способности в формообразовании, его музыкальные темы в крупных сочинениях всегда безупречно разработаны, раскрывая изначальный тематизм в разнообразных вариантах трактовки; особенно острым было его чувство меры, которое позволяло ему всегда держать под контролем музыкальный материал» [Cobbett 1929, 583]. Фантазия *a-moll* является одним из последних сочинений композитора, параллельно с ней Хёрлстоун окончил работу над Фортепианным квартетом ор. 43, который был опубликован посмертно.

О том, кому достались вторая и третья премии, ведутся споры. Пол Хиндмарш утверждает, что вторая премия присуждена была Фрэнку Бриджу (1879–1941), а третья — Гайдну Вуду (1882–1959) [Hindmarsh 1983, 55]. Иная информация указана в диссертации Б. Ходжес. Исследователь соглашается с тем, что вторая премия была присуждена Бриджу,

¹⁸ Оригинал листовок был выложен в открытый доступ на сайте архива The Worshipful Company of Musicians.

однако указывает, что третье призовое место занял композитор Джеймс Фрискин, а Гайдну Вуду была отведена поощрительная премия [Hodges 2008, 47]. Однако согласно архиву The Worshipful Company of Musicians, а также статье Эдвина Эванса в Cobbett's Cyclopedic Survey, места распределились иначе: второе место — Фантазия Гайдна Вуда, третье место — Фрэнка Бриджа, четвертое место — сочинение Джеймса Фрискина. Примечательно, что в рамках первых заказов Коббетта на написание фантазий для фортепианного квартета и фортепианного квинтета в 1910 году были сделаны предложения именно Бриджу и Фрискину. Также еще две поощрительные премии в размере 5 фунтов в 1905 году получили композиторы Уолдо Уорнер и Джозеф Холбрук.

Все трое победителей первого конкурса — ученики Стэнфорда примерно одного поколения. И если Вуд уже к тому времени проявлял склонность к симфонической музыке, то Хёрлстоун и Бридж были в большей степени заинтересованы музыкой камерной. Более того, камерно-инструментальное творчество Хёрлстоуна, которого Стэнфорд выделял из всех своих учеников как наиболее одаренного, в то время активно продвигалось и поддерживалось в академических кругах, в том числе благодаря влиянию Стэнфорда [Cobbett 1929, 583]. Уровень образования, увлеченность техникой композиции и ее совершенствованием позволили Хёрлстоуну в 1906 году стать одним из самых молодых профессоров Королевского музыкального колледжа по классу контрапункта. В полной мере раскрыться дарованию композитора не дала его ранняя смерть весной 1906 года.

Бридж, как и Хёрлстоун, находился в тот период под воздействием взглядов и методов обучения Стэнфорда, уделяя большое внимание организации формы в целом и методам разработки музыкального материала. Именно в камерно-инструментальной сфере он видел возможности конкретного воплощения своих творческих намерений. Бридж обращался к доработке композиционного идеала жанра вплоть до 1910 года, когда он завершил Фантазию для фортепианного квартета *fis-moll* Н. 94; здесь идея арочной структуры, решенной в концентрической форме, приведена к наиболее сбалансированному варианту. Эту же идею в своей Фантазии для гобоя и струнного трио ор. 2 (1932) использовал Б. Бриттен, ученик Бриджа.

Совершенно противоположная ситуация с камерной музыкой сложилась в творчестве Гайдна Вуда. Несмотря на то, что его Фантазия для струнного квартета *F-dur*, посвященная учителю¹⁹, была награждена вто-

¹⁹ Помимо посвящения Стэнфорду, на титульном листе рукописи также указаны и перечеркнуты строки из Пролога первого акта пьесы У. Шекспира «Генрих V»: “Gently

рой премией на конкурсе 1905 года, статья о композиторе в Энциклопедическом справочнике Коббетта — одна из самых кратких, во многом из-за того, что написанное к конкурсу сочинение является единственным камерно-инструментальным произведением Вуда. Более того, в 1949 году композитор делает его переложение для струнного оркестра, внося лишь незначительные изменения в партитуру (например, добавляя октавную дублировку мелодической линии в репризе среднего раздела), и дает сочинению новое название — Фантазия-концерт для струнных (*Fantasy-concerto for strings*). Первоначальный вариант для квартета Вуд уничтожил, однако экземпляр остался в библиотеке Гилдхолл в Лондоне в фонде архива *The Worshipful Company of Musicians*.

В трактовке новой английской фантазии обращают на себя внимание особенности композиции, проявившиеся в сочинениях Хёрлстоуна, Вуда и Бриджа как первых образцов жанра. При всей разнице в стилях этих трех композиторов на уровне организации целого прослеживается ряд тенденций, обнаруживающих сходство их творческого метода. И вместе с тем *отличия* в интерпретации общих черт композиции выглядят особенно показательными, характеризую индивидуальность мышления каждого автора.

Для удобства представим схемы строения всех трех фантазий.

И Бридж, и Вуд, и Хёрлстоун в своих сочинениях обращаются к трехчастной контрастно-составной форме.

В Фантазии Бриджа трехчастность проявляется в рамках внутреннего строения крупных разделов, контрастных по отношению друг к другу. Каждый из разделов написан в сложной трехчастной форме и обособлен от предыдущего благодаря структурной завершенности: раздел А оканчивается тональным закреплением *f-moll* в заключительном полном кадансе и дополнении, раздел В также утверждает собственную тональность (*D-dur*) в полной каденции, завершаясь не тоническим трезвучием, а красочной аккордовой последовательностью: $I_6 - VII_{II} - V - II_{6_5} - I_6$ (см. таблицу 1 на след. стр.).

Фантазию Хёрлстоуна Коббетт охарактеризовал как «гениальную мозаику тем» [Cobbett 1929, 261]. Организация этого сочинения более свободна, чем у Бриджа. Однако, исходя уже из первичного сравнения композиций, можно отметить, что Фантазия Бриджа имеет больше сходства с мозаикой из-за тематической многосоставности, потому что ее форма

to hear, kindly to judge” (один из распространенных вариантов перевода — «Кротко слушать, добром судить»).

Раздел формы, размер, темп	Внутреннее строение раздела, тональный план		
Вступление $\frac{6}{8}$, Allegro moderato	f-moll тематический материал представлен темой первой части раздела А		
А $\frac{6}{8}$, Allegro moderato	a f-moll	b As-dur — F-dur	a ₁ f-moll
В $\frac{3}{4}$, Andante moderato	c D-dur	d Fis-dur	c ₁ D-dur
С $\frac{2}{4}$, Allegro ma non troppo	e d-moll / F-dur	g Тонально неустойчивый раздел, содержит элементы темы первой части раздела А	e ₁ F-dur

Таблица 1. Структура Фантазии для струнного квартета Ф. Бриджа

Tab. 1. The structure of F. Bridge's *Phantasy* for string quartet

строится на постоянном введении нового музыкального материала. Метроритмический, темповый, фактурный и тональный контраст между всеми крупными разделами особенно подчеркивается наличием шести тем, не имеющих интонационного родства. На протяжении всего произведения лишь единожды в средней части раздела С не в полном объеме проводится тема из первой части раздела А (ил. 1).

Фантазия Хёрлстоуна также написана в контрастно-составной форме из трех разделов, однако их внутреннее строение не однородно, как у Бриджа, а наоборот, предельно разнообразно: сложная двухчастная форма в первом разделе с включением, в котором также намечается типовой ход темы второго раздела В; трехчастная форма с измененной репризой в разделе С (таблица 2).

Наиболее сложное строение имеет второй раздел — В, — напоминающий разработку, поскольку, несмотря на то что здесь появляется новая тема (с), которая в своем первоначальном виде проводится всего один раз, большая часть раздела основывается на развитии и преобразовании двух тем раздела А.

Иное воплощение контрастно-составной формы представляет Фантазия Гайдна Вуда. Одним из основных отличий этого сочинения от других образцов жанра является использование в качестве организующей структуры первого раздела сонатной формы — той самой, которой

Ил. 1. Ф. Бридж. Фантазия для струнного квартета. Тема «а»

Fig. 1. F. Bridge. *Phantasy* for string quartet. Theme «a»

Раздел формы, размер, темп	Внутреннее строение раздела, тональный план		
<p style="text-align: center;">A</p> <p style="text-align: center;">4 4, Andante sostenuto</p>	<p style="text-align: center;">a</p> <p style="text-align: center;">a-moll</p>		<p style="text-align: center;">b</p> <p style="text-align: center;">A-dur</p>
<p style="text-align: center;">B</p> <p style="text-align: center;">3 4, Allegro non troppo</p>	<p style="text-align: center;">Свободный раздел, в котором, с одной стороны, вводится новая тема (с), с другой стороны, происходит разработка тем первого раздела</p>		
<p style="text-align: center;">C</p> <p style="text-align: center;">2 4, Allegro vivace</p>	<p style="text-align: center;">c'</p> <p style="text-align: center;">A-dur</p>	<p style="text-align: center;">a₁</p> <p style="text-align: center;">тонально неустойчивый раздел</p>	<p style="text-align: center;">c'₁</p> <p style="text-align: center;">A-dur</p>

Таблица 2. Структура Фантазии для струнного квартета У. Хёрлстоуна

Tab. 2. The structure of W. Hurlstone's *Phantasy* for string quartet

Уолтер Коббетт искал альтернативу в рамках своего конкурса. Несмотря на небольшой масштаб реализации сонатной формы, в ней присутствуют все основные разделы. Вторая и третья части написаны в простой и сложной трехчастной форме с контрастной серединой соответственно (таблица 3):

Раздел формы, размер, темп	Внутреннее строение раздела, тональный план								
	Экспозиция				Разработка	Реприза			
A 4/4, Allegro moderato	ГП F-dur	СТ	ПП C-dur	ЗТ		ГП F-dur	СТ	ПП F-dur	ЗТ
	B 3/4, Andante con moto	a A-dur				b развивающая середина; тонально неустойчива	a A-dur		
C 2/4, Allegro risoluto	c d-moll				d f-moll	c ₁ d-moll — F-dur			

Таблица 3. Структура Фантазии для струнного квартета Г. Вуда

Tab. 3. The structure of H. Wood's *Phantasy* for string quartet

Хотя сходство композиторских решений в отношении функционального распределения ролей основных разделов контрастно-составной формы с медленной лирической серединой и быстрым (мажорным в минорных фантазиях Хёрлстоуна и Бриджа) финалом довольно очевидна, именно в таком решении структуры всей Фантазии Вуда кроется ее главное отличие от сочинений Хёрлстоуна и Бриджа, о чем речь пойдет ниже.

Исходя из анализа фантазий Хёрлстоуна, Вуда и Бриджа, можно выделить ряд явных сходств в композиции формы на макроуровне:

1. Все три автора, исходя из требований, предложенных У. Коббеттом, избирают трехчастную контрастно-составную форму.

2. Каждый из разделов отличается от других метрически, причем с явной тенденцией перехода от более сложной метроритмической организации ($\frac{4}{4}$ у Хёрлстоуна, $\frac{6}{8}$ у Бриджа) к более простой — $\frac{3}{4}$ для второго раздела и $\frac{2}{4}$ для третьего. В мажорной Фантазии Вуда из-за совершенно иной об-

разной сферы и общего настроения в первом разделе используется размер *alla breve*.

3. Сходная трактовка третьего раздела как быстрого мажорного финала со скерцозными чертами, написанного в сложной трехчастной форме, в которой появляется реминисценция тем из предыдущих частей. Помимо этого, в фантазиях Хёрлстоуна и Бриджа в разделе В используется материал темы «а» из первой части первого раздела.

Интересен прием, использованный обоими композиторами в разных частях формы: секвенцированное повторение *подряд* тематического материала первой части раздела А полностью на расстоянии одного тона. Бридж использует данный прием в первом разделе после экспонирования темы среднего раздела в тонально развивающейся середине, сначала проводя тему «а» в тональности *d-moll*, а потом в точности в *c-moll*. Хёрлстоун вводит подобное секвентное движение в среднюю часть заключительного раздела. Секвенция основной темы здесь восходящая: *f-moll* — *g-moll*. Сходство композиторских решений имеет достаточно глубокие основания. Во-первых, прием используется в тонально подвижных (более того — активных) средних частях, где нет доминирования одной тональности, а идет постоянное модулирование. Он усиливает ощущение неустойчивости, зыбкости и тонального непостоянства, так как базируется на одной из основных тем формы. Во-вторых, специфика построения этой части, приводящей к модуляционному ходу, предназначена оттенять тональную устойчивость и замкнутость крайних частей формы.

Несмотря на то, что на макроуровне структура фантазий трех победителей первого конкурса Коббетта обнаруживает ряд сходных черт, в своих важнейших конструктивных особенностях эти произведения совершенно различны.

Каждый раздел Фантазии Бриджа экспонирует две новые темы, в результате чего во всей форме насчитывается пять самостоятельных тем с ярко выраженными индивидуальными чертами. Границы разделов четко обозначены полными кадансами и цезурами. Всего один раз в форме происходит проникновение тематизма одного раздела в другой, что было описано выше. Таким образом, можно сделать вывод, что тематическая многосоставность и автономность разделов — ключевые основы структуры Фантазии Бриджа. Это решение мало напоминает более поздний вариант композиции с сюитным соотношением между разделами, как будет в Фантазии Воана Уильямса; оно, скорее, сходно с одним из вариантов модели квартетной цикличности XIX века (но в миниатюре), где первая часть является носителем основных тем, вторая часть, медленная, содержит контрастные пасторальные черты, а третья — быстрый финал.

Фантазия Хёрлстоуна демонстрирует совершенно противоположную трактовку формы. В ней всего три темы, более того, тема второго раздела (с) производна от темы «а», тогда как третий раздел весь построен на ее вариантном преобразовании, который ритмически сближает эти две темы (ил. 2):



Ил. 2. У. Хёрлстоун. Фантазия для струнного квартета. Тема «а»

Fig. 2. W. Hurlstone. *Phantasy* for string quartet. Theme «a»

В основе всей формы — мотивные и фактурные преобразования избранного тематического комплекса. Весь средний раздел — это разработка трех основных тем, вычленение наиболее ярких элементов и их развитие. Появление тематизма нового раздела предвосхищается в предыдущем благодаря внедрению наиболее репрезентативных элементов музыкального материала в предкадансовую зону (ил. 3):

Ил. 3. У. Хёрлстоун. Фантазия для струнного квартета. Тема «с»

Fig. 3. W. Hurlstone. *Phantasy* for string quartet. Theme «c»

Отсутствуют цезуры, границы размываются с помощью разноплановых связок: если в первом разделе это постепенно нарастающая диминуированная гармоническая пульсация, приводящая к модуляции, то во

втором — быстрый поступенный пассаж, который подготавливает темпоритмическую и образную характеристики финального раздела.

Основной структурной особенностью Фантазии для струнного квартета *F-dur* Гайдна Вуда является внутреннее строение разделов, и прежде всего, раздела А. Из доступных опубликованных английских камерно-инструментальных фантазий XX века, которые награждались премией на конкурсе Коббетта, сочинение Вуда является единственным, где используется сонатная форма. Последствия сделанного композитором выбора значительно отличают Фантазию Вуда от других сочинений.

Общая образная и эмоциональная сферы всех разделов сочинения сильно контрастируют из-за специфики преобладания мажорных тональностей. Это сказывается на характере всех тем. Так, главная тема, очень светлая, легкая и подвижная, явно создана под влиянием более ранних оркестровых опытов композитора (ил. 4)

Связующая тема фактически начинается с разработки интонаций главной темы. Ее первая фаза открывается резким контрастом: после быстрой модуляции в однотерцовый минор — *fis-moll* — тема (без квартетового затактового хода) проводится в октавной дублировке в партиях виолончели и альты с более резкими, жесткими штрихами. Мелодическое линейное развитие отдельных интонаций приводит к имитационному изложению первой фразы темы главной партии, которое резко прерывается после быстрого пассажа введением новой темы, состоящей из двух элементов: аккордовых синкопирующих переключек и скерцозных нисходящих пассажей. Именно эти элементы вместе с темой главной партии будут служить основным материалом для разработки. Лирическая тема побочной партии, напротив, носит несколько нейтральный характер. Ее мелодическая линия не отличается особенной выразительностью, в ней отсутствуют кульминационные зоны. Возможно, именно ее спокойствие, «бесконфликтность» (особенно по сравнению со связующей темой) обуславливают отсутствие какого-либо развития темы в разработке.

Средний раздел контрастно-составной формы написан в простой трехчастной форме. Его основная тема, близкая романтической лирике некоторых побочных партий и вторых частей симфоний П. И. Чайковского, отличается от тем предыдущего раздела большой ролью подголосков в партиях второй скрипки и альты (ил. 5).

Середина развивающего типа открывается трансформацией основной мелодической линии, однако постепенно она переходит в поиск новой темы, обретая ее в полном виде в партии альты. В поступенном нисходящем движении этого материала прослеживается некоторое интонаци-

Илл. 4. Г. Вуд. Фантазия для струнного квартета *F-dur*. Раздел А. Тема главной партии
 Fig. 4. H. Wood. *Phantasy* for string quartet in F major. Section A. The main theme

онное родство с основной темой раздела, однако энергичная характерная ритмика практически полностью скрывает это сходство.

Финальный раздел Фантазии построен на нескольких новых темах. Наиболее яркой и активно развивающейся является основная тема первой части. Скерцозная по своей природе, она отличается тональной подвижностью и неопределенностью. Несмотря на то, что к тоническому аккорду в первых проведениях тематический материал не приходит, основная тональность *d-moll* «вызревает» вследствие функциональных тяготений аккордовой последовательности и мелодической линии. С этой темой также связано драматическое напряжение, нехарактерное для предшествующих разделов. Однако рождаемое им ощущение тревоги



Ил. 5. Г. Вуд. Фантазия для струнного квартета *F-dur*. Раздел В

Fig. 5. H. Wood. *Phantasy* for string quartet in F major. Section B

быстро теряет силы с модуляционным возвращением в основную тональность всей фантазии, завершающейся небольшой, очень подвижной и светлой кодой.

Прежде всего в этом сочинении обращает на себя внимание обилие контрастного тематического материала. Сочетание нескольких видов крупных форм приводит к образованию семи основных тематических комплексов. Для сравнения у Хёрлстоуна — три основных темы; у Бриджа — пять. В Фантазии Вуда темы не проникают в другие разделы в качестве реминисценций (за исключением почти незаметного повтора в подголоске первого такта главной темы сонатной формы в самом конце сочинения), их не связывает явное интонационное или ритмическое родство.

Подобное решение композиции сочинения значительно приближает ее к сонатному циклу в рамках одночастности, что ощутимо размывает жанровые границы. Это также позволило Вуду в дальнейшем вовсе переименовать свое сочинение, назвав оркестровую версию *Fantasy-Concerto*.

Таким образом, рассмотренные произведения демонстрируют *индивидуальное* воплощение заданной композиционной модели, причем на разных уровнях. Заявленная в требованиях конкурса Коббетта камерно-инструментальная фантазия оказалась очень гибким жанром, способным чутко реагировать на композиционные находки, различные решения строения всей формы сочинения и внутренней организации его разделов, особенности стиля и ансамблевого письма композиторов. Конкурс не только послужил значительной поддержкой молодых английских авторов (благодаря в том числе проведенной силами Коббетта большой рекламной кампании), но и оказался одной из важнейших инициатив в области музыкального искусства в Великобритании первой половины XX столетия.

Список источников

- [1] Ковалева 2020 — *Ковалева О. А.* История Англии. Англия в новейшее время : учебник / под общ ред. А. А. Егорова. Ростов-на-Дону; Таганрог: Издательство Южного федерального университета, 2020. 114 с.
- [2] Смирнова 2009 — *Смирнова Т. В.* Специфика английской раннебарочной консортной фантазии // *Старинная музыка*. 2009. № 3 (45). С. 22–24.
- [3] *British Chamber Music* // *Musical Times*. 1911. April. No. 52. P. 242–243.
- [4] Cobbett 1929 — *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*. London: Oxford University Press, 1929. Vol. 1. A–H. 612 p.
- [5] Corder 1918 — *Corder F.* Some Plain Words // *The Musical Times*. 1918. Vol. 59. №899. Pp. 7–10.
- [6] Eatock 2010 — *Eatock C.* The Crystal Palace Concerts: Canon Formation and the English Musical Renaissance // *19th-Century Music*. 2010. Vol. 34. №1. Pp. 87–105.
- [7] Fuller Maitland 1902 — *Fuller Maitland J. A.* English Music in the XIXth Century. New York: E. P. Dutton & Co; London: Grant Richards, 1902. 319 p.
- [8] Hindmarsh 1983 — *Hindmarsh P.* Frank Bridge: a Thematic Catalogue 1900–1941. London, 1983. 256 p.
- [9] Hodges 2008 — *Hodges B. W. W.* Cobbett's Phantasy: A Legacy of Chamber Music in the British Musical Renaissance. Greensboro, 2008. 73 p.
- [10] Schmitz 1914 — *Schmitz O.* Das Land ohne Musik. Englische gesellschaftsprobleme. München, 1914. 288 s.
- [11] Shaw 1949 — *Shaw B.* Music in London 1890–1894. London: Constable and Company Limited, 1949. Vol. I. 312 p.

References

- [1] Kovaleva, Olga A. (2020). *Istoriya Anglii. Angliya v noveyshee vremya* [History of England. England in modern times]: a textbook, edited by Alexander A. Egorov. Rostov-na-Donu; Taganrog: Izdatel'stvo Yuzhnogo federal'nogo universiteta, 114 p. (in Russian).
- [2] Smirnova, Tatyana V. (2009). "Spetsifika angliyskoy rannebarochnoy konsortnoy fantazii" ["The Specificity of the English Early Baroque Consort Fantasy"]. In *Starinnaya muzyka* [Early Music]. No. 3 (45). Pp. 22–24 (in Russian).
- [3] British Chamber Music. In *Musical Times*. 1911. April. No. 52. P. 242–243.
- [4] Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music. London: Oxford University Press, 1929. Vol. I. A–H. 612 p.
- [5] Corder, Frederick (1918). "Some Plain Words" In *The Musical Times*. 1918. 1918. Vol. 59. No. 899. Pp. 7–10.
- [6] Eatock, Colin (2010). "The Crystal Palace Concerts: Canon Formation and the English Musical Renaissance" In *19th-Century Music*. 2010. Vol. 34. No. 1. Pp. 87–105.
- [7] Fuller Maitland, John A. (1902). *English Music in the XIXth Century*. New York: E. P. Dutton & Co; London: Grant Richards, 319 p.
- [8] Hindmarsh, Paul (1983). *Frank Bridge: a Thematic Catalogue 1900–1941*. London: Faber & Faber Ltd, 1983. 256 p.
- [9] Hodges, Betsy (2008). *W. W. Cobbett's Phantasy: A Legacy of Chamber Music in the British Musical Renaissance*. Greensboro, 73 p.
- [10] Schimtz, Oscar (1914). *Das Land ohne Musik. Englische gesellschaftsprobleme*. München, 288 s.
- [11] Shaw, Bernard (1949). *Music in London 1890–1894*. London: Constable and Company Limited. Vol. I. 312 p.

Статья поступила в редакцию: 19.01.2023; одобрена после рецензирования: 29.01.2023; принята к публикации: 15.02.2023; опубликована: 27.03.2023.

The article was submitted 19.01.2023; approved after reviewing 29.01.2023; accepted for publication 15.02.2023; published: 27.03.2023.



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

Научная статья

УДК 786.2

doi: 10.26156/OM.2023.15.1.005

Двенадцать прелюдий для фортепиано Галины Уствольской: цикл или контрастно-составная композиция?

Лидия Сигитасовна Белюнайте

Санкт-Петербургская консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова,
Санкт-Петербург, Россия, belyunayte@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2438-5385>

Аннотация. Статья посвящена Двенадцати прелюдиям для фортепиано Галины Ивановны Уствольской (1953). Данное сочинение представляет собой уникальный пример фортепианного цикла, драматургия которого характерна скорее для контрастно-составной формы. В ее основе — развитие единого интонационного комплекса, наличие централизованной ладовой организации и единого метода работы с тематическим материалом. Сущность данного метода — соединение тематических элементов в различных комбинациях по горизонтали и вертикали. Наиболее ярко воплощаясь в Первой прелюдии, он определяет логику развертывания в последующих частях цикла. В статье приведен подробный анализ сочинения, призванный аргументировать точку зрения автора.

Ключевые слова: прелюдия, цикл, Галина Уствольская, комбинаторика, «зонная» диатоника

Для цитирования: Белюнайте Л. С. Двенадцать прелюдий для фортепиано Галины Уствольской: цикл или контрастно-составная композиция? // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 1. С. 90–107. <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.1.005>.

© Белюнайте Л. С., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.1.005

Galina Ustvol'skaya's Twelve Preludes for Piano: Cycle or Contrasting-Composite Form?

Lidiya S. Belyunayte

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russia,
belyunayte@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2438-5385>

Abstract. This article is devoted to Galina Ustvol'skaya's Twelve Preludes for Piano (1953). This work is a unique example of a piano cycle whose dramaturgy is more characteristic of the contrasting-composite form. This dramaturgy is based on development of a single intonation complex. Arguments in favor of the contrasting-composite form are also the centralized harmony organization, which is not typical for the cyclical form, and the uniform method of working with thematic material. This method may be defined as combinatorics. It implies diverse combinations of thematic elements, both horizontal and vertical. Being implemented most vividly in the First Prelude, it determines the logic of development in the subsequent parts of the cycle. This article provides examples of the sheet music to illustrate the author's point of view.

Keywords: *Prelude, cycle, Galina Ustvol'skaya, combinatorics, "zone" diatonic*

For citation: Belyunayte L. S. Galina Ustvol'skaya's Twelve Preludes for Piano: Cycle or Contrasting Composition? *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 1. P. 90–107. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.1.005>.

© Lidiya S. Belyunayte, 2023

Двенадцать прелюдий для фортепиано Галины Уствольской: цикл или контрастно-составная композиция?

*Я прошу всех, кому дорого мое творчество,
не делать его теоретического анализа*

Г. Уствольская
[Гладкова 1999, 9]

Обращение Галины Уствольской к потенциальному исследователю ее музыки обескураживает своей кажущейся категоричностью. Но вчитаемся, вслушаемся в него, и тогда наше внимание как будто высветит слова: «я прошу», «кому дорого». Тогда ощущение жесткости уступит место пониманию того, что это обращение — выстраданная и мучительная просьба: «кому дорого мое творчество». Подобная эмоциональная двойственность чрезвычайно характерна и для ее музыки, в которой за внешним напором, а иногда и агрессией высказывания скрывается обнаженная и оттого уязвимая подлинная лирическая эмоция.

Данное высказывание композитора решительно ставит в тупик того, кому действительно «дорого» творчество Галины Уствольской. Но сегодня представляется несомненным и бесспорным тот факт, что ее музыка нуждается не просто в осмыслении, но в теоретическом исследовании. Именно анализ может помочь как исполнителям, так и просвещенным слушателям открыть глубинный смысл ее музыки. Добавим, что в этом стремлении музыканта, желающего глубже проникнуть в музыку Уствольской, могут поддержать слова Витольда Лютославского из книги Ольги Гладковой «Галина Уствольская. Музыка как наваждение»: «Музыка Уствольской достойна не только исполнения, но и изучения» [Гладкова 1999, 67].

Настоящая статья посвящена произведению, которое представляет своеобразный творческий манифест в творчестве Галины Уствольской — Двенадцати прелюдиям для фортепиано (1953). До обращения к жанру цикла прелюдий ею уже были написаны три сонаты для фортепиано (1947, 1949, 1952), Октет (1949–50), Фортепианный концерт (1946), Трио для кларнета, скрипки и фортепиано (1949), Соната для скрипки и фор-

тепиано (1952)¹. В этих сочинениях происходила постепенная кристаллизация стиля Уствольской, своеобразной «энциклопедией» которого и стали Двенадцать прелюдий.

Один из ключевых вопросов, возникающих в ходе анализа Двенадцати прелюдий для фортепиано Уствольской, связан с определением формы данного произведения. На первый взгляд, авторское название свидетельствует в пользу того, что перед нами *цикл*: каждая из прелюдий отличается друг от друга по темпу, фактуре, динамике, образному содержанию. Каждая из них самостоятельна и представляет собой замкнутое построение.

В работе «Цикл как жанр и форма» Е. А. Ручьевская и Н. И. Кузьмина пишут: «Объединение <...> законченных частей в единое целое с точки зрения формы допускает — в больших пределах — свободу выбора средств объединения, что и обуславливает как связи сильные, так и связи слабые» [Ручьевская, Кузьмина 2011, 468].

По мнению автора данной статьи, в Двенадцати прелюдиях Уствольская применяет такие «средства объединения», которые не просто создают цикл с «сильными связями», а сближают его композицию с контрастно-составной (термин В. В. Протопопова), основанной на принципе «единого, непрерывного развертывания формы» [Протопопов 1983, 171].

Эта особенность формы Двенадцати прелюдий отмечалась и ранее, в частности в двух монографиях об Уствольской, авторами которых являются О. И. Гладкова (1999) и Н. В. Васильева² (2014). Гладкова и Васильева называют форму Двенадцати прелюдий «слитно-контрастной» благодаря указанию *attacca*³. Кроме того, Гладкова в качестве доказательств своей точки зрения приводит линейность развития, фактурную драматургию, образно-интонационные арки.

В настоящей статье подвергаются рассмотрению аргументы в пользу трактовки формы Двенадцати прелюдий как контрастно-составной. Главным среди них является лежащий в основе композиции *единый интонационный комплекс*, который содержится в тематизме Первой прелюдии. Его развитие определяет драматургию всего сочинения.

¹ Кроме того, Уствольская к этому времени написала «Сон Степана Разина», былинку для баса и симфонического оркестра (1949), а также поэму для баритона, мужского хора и симфонического оркестра «Человек с горы высокой» (1952), которая впоследствии не вошла в каталог сочинений композитора. Не вошла туда и написанная в год создания Двенадцати прелюдий «Пионерская сюита».

² См.: Васильева Н. В. Галина Уствольская. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2014. 180 с.

³ Отметим, что это указание в Двенадцати прелюдиях встречается всего один раз (!): между Восьмой и Девятой прелюдиями.

Тему Первой прелюдии образуют два контрастных элемента: первый, состоящий из двух разнонаправленных *малых* секст, и второй, основанный на поступенном диатоническом движении. Судьба этих элементов в Двенадцати прелюдиях воплощает основную трагическую идею их содержания: она заключается в столкновении индивидуализированной лирической, вокальной по своему происхождению интонации и деиндивидуализированного гаммообразного движения. Драматическим итогом этого столкновения является превращение индивидуализированной интонации в «ячейку» обобщенного и обезличенного потока.

Уже в самом начале первой из Двенадцати прелюдий Устовольская подчеркивает «несовместимость» этих элементов. Вплоть до их ладового противопоставления: «белому» звукоряду *C* первого мотива контрастирует «бемольный» звукоряд следующего за ним гаммообразного мотива $des^2 - es^2 - fes^2$ (ил. 1).



Ил. 1. Г. И. Устовольская. Двенадцать прелюдий для фортепиано, Первая прелюдия

Fig. 1. G. I. Ustvolskaya. *Twelve Preludes for Piano*, First prelude

Ил. 2. П. И. Чайковский. Опера «Евгений Онегин». Действие I, картина № 3, сцена № 12с. Ария «Когда бы жизнь домашним кругом...»

Fig. 2. P. I. Tchaikovsky. Opera *Eugene Onegin*. Act I, scene 3, scene 12c. Aria “Kogda by zhizn’ domashnim krugom...”

Первый элемент, как было отмечено, состоит из двух секст — нисходящей и восходящей. По своему происхождению обе сексты существенно различаются: в то время как восходящая больше связана с романсовой сферой, нисходящая придает вокальной лирике декламационный характер. Так, например, в арии Онегина остановка на словах «Иль может быть...» при повторении воплощена именно в нисходящей сексте (ил. 2).

Противоположный пример — «Патетическая оратория» Георгия Свиридова (1959). Именно секста придает восходящей интонации в реплике «Разворачивайтесь в марше» лирический тон, несмотря на ее призывный, «фанфарный» характер. Таким образом, мотив приобретает эмоциональную и выразительную многоплановость (ил. 3).

Moderato ♩ = 88

ff

Basso solo

Раз - во - ра - чи - вай - тесь в мар - ше!

Ил. 3. Г. В. Свиридов. «Патетическая оратория» для баса, меццо-сопрано, смешанного хора и большого симфонического оркестра, № 1 «Марш»

Fig. 3. G. V. Sviridov. *Pathetic Oratorio* for bass, mezzo-soprano, mixed choir and large symphony orchestra, No. 1 “March”

Выразительная многоплановость свойственна и секстовому мотиву в Двенадцати прелюдиях Уствольской. Так, во Второй прелюдии этот мотив приобретает «фанфарное» звучание, которое усиливается динамикой *forte*, а также появлением нисходящей кварты на месте нисходящей малой сексты. Однако если мы вслушаемся в данный мотив, мы обнаружим в нем и гимнические черты, которые ему сообщает восходящая (но при этом ставшая большой) секста (ил. 4, мотив а).

♩ = 160

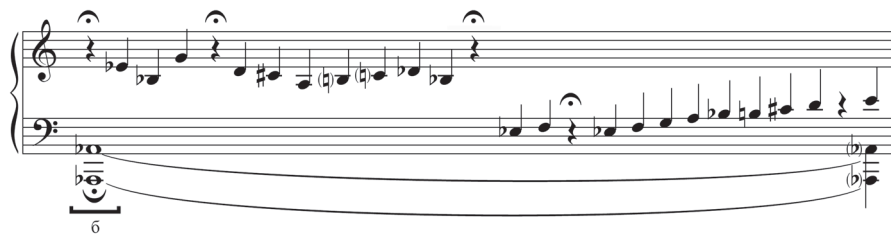
f

а

б

(Продолжение ил. 4 см. на след. стр.)

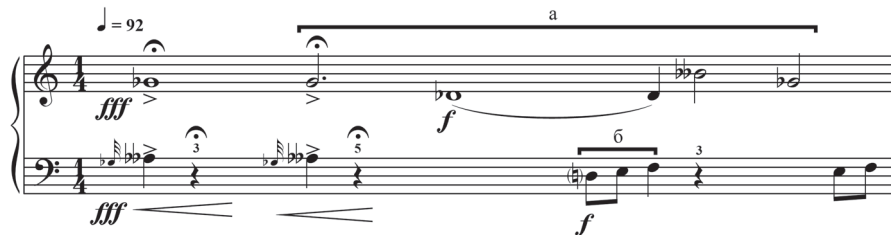
(Продолжение)



Ил. 4. Г. И. Уствольская. Двенадцать прелюдий для фортепиано, Вторая прелюдия

Fig. 4. G. I. Ustvolskaya. *Twelve Preludes for Piano*, Second prelude

В теме Четвертой прелюдии звучит мотив, близкий по характеру интервального строения мотиву из Второй прелюдии, но восходящая большая секста заменена в нем восходящей малой секстой $des^1 - bes^1$, которая напоминает об исходном — лирическом — облике этого мотива. Вокальное начало подчеркнуто также использованием более долгих длительностей (половинные и целые вместо четвертей). Кроме того, мотив расширяется, возвращаясь к начальному звуку ges^1 (ил. 5, мотив *a*).



Ил. 5. Г. И. Уствольская. Двенадцать прелюдий для фортепиано, Четвертая прелюдия

Fig. 5. G. I. Ustvolskaya. *Twelve Preludes for Piano*, Fourth prelude

В Седьмой прелюдии вместо нисходящей кварты звучит нисходящая квинта, отчего «фанфарность» исчезает из этого тематического элемента (ил. 6).

В Девятой прелюдии в качестве начального нисходящего интервала появляется большая септима, которая придает данному мотиву декламационность (ил. 7). Его эмоциональное напряжение достигает здесь высшей точки. Одновременно в нижнем голосе возвращаются две «сцеплен-

ные» сексты *Ces – Es – C*. Причем если нисходящая малая секста *Ces – Es*, пусть и переосмысленная, сохраняет свое декламационное звучание, то восходящая большая секста *Es – C* представляет собой попытку возврата к ариозной лирике.



Ил. 6. Г. И. Уствольская. Двенадцать прелюдий для фортепиано, Седьмая прелюдия
Fig. 6. G. I. Ustvol'skaya. *Twelve Preludes for Piano*, Seventh prelude

Ил. 7. Г. И. Уствольская. Двенадцать прелюдий для фортепиано, Девятая прелюдия
Fig. 7. G. I. Ustvol'skaya. *Twelve Preludes for Piano*, Ninth prelude

К событиям, происходящим в Девятой прелюдии, мы еще вернемся. Здесь же подчеркнем тот факт, что две сексты в нижнем голосе теперь становятся отправной точкой мощного токкатного, абсолютно чуждого лирике, агрессивного движения. Второй мотив интонационного комплекса, основанный на поступенном разворачивании, со всей очевидностью демонстрирует в данной прелюдии свою разрушительную функцию:



Ил. 9. Г. И. Уствольская. Двенадцать прелюдий для фортепиано, Пятая прелюдия

Fig. 9. G. I. Ustvolskaya. *Twelve Preludes for Piano*, Fifth prelude



Ил. 10. Г. И. Уствольская. Двенадцать прелюдий для фортепиано, Одиннадцатая прелюдия

Fig. 10. G. I. Ustvolskaya. *Twelve Preludes for Piano*, Eleventh prelude

(ил. 4, мотив в). В Третьей прелюдии наметившийся конфликт ненадолго отходит на второй план, чтобы вспыхнуть затем с новой силой в Четвертой прелюдии. На фоне секстового мотива в нижнем голосе появляется мотив с поступенным движением $d-e-f$, отсылающий нас к первоначальному облику второго элемента темы Первой прелюдии (ил. 5, мотив б). Произшедшие в нем ритмические изменения (три четверти сменяются двумя восьмыми и четвертью) придали мотиву динамическую и напористую танцевальность, которая еще более противоречит лирической сути звучащего в контрапункте с ним секстового мотива. Возможно, поэтому

он более не появляется в этой прелюдии, а в репризе место восходящей малой сексты занимает ее обращение — нисходящая большая терция.

Не появляется секстовый мотив и в Пятой прелюдии — первой кульминации сочинения, в которой наметившаяся ранее танцевальность превращается в агрессивный пляс с характерными «притоptyваниями»: на протяжении прелюдии девять раз (!) звучит мотив, завершающийся скандированием звука *ges*⁴ (ил. 9, мотив б). В результате моторное начало на некоторое время вытесняет секстовый мотив из процесса развития Двенадцати прелюдий.

Шестая прелюдия, довольно масштабная, выполняет функцию своего рода водораздела, ибо в Седьмой секстовый мотив подвергается куда более существенным для него изменениям: он утрачивает свою ритмическую индивидуальность и становится одной из «ячеек» выровненного, поступенного движения (ил. 6).

В Восьмой прелюдии напряжение нарастает: враждебное секстовому мотиву моторное начало выражено ускоряющимся бегом восьмых, устремленных к главной кульминации сочинения — Девятой прелюдии. При этом секстовый мотив еще не включен в этот бег, он на мгновение исчезает из него, чтобы затем ярко проявиться в Девятой прелюдии и после навсегда исчезнуть из пространства сочинения.

В Десятой и Одиннадцатой прелюдиях, вследствие крушения секстового мотива, на передний план выходит тематизм с жанровыми истоками плача. До этого момента он был вне основного конфликта сочинения. В Десятой прелюдии плач проявляет себя в горестных «всхлипываниях», прерывающих распевные мотивы (ил. 11), а также в более настойчивых повторениях нисходящих интонаций, в частности мотива $g^1 - fis^1 - e^1$ (ил. 12).



Ил. 11. Г. И. Уствольская. Двенадцать прелюдий для фортепиано, Десятая прелюдия

Fig. 11. G. I. Ustvolskaya. *Twelve Preludes for Piano*, Tenth prelude

⁴ В начале это двукратный повтор звука *ges*. Каждое новое проведение этого мотива увеличивает число повторений на 2. Достигнув восьми, число повторений аналогичным образом уменьшается. Образуется симметрия: 2–4–6–8–6–4–2.



Ил. 12. Г. И. Уствольская. Двенадцать прелюдий для фортепиано, Десятая прелюдия.

Fig. 12. G. I. Ustvolskaya. *Twelve Preludes for Piano*, Tenth prelude

Одиннадцатая прелюдия — кульминация в линии развития тематизма с жанровыми истоками плача: «всхлипывания» сменяются в ней беспрестанными причитаниями. Единство двух прелюдий подчеркнуто обстоятельством, что Одиннадцатая начинается с того же звука *as*¹, которым закончилась Десятая прелюдия (ил. 13).



Ил. 13. Г. И. Уствольская. Двенадцать прелюдий для фортепиано, Десятая и Одиннадцатая прелюдии

Fig. 13. G. I. Ustvolskaya. *Twelve Preludes for Piano*, Tenth and Eleventh preludes

В Двенадцатой прелюдии показан трагический итог противопоставления, заявленного в самом начале цикла. Не случайно здесь появляются интонационные обороты, отсылающие к Первой прелюдии (ил. 14). Они оказываются поглощенными воцарившимся в Двенадцатой прелюдии поступенным движением. Что касается мотива плача, то он исчезает вовсе.



Ил. 14. Г. И. Уствольская. Двенадцать прелюдий для фортепиано, Двенадцатая прелюдия

Fig. 14. G. I. Ustvolskaya. *Twelve Preludes for Piano*, Twelfth prelude

Двенадцатая прелюдия становится эпилогом сочинения в целом. Ее перестановка на место Одиннадцатой, которая была впоследствии осуществлена Уствольской⁵, кардинально переосмысливает тщательно выстроенную драматургию масштабной композиции.

Второй аргумент в пользу трактовки формы Двенадцати прелюдий как контрастно-составной — метод работы с материалом, который оказывается единым для всего сочинения⁶. Речь идет о своего рода *комбинаторике*: композитор как будто складывает пазлы из мотивов, перемещая и раскладывая их по вертикали и горизонтали в различных контрапунктических комбинациях. В результате «интонационный сюжет» (перефразируя известное определение И. А. Барсовой — «интонационная фабула» [Барсова 2010, 42]), вопреки малочисленности «действующих лиц» в нем, приобретает особую плотность и эмоциональное напряжение. Над рациональным, «математическим» методом сочинения выстраивается динамичная и чрезвычайно выразительная драматургия. Наиболее очевидно настоящий метод проявляет себя в Первой из Двенадцати прелюдий.

Как было отмечено, тема Первой прелюдии состоит из двух контрастных элементов. Уже во втором проведении темы Уствольская меняет пространственные отношения между этими элементами, соединяя их по вертикали. При этом контраст между ними по существу превращается в конфликт: будучи объединены во времени, они придают образовавшейся вертикали центробежный характер (ил. 15).

⁵ Данная перестановка выполнена в издании Двенадцати прелюдий “Internationale Musikverlage Hans Sikorski”.

⁶ Этот метод отнюдь не уникален в творчестве Уствольской — его можно обнаружить и в других, причем не только фортепианных, сочинениях композитора.



Ил. 15. Г. И. Уствольская. Двенадцать прелюдий для фортепиано, Первая прелюдия

Fig. 15. G. I. Ustvolskaya. *Twelve Preludes for Piano*, First prelude

Третье проведение еще более усиливает эту вертикальную центробежность, ибо каждый из тематических элементов в данном проведении обретает свойственное ему развитие, что еще более подчеркивает противоречия между тематическими элементами (ил. 16).



Ил. 16. Г. И. Уствольская. Двенадцать прелюдий для фортепиано, Первая прелюдия

Fig. 16. G. I. Ustvolskaya. *Twelve Preludes for Piano*, First prelude

В четвертом, последнем проведении, замыкающем первую часть прелюдии, словно исчерпав возможности вертикальных комбинаций, музыкальная ткань «оползает» на большую секунду. При этом первый элемент темы, изначально находившийся в жестком противоречии со вторым, оказывается включенным в ладовую сферу последнего (ил. 17).



Ил. 17. Г. И. Уствольская. Двенадцать прелюдий для фортепиано, Первая прелюдия

Fig. 17. G. I. Ustvolskaya. *Twelve Preludes for Piano*, First prelude

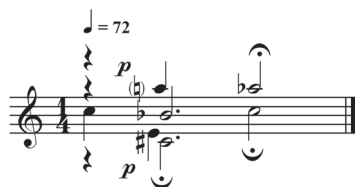
Во второй части прелюдии в развитие вмещается третий элемент — мотив плача, который, постоянно меняя место своего появления, накладывается с *собственной* идеей развития на звучащий без изменений верхний голос из первой части, оказавшийся теперь внизу (ил. 18).



Ил. 18. Г. И. Уствольская. Двенадцать прелюдий для фортепиано, Первая прелюдия

Fig. 18. G. I. Ustvolskaya. *Twelve Preludes for Piano*, First prelude

Образующаяся контрапунктическая игра, достигнув предельного напряжения, приходит к единой вертикали, которая вбирает в себя основные опорные тоны: нисходящая секунда $a^2 - as^2$, первый мотив $c^1 - e^1 - c^1$, b^1 — начальный тон мотива плача и cis^1 (он же *des*) — первый тон второго мотива интонационного комплекса, а также начальный звук первого контрапункта (ил. 19).



Ил. 19. Г. И. Уствольская. Двенадцать прелюдий для фортепиано, Первая прелюдия

Fig. 19. G. I. Ustvolskaya. *Twelve Preludes for Piano*, First prelude

Еще один аргумент в пользу трактовки формы Двенадцати прелюдий как контрастно-составной — их ладовая организация.

Первые четыре прелюдии следуют логике построения цикла фортепианных прелюдий по терциям и квартам: Первая прелюдия написана в «зонной» диатонической системе⁷ с центром С; во Второй ладовым

⁷ Данный феномен был описан И. Е. Рогалевым в его диссертации, посвященной ладовым особенностям музыки С. М. Слонимского, и получил название «зонной диатоники». Суть этого явления состоит в том, что ступени в ней представлены не в виде

центром является тон *A*, представленный «зоной» *A – As*; в Третьей прелюдии центральной опорой становится тон *E*, также представленный «зоной» *E – Es* (впрочем, в конце эта «зона» расширяется, вследствие при-
мыкания к ней звука *F*⁸); наконец, ладовым центром Четвертой является «зона» *G (Ases) – Ges*. Однако в Пятой Уствольская нарушает наметившуюся логику. Центром этой прелюдии является тон *Ges* — часть опорной «зоны» Четвертой. В Шестой и Седьмой нарушенная ранее логика тональных соотношений восстанавливается: *D* — центр Шестой и *F* — центр Седьмой. Впрочем, после этих прелюдий композитор уже окончательно отказывается от данной логики. Из-за постоянно смещающейся ладовой опоры в Восьмой создается ощущение стремительно нарастающей неустойчивости и напряжения: первоначальное *F* сменяется *Es*, затем появляется «зона» *A – As*. В Девятой прелюдии в обрушивающейся и сметающей все на своем пути токкате появляется многократно повторяющийся трехзвучный кластер *bes – b – ces*, образующий «зону» звука *b*.

Десятая прелюдия образует арку со Второй, поскольку в качестве ее ладового центра возвращается тон *As*. При этом чрезвычайно существенным является тот факт, что этот звук представлен уже не «зоной», а точно.

Одиннадцатая прелюдия аккумулирует в себе практически все ладовые центры Двенадцати прелюдий: сохраняя организующую идею Десятой, она обозначает тяготение к тону *As*. Затем возникает реминисценция из Девятой прелюдии с новым вариантом «зоны» тона *b*, представленного уже не тремя, а четырьмя звуками: *b – h – c – des*. И, наконец, в заключительной части Одиннадцатой ладовые центры, возникавшие в предыдущих прелюдиях, объединяются в вертикальные комплексы и кластеры.

Завершает Двенадцать прелюдий опорный тон *H*. В системе «зонной диатоники» он является «внутризонным заместителем» тона *C*⁹ — центрального тона Первой прелюдии.

одного звука, точки, а в виде так называемой зоны, в состав которых входят основная диатоническая ступень и ее варианты — тоны, находящиеся с ней в полутоновом соотношении. Эти варианты получили название «внутризонных заместителей». См.: *Рогалев И. Е.* Лад и гармония в музыке С. М. Слонимского: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград: [б. и.], 1986, 196 с.

⁸ Отметим, что впоследствии эта двухполутоновая зона превратится в трехзвучный кластер.

⁹ Позднее «зеркальную» ладовую конструкцию выстроил в своей Фортепианной сонате С. М. Слонимский (1962). Ладовый центр темы его сонаты представляет собой «зону» *C–H*. В конце сонаты тон *H* вытесняется тоном *C*.

* * *

Сквозная драматургия Двенадцати прелюдий для фортепиано Галины Уствольской позволяет охарактеризовать композицию как сочетающую признаки цикла и контрастно-составной формы. Проблема, рассмотренная в настоящей статье, имеет не только теоретическое, но и существенное практическое значение, поскольку она оказывает решающее влияние на формирование исполнительской концепции сочинения. Если воспринимать его как цикл, то перестановка двух последних прелюдий является «болезненной», но не губительной с точки зрения содержания. Если же согласиться с тем, что перед нами контрастно-составная форма, то перестановка Одиннадцатой и Двенадцатой прелюдий оказывается неприемлемой. Точно так же и группировка прелюдий осуществляется сообразно развитию основного интонационного комплекса, требующего от исполнителя максимально корректного отношения: от этого зависит как распределение цезур, генеральной и локальной кульминаций, так и логика ладового движения в Двенадцати прелюдиях.

Литература

- [1] Барсова 2010 — *Барсова И. А.* Симфонии Густава Малера. Издание второе, уточненное, исправленное. Санкт-Петербург: Издательство имени Н. И. Новикова, 2010. 584 с.
- [2] Гладкова 1999 — *Гладкова О. И.* Галина Уствольская. Музыка как наваждение. Санкт-Петербург: Музыка, 1999. 168 с.
- [3] Протопопов 1983 — *Протопопов В. В.* Контрастно-составные музыкальные формы // Избранные исследования и статьи / сост. Н. Н. Соколов. Москва: Советский композитор, 1983. С. 168–175.
- [4] Ручьевская, Кузьмина 2011 — *Ручьевская Е. А., Кузьмина Н. И.* Цикл как жанр и форма // Ручьевская Е. А. Работы разных лет: Сб. статей: Т. 1. Статьи. Заметки. Воспоминания / отв. ред. В. В. Горячих. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2011. С. 456–486.
- [5] Суслин 1996 — *Суслин В.* Музыка духовной независимости: Галина Уствольская // Музыка из бывшего СССР: Сборник статей. Вып. 2 / ред.-сост. В. Ценова. Москва: Композитор, 1996. С. 141–156.

References

- [1] Barsova, Inna A. (2010). *Simfonii Gustava Malera* [Gustav Mahler's symphonies]. St. Petersburg: Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova, 584 p. (in Russian).

- [2] Gladkova, Olga I. (1999). Galina Ustvol'skaya. *Muzyka kak navazhdenie [Galina Ustvol'skaya. Music as an obsession]*. St. Petersburg: Muzyka, 168 p. (in Russian).
- [3] Protopopov, Vladimir V. (1983). "Kontrastno-sostavnye muzykal'nye formy" ["Contrasting musical forms"] In *Izbrannye issledovaniya i stat'i [Selected studies and works]*, compiler N. N. Sokolov. Moscow: Sovetskiy kompozitor, pp. 168–175 (in Russian).
- [4] Ruchievskaya, Ekaterina A., Kuzmina, Nataliya I. (2011). "Tsikl kak zhanr i forma" ["The cycle as a genre and form"]. In Ekaterina A. Ruchievskaya, *Raboty raznykh let [Works from different years]*: Collection of works. Vol. 1. Vladimir V. Goryachikh, executive editor. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Peterburg, pp. 456–486 (in Russian).
- [5] Suslin, Viktor E. (1996). "Muzyka dukhovnoy nezavisimosti: Galina Ustvol'skaya" ["Music of spiritual independence: Galina Ustvol'skaya"]. In *Muzyka iz byvshego SSSR [Music from the former Soviet Union]*: Collection of works. Iss. 2, compiled & edited by Valeriya Tsenova. Moscow: Kompozitor, pp. 141–156 (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 15.12.2022; одобрена после рецензирования: 15.01.2023;
принята к публикации: 15.02.2023; опубликована: 27.03.2023.

The article was submitted 15.12.2022; approved after reviewing 15.01.2023; accepted for
publication 15.02.2023; published: 27.03.2023.



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

Научная статья
УДК 78.08, 784.4, 398.9
doi: 10.26156/ОМ.2023.15.1.006

Частушки по-жгонски, или Тайный язык в фольклоре костромских шерстобитов

Ирина Степановна Попова

Санкт-Петербургская консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова,
Санкт-Петербург, Россия, etnomus@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3779-0320>

Аннотация. В статье исследуется одна из разновидностей частушек, сложившихся и функционирующих в замкнутой социальной группе костромских ремесленников, специализирующихся на изготовлении одежды и обуви из валеной шерсти. В среде шерстобитов, или *жгонов*, как их именуют в нескольких районах Костромской области, используется особый социальный диалект — тайный условный язык, корпоративное арго. В публикации впервые обнародованы образцы частушек на *жгонском языке*. Автор предлагает систематизацию поэтических текстов, на конкретных примерах выявляет пути вхождения арготической лексики в один из традиционных жанров русского фольклора, обозначает основные контексты актуализации *жгонских частушек* (комплекс обрядово-праздничных ситуаций и трудовой процесс). Напевы *жгонских частушек* связаны с широко распространенным в Среднем Поволжье музыкальным типом Сормача. Исполнение частушек в ходе производственной деятельности (выкатывание войлока) связывает их с областью трудового фольклора и проявляется в особой манере исполнения. Материалом исследования стали личные записи автора статьи, осуществленные в 2009 году от жительницы Нейского района Костромской области Веры Николаевны Переломовой, 1964 года рождения. Арготическая лексика в текстах частушек сопоставлена с данными словарей жгонского языка и другими опубликованными источниками. Результаты исследования расширяют представления этномузыкологов о многообразии форм воплощения традиционных моделей жанра, а также стимулируют ученых к изучению языковых систем естественного и искусственного происхождения в их взаимодействии.

Ключевые слова: *частушки, шерстобит, отхожий промысел, социальный диалект, трудовой фольклор*

Для цитирования: *Попова И. С. Частушки по-жгонски, или Тайный язык в фольклоре костромских шерстобитов // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 1. С. 108–125. <https://doi.org/10.26156/ОМ.2023.15.1.006>.*

© Попова И. С., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.1.006

Couplets à la Zhgon, or The Secret Language in the Folklore of Kostroma Wool Beaters

Irina S. Popova

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russia,
etnomus@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3779-0320>

Abstract. The article examines the type of couplets that originated within a closed social group of Kostroma wool beaters. Wool beaters, or *zhgons* as they're called in several districts of Kostroma region, are artisans that specialize in manufacturing felt wool clothing and shoes. They use a secret invented language, argot, to communicate among themselves, and this argot is used extensively in their folklore. This is the first publication of *Zhgon couplets*. The author systematizes the poetic texts and identifies the ways in which argotic lexis enters one of the traditional genres of the Russian folklore. The author also identifies the main contexts in which Zhgon couplets are actualized, which is a combination of ceremonial and festive situations as well as the work process. The melodies of Zhgon couplets are associated with the widespread musical type of Sormach in Middle Volga region. Zhgon couplets are performed during work (rolling out felt), which connects them with the labor folklore and manifests itself in a special type of singing. The research material for this article is based on the author's personal notes made during an interview (2009) with Vera Nikolaevna Perelomova (born in 1964), an inhabitant of Ney district of Kostroma region. The argotic lexis used in the couplets correlates with the data of dictionaries of the Zhgon language and other published sources. The results of the study allow ethnomusicologists to expand their understanding of the variety of forms that embody traditional models in this genre, and also encourage to study natural and artificial language systems in their interaction.

Keywords: *couplets, sherstobits, craft, social dialect, labor folklore*

For citation: Popova I. S. Couplets à la Zhgon, or The Secret Language in the Folklore of Kostroma Wool Beaters. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 1. P. 108–125. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.1.006>.

© Irina S. Popova, 2023

Частушки по-жгонски, или Тайный язык в фольклоре костромских шерстобитов

На территории Макарьевского, Мантуровского и Нейского районов Костромской области издавна существовал отхожий промысел по производству одежды и обуви из валяной шерсти. По преимуществу, в нем был задействован мужской контингент сельского населения, хотя начиная с 1920-х гг. «в отходе» могли работать жены, сестры и дочери профессиональных валяльщиков. Как показало исследование традиционной культуры костромских шерстобитов, в течение всего календарного года они придерживались традиционного крестьянского уклада жизни, но в осенне-зимний период, по завершении полевых работ, отправлялись небольшими группами по 2–3 человека на заработки в другие, более отдаленные регионы страны. Нередко в составе промысловой артели работали два брата, отец с сыном / дочерью / племянником, муж с женой и др. Останавливались на постой в съемном жилье (комнате, отдельном доме, пристройке, бане), которое оплачивали «натуральным образом» — изготовлением валенок для хозяина и членов его семьи. Если место работы шерстобитов из года в год было постоянным, то часть рабочего инвентаря оставляли там же «под замок», наиболее ценное оборудование увозили с собой.

В этнографическом очерке по истории шерстобитского промысла на Вологодчине нам встретилось описание трудовой деятельности «прихожих каталей» из Березовской волости Солигаличского уезда Костромской губернии [Бубнов 1928]. В приведенном ниже фрагменте этого очерка раскрыты общие черты промысловой организации солигаличских и макарьевских отходников. «Наезжая большой артелью, „прихожие каталей“ нанимают квартиру в „зимовке“ (жилой пристройке) или в „белой бане“. Прихожие мастера работают в районе в течение нескольких недель. Плата „за фатеру“ (квартиру) производится, по большей части, работой нескольких пар обуви для хозяина квартиры из его шерсти. Кроме того, хозяину отдается и вся мука „из-под решетки“ (бывшая в употреблении при работе)¹. Уезжая по окончании работ, „прихожие каталей“ все свои

¹ В производстве войлока использовалась гороховая мука для лучшего сваливания волокон шерсти.

инструменты оставляют у хозяина квартиры под его сохранность до своего будущего приезда на работу в это место. Помещением для работы большинству местных „каталей“ служит жилая изба, и только более зажиточные имеют особые помещения для мастерской» [Бубнов 1928, 7].

Принадлежность к профессиональному сообществу костромских шерстобитов поддерживалась на языковом уровне. Отходники пользовались особым тайным языком, по большей части, непонятным остальным жителям деревни. Название корпоративного языка валяльщиков и промысла в целом на исследуемой территории восходит к арготическому слову *жгон* — ‘шерстобит’, впервые обнаруженному во втором издании «Толкового словаря живого великорусского языка» В. И. Даля [Даль 1880, 328]. С. М. Стрельников высказывает предположение, что слово *жгон* производно от удмуртского названия *ыжгон* — ‘овечья шерсть’ [Стрельников 1981, 70]. Этой же версии происхождения придерживается В. Д. Бондалетов, считая, что *жгон* «заимствовано шерстобитами <...> из удмуртского языка, где образовано из двух слов: *ыж* „овца“ и *гон* „шерсть“» [Бондалетов 2004, 115]. Итак, если в других регионах страны отхожий промысел чаще известен как *шерстобитный*, *шаповальный*, *валяльный*, *пимокатный*, то в изучаемой традиции он обозначается как *жгонский*, или *жгонка*.

Жгонский язык сформировался у замкнутой социальной группы костромских шерстобитов на грамматической базе русского языка с целью коммуникации между членами сообщества. Разные исследователи определяют его как социальный диалект, условный, искусственный, профессиональный, тайный язык, арг, жаргон. В контексте настоящей статьи данные понятия используются как синонимы.

Язык костромских шерстобитов достаточно хорошо изучен с лингвистической точки зрения. Опубликовано несколько словарей, в том числе В. И. Даля — И. Ю. Лури [Громов 2000, 96–124], В. Д. Бондалетова [Бондалетов 1980] и А. В. Громова [Громов 2000, 19–83]. Из ранних публикаций отметим статью Н. Н. Виноградова «Жгонский язык. Условный язык Приветлужья Костромской губернии»² (1918). В работах В. Д. Бондалетова исследована иноязычная лексика русских арго, в том числе греческие, финно-угорские и тюркские заимствования, принципы словообразования на базе русского языка, воссозданы этапы создания «Словаря

² Виноградов Н. Н. Жгонский язык. Условный язык Приветлужья Костромской губернии // Известия отделения русского языка и словесности Императорской Академии Наук. Петроград: Тип. Императорской Академии наук, 1918. Т. XXIII. Кн. 1. С. 89–105 — Прим. ред.

языка шерстобитов (костромских и нижегородских)» В. И. Даля [Бондалетов 2004, 102–138].

Несмотря на имеющиеся публикации, многие аспекты изучения данного социального диалекта, в частности, вопросы его актуализации в трудовой, бытовой и празднично-обрядовой жизни шерстобитов, а также создание фольклорных текстов на базе арготической лексики, до настоящего времени оставались за рамками исследовательского внимания. Целью настоящей статьи является изучение частушек на жгонском языке (или частушек по-жгонски), сложившихся и функционирующих в среде макарьевских шерстобитов.

Материалом исследования стали записи автора статьи, выполненные в период проведения Международного фольклорного фестиваля «Наследники традиций» (27.11–02.12.2009) от Веры Николаевны Переломовой, 1964 г. р., работника Ёлкинского сельского дома культуры из пос. Коммунар Нейского района Костромской области (хранятся в Личном архиве автора, далее — ЛАА).

В. Н. Переломова восприняла арготическую лексику от своих родственников, потомственных пимокатов, хотя сама она непосредственного участия на жгонке не принимала. Приведем фрагмент рассказа Веры Николаевны об отхожем промысле в связи с историей своей семьи. Здесь и далее фрагменты на арго выделены курсивом, в круглых скобках приведен перевод носителя традиции, а в сносках указаны словарные значения и прокомментированы разночтения. Обратим внимание, что в рассказах В. Н. Переломовой арготическая лексика перемежается с русскими словами, образуя нечто вроде фольклорного двуязычия:

Мáсы³ беряхóвские⁴ хлявели⁵ на жгóнку. (Мужики деревенские ходили на жгонку.) Отходнический промысел такой был — катали валенки. *Хлявели на жгóнку, чтобы зашиповáлить⁶ сáры⁷ и мижú⁸* (чтобы заработать шерсти и денег.) *У шíзного⁹ жгона было своё киндовóдство¹⁰.* (У каждого жгона было свое „хлебное место“ — куда они ходили, где постоянно работали.)

³ Мас — 1) ‘мужик’, 2) ‘человек’ [Бондалетов 1980, 86].

⁴ Вариант произнесения слова *Беляхóвка* — ‘село’ [Бондалетов 1980, 96].

⁵ Образовано от *хлявать* — ‘хаживать’ [Бондалетов 1980, 96].

⁶ Вариант произнесения *шаповáлить* — ‘работать, трудиться’ [Бондалетов 1980, 97].

⁷ *Сáра*, мн. ч. *сáры* — ‘деньги’ [Бондалетов 1980, 92].

⁸ *Миж*, мн. ч. *мижá* — шерсть [Бондалетов 1980, 87].

⁹ Слово образовано заменой первого слога в диалектном слове *кажного*.

¹⁰ В словарях не выявлено. Производно от *кинда* — ‘хлеб’.

Мой *пракаршевік*¹¹ Смирнов Алексей Константинович тоже *жгонил* — *хляевал* в Парфеньево. Там было ево *киндовѡдство*. (Мой прадед ходил в Парфентьево.) <...> Мой *каршевік*¹² Геннадий Алексеевич *шаповáлил* (работал) вместе с [пра]дедом [ЛАА].

Как показало наше исследование, в XX веке жгонский язык существенно расширил свою функциональность и стал применяться не только в профессиональной сфере. «Жгонский язык на слуху был в наших местах», на нем «и мужики, и женщины говорили» [ЛАА]. Несмотря на достаточно молодой возраст (на момент записи ей было 45 лет!), В. Н. Переломова прекрасно знала жгонский язык, потому что на нем «дед с бабушкой разговаривали, а я *допéтровала*¹³» [ЛАА]. Тем не менее, приводимые ниже воспоминания показывают, что даже в зоне активного распространения промысла не все местные жители понимали жгонский.

Когда я уже родилась, была маленькой, они, [дед. — И. П.] с бабушкой [часто. — И. П.] сидели, любили сумерничать. И вот они *зéтли*¹⁴ *по-жгонски* иногда. (Разговаривали *по-жгонски* иногда.) Вот вспоминаю старьё — как они говорили.

Сидят, бывало, и дед начнет *зéтить*:

Бывало, придут к нам на *шушкúру*¹⁵ *беляховские*¹⁶ *масы*. Мы *сидмаём*¹⁷, *зéтим по-жгонски*. А они *ни шпаря*¹⁸ не понимают, только *михóрками*¹⁹ *помихóривают*²⁰. (Бывало, придут к нам на квартиру деревенские [мужики. — И. П.]. Мы сидим, разговариваем *по-жгонски*. Они ничего не понимают, только глазами хлопывают.) Тут мат — *ни шмаря* [ЛАА].

¹¹ В словарях не выявлено. Переводится носителем языка как 'прадед' [ЛАА].

¹² Варианты слов с той же корневой основой: *коршенік* — 'старик, дед'; *коршáк* — 'старик' [Бондалетов 1980, 84].

¹³ *Петриться* — 'догадываться, знать, понимать'; *петрять по свойски* — 'говорить на воровском жаргоне' [Потапов 1927, 116].

¹⁴ *Зéтить* — одно из значений 'говорить' [Бондалетов 1980, 82].

¹⁵ В словарях не выявлено. Образовано с помощью замены первого слога в слове *квартира*.

¹⁶ Вариант произнесения слова *Беляховка*.

¹⁷ *Сидма́ть* — 'сидеть', *сиджа́ть* — 'сидеть' [Бондалетов 1980, 93].

¹⁸ Выражения *ни шпаря* и — ниже — *ни шмаря* использованы в данном контексте как синонимы. *Нешпаря* — 'ничего' [Бондалетов 2004, 125], это «вульгарное выражение» [Бондалетов 2004, 125].

¹⁹ *Михóр, михóра, михóрка, михóрька* — 'глаз' [Бондалетов 1980, 87].

²⁰ *Михóрить* — 'смотреть, глядеть' [Бондалетов 1980, 87].

В исследуемой традиции сформировался уникальный корпус текстов на базе одного из традиционных жанров русского фольклора — частушки на жгонском языке. Нам удалось зафиксировать от В. Н. Переломовой несколько подобного рода образцов с переводом на русский язык, с напевами и комментариями.

Исполнительница восприняла репертуар частушек по-жгонски от нескольких местных шерстобитов и их родственников — Виктора Михайловича Авакумова и Антонины Васильевны Полянцевой.

К нам из Мантурово переехал дедушка. Ему 92 года было. Он умер, когда ему было 95 лет. Вот три года все время я к нему ходила. Он родился в деревне Думолово Кобелевского сельсовета <...> Макарьевский район, волость Мёрзлая Слободка. <...> Это вот макарьевские жгоны были. И вот с ним разговаривала очень долго. И он очень много рассказывал на этом жгонском языке. И я у него записывала жгонские частушки [ЛАА].

Создание новых текстов с использованием арготической лексики способствовало поддержанию целостности социальной группы шерстобитов и содействовало их обособлению от остальных членов деревенского сообщества. Рассмотрим группировку поэтических текстов жгонских частушек, контекст их бытования в традиции, особенности музыкальной организации и манеру исполнения.

Тематика частушечных текстов первой группы отражает разгульное поведение шерстобитов на промысле, когда они находились вдалеке от родных мест. Тексты этой категории принадлежат разряду мужских частушек скабрёзного содержания, «с картинками», где широко используется обценная лексика. Частушки с подобной тематикой — не редкость в русском фольклоре, где они устойчиво связаны с исполнением в контексте уличных гуляний, «под ломанья» и «под драку».

Сравним два текста, первый из которых был опубликован в статье Н. С. Ганцовой без жанровой конкретизации (записан в д. Михайлово Нежитинского с/с Макарьевского района Костромской области), а второй — зафиксирован от В. Н. Переломовой и атрибутирован ею же как частушечный:

<i>Жгоны жгонили</i>	(Жгоны жгонили,
<i>Сапоги еронили.</i>	Сапоги валяли.
<i>Сары скосали, ухлили</i>	Деньги украли, уехали
<i>И спасам наюкали.</i>	И мужиков отлупили.) [Ганцовская 2002, 23].

Жгóны, жгóны жгóнили да
Упаки²¹ ярóнили²².
Сáры скóсали²³, ухл́или²⁴,
Кúхточку²⁵ очёили²⁶ (ил. 1)

Жгоны, жгоны жгонили да
Валенки катали.
Деньги, шерсть украли,
(Бабу нае...и²⁷.) [ЛАА]

♩ = 134

IV I

Жго - ны, жго - ны жго - ни - ли да

V I

У - па - ки я - ро - ни - ли.

IV I V I

Са - ры ско - са - ли, ух - ли - ли, кух - точ - ку о - чё - и - ли.

Ил 1. Частушки по-жгонски

Fig 1. Ditties of Zhgonsky style

Очевидно, что тексты соотносятся между собой как весьма близкие варианты (их отличает лишь последняя строка). Такие признаки как четырехстрочная поэтическая структура, наличие перекрестной рифмы, четкий стиховой ритм (пеоническая стопа третьего разряда) подтверждают принадлежность текста, опубликованного Н. С. Ганцовской, к жанру частушки.

Еще один интересный образец в данной тематической группе связан с использованием во второй строке текста звуковых аллитераций, которые теряются при переводе на русский язык:

²¹ *Упаки* — ‘сапоги, валенки’ [Бондалетов 1980, 96].

²² Вариант произнесения слова *ерóнить* — ‘работать (чаще — валять валенки)’ [Бондалетов 1980, 80].

²³ *Скóсать* — одно из значений ‘украсть’ [Бондалетов 1980, 93].

²⁴ *Ухливáть* — ‘уходить’ [Бондалетов 1980, 96].

²⁵ *Кúхта* — ‘женщина’ [Бондалетов 1980, 85]. Вариант произнесения: *кúфта* — ‘баба’ [ЛАА].

²⁶ В словарях не выявлено.

²⁷ Исполнительница предлагает свободный рифмованный перевод последних двух строк.

<i>К велехóвке</i> ²⁸ <i>подхлива́ем</i> ²⁹ —	(К деревне подъезжаем —
<i>Ту́ло</i> ³⁰ <i>у́льное</i> ³¹ <i>тули́т</i> ³² .	Пламя сильно горит.
<i>А в кра́йнем пе́рке</i> ³³ <i>за киндо́вым</i> ³⁴	В крайнем доме за забором
<i>Юда</i> ³⁵ <i>швиной</i> ³⁶ <i>сидит</i> .	Баба ёб...а сидит.) [ЛАА]

Как видим, в текстах первой тематической группы практически не используются общеизвестные русские слова — они замещаются жгонской лексикой, полностью «закрытой» для понимания несведущими. Это обстоятельство позволяло шерстобитам исполнять частушки, не боясь осуждения окружающих (ведь часть лексики была обценной!) — либо в своей замкнутой социальной группе, либо в среде тех, что не понимает истинного значения произносимых слов.

Тематика поэтических текстов второй группы — любовно-лирическая, типичная для фольклора женской исполнительской традиции. Как сообщила В. Н. Переломова, «были и женские песни. Ну, женщины-то тоже на жгонском, бывало, певали» [ЛАА].

В примере ниже представлен иной тип рифмовки — парной, или смежной. Примечательно, что исполнительница не озвучила текст на русском языке, поскольку его дословный перевод со жгонского аргó разрушил бы стиховой ритм и порядок чередования рифм в стихе:

<i>Возгудáлка</i> ³⁷ <i>возгудáет</i> ,	(Гармонь играет,
<i>Борисáн</i> ³⁸ <i>в бисе́ду хляет</i> .	Солдат в беседу идёт.
<i>Возгудáлка, возгудáй.</i>	Гармонь, играй.
<i>Миня лю́сит</i> ³⁹ <i>Николай</i> . (ил. 2)	Меня любит Николай.) [ЛЛА]

²⁸ Вариант произнесения слова *Беляхóвка*.

²⁹ *Подхлива́ть* — 'подходить' [Бондалетов 1980, 90].

³⁰ *Ту́ло* — одно из значений 'огонь, свет' [Бондалетов 1980, 95].

³¹ *У́льный* — 1) большой, 2) тяжелый; *у́ло* — 'много, сильно' [Бондалетов 1980, 96].

³² *Тули́ть* — 'топить, гореть, жечь' [Бондалетов 1980, 95].

³³ Вариант произнесения слова *перт* — 'дом' [Бондалетов 1980, 90].

³⁴ *Киндо́вый* — 'амбар' [Бондалетов 1980, 83].

³⁵ Вариант слова *юдор* — 'дочь, девушка' [Бондалетов 1980, 99].

³⁶ *Шви́нка* — 'любовница, проститутка' [Бондалетов 1980, 97]. Согласно В. Н. Переломовой, *юдор швио́нный* — 'девка, но не девушка, сексом занималась' [ЛАА].

³⁷ *Возгудáлка, возгудá* — 'гармонь'; *возгудáть* — одно из значений 'петь' [Бондалетов 1980, 79], в данном контексте — 'играть на музыкальном инструменте'.

³⁸ *Борисáн* — 'солдат' [Бондалетов 1980, 78].

³⁹ *Лю́сит, лю́шитъ* — 'любить' [Бондалетов 1980, 86].

Воз - гу - дал - ка воз - гу - да - ет,
 Бо - ри - сан в би - се - ду хля - ет.
 Воз - гу - дал - ка, воз - гу - дай ми - ня лю - сит Ни - ко лай.

Ил 2. Частушка по-жгонски. Поется во время работы

Fig. 2. Ditties of Zhgonsky style. Performed while working

Варианты данного текста на русском языке довольно широко известны в различных региональных фольклорных традициях. Особый колорит этой жгонской частушке придает использование лексики, созданной «по русскому складу» и обозначающей предметы и явления окружающего мира через их неотчуждаемые признаки. Это сближает частушки с *загадками*, заставляя незнающего слушателя догадаться, о чем идет речь в выражениях *возгудалка возгудает / возгудалка, возгудай*.

В двух строках данной частушки (первой и третьей соответственно) используется прием аллитерации, который поддерживается на уровне стихового ритма и нивелируется при переводе текста со жгонского на русский язык:

<i>Возгудалка возгудает <...></i>	Гармонь играет <...>
<i>Возгудалка, возгудай. <...></i>	Гармонь, играй. <...>

Наконец, *тематика третьей группы* частушек наиболее характерна для фольклора изучаемой социальной группы, поскольку в текстах этой категории содержится оценка результатов труда ремесленников.

В данной категории зафиксированы шуточные поэтические тексты — подтрунивания над плохими мастерами. В нескольких образцах фигурирует профессиональный термин местных шерстобитов *грач / грачеш*⁴⁰, обозначающий ‘плохо прокатанное место в валенках’ [ЛАА]. Часто исполь-

⁴⁰ В словарях отсутствует.

зуются слова *голь / голяшка / голяшечка*, значение которых соответствует понятию ‘голенище валенка’. Это место мастера всегда выкатывали немного тоньше, чтобы было удобнее ходить. Однако если данная часть изделия была изготовлена недостаточно хорошо, то при носке обувь быстро пронашивалась до дыр.

<i>A másik úpaki sedýe</i>	([А] мужик валенки серые
<i>Изохляет</i> ⁴¹ <i>в нестерлэ</i> ⁴² .	Износит в праздник.
У него <i>грачи</i> большие	У него <i>грачи</i> <...>
И <i>по гóлям</i> , и везде.	На голяшках и везде.) [ЛАА]

В силу того, что в приведенном тексте упоминается именно *másik* — ‘мужичок’, а не *жгон* — ‘шерстобит’, можно предположить, что в частушке подсмеиваются над незадачливыми деревенскими кáталами.

Еще в одном тексте из данной тематической группы использовано слово *шиши*, переведенное В. Н. Переломовой как ‘валенок’. Предположительно, оно образовано по принципу замены крайних согласных на «ш» в диалектном слове *ним* — ‘валенок’ (типично для зашифрованных слов в условных языках).

Ой, Самара застонала	(Ой, Самара застонала
От макарьевских <i>шишов</i> .	От плохо скатанных макарьевских валенок
А поносились очень мало	А поносились очень мало
<i>На ходáрах</i> ⁴³ <i>у масóв</i> .	На ногах у мужиков.) [ЛАА]

Переводя текст на русский язык, исполнительница комментирует, что это ‘плохо скатанные валенки’ [ЛАА]. Предположительно, в этой частушке сначала могло использоваться другое слово — *шош*, значение которого известно по словарям как ‘плохой, негодный’ [Бондалетов 1980, 98] или ‘скупой человек’ [Бондалетов 2004, 134]. Возможный вариант перевода словосочетания *макарьевские шоши* — ‘плохие макарьевские кáтали’. Практически идентичный вариант данного текста с использованием слова *шош* опубликован в словаре А. В. Громова как «пример из жгонского фольклора» [Громов 2000, 81]:

Ой, Самара застонала
От макарьевских шошов

⁴¹ Произв. от *хлить* в значении ‘носить’ [Бондалетов 1980, 96].

⁴² Вариант произнесения слова *местерля* — ‘праздник’ [Бондалетов 1980, 87].

⁴³ *Ходáра* — ‘нога’, *ходáры* — ‘валенки, сапоги’ [Бондалетов 1980, 96].

Поносились слишком мало
На ходарах у масов [Громов 2000, 81].

Интересен текст частушки (записан, к сожалению, не полностью и без перевода В. Н. Переломовой), в двух строках которого перечисляются различные виды обуви с браком. Здесь вновь фигурирует профессиональная лексика местных шерстобитов в локальных версиях произнесения:

*Подходóвы*⁴⁴, *безмижóвы*⁴⁵,
На голяшечке грачéи <...> [ЛАА].

Итак, в тематическом отношении частушки по-жгонски представляют различные сферы традиционной культуры, как по направленности, так и по примененным художественным средствам. Поэтика текстов двух первых тематических групп складывается на основе канонов мужского и женского исполнительства соответственно. Особый статус имеют тексты частушек шутивно-игрового содержания, где высказывается общественное порицание в адрес плохих мастеров. Поэтические особенности данных образцов обусловлены трудовой деятельностью шерстобитов, в них используется промысловая лексика. Очевидно, что сложение частушек подобного рода было бы невозможным за пределами данной социальной группы и вне контекста местной культурной традиции. Единство художественно-поэтических особенностей частушек предопределено композиционно-ритмическим строением (четырёхстрочная строфа с перекрестной или смежной рифмовками), использованием арготической лексики, в том числе сугубо профессиональных терминов, а также яркой образностью и звуковой выразительностью, теряющихся при переводе на русский язык.

Частушки по-жгонски функционировали в двух основных функциональных контекстах, оказавших существенное влияние на их музыкально-стилевую облик.

Первый тип приуроченности охватывал праздничные ситуации исполнения частушек. Они могли звучать на любом деревенском празднике на родине шерстобитов: осенне-зимних собраниях молодежи, гуляньях в календарные праздники, пирушке по случаю возвращения мастеров с промысла.

⁴⁴ В словарях не зафиксировано. Близкие варианты: *подхозóвые* — ‘сапоги’, *подходáрные* — ‘башмаки’ [Бондалетов 1980, 90].

⁴⁵ *Безмижóвки* — ‘чёсанки’, *безмижóвый* — ‘тонкий’ [Бондалетов 1980, 77].

Они [жгоны. — И. П.] придут (неважно с какого *киндоводства* они придут), и собирались в одной избе <...>, и там уже устраивали гулянку. <...> И на гулянке они пели эти жгонские частушки. И бывало парни придут куда-нибудь в Папино, в Старово или в Ёлкино на вечеру <...>, и они там, чтобы вот вытрепнуться, они в этих пиджаках с карманами (Што ты?! сразу видно — жгон идёт!), в сапогах. <...> И вот они зимой — в валенках, летом — в сапогах хромовых, такие придут важнецкие. *Афóнькины*⁴⁶ кверху — и пошли! [ЛАА].

С большой долей уверенности можно предположить, что, находясь на промысле, шерстобиты посещали молодежные посиделки, праздничные гулянья, где пели частушки на незнакомом для всех языке. Как было сообщено В. Н. Переломовой, мастеровые частенько возвращались с промысла с невестами, которых, по традиции, выбирали во время гуляний на чужой стороне, а свадьбы играли по возвращении на родину.

[В] *кремзатрóй*⁴⁷ *ламóшились*⁴⁸. (А в мясоед — свадьбы [играли. — И. П.].) Когда *прихляют сáрные* (придут богатые), вот тогда и *ламóшились* (женились). Бывало, со жгонки и *ламóшню*⁴⁹ (невесту) себе привезут [ЛАА].

В этом и подобном контекстах частушки, как правило, пели под инструментальное сопровождение гармонии или балалайки, а их интонационное воплощение зависело от типа наигрыша. В. Н. Переломова вспоминала, что «жгонские частушки <...>, пелись не на такой мотив разбитной, как там веселый мотив. <...> Больше похоже на Сормака распев был» [ЛАА]. Последнее высказывание демонстрирует, что деревенские жители среднего поколения уже не застали реальных ситуаций исполнения частушек шерстобитами, а воссоздавали картину их бытования по воспоминаниям людей старшего возраста. Закономерно, что и в 2009 году частушки на жгонском языке были записаны без поддержки музыкального инструмента.

Упомянутый выше *Сормак*, или *Сормач* — один из традиционных наигрышей среднего Поволжья, известный в Костромской, Нижегород-

⁴⁶ *Безмижóвки* — ‘чёсанки’, *безмижóвый* — ‘тонкий’ [Бондалетов 1980, 77].

⁴⁷ В словарях не выявлено. Производно от *кремза* — ‘мясо’ (см. выше) и *трóить* — ‘есть, кушать’ [Бондалетов 1980, 95].

⁴⁸ *Ламóшиться* — ‘жениться’ [Бондалетов 1980, 85].

⁴⁹ Ср. *ламóхта* — ‘молодая баба’ [Бондалетов 2004, 122].

ской, Ивановской, Кировской и других областях России (иногда с другими названиями). Как отмечает О. В. Иванова, опознавательным признаком данного типа является ладо-гармоническое строение периода IV – I – V – I / IV – I – V – I со сменой ритмической пульсации и темповым контрастом между частями (медленно–быстро) [Иванова 2020, 20–23]. Обозначенные особенности типа инструментального наигрыша *Сормака* в полной мере проявляются в напеве частушки, исполненной *a cappella* (римскими цифрами над нотной строкой выписаны соответствующие гармонические функции) (ил. 1). Музыкально-поэтическая монострофа, включающая четыре строки поэтического текста, распевается на три восьмивременника. Первый гармонический период охватывает два восьмивременника и две поэтические строки (медленный раздел), тогда как второй гармонический период укладывается в один заключительный восьмивременник и две поэтические строки (быстрый раздел).

Второй тип приуроченности жгонских частушек связан с их включением в производственную деятельность шерстобитов. По имеющимся данным, частушки пели по время выкатывания войлока. Выполнение этой технологической операции в местной традиции требовало от мастера и его помощников немалых усилий, умений, сноровки и продолжительного времени. От качества выполнения работы зависел конечный результат, поскольку плохо выкатанный валенок быстро изнашивался. Недаром, показывая трудовые действия данного этапа переработки шерсти, В. Н. Переломова пропела частушку «Подходóвы, безмижóвы», где упоминался брак в изготовлении различных видов обуви.

Совершаемые при выкатывании войлока трудовые действия представляли собой регулярные, ритмически оформленные движения руками или ногами — от себя и к себе, наподобие маятника. Как свидетельствуют носители традиции, движение от себя выполнялось «с силой», «с толчком», «с нажимом», тогда как возвратное движение осуществлялось спокойно и без надавливания.

В. Н. Переломова не просто прокомментировала факт использования частушек в процессе валяния шерсти, но и показала, как именно были скоординированы трудовые движения с пением.

У них тут вот были разные вот перепады, когда пели [частушки. — И. П.]. Ритм, как мне объяснила Антонина Васильевна [Полянцева. — И. П.], <...> [менялся. — И. П.] от того, как они раскатывали войлок. <...> Они вот так вот раскатывали. [показывает] И надо было с толчком [прокатить. — И. П.]. Еще и прижимать это дело [палку для раскатывания войлока. — И. П.],

на выдохе. <...> Как вот толчок воздуха, и толчок [на палку. — *И. П.*]. С силой тут идёт. Сила — они вот толкнули, и вот жмут в это время, нажимают. Вот толкнут и нажимают. С нажимом [ЛАА].

Из приведенного выше описания явствует, насколько тесно было вовлечено пение частушек в конкретный технологический процесс.

В контексте производственной деятельности костромских шерстобитов частушки всегда звучали без сопровождения и приобрели новые стилистические черты. Необходимость реализации трудовой функции (поддержка регулярных движений рук или ног мастера) сформировала четкую метрическую сетку, согласованную с ритмом слогапроизнесения. На *ил. 2* показана координация различных уровней музыкально-временной организации: акценты над нотами отражают динамику певческого звучания, а стрелки над определенными позициями напева показывают направление трудовых движений шерстобита: восходящая стрелка показывает движение «от себя», а нисходящая — «к себе».

Как известно, ритм играет ключевую роль в организации трудовых практик в традиционных сообществах, в особенности, сопряженных с применением физической силы. Функция частушек, исполняемых в контексте производственной деятельности шерстобитов, сопоставима с некоторыми жанрами трудового фольклора — прежде всего с артельными припевками бурлаков, плотогонов, лесосплавщиков, которые как жанр достаточно хорошо исследованы на русском материале. В отношении трудовых артельных припевок *И. А. Истомин* писал, что они представляли собой «своеобразные музыкальные команды, которые помогали сплавщикам выполнять тяжелые работы, требующие одновременного усилия большого количества людей» [Истомин 1977, 9]. При исполнении жгонских частушек во время труда метрическая регулярность и физические усилия, прилагаемые одним или двумя мастеровыми, позволяли им синхронизировать свои усилия и оптимизировать работу. В работе *А. А. Банина* «Трудовые артельные песни и припевки» (1971) были подробно изучены особенности строения музыкальных команд, выявлены песенные жанры, включенные в трудовые практики артельных рабочих (лирические, хороводные, плясовые песни). Пополнение репертуара трудового фольклора жгонскими частушками существенно расширяет жанровую амплитуду этой области народной музыки.

Трудовые песни, связанные с валянием войлока, известны также у многих других народов. На Северном Кавказе, где издавна существовала традиция создания одежды и обуви из валяной шерсти, были зафик-

сированы интересные образцы специальных трудовых песен. Одним из первых напев осетинской песни «Онай», приуроченной к ситуации валяния войлока, записал С. И. Танеев. В публикациях музыкального фольклора балкарцев и карачаевцев также представлены варианты трудовых песен, сопровождающих различные этапы переработки шерсти. Метрическая регулярность в этих песнях имеет столь же существенное значение, что и в приведенных выше образцах.

Введение в научный оборот новых экспедиционных материалов позволит объемнее воспринять лексику арго и раскрыть характер ее применения в традиционных жанрах русского фольклора. Сам факт фиксации жгонских частушек существенно меняет представление о степени открытости жанров русского фольклора для одного из тайных языков ремесленников. Комплексное изучение данного явления расширяет представления о жанровой гибкости народной музыки, многообразии форм воплощения традиционных моделей, приближает исследователей к пониманию механизмов обновления художественного языка фольклора благодаря взаимодействию языковых систем естественного и искусственного происхождения.

Список источников

- [1] Бондалетов 1980 — Арготическо-русский словарь (Словарь жгонского арго) / сост. В. Д. Бондалетов // *Бондалетов В. Д. Условные языки русских ремесленников и торговцев*. Рязань: Рязанский государственный педагогический институт, 1980. С. 77–99.
- [2] Бондалетов 2004 — *Бондалетов В. Д. В. И. Даль и тайные языки в России: монография*. Москва: Флинта; Наука, 2004. 453 с.
- [3] Бубнов 1928 — *Бубнов Н. Н. Техника валяльного промысла в Шуйской волости Вологодского уезда. Этнографический очерк // Север*. 1928. № 7–8. (Отгиск из журнала). Вологда: Изд. Вологодского общества изучения Северного края, 1928. 13 с. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/bubnov/text.pdf> (дата обращения: 08.01.2023).
- [4] Ганцовская 2003 — *Ганцовская Н. С. Макарьевский край: мир родных названий // Ганцовская Н. С. Костромское народное слово. Очерки, исследования, эссе, народные рассказы / ред. Т. Н. Гончарова*. Кострома: Редакционно-издательский центр Костромской областной думы, 2003. С. 15–25.
- [5] Громов 2000 — *Громов А. В. Жгонский язык: Словарь лексики пимокатов Макарьевского, Мантуровского и Нейского районов Костромской области / ред. колл.: И. Г. Добродумов (научный консультант), З. В. Зубцова и Д. М. Савинов (отв. ред.) и др.* Москва: Энциклопедия российских деревень, 2000. 125 с.

- [6] Даль 1880 — *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. 2-е изд. Т. 1: А–З. Москва: Издание книгопродавца-типографа М. О. Вольфа, 1880. 723 с.
- [7] Иванова 2020 — *Иванова О. В.* Календарно-обрядовый фольклор и инструментальная музыка русских сёл нижнего течения реки Мокши. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2020. 88 с.
- [8] Истомин 1977 — *Истомин И. А.* Припевки енисейских лесосплавщиков / Под ред. Э. Е. Алексеева. Москва: Советский композитор, 1977. 24 с. (Из коллекции фольклориста).
- [9] Потапов 1927 — Словарь жаргона преступников (блатная музыка) / сост. С. М. Потапов. Москва: Народный комиссариат внутренних дел, 1927. 196 с.
- [10] Стрельников 1981 — *Стрельников С. М.* Этимологии некоторых жгонских слов // Этимологические исследования. Свердловск, 1981. С. 69–72.

References

- [1] Bondaletov, Vasilij D. (1980). “Argoticheskoe-russkiy slovar’ (Slovar’ zhgonskogo argo)” [“Argotic-Russian dictionary (Dictionary of Zhgon Argot)”]. In Vasilij D. Bondaletov, *Uslovnyye yazyki russkikh remeslennikov i trgovtsev [Invented languages of Russian artisans and merchants]*. Ryazan: Ryazanskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy institut, pp. 77–99. (in Russian).
- [2] Bondaletov, Vasilij D. (2004). *V. I. Dal i taynye yazyki v Rossii [Vladimir I. Dal and Secret languages in Russia]*: monograph. Moscow: Flinta; Nauka, 453 p. (in Russian).
- [3] Bubnov, N. N. (1928). “Tekhnika valyal’nogo promysla v Shuyskoy volosti Vologodskogo uезда. Etnograficheskiy ocherk” [“The technique of felting in the Shuisky parish of Vologda county. Ethnographic essay”]. In *Sever*, 1928. № 7–8. [Print from the magazine “North”]. Vologda: Izd. Vologodskogo obshchestva izucheniya Severnogo kraia, 13 p. (in Russian). Available at: <https://www.booksite.ru/fulltext/bubnov/text.pdf> (accessed: 08.01.2023).
- [4] Gantsovskaya, Nina S. (2003). “Makar’evskiy kray: mir rodnykh nazvaniy” [“Makar’evskiy Krai: the world of native names”]. In Nina S. Gantsovskaya, *Kostromskoe narodnoe slovo. Ocherki, issledovaniya, esse, narodnye rasskazy [Kostroma folk word. Essays, research, essays, folk stories]*, editor Tatyana N. Goncharova. Kostroma: Redaktsionno-izdatel’skiy tsentr Kostromskoy oblastnoy dumy, pp. 15–25. (in Russian).
- [5] Gromov, Aleksandr V. (2000). *Zhgonskiy yazyk: Slovar’ leksiki pimokatov Makar’evskogo, Manutorovskogo i Neyskogo rayonov Kostromskoy oblasti [Dictionary of the vocabulary of the pimokats in the Makaryev, Manturov and Ney districts of the Kostroma region]*, editors Z. V. Zubtsova, D. M. Savinov. Moscow: Entsiklopediya rossiyskikh dereven’ [Encyclopedia of Russian village]. 125 p. (In Russian).
- [6] Dal, Vladimir I. (1880). *Tolkovyy slovar’ zhivogo velikorusskogo yazyka [The explanatory dictionary of the Living Great Russian language]*, Second Edition. Vol. 1: А–Z. Moscow: Izdanie knigoprodavtsa-tipografa M. O. Vol’fa, 723 p. (in Russian).
- [7] Ivanova, Olga V. (2020). *Kalendarno-obryadovyy fol’klor i instrumental’naya muzyka russkikh sel nizhnego techeniya reki Mokshi [Calendar and ritual folklore and instru-*

- mental music of Russian villages of the lower reaches of the Moksha River*. Moscow: Nauchno-izdatel'skiy tsentr "Moskovskaya konservatoriya", 88 p. (in Russian).
- [8] Istomin, Igor A. (1977). *Pripevki eniseyskikh lesosplavshchikov* [*The ditties of the Yenisei loggers*], edited by Eduard E. Alekseev. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 24 p. (in Russian). (Iz kollektzii fol'klorista [From the folklorist's collection]).
- [9] Potapov, Sergey M. (1927). *Slovar' zhargona prestupnikov (blatnaya muzyka)* [*Dictionary of Criminal Jargon*], responsible organization by Sergey M. Potapov. Moscow: Narodnyy komissariat vnutrennikh del, 196 p. (in Russian).
- [10] Strel'nikov, Sergey M. (1981). "Etimologii nekotorykh zhgonskikh slov" ["Etymologies of some Zhgon words"]. In *Etimologicheskie issledovaniya* [*Etymological studies*]. Sverdlovsk, pp. 69–72. (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 08.01.2023; одобрена после рецензирования: 29.01.2023; принята к публикации: 15.02.2023; опубликована: 27.03.2023.

The article was submitted 08.01.2023; approved after reviewing 29.01.2023; accepted for publication 15.02.2023; published: 27.03.2023.



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

Научная статья

УДК 398.8

doi: 10.26156/OM.2023.15.1.007

Архангельские материалы в фондах Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки (общая характеристика)

Елена Викторовна Битерякова

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
Москва, Россия, elena-biteryakova@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8799-1318>

Аннотация. Статья представляет обзор звуковых и рукописных документов архангельской коллекции из фондов НЦНМ имени К. В. Квитки. История собирания музыкального фольклора на территориях Русского Севера, не являвшихся приоритетными для фольклористов Московской консерватории, вписана в контекст общей истории отечественной этномузыкологии XX века.

Направления собирательской работы отражают ключевые тенденции соответствующих периодов в советской музыкально-фольклористической науке. В 1930-е годы остро стоял вопрос обновления народных традиций в иных социально-идеологических условиях.

В 1950-е годы поиск новых форм оставался по-прежнему важной собирательской задачей, однако записи частушечных и других «современных» и «осовремененных» текстов не препятствовали интересу исследователей к архаическим жанрам в их исконном виде. В этом смысле примечательно соседство в экспедиционных материалах частушек и былин, свадебных приговоров и сказов о Ворошилове, Ленине и Сталине.

Записи 1960-х годов, наиболее многочисленные и разнообразные, демонстрируют, среди прочего, не свойственный музыковедам-фольклористам интерес к немusical жанрам: заговорам, приговорам, сказкам, стихам, загадкам.

Статья завершается выводом о необходимости внимательного изучения и введения документов архангельской коллекции НЦНМ в широкий научный оборот.

Ключевые слова: *музыкальный фольклор Архангельской области, Научный центр народной музыки имени К. В. Квитки Московской консерватории, история изучения традиционной культуры Русского Севера в XX веке*

Для цитирования: *Битерякова Е. В. Архангельские материалы в фондах Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки (общая характеристика) // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 1. С. 126–150. <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.1.007>.*

© Битерякова Е. В., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.1.007

Arkhangelsk Materials in the Funds of the Klyment Kvitka Folk Music Research Center (General Characteristics)

Elena V. Biteriakova

Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia,
elena-biteriyakova@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8799-1318>

Abstract. The article is devoted to the characteristics of the Arkhangelsk collection from the funds of the Klyment Kvitka Folk Music Research Center of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory. The history of collecting musical folklore in the territories of the Russian North, which were not a priority for the folklorists of the Moscow Conservatory, is inscribed in the context of the history of Russian ethnomusicology of the 20th century.

The character of the fieldwork show key trends of particular periods in Soviet musical ethnography. For the period of 1930s it was the problem on updating folk traditions according to the new socio-ideological conditions.

In the 1950s, the search for new forms was still an important task, but recording of chastushkas (couplets) and other “modern” and “modernized” texts did not conflict with the interest of the folklorists in archaic genres in their original form. In this sense, it is remarkable to note how chastushkas, epics, and wedding whisperings go in the expedition materials along with tales about Soviet leaders and heroes of the October revolution of 1917 and the subsequent civil war.

The documents of the 1960s, the most numerous and diverse, demonstrate researchers’ interest in non-musical genres (which is not peculiar for musicologists-folklorists): spells, whisperings, fairy tales, poems, riddles.

The author makes a conclusion about relevance of introducing the documents of the Arkhangelsk collection of the Klyment Kvitka Folk Music Research Center into a wide scientific circulation.

Keywords: *musical folklore of the Arkhangelsk region, Klyment V. Kvitka Folk Music Research Center of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, history of the study of the traditional culture of the Russian North in the 20th century*

For citation: Biteriakova E. V. Arkhangelsk Materials in the Funds of the Klyment Kvitka Folk Music Research Center (General Characteristics). *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 1. P. 126–150. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.1.007>.

© Elena V. Biteriakova, 2023

Архангельские материалы в фондах Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки (общая характеристика)

Северные территории Европейской части России никогда не были приоритетным направлением экспедиционных исследований этномузыкологов Московской консерватории. Но за годы деятельности Кабинета по изучению музыкального творчества народов СССР¹ в его фондах собрано большое число рукописных документов, фото-, видео- и аудиозаписей, представляющих различные севернорусские локальные традиции². Фольклор и этнография Русского Севера и в наши дни остаются на периферии научных интересов сотрудников НЦНМ. Поэтому темпы перевода в цифровой формат соответствующих звукозаписей не очень велики. Тем не менее ранние стационарные и полевые сеансы (1930–50-х годов), а также рукописные и фотодокументы в большинстве своем уже оцифрованы.

Значительное количество материалов связано с архангельскими записями народных исполнителей. Хронологические рамки этой коллекции довольно широки: они охватывают период с 1938 по 2001 год. Некоторая часть документов отражает эпизоды совместной работы консерваторцев с коллегами из Всесоюзного Дома народного творчества им. Н. К. Крупской (ВДНТ) — в 1948 году, Московского университета (МГУ) в 1951 и 1967 годах, Союза советских композиторов (ССК) — в 1951, 1959, 1967, 1968, 1971 гг.

¹ Кабинет организован при историко-теоретическом факультете Московской государственной консерватории (МГК) в ноябре 1937 г. (Кабинет народной музыки / подг. И. К. Свиридовой. Москва: Музыка, 1966. С. 4–5). С течением времени названия подразделения менялись: Кабинет (КНМ), Лаборатория, Учебно-научная лаборатория народной музыки; с 2005 г. — Научный центр народной музыки имени К. В. Квитки (НЦНМ).

² Обзор вологодских материалов НЦНМ выполнен О. В. Ивановой (Ивашиной). См.: *Ивашина О. В.* Вологодские коллекции аудиозаписей из фонда Научного центра народной музыки им. К. В. Квитки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского // *Современные экспедиционные исследования народных традиций Вологодской области: Сб. науч. ст. / науч. ред., сост. С. Р. Кулёва.* Вологда: Областной научно-методический центр культуры и повышения квалификации, 2013. С. 23–43.

Архангельская область была создана в 1937 году и на тот момент включала в себя Ненецкий национальный округ и 27 районов. По современному административно-территориальному делению в области 21 район (в их число входят Ненецкий автономный округ и Соловецкий район). В фондах НЦНМ находятся записи преимущественно русского³ музыкального фольклора из 17 районов: Верхнетоемского, Вилегодского, Виноградовского, Каргопольского, Карпогорского, Котласского, Красноборского, Ленского, Лешуконского, Мезенского, Няндомского, Онежского, Пинежского, Приморского, Холмогорского, Устьянского и Шенкурского, — выполненные в ходе 12 экспедиций (с 1959 по 2001 г.)⁴ и 12 стационарных сеансов (в Московской консерватории, Концертном зале имени П. И. Чайковского, в г. Архангельске и др.)⁵.

Поскольку систематическое обследование области никогда не входило в общий научный план Кабинета, фондовые документы отражают единичные стационарные и локальные полевые сеансы. В период 1930–40-х годов преобладали записи, производившиеся в стенах Московской консерватории — в помещении Акустической лаборатории⁶ и в КНМ. Экспедиционная работа в 1950–60-е годы носила в основном разведывательный характер. Тем не менее, 5 районов можно считать обследованными относительно полно: Каргопольский (1961), Онежский (1965), Мезенский (1965, 1966), Верхнетоемский и Красноборский (1967).

Отметим, что рукописная и звуковая документация не всегда дополняют друг друга. Иногда отсутствуют фонограммы: обычно в тех случаях, когда Московская консерватория не выступала организатором записи / экспедиции (как, например, в 1951 году)⁷. Нередки обратные случаи —

³ Записи ненецкого фольклора немногочисленны: в 1938 г. в Нарьян-Марском районе (Л. А. Бачинского) и в 1966 г. в Мезенском районе (И. К. Свиридовой).

⁴ Для сравнения: в Вологодскую область осуществлено 6 экспедиций, охвативших 10 районов.

⁵ Полный перечень фондовых материалов НЦНМ см. в таблице (приложение к статье).

⁶ Акустическая лаборатория организована при Московской консерватории в 1932 г. Н. А. Гарбузовым См.: Лаборатория музыкальной акустики / под общ. ред. Е. В. Назайкинского. Москва: Музыка, 1966. 83 с.

⁷ Здесь и далее при ссылках на экспедиционные материалы см. перечень в таблице. Среди рукописных документов, хранящихся в НЦНМ, есть тонкая тетрадь, датированная летом 1927 года и озаглавленная К. Г. Свитовой, на протяжении долгих лет заведовавшей фондами КНМ, «Былины и паспорта исполнителей». В настоящее время установлено, что тетрадь принадлежала Анне Михайловне Астаховой (1886–1971), работавшей в 1927 году в пинежской экспедиционной группе Государственного института истории искусств. Ее почерк определили коллеги из Фонограммархива Института русской литературы: старший научный сотрудник Е. И. Якубовская и заведующая Фонограммархивом ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН С. В. Подрезова. (О первых экспедициях ГИИИ см.: Латин В. А. Изучение фольклора в РИИИ // Временник Зубовского

нехватки рукописных материалов: песенных текстов, дневниковых записей или научных отчетов.

Представим общую характеристику архангельских материалов Научного центра народной музыки в контексте истории отечественной этномузыкологии, ведущие тенденции, подходы и методы которой на протяжении всего XX века в значительной степени определялись историко-политической ситуацией и государственной идеологической доктриной.

1930–40-е годы. «Советский фольклор»: народные хоры и солисты. Стационарные записи в Москве

Первые фонограммы в архангельской коллекции НЦНМ — исключительно стационарные. Сеансы проводились в Москве, преимущественно в Акустической лаборатории Московской консерватории, сотрудниками КНМ: В. М. Кривоносовым, Н. М. Бачинской, Л. А. Бачинским, К. Г. Свитовой, А. В. Рудневой, А. Н. Аксеновым, а также заведующим кафедрой музыкального фольклора⁸, профессором Е. В. Гиппиусом и инженерами звукозаписи (участие которых чаще не отражено в документации). Это записи солистов — известных северных сказительниц Марфы Семеновны Крюковой (1876–1954), Маремьяны Романовны Голубковой (1893–1959) и народных хоров.

Некоторые из этих материалов к настоящему моменту опубликованы, в их числе записи былин от Марфы Крюковой 1938 года⁹ и песни в испол-

института. Вып. 11: Фольклористика в Зубовском институте. Санкт-Петербург: РИИИ, 2013. С. 4–27; *Лапин В. А.* К предыстории и выработке комплексного искусствоведческого подхода в работе первых северных экспедиций Государственного института истории искусств // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2018. № 4 (14). С. 71–86; *Марченко Ю. И.* Фонографические записи экспедиций ГИИИ в собрании Фонограммархива Пушкинского Дома // Временник Зубовского института. Вып. 11: Фольклористика в Зубовском институте. Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств, 2013. С. 28–32).

⁸ Кафедра музыкального фольклора существовала в Московской консерватории с 1940 по 1949 гг.

⁹ В 1938 г. записи на фонограф были сделаны В. М. Кривоносовым. В 1980-е годы скопированы сотрудниками ИРЛИ (Пушкинский Дом) на магнитофонную ленту, в 2000-е годы оцифрованы в НЦНМ и изданы: Былины Зимнего берега Белого моря. Сказительница Марфа Семеновна Крюкова / отв. ред. А. Н. Власов; подг. М. В. Рейли, Ю. М. Марченко, А. Н. Розов. (Свод русского фольклора. Былины в 25 томах. Том 9). Санкт-Петербург: Наука; Москва: Классика, 2020. Некоторые из этих фонограмм также звучат в фильме «Сказательница» (автор сценария и режиссер Д. Агафонова, 2021). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=elZXCO-TEuM> (год создания фильма: 2021; дата обращения: 19.01.2023).

нении хора Лешуконского землячества, организованного в 1935 году уроженцем села Пылема Михаилом Николаевичем Мякушиным (1889–1971). В 1945 году от 10 участников хора было записано 5 песен (одна из них — дважды); все они расшифрованы и сопровождаются этнографическими комментариями, зафиксированными Н. М. Бачинской от исполнителей во время сеанса [Мякушин 2007, Мякушин 2016, 515–542]¹⁰.

В 1920–30-е годы в сельской среде возникали певческие коллективы, задачей которых было представление народного искусства в рамках художественной самодеятельности: выступления на многочисленных олимпиадах, смотрах и съездах. Такие площадки нередко становились местом встреч собирателей с лучшими исполнителями¹¹. В этот период появился ряд архангельских народных коллективов, записи которых хранятся в фондах НЦНМ: Северный хор под управлением А. Я. Колотиловой (1926), Мезенский народный хор (1934), вышеупомянутый хор М. Н. Мякушина, хор под управлением Г. Г. Морозовой-Хрусталёвой (1938)¹². Примечательно, что все они именовались хорами, хотя число участников обычно было небольшим: так, в лешуконских записях 1945 года участвовали 10 человек, в составе Северного хора в 1944 г. выступили семь певиц¹³. Отметим, что хор Мякушина звучал как добротный крестьянский ансамбль, несмотря на то, что его участницами были уроженки разных деревень. Совершенно иную интерпретацию предлагал коллектив под управлением Г. Г. Морозовой-Хрусталёвой, собранный в поселке Шалакуша Няндомского района из жителей деревень Большая Сторона и Малая Сторона (в наст. время в составе Шалакуши). Его записи на Смотре художественной самодеятельности в 1948 году, в сопрово-

¹⁰ В обеих публикациях не упомянута Н. М. Бачинская, участвовавшая в сеансе звукозаписи вместе с А. Н. Аксёновым и фиксировавшая этнографические сведения со слов исполнителей.

¹¹ Например, в проходившей в феврале 1936 года в г. Судже Курской области Первой колхозно-совхозной олимпиаде принимали участие две кугикальницы из Плеховского сельсовета. Уже на следующий год фольклористы Московской консерватории осуществили аудиозапись этих и других местных игриц. Об этом см.: *Квитка К. В.* Изучение флейты Пана в селе Плехове Суджанского района Курской области в 1937 и 1940 годах (подг. к публ. и коммент. Е. Е. Музылёвой) // Из архива Кабинета народной музыки. Вып. 2 / ред.-сост. Н. Н. Гилярова. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2021. С. 11–43.

¹² Назовем также упоминаемые в рукописных материалах НЦНМ 1950-х годов местные народные коллективы, действовавшие в Мезенском и Холмогорском районах области: хор под руководством А. Сергеевой и хор медработников г. Мезень, хор пос. Каменка под руководством Т. А. Орешкиной; хоры деревень Верхние и Нижние Матигоры (рук. — местные учителя, Леонтьева и Онегина) [НЦНМ. РФ. Инв0010. С. 1].

¹³ Заметим, что столь же немногочисленными были поначалу и основанные ранее крестьянские коллективы Митрофана Пятницкого (1910) и Петра Яркова (1919).

ждении гармонии (или баяна), демонстрируют сглаженную «псевдонародную» манеру, хотя в сольных запевах еще сохраняется характерная местная тембровая окраска¹⁴.

Сопровождением к фонограммам Северного хора А. Я. Колотиловой¹⁵ в фондах НЦНМ являются ценные рукописные и фотодокументы: автобиографии народных исполнительниц, полные песенные тексты, а также фотоснимки всех семи исполнительниц в народных костюмах, сделанные во дворе Московской консерватории (ил. 1).



Ил. 1. Участницы Северного хора¹⁶. 1944 год.
Фотофонд НЦНМ имени К. В. Квитки

Fig. 1. Members of the Northern Choir. 1944.
Klyment Kvitka Folk Music Research Center

¹⁴ Вопросы изучения сельских этнографических ансамблей и профессиональных народных хоров нельзя назвать обойденными вниманием специалистов, однако и в наши дни эта область справедливо считается «одним из „белых пятен“ российского этномузикознания, до сих пор практически неисследованных» [Боронина 2019, 132].

¹⁵ Запись осуществлена под руководством Е. В. Гиппиуса 29 (или 19) августа 1944 года (датировка в документах НЦНМ разнится). На сегодняшний день фонограммы не оцифрованы.

¹⁶ Слева направо: Некрасова Варвара Григорьевна, 1908 г. р., Лысцова Павла Васильевна, 1896 г. р., Кузнецова Фекла Петровна, 1899 г. р., Буланова Анастасия Григорьевна, 1889 г. р., Третьякова Варвара Михайловна, 1906 г. р., Серебrenникова Ксения Михайловна, 1900 г. р., Чернасова Фелицата Михайловна, 1910 г. р.

Развернутые автобиографии, составленные со слов народных исполнительниц, представляют интерес для диалектологов, историков, этнографов и этномузкологов. Последних в особенности привлекают фрагменты, освещающие опыт передачи и усвоения устной певческой традиции. Приведем такой эпизод из автобиографии Варвары Михайловны Третьяковой, 1906 г. р., уроженки деревни Чакола Пинежского района:

С детства я очень любила песни, уже лет в 7–8 я прислушивалась, как поют старшие сестры, мать, Серебренникова Парасковья Григорьевна, у матерей моих подружек, сидя с прялками на вечерке, и у взрослых девиц при хороводах и летних гуляньях, и сама пела, одна и с девушками моей ровни, дальше уже взрослой я все пела. Было иногда, как только выйдешь из-за стола, пообедав, и сразу же пойдешь по делу в сени или на поветь — пою. Иногда мать даже ругала, чтоб хотя бы немного помолчала. Сама мать была большая мастерица петь, ее сестры и братья, бабушка. Из рода в род так и передавалось... Наоборот было со стороны отца. Все не умели петь. Моих три брата, два из них поют, но не были мастерами, а старший совсем не умеет. Я в зимние дни и вечера, сидя за прялкой или шитьем, пою, вывожу, стараюсь, как бы красивее. Мать скажет: ты вся в меня, так же выводишь. Или при летнем гулянии наблюдала, прислушивалась к взрослым девушкам других деревень. Старалась перенять их манеру и схватывала, после чего так же пела. Особенно любила петь на реке, когда поедешь в лодочке по своей Пинеге, и в лесу, когда собираешь ягоды, иногда и ребята придут на песню. Пела в поле, когда боронила, сидя на лошади, вечером по заре, чтобы слышали и в других деревнях, на полный голос.¹⁷

Хотя значительная часть ранних архангельских материалов опубликована, целый ряд аудиозаписей и рукописных документов (в их числе сеансы с участием М. Р. Голубковой, Северного хора) ожидают введения в широкий научный оборот.

¹⁷ Материалы стационарной записи Е. В. Гиппиуса в Акустической лаборатории МГК 29 (или 19) августа 1944 года от участниц Северного хора А. Я. Колотиловой [ИЦНМ. РФ. Инв0007а].

1950-е годы. В поисках современного народного искусства. Первые экспедиции

Архангельские фондовые документы 1950-х годов — преимущественно рукописные. Они отражают участие студентов консерватории в двух экспедициях 1951 года: МГУ в Приморский и Холмогорский районы (руководитель Э. В. Померанцева) и ССК в Мезенский, Нижне-Печорский, Лешуконский районы, под руководством композитора Александра Саватьевича Абрамского (1898–1985). В первой поездке от Московской консерватории принимали участие Надежда Аркадьевна Грачёва (музыковед) и Сергей Зосимович Трубачёв (1919–1995), оперно-симфонический дирижер. В экспедиции Абрамского участвовал студент-композитор Станислав Владиславович Стемпневский (1923–1996).

Общей тенденцией для этих экспедиций оставался поиск «подлинно народных современных песен» [НЦНМ. РФ. Инв0010. С. 1], начавшийся в 1930-е годы и вновь ставший актуальным после постановления Политбюро ЦК ВКП(б) 1948 года об опере Вано Мурадели «Великая дружба», в котором Оргкомитет Союза советских композиторов был назван «рассадником формалистического, антинародного направления в современной музыке». Соответствующие идеологические установки отражены в полевых материалах и в публикациях. В отчете Н. А. Грачёвой читаем следующее: «Основной целью совместной экспедиции МГУ и МГК было выявление современного народного творчества, попутная запись традиционного фольклора и наблюдение общего состояния музыкальной культуры северян»¹⁸. Стемпневский выделяет среди записанных образцов песни о Ворошилове и о Сталине, сочиненные мезенскими певицами. Грачёва обращает внимание на «хоровод на советскую тему», исполненный Ниной Кокориной, 12-ти лет, в деревне Патракеевка Приморского района:

Хожу я гуляю
Вдоль хоровода,
Роза алая.

Ищу я, ищу
Дедушку Калинина,
Роза алая.

¹⁸ Грачёва Н. А. Краткий отчет о фольклорной экспедиции в Архангельскую область (июль 1951 г.) [НЦНМ. РФ. Инв0008. С. 1].

В числе прочих участников этой игры «под старый напев» в песенном тексте названы: «тетя Надя Крупская», «пионерка смелая» и «октябренок малый» [НЦНМ. РФ. Инв0008. С. 4].

Впрочем, идеологическое давление и в 1950-е годы не препятствовало собирателям в фиксации старинных образцов. Показательно, что по итогам 20-тидневной экспедиции в Приморский и Холмогорский районы были записаны 110 песен (с вариантами — около 130), из которых только 10 отнесены в отчетах к советскому периоду. Главным же показателем «современности» чаще всего оказывались частушечные тексты.

Говоря о сохранности традиционного пласта фольклора, Н. А. Грачёва выделяет эпические жанры, как наиболее древние и характерные для севернорусских территорий:

В Патракеевке мы обнаружили старинные жанры народного творчества — былины и духовные стихи. Их исполняла Анна Дмитриевна Безбородова, 78-ми лет. Правда, она вспомнила только два духовных стиха и две былины¹⁹, но в молодости знала очень много, перенимая, главным образом, от матери. Былина об Илье Муромце (она называет ее «Илья Мурманец») сказывалась без напева <...>. В прошлом А. Д. Безбородова была, видимо, прекрасной сказительницей, чувствуется ее вдумчивое отношение к исполнению, нежелание преподнести произведение посредственно. Кроме нее не удалось больше обнаружить людей, знающих былины. <...> Характерно, что исполнительница называет их «стиха́» [НЦНМ. РФ. Инв0008. С. 4].

В местечке Соломбала, в 8 км от Архангельска (в настоящее время в черте города), участники экспедиции встретили мастерицу свадебного причета, сказывавшую их без напева [НЦНМ. РФ. Инв0009. С. 3]. Кроме того, было зафиксировано немало фольклорных форм в детском исполнении: хороводные песни, сказки, загадки, считалки. К сожалению, из всего многообразия традиционных жанров лишь 15 музыкальных образцов удалось записать на фонограф, довольно изношенный и отказавший в работе в середине поездки [НЦНМ. РФ. Инв0009. С. 5]²⁰.

¹⁹ Далее в отчете уточняется, что Безбородова «целиком пропела былину „Князь, княгиня и старицы“, варианты которой имеются в сборнике А. Д. Григорьева „Архангельские былины и исторические песни“» [НЦНМ. РФ. Инв0008. С. 4].

²⁰ Рукописные материалы экспедиции 1951 г. (текстовые записи студентов-филологов) хранятся также в фондах МГУ; полная опись размещена на странице Кафедры устного русского народного творчества. См.: Филологический факультет МГУ имени М. В. Ломоносова, ?–2023. URL: <http://www.philol.msu.ru/~folk/nauka/listexp.php> (дата обращения).

Очень успешной по количеству и разнообразию собранного материала была летняя экспедиция 1959 года по реке Вычегде и ее притоку — Виледи, организованная ССК и проходившая под руководством музыковеда Александра Викторовича Медведева (1927–2010) с участием студента Московской консерватории Вячеслава Щурова (1937–2020). Последний отмечал в своем кратком отчете:

Основной целью экспедиции являлось собирание старинных и современных частушек. Наряду с несколькими вариантами частушечных напевов, мною, совместно с членом Союза композиторов Медведевым, было записано около семидесяти старинных песен от жителей <...> районов, расположенных по реке Вычегде.²¹

Экспедиция была организована в связи с работой А. В. Медведева над диссертацией по частушечным формам, научным консультантом которой был Е. В. Гиппиус, непосредственно участвовавший в планировании и подготовке поездки²². Записи производились в населенных пунктах, расположенных по течением названных рек в Котласском, Вилегодском и Ленском районах. Среди множества записанных локальных частушечных форм (с проходкой, под перепляс, пьяные, старинные, протяжные, мужские, под язык)²³, гармонных наигрышей (на хромке, тальянке, трехрядке) и песен (хороводных, лирических, плясовых, шуточных), выделим образцы совместного мужского пения братьев Блиновых²⁴, а также редкую запись приговора дружки [НЦНМ. И0498-09]. Развернутый ритуальный текст одного из главных свадебных чинов звучит очень активно, интонируется на распев, с невероятным напором, в подвижном темпе.

ния: 19.01.2023). Местонахождение фоноваликов установить не удалось. Возможно, они утеряны.

²¹[НЦНМ. РФ. Инв0011. Л. 1]. См. также воспоминания В. М. Щурова об этой поездке: Щуров В. М. Путешествия за песнями. Москва: Луч, 2011. С. 32–38.

²² Аудиозаписи экспедиции под руководством А. В. Медведева находятся в Фонограммархиве ИРЛИ (Пушкинский Дом), фонд ФК ССК РСФСР, ф. 1352–1361. Некоторая часть частушечных форм расшифрована Медведевым и практически все песни — Е. В. Гиппиусом (сведения получены от Е. А. Дороховой). Песенный материал частично опубликован [Власов, Дорохова, Канева, Мехреньгина 2014].

²³ О разнообразии частушечных форм на р. Виледи Е. А. Дорохова пишет: «Вилегодские частушки представляют спектр практически всех известных жанровых форм, как в структурном, так и в исполнительском аспекте. Здесь зафиксированы одностиховые страдания и двухстиховые припевки; исполняемые в сопровождении инструмента и *a cappella*; как женской, так и мужской исполнительской традиции; ансамблевые, диалогические и сольные» [Власов, Дорохова, Канева, Мехреньгина 2014, 84].

²⁴ Блинов Филипп Ефимович, 70-ти лет (1898 г. р.), Блинов Александр Ефимович, 73-х лет (1895 г. р.) из дер. Наволок Вилегодского района.

А Господи Иисусе Христе,
Сыне Божий наш,
И помилуй нас!
Мы, храбрые, резвые дружки,
Садились в сани,
Ехали сами!

А Господи Иисусе Христе,
Сыне Божий наш,
И помилуй нас!
Ехали, поехали
Чистыми полями,
Зелёными лугами,
Тёмными лесами
И чёрными грязями.

А Господи Иисусе Христе,
Сыне Божий наш,
И помилуй нас!
Наши кони фыркали и храпели,
С горы на гору, как птицы, летели.

А Господи Иисусе Христе,
Сыне Божий наш,
И помилуй нас!
Ехали-попоехали:
Попали нам три росстани,
Тут наши конюшки стали.

Господи Иисусе Христе,
Сыне Божий наш,
И помилуй нас!
Я, храбрый и резвый дружка,
Николаю Чудотворцу помолился,
Вправо обратился.

А Господи Иисусе Христе,
Сыне Божий наш,
И помилуй нас!
Ехали-попоехали,
Попали нам:
Деревня как город,
Дом как терем.
В этом ли городу,

В этом ли терему
Молодая княгиня живёт?

А Господи Иисусе Христе,
Сыне Божий наш,
И помилуй нас!
Сват, сватьяшка,
Невестин отец и матушка,
Где прикажете стучать:
Под окошком под судным²⁵,
Под передним или под средним
Или у заднего крыльца,
Или у парадных ворот?

А Господи Иисусе Христе,
Сыне Божий наш,
И помилуй нас!
Сват, сватьяшка,
Невестин отец и матушка,
У вас молодая княгиня жива ли здорова?
У нас молодой князь жив и здоров,
По улочке похаживает,
Сапог о сапог поколачивает. *(Скажут: «Здорова!»)*

А Господи Иисусе Христе,
Сыне Божий наш,
И помилуй нас!
Я, храбрый и резвый дружка,
Захожу на крыльцо на крутое,
Берусь за кольцо забитое.

А Господи Иисусе Христе,
Сыне Божий наш,
И помилуй нас!
На первую ступень ступлю —
Сто рублей плачу,
На вторую ступлю —

²⁵ Судное окно — «смотровое и световое отверстие жилого дома, расположенное в стене против устья печи. Оно могло быть волоковым или обычным окном с рамой. Свет из окна позволял хозяйке увидеть внутреннее пространство печи при ее топке или приготовлении пищи. Такие окна были характерны для русских изб по всей России. Судными они назывались в деревнях северных и среднерусских губерний» (Русская изба: Иллюстрированная энциклопедия / науч. ред. И. И. Шангина. Санкт-Петербург: Искусство, 2004. С. 44).

Двести плачу,
На третью ступлю —
Триста плачу,
На четвёртую ступлю —
Четыреста плачу. («Так и дальше!»)

А Господи Иисусе Христе,
Сыне Божий наш,
И помилуй нас!
Сват, сватьяшка,
Невестин отец с матушкой,
Отпирайте-ко воротечка дубовые,
Засовчики кленовые,
Кладите вы их повыше,
Чтобы нам, храбрым и резвым друзьям,
Головой не задеть,
Шапки не сшибить,
Самим себя не пристыдить
И вас не прибесчестить.

Вилегодскому свадебному приговору как самостоятельной локальной разновидности посвящен отдельный раздел диссертации Ю. А. Крашенинниковой²⁶. Анализируя эти тексты во всей их сложности и многообразии вариантов, автор работы, однако, совсем не затрагивает вопросы исполнения. Манера декламации таких приговоров: их ритмика, темп, особенности интонирования, непосредственно определяемые и регулируемые ритуально-смысловыми функциями, — важнейшая тема, требующая специального исследования, возможно, этномузыкологического, хотя жанр не относится к числу музыкальных, музыковедами-фольклористами фиксировался крайне редко и в фондах НЦНМ — явление исключительное. Вместе с тем отметим, что именно архангельская коллекция включает большее, в сравнении с прочими региональными собраниями, число примеров записи устных прозаических и поэтических текстов: приговоров, заговоров, стихов, сказок и др.²⁷ В особой мере эта тенденция отражена в экспедиционных материалах 1960-х годов.

²⁶ Крашенинникова Ю. А. Свадебные приговоры дружки (Структурно-семантический, функциональный аспекты жанра): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.09. Сыктывкар, 2003. 335 с.

²⁷ Во многих случаях интерес к этим жанрам объясняется совместной работой консерваторцев со студентами-филологами МГУ.

1960-е годы. «Оттепель» в Кабинете народной музыки: регулярные поездки

1960-е годы стали временем наиболее интенсивного изучения традиционной культуры Архангельской области в Московской консерватории: осуществлено 9 экспедиций, и по сравнению с предыдущими десятилетиями значительно выросло количество аудиозаписей, привозимых из каждой поездки²⁸. Маршруты полевой работы и жанровый состав записанного материала определялись интересами руководителей, которыми в это десятилетие выступали сами студенты, музыковеды и композиторы (за исключением экспедиций И. К. Свиридовой): Валерия Владимировна Базарнова (1940–2021), Людмила Иванова, Вячеслав Петрович Артёмов (1940 г. р.), Ирина Михайловна Грабовская (1939 г. р.), Лидия Перетротова, Михаил Саленко.

Несмотря на небольшой собирательский опыт участников экспедиций 1960-х годов, рукописные материалы отражают внимание к различным жанрам и формам фиксируемого материала. Характерно скрупулезное отражение в полевых тетрадах народной терминологии (песня «вёшна», «осённа», «беседошна», «девичья долгая», хороводная рождественская «с походенцами», хороводная «на имальцах», посиделках); фиксация полных песенных текстов, а также подробных этнографических комментариев к ним, в особенности к обрядовым свадебным песням, «припеваниям» и причетам. В материалах Т. И. Фрумкис подобные тексты сопровождаются ремарками, уточняющими местные названия отдельных эпизодов ритуала: «сватаньё», «приездины» (после венца), «убиранья» (на следующее утро), «хлебины» у невесты [ИЦНМ. РФ. Инв0044. Л. 36].

Преобладающими в записях 1960-х годов являются хороводные (среди них «утушные», «вечорочные»), свадебные и лирические (осенние, весенние, летние, беседные, молодецкие, рекрутские, баллады, тюремные, каторжные, бурлацкие) песни. Гораздо реже встречаются причеты (свадебные и похоронные), плясовые песни и частушки. Эпос представлен

²⁸ Среди стационарных сеансов отметим запись 1960 г. А. В. Рудневой и К. Г. Свитовой от Ангелины Евдокимовны Суховерховой (1897–1965), урож. дер. Шотова (Шотова гора) Пинежского района (входившей в свое время в «творческую группу сказительниц» Северного хора и участвовавшей вместе с М. С. Крюковой во Всесоюзном съезде сказителей в 1939 г.). В исполнении Суховерховой прозвучали лирическая песня «Кого нету, того мене жаль» и два варианта причитания по мужу, погибшему в море: «Уж пойду выйду я да на улоньку» и «Уж не пиры нам сегодня да пировати».

единственной стариной (баллада «Вдова и сыновья») ²⁹ и несколькими образцами духовных стихов («Как душа с телом расставалась», «Про Алексея Божьего человека», «Про Петра и Павла», «Муки Егория», «Свят Михайло Архангел» и др.). Отметим также, что заметное место в полевых тетрадах занимают тексты «малозначительных», в т. ч. немзыкальных жанров: развернутые варианты баек (колыбельных), прозаические и поэтические тексты приговоров (для домового при переезде в новый дом, свадебных), заговоров (на кровь, на чирей, чтоб собака не ушла), сказок (в т. ч. «сказка-помазка» в записи В. П. Артёмова), загадок, стихов (в материалах экспедиций под руководством И. К. Свиридовой), рассказов («былинок», о домовых, о гаданиях, о разбойниках).

Идут тридцать три мирносицы,
Несут тридцать три ключа,
У рабы Божией Марии
Кровь запирають
И жилы запалить ³⁰.

Что за воры, что за разбойники,
Двери-ворота ломаете,
Нашей княгине новобрачной,
Невесте зарученной
Спать не даете?
— Мы не воры, не разбойники,
Посланы посланники
От батюшки, от матушки,
От свата, от князя от тысяцкого,
От Владимира-то Ивановича.

Наш первобрачный остался здрав и весел.
Про твое здоровье девичье спрашивает.

— Нету нашей девицы первобрачной,
Обернулася белой лебедью,
Улетела по поднебесью.
Ищите ее там. ³¹

²⁹ Копия записи «Старина сказать да старика связать» находится в материалах И. М. Грабовской, 1965 г. Автор и год неизвестны; место — г. Онега; исп. Матрена Илларионовна Зотова, 75-ти лет, дер. Каменцы (в списке населенных пунктов района в настоящее время отсутствует) Онежского района [НЦНМ. И0886-01].

³⁰ Заговор на кровь. Записан Т. И. Фрумкис от Анны Ивановны Вольхиной, 60-ти лет, дер. Новодворская Верхнетоемского района, 1967 г. [НЦНМ. РФ. Инв0041. Л. 19].

³¹ Присказка на свадьбе. Записано экспедицией под руководством И. К. Свиридовой от Ларисы Павловны Малыгиной, Нины Александровны Малыгиной, с. Койда Мезенского района, 1965 г. [НЦНМ. РФ. Инв0033. Л. 85].

В 1965 г. в селе Койда Мезенского района собиратели познакомились с представителями старообрядческого рода Малыгиных (Никандром Ивановичем, 1896 г. р., Надеждой Ивановной, 1899 г. р., Александром Ивановичем, 1900 г. р., и др.), принадлежавшего «к поповскому белокрыницкому согласию и имевшего связи со старообрядческими центрами Москвы и Подмоскovie» [Подрезова, Швец 2021, 28], которые исполнили несколько стихов и молитв. Тексты, по полученным сведениям, были «списаны из печатной книги на старославянском языке, полученной от инока» [НЦНМ. РФ. Инв0033. Л. 95]. В 1966 году они полностью занесены в полевые тетради [НЦНМ. РФ. Инв0037. С. 2–16]. От Малыгиных зафиксированы также рассказы об истории старообрядческой общины, об обучении пению, о располагавшемся неподалеку Ануфриевском монашеском ските³². Спустя 10 лет с этими же местными жителями работали сотрудники Фонограммархива Пушкинского Дома ИРЛИ. Записи 1975 и 1976 гг. вошли в обширное звуковое издание³³ и легли в основу статьи о старообрядческой певческой традиции села Койда [Подрезова, Швец 2021]³⁴. Рукописные и звуковые документы из фондов НЦНМ позволяют уточнить и дополнить материалы ленинградских коллег³⁵.

Линия адаптации традиционных форм и текстов к реалиям современной действительности, интересовавшая собирателей в 1930–50-е годы, находит отражение и в материалах 1960-х годов. Так, в экспедиции 1965 г. под руководством И. К. Свиридовой в большом количестве были записаны стихи и сказы о смерти Ленина, о Великой Отечественной войне, о Сталинградской битве³⁶, песни о работе рыболовов, «песня старого охотника». Ценность рукописных материалов этой экспедиции заключается также в том, что они подтверждают редкие сведения о бытовании былин, зарегистрированные в 1950-е годы³⁷: а) о сказывании былин без

³² Любопытна также записанная в полевой тетради оценка творчества Марфы Крюковой: «А Марфа-то Крюкова по книгам хорошо врал. Раньше книги старые были. Она перевернет сказку, да нонешнее и славит». Сообщено Евтропом Филипповичем Малыгиным, с. Койда Мезенского района, 1965 г. [НЦНМ. РФ. Инв0033].

³³ Эпические традиции Русского Севера (Архангельская область) / сост. Ю. И. Марченко, С. В. Подрезова, Е. И. Якубовская; вст. ст. Ю. И. Марченко; сост. буклета С. В. Подрезова. DVD (общее время звучания: 7:34:01). Санкт-Петербург, 2021. (Из собрания Фонограммархива Пушкинского Дома).

³⁴ Материалы НЦНМ авторами статьи учтены, но не были привлечены к исследованию.

³⁵ Отдельные духовные стихи в записях НЦНМ представлены в дуэтном исполнении; достойны внимания историко-этнографические и биографические сведения из полевых тетрадей.

³⁶ Стихи и песни записаны от Максима Ивановича Кузьмина, 1878 г. р., с. Пурнема Онежского района, 1965 г. («Задумал Гитлер небылицу, хотел забрать русску столицу»; «Сталинград стоит на Волге, в нем бои-то были долги») [НЦНМ. РФ. Инв0032].

³⁷ См. выше сведения из отчета Н. А. Грачёвой 1951 г.

напева — «сказы не пели, а только сказывали по книжкам», сообщил Федор Иванович Малыгин в с. Койда [НЦНМ. РФ. Инв0033] и б) о традиции называния былин / сказов «стихами» — «Слышал *стихи* от проезжих и предков. Сказывал по книге „Про князя про Владимира“. Там были *стихи* про Поповича, Добрыню и других» (курсив мой. — Е. Б.; записано со слов Антона Евлампиевича Малыгина, 1889 г. р., уроженца с. Койда [НЦНМ. РФ. Инв0033]).

В сёлах Майда и Койда собирателям посчастливилось сделать две сольные мужские записи лирической песни «Ты детинушка-сиротинушка», известной по публикациям М. Н. Мякушина³⁸. Один из исполнителей, Тихон Филиппович Малыгин, 1881 г. р. (с. Койда), оставил следующий комментарий, характеризующий напев как позабытый, вышедший из бытования: «Нынче таких песен не поют, нынче скорověртны, кричат, а понять не можно»³⁹.

В версии, записанной от Ильи Евментьевича Титова из с. Майда, песенный текст значительно превосходит по объёму варианты М. Н. Мякушина и Т. Ф. Малыгина. Со строки о полотняном шатре начинается новый эпизод, включающий мотив сна-предсказания⁴⁰.

Ты детинушка, сиротинушка,
Ох, воспобедненькая твоя головушка.
Воспобедненькая твоя головушка,
Без отца ли ты росла, эй, всё без матери.
Еще кто тебя, детинушка, вспоил-воскормил.
Вспоил-воскормил православный мир,
Православный мир, Волга-матушка.
Да что по той по реке-то Волге-матушке
Сверху вниз-то плывет-то легка шлюпочка.
Хорошо ли эта шлюпочка изукрашена,
У ней корг⁴¹ и корма позолочены.
Ох, у ней корг ли корма да позолочены.
Позолочена кормушечка, околочена.
На кормы ли шлюпы да капитан с копьём.

³⁸ В издании 1940 г. песня включена в раздел «Протяжные»; в тетрадах Мякушина отнесена к числу «былинно-исторических песен»; в публикации Е. И. Якубовской в 2016 г. — в разделе «Песни о любви».

³⁹ [НЦНМ. РФ. Инв0037. Л. 34]. Запись 1966 г. [НЦНМ. И0894-10].

⁴⁰ [НЦНМ. РФ. Инв0026]. Запись 1965 г. [НЦНМ. И0840-13]. Ср.: [Мякушин 1940, 48; Мякушин 2016, 132. № 54].

⁴¹ Корг — переходящий в нос (реже — в нос и корму) киль лодки, вырубленный из цельного изогнутого древесного ствола (Словарь говоров Русского Севера. Т. 6. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2014. С. 23).

Ох, на коргу же шлюпы да осоюл⁴² с ружьем.
 Ох, по бортам ли шлюпы да всё гребцы-молодцы.
 Ох, на середке шлюпы да бел полотняный шатер,
 Полотняный шатер да полубархатный.
 Что во этом во шатре нов дубовый стол стоит.
 Что на этом на столе камчева скатерть лёжит.
 А за этим за столом да красна девица сидит.
 Красна девица сидит да слезно плачет, говорит:
 «Не хорош ли мне сон во снах виделся.
 Капитан ли, тебе быть убитому,
 Есаул-то, тебе быть зарезанному.
 Как уж мне-то, красной девушке, во печалушке жить»⁴³.

Вероятно, специалисты, изучающие севернорусские музыкальные традиции в настоящее время, имеют основания рассматривать этот регион «как этнокультурный массив, сложившийся в условиях доминирования женского пения», и утверждение, что сфера мужского исполнительства представлена здесь «только эпосом, прежде всего былинами и духовными стихами» [Никитина 2022, 12, 14], вполне справедливо. Вместе с тем материалы из фондов НЦНМ содержат некоторое количество образцов сольного и дуэтного исполнения лирических (в т. ч. солдатских, молодецких, фабричных), плясовых, хороводных песен и частушек, расширяющих поле жанров, бытовавших в мужской среде в различных местностях Архангельской области.

В последней трети XX века этномузыкологи Московской консерватории не проявляли интереса к архангельским территориям. За исключением нескольких стационарных записей состоялся лишь один экспедиционный выезд — в Пинежский район в 2001 году под руководством В. М. Щурова; в ходе работы выполнены многоканальные записи в восьми населенных пунктах⁴⁴.

Внимательное изучение архангельской коллекции НЦНМ имени К. В. Квитки представляется актуальным в силу высокой художественной и историко-этнографической ценности рукописных и звуковых материалов. Их введение в научный оборот позволит уточнить документы

⁴² Осоюл — есаул.

⁴³ Мотив вещего сна встречается в былинах о Садко, записанных на р. Печоре, в пинежских свадебных песнях и причитаниях, что свидетельствует «об исконности данного поэтического мотива, его характерности для русского фольклора и указывает на связи <...> с эпическими и обрядовыми жанрами» [Иванова 2021, 76].

⁴⁴ Об этой поездке см.: Щуров В. М. Путешествия за песнями. С. 248–251.

других фольклорных собраний и тем самым заполнить белые пятна на карте народных музыкальных традиций Русского Севера.

Список источников

- [1] Боронина 2019 — *Боронина Е. Г.* Певческая традиция восточного Подмосковья в творчестве крестьянского хора П. Г. Яркова // IV Всероссийский конгресс фольклористов: Сб. науч. ст.: В 4 т. Т. 1: Народная музыкальная культура: история, современные исследования, проблемы актуализации / ред.-сост. Е. А. Дорохова, Д. В. Морозов. Москва: ГРДНТ им. В. Д. Поленова, 2019. С. 131–137.
- [2] Иванова 2021 — *Иванова М. Н.* Варианты лирических песен с сюжетом «сон — предзнаменование несчастливой судьбы молодца» в региональных традициях России: особенности поэтики // Музыкальный фольклор в полевых записях, архивных документах, композиторской и концертной практике: Материалы VI Международной научной конференции памяти А. В. Рудневой / ред.-сост. Е. В. Битерякова. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2021. (Научные труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского; сб. 88). С. 69–82.
- [3] Власов, Дорохова, Канева, Мехреньгина 2014 — Музыкально-поэтический фольклор нижней Вычегды (Материалы к Своду русского фольклора) / сост., подг. текстов, статьи и коммент. А. Н. Власова, Е. А. Дороховой, Т. С. Каневой, З. Н. Мехреньгиной. Санкт-Петербург: Изд-во «Пушкинский Дом», 2014. 932 с.
- [4] Мякушин 2007 — Мезенские песни весенне-летнего и зимнего циклов в записи М. Н. Мякушина (подгот. и комм. Е. И. Якубовской) // Из истории русской фольклористики. Выпуск 7 / Институт Русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. Санкт-Петербург: Наука, 2007. С. 390–411.
- [5] Мякушин 2016 — *Мякушин М. Н.* Мои песни: лешуконские песни, собранные М. Н. Мякушиным / [подгот. к изд. Е. И. Якубовской]. Архангельск: Лоция, 2016. 560 с.
- [6] Мякушин 1940 — Песни Лешуконья. Собрал М. Н. Мякушин / муз. запись и запись текстов П. Кольцова; предисл. П. Аравина. Архангельск: ОГИЗ, 1940. 88 с.
- [7] Никитина 2022 — *Никитина И. А.* Мужская певческая традиция в бассейне реки Мезень // Opera musicologica. 2022. Т. 14. № 1. С. 10–33. <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.1.002>
- [8] Подrezова, Швец 2021 — *Подrezова С. В., Швец Т. В.* Певческая традиция старообрядцев-поповцев села Койда (по материалам экспедиции ИРЛИ 1975 и 1976 годов) // Opera musicologica. 2021. Т. 13. № 4. С. 6–36. <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.4.001>

References

- [1] Boronina, Elena G. (2019). “Pevcheskaya traditsiya vostochnogo Podmoskovya v tvorchestve krestyanskogo khora P. G. Yarkova” [“The singing tradition of the Eastern Moscow region in the work of the peasant choir conducted by Pyotr G. Yar-

- kov”]. In *IV Vserossiyskiy congress folkloristov: Sbornik nauchnykh statey [All-Russian Congress of Folklorists: Collection of scientific articles]* in 4 vols. Vol. 1: *Narodnaya muzykal'naya kultura: istoriya, sovremennyye issledovaniya, problemy aktualizatsii [Folk music culture: history, modern research, problems of actualization]*, compiled by Yekaterina A. Dorokhova, Dmitriy V. Morozov. Moscow: GRDNT imeni V. D. Polenova, pp. 131–137 (in Russian).
- [2] Ivanova, Maria N. (2021). “Varianty liricheskikh pesen s suzhetom ‘son — prednaznacheniyе neschastlivoy sud’by molodtsa’ v regional’nykh traditsiyakh Rossii: osobennosti poetiki” [“Variants of lyrical songs with the plot ‘a dream as an omen of the unfortunate fate of a young man’ in the regional traditions of Russia: features of poetics”]. In *Muzykal’nyy fol’klor v polevykh zapisiyakh, arkhivnykh dokumentakh, kompozitorskoy i kontsertnoy praktike: Materialy VI Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii pamyati A. V. Rudnevoy [Musical folklore in field recordings, archival documents, composing and concert practice: Materials of the VIth International Scientific Conference in Memory of A. V. Rudneva]*, editor-compiler Elena V. Biteriakova. Moscow: Research and Publishing Center “Moscow Conservatory”, pp. 69–82 (in Russian).
- [3] Vlasov, Andrey N. & others (2014). *Muzykal’no-poeticheskiy folklор nizhney Vyehgedy (Materialy k Svodu russkogo fol’klora) [Musical and poetic folklore of the lower Vyehgeda (Materials for the Code of Russian Folklore)]*, compilation, preparation of texts, articles and comments by Andrey N. Vlasov, Yekaterina A. Dorokhova, Tatyana S. Kaneva, Zinaida N. Mekhren’gina. St. Petersburg: Pushkinskiy Dom, 932 pp. (in Russian).
- [4] Myakushin, Mikhail N. (2007). “Mezenskiye pesni vesenne-letnego i zimnego tsiklov v zapisi M. N. Myakushina” [“Mezen’ songs of the spring-summer and winter cycles recorded by Mikhail N. Myakushin”], preparation and comments by Elena I. Yakubovskaya. In *Iz istorii russkoy fol’kloristiki [From the history of Russian folklore studies]*. Issue 7. St. Petersburg: Nauka, pp. 390–411 (in Russian).
- [5] Myakushin, Mikhail N. (2016). *Moi pesni: leshukonskiye pesni, sobrannyye M. N. Myakushinym [My songs: Leshukon songs collected by Mikhail N. Myakushin]*, preparation and comments by Elena I. Yakubovskaya. Arkhangelsk: Lotsiya, 560 pp. (in Russian).
- [6] Myakushin, Mikhail N. (1940). *Pesni Leshukonya. Sobral M. N. Myakushin [Leshukon songs. Collected by Mikhail N. Myakushin]*, music recording and recording of texts by Pyotr F. Koltsov; preface by Pyotr V. Aravin. Arkhangelsk: OGIZ, 88 pp. (in Russian).
- [7] Nikitina, Inessa A. (2022). “Muzhskaya pevcheskaya traditsiya v bassejne reki Mezen” [“The Tradition of Male Singing in the Mezen River Basin”]. In *Opera musicologica*. Vol. 14, no. 1, pp. 10–33 (in Russian). <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.1.002>
- [8] Podrezova, Svetlana V., Shvets, Tatyana V. (2021). “Pevcheskaya traditsiya staroobriadtsev-popovtsev sela Koyda (po materialam ekspeditsii IRLI 1975 i 1976 gg.)” [“The Liturgical Singing Tradition of the Old Believers Priests of the Village of Koida (Based on the Materials of the Pushkin House Expedition in 1975 and 1976)”]. In *Opera musicologica*. Vol. 13, no. 4, pp. 6–36 (in Russian). <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.4.001>

Приложение: Архангельские материалы в фондах
Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки*

Дата / организатор	Район / вид записи	Собиратели	Рукописные / фотодокументы	Аудиозаписи
1927 / ГИИИ	Пинежский / эксп.	А. М. Астахова	тексты	—
1938 / МГК	Приморский / стац. М. С. Крюкова	В. М. Кривоносов, А. З. Гуменник	тексты	Ф0255–0275
1940 / МГК	Нижне-Печорский / стац. М. Р. Голубкова	Н. М. Бачинская, Л. А. Бачинский	тексты	Ф0855–0859
1944 / МГК	Пинежский / стац. Северный хор и/у А. Я. Колотиловой	Е. В. Гиппиус, Н. М. Бачинская, А. В. Руднева, Е. А. Прохоров (инженер звукозаписи)	тексты, автобиографии; фото	Ф0913–0992
1945 / МГК	Лешуконский / стац. Хор Лешуконского землячества (рук. М. Н. Мякушин)	А. Н. Аксёнов, Н. М. Бачинская	тексты, этнограф. сведения (чернов.)	Ф1093–1098

(Продолжение см. на след. стр.)

* См. также: Кабинет народной музыки / подг. И. К. Свиридовой. Москва: Музыка, 1966. С. 69–70; Перечень экспедиционных и стационарных аудиозаписей основного фонда Кабинета народной музыки Московской государственной консерватории / сост. С. В. Голубков. Москва: Моск. гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 1999; URL: <https://www.mosconsrv.ru/upload/images/Documents/31102020-lastlist-2020.pdf>.

(Продолжение)

Дата / организатор	Район / вид записи	Собиратели	Рукописные / фотодокументы	Аудиозаписи
1948 / ВДНТ	Няндомский / стац. Хор п/у Г. Г. Морозовой-Хрусталёвой (Смотр худож. самодеятельности, копии записей ВДНТ)	А. Н. Аксёнов, К. Г. Свилова	—	Ф11300-1303
1951 / ССК	Мезенский, Нижне-Печорский, Лешуконский / эксп.	А. С. Абрамский (рук.), С. В. Стемневский	отчет	—
1951 / МГУ, МГК	Приморский, Холмогорский / эксп.	Э. В. Померанцева (рук.), Н. А. Грачёва, С. З. Трубачёв, студенты МГУ	отчеты	—
1954 / МГК	Каргопольский / стац. Хор Калининского и Хотенковского с/с (Смотр худож. самодеятельности)	А. В. Рулева, К. Г. Свилова, Л. А. Бачинский	—	Ф1617-01 И0129-01
1959 / ССК	Вилегодский, Котласский, Ленский / эксп.	А. В. Медведев (рук.), В. М. Шуров	тексты (чернов.); фото	Ф1950-1956 И0485-0487, И0497-0500
1960 / МГК	Пинежский / стац. А. Е. Суховерхова	А. В. Руднева, К. Г. Свилова	тексты	Ф2001-01-04 И0557-01-04
1961 / МГК	Каргопольский / эксп.	Л. С. Иванова	—	Ф2047-2048
1962 / КЗЧ	Северный русский народный хор п/у Н. К. Мешко / стац.	Э. Ф. Мореева	—	Ф2131-16-2131-19
1963 / МГК	Котласский, Красноборский, Виноградовский / эксп.	В. В. Базарнова (рук.), А. С. Перлин, И. Г. Райз, В. Я. Солoduхо	отчет, тексты (чернов.)	Ф2179-2188
1965 / МГК	Онежский / эксп.	В. П. Артёмов	тексты	Ф2299-2304 И0874-0878

1965 / МГК	Онежский / эксп.	И. М. Грабовская	тексты	Ф2305-2311 И0879-0886
1965 / МГК	Онежский, Мезенский, Приморский / эксп.	И. К. Свиридова (рук.), А. С. Кабанов, Н. М. Петрова, Л. А. Славянская, А. Ф. Хитрук	отчет, тексты; фото	Ф2260-2268
1966 / МГК	Мезенский / эксп.	И. К. Свиридова (рук.), Л. А. Славянская	отчет, тексты	Ф2320-2325 И0894-0900
1966 / МГК	Каргопольский / эксп.	В. М. Щуров *	тексты (чернов.)	Ф2372-06-2372-16 И0947-06-0947-16
1967 / ССК РСФСР	Лешуконский / стац.	А. В. Руднева	—	Ф2395-05-2396 И0970-05-0971
1967 / МГУ, МГК	Красноборский, Шенкурский / эксп.	Л. Перетрутова, М. А. Саленко; студенты МГУ (Ю. Чекрыжов, З. Зарецкая, С. Ерёмина)	—	Ф2427-2431-08 И1002-1006-08
1967 / МГУ, МГК	Верхнетомский, Красноборский / эксп.	Т. И. Фрумкис, студенты МГУ	тексты	Ф2408-2410 И0983-0985
1968 / ССК РСФСР	г. Мезень / стац. (в Москве)	А. С. Кабанов	—	Ф2537-17-2537-31 И1112-17-1112-31
1971 / ССК РСФСР	Каргопольский / эксп.	А. С. Кабанов	—	Ф2682-59-2682-68 И1257-59-1257-68
1971 / ДК г. Мезень	Мезенский народный хор** / стац. (Копии записей Дома культуры г. Мезень)	—	—	К356

(Окончание см. на след. стр.)

* Записи произведены во время съемок н/п фильма «Сказки северных рек» (1968, реж. Г. Визигей).
** В октябре 1971 г. коллектив выступал в г. Москве в рамках VII Международного музыкального конгресса.

(Окончание)

Дата / организатор	Район / вид записи	Собиратели	Рукописные / фотодокументы	Аудиозаписи
1975–1978	Ленский / стац. М. Г. Леушева из дер. Тохта (Материалы из личного архива)	—	тексты, этнограф. сведения	И4424
июнь 1989 / МГК	г. Архангельск / стац. (Запись с фольклорного фестиваля)	—	тексты	И3050-11-3051-03
2001 / МГК	Пинежский / эксп.	В. М. Шуров (рук.), Н. И. Боголюбская, Т. А. Исмагилов, А. В. Семёнов, К. В. Шурова, Ю. В. Светличная, И. Лунд, Г. Хольк	отчет, тексты; фото, видеозаписи У093–096	И4272–4286

* В фестивале принимали участие коллективы из Лешуконского, Карпогорского и Устьянского районов.

Статья поступила в редакцию: 19.01.2023; одобрена после рецензирования: 29.01.2023;
принята к публикации: 15.02.2023; опубликована: 27.03.2023.

The article was submitted 19.01.2023; approved after reviewing 29.01.2023; accepted for
publication 15.02.2023; published: 27.03.2023.



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

Рецензии

Рецензия на издания
УДК 784.4; 398.8
doi: 10.26156/ОМ.2023.15.1.008

Музыкальный фольклор Стародубского района Брянской области в записях 1950-х годов (из фондов Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского)

Галина Владимировна Лобкова

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия, galina-lobkova@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4411-394X>

Аннотация. В статье рецензируются два аудиоиздания серии «Фольклорная коллекция Московской консерватории», подготовленные коллективом сотрудников Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского на основе экспедиционных материалов 1950-х годов К. Г. Свитовой, Л. А. Бачинского: аудиоприложение к сборнику Свитовой «Песни Брянской области» (1966) — «Народные песни Стародубского района Брянской области: Азаровка, Алейниково, Камень, Курковичи, Мишковка, Мохоновка, Остроглядово, Чубковичи» (FCMC 004, 2022) и сборник поэтических текстов с предисловием «Песни села Остроглядово в записях 1950-х годов: Из фондов Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского» (Антология фольклора Брянской области. Выпуск 5) с аудиоприложением на DVD (FCMC 005, 2022).

Издания дают возможность услышать полноценное звучание народных песен и музыкальных инструментов Стародубья — самобытного этнокультурного региона. Комбинированный формат публикаций сочетает в себе традиционную книжную версию с электронным видом представления материалов архивных коллекций 1950-х годов (аудиозаписи, фотографии, рукописи экспедиционных отчетов, полевые записи поэтических текстов, сборники).

Ключевые слова: музыкальный фольклор, экспедиции, аудиозаписи, Научный центр народной музыки имени К. В. Квитки Московской консерватории, Стародубье

Для цитирования: Лобкова Г. В. Издания экспедиционных материалов из Стародубского района Брянской области в записях 1950-х годов (из фондов Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского) // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 1. С. 152–162. <https://doi.org/10.26156/ОМ.2023.15.1.008>.

© Лобкова Г. В., 2023

Review of publications

doi: 10.26156/OM.2023.15.1.008

Musical folklore of the Starodubsky District of the Bryansk Region in the Recordings of the 1950s (from the Collections of the Klyment Kvitka Folk Music Research Center of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory)

Galina V. Lobkova

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia,
galina-lobkova@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4411-394X>

Abstract. The article reviews two audio editions of the series “Folklore Collection of the Moscow Conservatory”, prepared by a team of employees of the Klyment Kvitka Folk Music Research Center of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory on the basis of expedition materials of the 1950s by K.G. Svitova, L.A. Bachinsky: audio application to Svitova’s publication “Songs of the Bryansk Region” (1966) — “Folk Songs of the Starodubsky District of the Bryansk Region: Azarovka, Aleinikovo, Kamen, Kurkovichi, Mishkovka, Mokhonovka, Ostroglyadovo, Chubkovichi” (FCMC 004, 2022); and the publication of poetic texts with the preface “Songs of the village of Ostroglyadovo in the recordings of the 1950s: From the collections of the Klyment Kvitka Folk Music Research Center of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory” (Anthology of Folklore of the Bryansk Region. Volume 5) with audio application on DVD (FCMC 005, 2022).

The undoubted importance of these publications is associated with ensuring wide access to the intangible ethnocultural heritage of Russia, the ability to hear the full-fledged sound of folk songs and musical instruments of Starodubye. This distinctive ethnocultural region stands out for preservation of the early historic and style layer of folk music. The publications successfully combine the traditional book format of communicating information with the electronic type of presentation of materials of the archival collections of the 1950s. The CDs contain audio recordings, photographs, manuscripts of expedition reports, handwritten recordings of poetic texts and editions in portable format.

Keywords: *musical folklore, expeditions, audio recordings, Klyment Kvitka Folk Music Research Center of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Starodubsky District of the Bryansk region*

For citation: Lobkova Galina V. Musical folklore of the Starodubsky District of the Bryansk Region in the Recordings of the 1950s (from the Collections of the Klyment Kvitka Folk Music Research Center of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory). *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 1. P. 152–162. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.1.008>.

© Galina V. Lobkova, 2023

**Музыкальный фольклор Стародубского района
Брянской области в записях 1950-х годов
(из фондов Научного центра народной музыки
имени К. В. Квитки
Московской государственной консерватории
имени П. И. Чайковского)**

Рецензируемые в данной статье публикации входят в серию изданий фольклорных материалов из фондов Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки¹ — «Фольклорная коллекция Московской консерватории» (“Folklore Collection of the Moscow Conservatory”). Два выпуска серии реализуются как совместный проект Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и Брянского областного методического центра «Народное творчество». В них содержатся уникальные образцы народных песен и наигрышей из Стародубского района Брянской области.

Аудиоиздание «Народные песни Стародубского района Брянской области: Азаровка, Алейниково, Камень, Курковичи, Мишковка, Мохоновка, Остроглядово, Чубковичи»² (ФСМС 004, 2022) является приложением к сборнику К. Г. Свитовой «Песни Брянской области», вышедшему в 1966 году.

Сборник поэтических текстов с предисловием «Песни села Остроглядово в записях 1950-х годов: Из фондов Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консервато-

¹ Далее — НЦНМ имени К. В. Квитки.

² ФСМС 004. Народные песни Стародубского района Брянской области: Азаровка, Алейниково, Камень, Курковичи, Мишковка, Мохоновка, Остроглядово, Чубковичи / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского; Научный центр народной музыки имени К. В. Квитки; песни записали К. Г. Свитова (1951, 1953, 1959, 1963) и Л. А. Бачинский (1953, 1954), А. Г. Флярковский, С. Н. Кондратьева (1954); фонограммы оцифровали Е. Г. Богина, Н. В. Меньших, Л. П. Махова; составление и монтаж Л. П. Маховой (241 аудиотрек в формате wav на цифровом многоцелевом диске (Digital Versatile Disc); общее время звучания: 05:56:08); вступительная статья Е. В. Битеряковой; редакция текстов и комментарии Е. В. Битеряковой, О. В. Ивановой. Москва: МГК имени П. И. Чайковского; Брянск: Департамент культуры Брянской области, 2022. Тираж [350] экз. (Folklore Collection of the Moscow Conservatory 004).



Ил. 1. Обложка буклета и диск FCMC 004

Fig. 1. Booklet cover and disk FCMC 004

рии имени П. И. Чайковского»³ посвящен традиции одного села Стародубского района Брянской области. Сборник имеет аудиоприложение с фонограммами всех опубликованных песен: «Песни села Остроглядово в записях 1950-х годов» (FCMC 005).

Важно, что обе публикации задуманы и осуществлены как комбинированные издания, в которых сочетаются книжный и электронный виды хранения и передачи информации. Книжные (печатные) части изданий представляют собой в первом случае буклет с развернутой вступительной статьей, во втором — сборник, включающий предисловие, поэтические тексты, паспортные данные всех опубликованных на дисках зву-

³ Песни села Остроглядово в записях 1950-х годов: Из фондов Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского: Песенный сборник с аудиоприложением на цифровом многоцелевом диске (Digital Versatile Disc) / сост., подгот. текст., предислов. и коммент. Е. В. Битеряковой. Брянск: Аверс, 2022. 118 с., фото, DVD. (Антология фольклора Брянской области. Выпуск 5).

Аудиоприложение: FCMC 005. Песни села Остроглядово в записях 1950-х годов / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Научный центр народной музыки имени К. В. Квитки; песни записали К. Г. Свитова (1951, 1953, 1959, 1963) и Л. А. Бачинский (1953); фонограммы оцифровали Е. Г. Богина, Н. В. Меньшик; составление и монтаж Л. П. Маховой (185 аудиотреков в формате wav на цифровом многоцелевом диске (Digital Versatile Disc); общее время звучания: 05:41:34). Москва: МГК имени П. И. Чайковского, 2022. Тираж [500] экз. (Folklore Collection of the Moscow Conservatory 005).



Ил. 2. Обложка сборника и диск FCMC 005

Fig. 2. Songbook cover and disc FCMC 005

козаписей и вклейку с фотографиями. Автором вступительной статьи и предисловия является Е. В. Битерякова.

На диске размещаются аудиозаписи 1950-х годов, документально-источниковедческие материалы (экспедиционные отчеты К. Г. Свитовой 1951 года и Л. А. Бачинского 1953 года), архивные фотографии. В сканированном виде представлен опубликованный в 1966 году сборник К. Г. Свитовой «Народные песни Брянской области», а также в портативном формате (pdf) приводятся ранее описанные книжные издания — буклет и сборник поэтических текстов. Отметим, что к первому изданию «Народные песни Стародубского района Брянской области» также был подготовлен сборник поэтических текстов, сейчас он размещен на диске в виде pdf-файла.

Публикации, вышедшие в свет в Год культурного наследия народов России (2022), посвящены памяти выдающихся исполнителей и собирателей и приурочены к 70-летию первых фонографических записей стародубского музыкального фольклора.

Научное руководство экспедициями Московской консерватории в начале 1950-х годов осуществлялось заведующим Кабинетом по изучению музыкального творчества народов СССР, профессором Климентом Васильевичем Квиткой (1880–1953). Он был инициатором обследования территорий русско-белорусско-украинского пограничья с целью выявления общих основ этнокультурных традиций восточных славян. К. В. Квитка

поставил перед экспедиционерами также историко-фольклористическую задачу — по возможности повторить и уточнить записи народных песен А. И. Рубца⁴ (1837–1913), профессора Санкт-Петербургской консерватории, на протяжении многих лет проводившего собирательскую работу в южных губерниях России. Образцы нотаций (преимущественно одно-голосных) из Стародубского и других уездов Черниговской губернии опубликованы А. И. Рубцом в издании 1872 года «Двести шестнадцать народных украинских напевов»⁵ и стали широко известны благодаря их использованию в качестве тематического материала в произведениях П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова⁶. В результате скрупулезной и самоотверженной работы собирателей 1950-х годов и сотрудников НЦНМ имени К. В. Квитки, подготовивших современные издания, сегодня можно услышать многие из этих напевов в подлинно этнографическом звучании.

Во вступительных статьях сборников, в буклете и на компакт-дисках приводятся биографические сведения об участниках экспедиций — сотрудниках Кабинета по изучению музыкального творчества народов СССР Московской государственной консерватории Клавдии Георгиевны Свитовой (1909–1985) и Льве Алексеевиче Бачинском (1899–1973). Первая экспедиция 1951 года имела разведывательный характер (записи на фонограф в Стародубе вела К. Г. Свитова, в то время как Л. А. Бачинский выезжал в различные сёла); в 1953 году собиратели совместно сделали 350 записей на магнитофон в Стародубе (народных исполнителей специально для этого вывозили в город); в 1954 году под руководством Л. А. Бачинского в экспедицию выехали студенты Московской консерватории — композитор А. Г. Флярковский и музыковед С. Н. Кондратьева, но звукозаписи оказались неудачными; в 1959 и в 1963 годах К. Г. Свитова работала одна, записав более 160 песен (ил. 3).

⁴ Как отмечает Е. В. Битерякова, К. Г. Свитовой удалось обнаружить и передать из Стародубской центральной библиотеки в Российский национальный музей музыки большую часть рукописного наследия А. И. Рубца. См.: Битерякова Е. В. Экспедиции Московской государственной консерватории на Стародубщину в 1950-е годы («по следам А. И. Рубца») // Народные песни Стародубского района Брянской области. Москва; Брянск, 2022. С. 13. [Буклет к аудиоизданию FСМС 004]. (Folklore Collection of the Moscow Conservatory 004).

⁵ [Рубец А. И.] Двести шестнадцать народных украинских напевов / записал и издал А. И. Рубец. Москва: Печатня П. Юргенсона, [1872].

⁶ Интересно, что из 21 мелодий, взятых композиторами из сборника А. И. Рубца «Двести шестнадцать народных украинских напевов», подавляющее большинство (16) относится именно к Черниговской губернии (см.: Бачинская Н. М. Народные песни в творчестве русских композиторов / под ред. Е. В. Гиппиуса. Москва: Гос. муз. изд-во, 1962. С. 199).



Ил. 3. Певицы с. Курковичи⁷ и К. Г. Свитова, 1959 г.
Фотофонд НЦНМ имени К. В. Квитки

Fig. 3. Local singers and Klavdia G. Svitova in the village of Kurkovichi. 1959.
Klyment Kvitka Folk Music Research Center of the Moscow
State Tchaikovsky Conservatory

По результатам экспедиций в 1966 году издан сборник К. Г. Свитовой «Народные песни Брянской области», включающий 155 напевов и поэтических текстов, развернутое предисловие и описание свадебного обряда⁸, а также в Москве были организованы студийные и концертные звукозаписи певцов из двух сел Стародубья — Остроглядово (ил. 4) и Курковичи, которые опубликованы на грампластинках серии «Поют народные исполнители».

Ансамбль села Остроглядово принял участие в первом Этнографическом концерте Фольклорной комиссии Союза композиторов России, ко-

⁷ Слева направо: Анастасия Степановна Жигало (1908 г. р.), Ксения Степановна Шевцова (1913 г. р.), Анна Тимофеевна Шалепо (1906 г. р.), Татьяна Корнеевна Стукало (1914 г. р.), Татьяна Ефимовна Ломако (1909 г. р.), Анастасия Мартыновна Рубайло (1922 г. р.). Фотография приводится на DVD «Народные песни Стародубского района Брянской области» (ФСМС 004).

⁸ Свитова К. Г. Народные песни Брянской области / ред. Л. Н. Лебединский. Москва: Музыка, 1966. 244 с.

торый состоялся 31 марта 1966 года «в маленьком зале Бюро пропаганды советской музыки Союза композиторов СССР, расположенном на улице Готвальда (ныне — ул. Чайнова)»⁹. В том же 1966 году вышла первая десятидюймовая пластинка «Русские народные песни Брянской и Ивановской областей»¹⁰, на которой было опубликовано восемь песен в исполнении остроглядовского квартета.



Ил. 4. Квартет¹¹ с. Остроглядово в Москве, 1966 г.
Фотофонд НЦНМ имени К. В. Квитки

Fig 4. Quartet from the village of Ostroglyadovo in Moscow. 1966.
Klyment Kvitka Folk Music Research Center of the Moscow
State Tchaikovsky Conservatory

⁹ Дорохова Е. А. Этнографические концерты Фольклорной комиссии Союза композиторов России // Интернет-портал Института русской литературы (Пушкинского Дома) Российской Академии наук, 2004–2023. URL: <http://pushkinskiydom.ru/fonogrammarhiv/etnograficheskie-kontserty-folklornoj-komissii-soyuza-kompozitorov-rossii/> (дата публикации: декабрь 2020; дата обращения: 01.02.2023). См. там же Программу концерта.

¹⁰ Д-18939/40. Русские народные песни Брянской [село Остроглядово] и Ивановской [село Мыт] областей. Москва: Всесоюзная студия грамзаписи. — Всесоюзная фирма грампластинок «Мелодия», 1966. (33° 10"). (Поют народные исполнители. [Вып. 1]).

¹¹ Слева направо: Ефросинья Григорьевна Вольно (1917–2008), Прасковья Венедиктовна Полещенко (1911 г. р.), Татьяна Терентьевна Коровьякова (1913 г. р.), Фёкла Леонтьевна Сторожкова (1916 г. р.). Фотография приводится на DVD «Песни села Остроглядово в записях 1950-х годов» (FCMC.005).

Как отмечает Е. А. Дорохова, «большой успех мартовского концерта побудил В. М. Щурова и руководство Фольклорной комиссии организовать в конце 1966 года второй этнографический концерт, который состоялся 13 декабря в Большом зале Московского Дома композиторов на улице Неждановой»¹². В этом концерте выступал ансамбль села Курковичи и мужской квартет семейских Забайкалья¹³. Оба коллектива были записаны на студии «Мелодия». Совместная пластинка «Русские народные песни Брянской области и семейских Забайкалья» вышла в 1968 году. В исполнении ансамбля села Курковичи было опубликовано только восемь песен.

Материалы научных отчетов К. Г. Свитовой и Л. А. Бачинского, приведенные на компакт-дисках в сканированном и перепечатанном виде, позволяют в деталях представить процесс экспедиционной работы 1950-х годов, оценить высокий уровень профессиональной подготовки собирателей к решению в сложных полевых условиях того времени научных и чисто технических задач, связанных с осуществлением звукозаписей, фиксацией поэтических текстов и этнографических сведений.

Многогранность и своеобразие этнокультурного достояния Стародубья проявляется, во-первых, в хорошей сохранности исконного пласта крестьянских песенных традиций, восходящего к глубокой древности; во-вторых, в наличии наслоений, связанных с формированием на пограничной территории, начиная с XVI–XVII веков, воинских (казачьих) поселений, перемещением на эти земли старообрядцев, а также с влиянием городской культуры XIX–XX веков. Обращает на себя внимание жанровое разнообразие песен. Из них к наиболее раннему пласту относятся календарно-обрядовые: «весняные девичьи», «юрьевские таночные», «духовские таночные», «грязные», «прополочные», «петровские», «купальские», «покосные», «жнивные», «новогодние щедровные», «масленичные». Большие группы образуют «карагодные» и «свадебные» песни, единичными образцами представлены крестинные, колыбельные. Чрезвычайно богаты по поэтическому содержанию и мелодике лирические песни (протяжные, баллады, рекрутские, казачьи, застольные, шуточные, чумацкие, тюремные, городские в мужском и женском исполнении)¹⁴.

¹² Дорохова Е. А. Этнографические концерты Фольклорной комиссии Союза композиторов России. (См. примечание 9).

¹³ Д-21479/80. Русские народные песни Брянской области [село Курковичи] и семейских Забайкалья [село Большой Куналей Бурятской АССР] / [сост. В. М. Щуров; записи 1966 года]. Москва: Всесоюзная студия грамзаписи; Всесоюзная фирма грампластинок «Мелодия», 1968. (33° 10"). (Поют народные исполнители. [Вып. 2]).

¹⁴ Все наименования жанров и жанровых групп приводятся в том виде, как они упоминаются в изданиях.

В первом издании приводится редкая запись духовного стиха (канта) «Бедные птички»¹⁵ в сопровождении лиры (с. Мишковка, исполняет Климентий Феоктистович Шматов, 1891 г. р.).

Историческая многослойность и многосоставность народных традиций Стародубья проявляется в манере исполнения песен различных жанров. От одной и той же группы певцов записаны не только образцы обрядового пения, для которых характерен нетемперированный строй, бурдонный тип многоголосия, высокая тесситура, «гукание» в конце напева, а иногда и «пригукивание» в середине (в напевах весенних песен), но и песни более позднего пласта, имеющие развитую гетерофонную фактуру (контрастное двух- или трехголосие с «подголосником»), отличающиеся объемным насыщенным звучанием с характерным вибрато, охватом большого диапазона¹⁶.

Главным достоинством изданий является большое количество архивных фонограмм, опубликованных на компакт-дисках. Трудно переоценить возможность услышать подлинное звучание ярких голосов народных певиц и певцов в записях, относящихся к тому времени, когда певческая традиция передавалась естественным путем — изустно, из поколения в поколение, и сохранялась в живом бытовании. Записи сделаны от относительно молодых исполнителей примерно одного поколения — от 35-ти до 45-ти лет (1900–1910-х годов рождения). На первом диске («Народные песни Стародубского района Брянской области») содержится 240 фонограмм (из них 158 соотносятся с нотациями, опубликованными в сборнике К. Г. Свитовой, а 82 дополняют их); на втором диске («Песни села Остроглядово в записях 1950-х годов») приводится 185 звукозаписей (63 из них представлены в сборнике К. Г. Свитовой). Отметим высокое качество большинства звукозаписей.

В подготовке изданий участвовало нескольких поколений сотрудников Московской государственной консерватории. Уже в XXI веке ответственная работа по оцифровке архивных фонограмм легла на плечи Е. Г. Богоиной, Н. В. Меньших, Л. П. Маховой; составление электронной копии первого книжного издания (pdf, расположено на диске) выполнено Л. П. Маховой, второго — Е. В. Битеряковой; составление дисков

¹⁵ Фрагмент фонограммы ранее опубликован на пластинке «Русская народная музыка западных, центральных областей и Поволжья» (2 пластинки). М20 49275 001. Пластинка 1: Музыкальный фольклор Западной России / сост. и аннот. Н. Савельевой. № 9. Москва: Мелодия, 1990. (Музыкальное творчество народов СССР. Антология).

¹⁶ См. замечания об особенностях народного исполнительства, сделанные Л. А. Бачинским (*Битерякова Е. В. Предисловие // Песни села Остроглядово в записях 1950-х годов...* С. 11–13).

и монтаж аудиозаписей — Л. П. Маховой. Редакцию поэтических текстов и комментариев к ним осуществили Е. В. Битерякова, О. В. Иванова. Ответственность за выпуски принял на себя заведующий сектором традиционной художественной культуры Брянского областного методического центра «Народное творчество» И. М. Булаткин.

В случае если сборники будут переиздаваться, выскажем просьбу составителям более подробно охарактеризовать процесс организации стационарных записей и концертных выступлений этнографических коллективов из стародубских сел Остроглядово и Курковичи в Москве в 1960-е годы и раскрыть вопрос, насколько экспедиционная, научная и просветительская деятельность К. Г. Свитовой и других сотрудников Московской консерватории повлияла на судьбу певческих традиций Брянской области.

Статья поступила в редакцию: 01.02.2023; одобрена после рецензирования: 10.02.2023; принята к публикации: 15.02.2023; опубликована: 27.03.2023.

The article was submitted 01.02.2023; approved after reviewing 10.02.2023; accepted for publication 15.02.2023; published: 27.03.2023.



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

Сведения об авторах

Лидия Сигитасовна Белюнайте — аспирант кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (научный руководитель — заслуженный деятель искусств РФ, профессор, кандидат искусствоведения И. Е. Роголёв). В 2021 году окончила Санкт-Петербургскую консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова по специальности «фортепиано» (класс заслуженного артиста РФ, профессора О. Ю. Малова).

Елена Викторовна Битерякова — кандидат искусствоведения (2004), старший научный сотрудник Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Автор свыше 70 публикаций: научных статей, рецензий и книг по истории западноевропейской музыки, русской музыкальной культуры XIX века, музыкальному фольклору и истории фольклористики.

Владимир Владимирович Горячих — кандидат искусствоведения (1999), доцент кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, доцент кафедры истории западноевропейской и русской культуры Института истории Санкт-Петербургского государственного университета. Окончил историко-теоретический факультет (1997) и аспирантуру (1999) Санкт-Петербургской консерватории имени (научный руководитель — профессор Е. А. Ручьевская). В 1999 году защитил кандидатскую диссертацию «„Золотой петушок“ Н. А. Римского-Корсакова. К проблеме жанра и стиля». С 2005 по 2013 год — заведующий кафедрой теории и истории музыкальных форм и жанров Санкт-Петербургской консерватории. С 2016 по 2019 — главный редактор Вестника Санкт-Петербургской консерватории “Musicus”. Автор более 50 научных публикаций. От-

Contributors to this issue

Lydia S. Belyunaite is a postgraduate student of the Music Theory Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (scientific advisor — Honored artist of the Russian Federation, PhD, Professor Igor Ye. Rogalev). In 2021 she graduated from the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory in piano (class of the Honored artist of the Russian Federation, Professor Oleg Yu. Malov).

Elena V. Biteriakova — PhD in Arts (2004), Senior Researcher of the Klyment Kvitka Folk Music Research Center at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Author of over 70 publications: scientific articles, reviews and books on the history of the European music, Russian music culture of the 19th century, Russian folk music, and the history of ethnomusicology.

Vladimir V. Goryachikh is an Associate Professor of the Music Theory Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Associate Professor at the Department of History of West-European and Russian Culture at the Institute of History at the Saint Petersburg State University, Editor-in-Chief of “Musicus” magazine (Quarterly Journal of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory) from 2016 to 2019. From 1991 to 1999 he studied history and theory of music and did postgraduate research at the Saint Petersburg Conservatory (under the supervision of Professor Ekaterina A. Ruchyevskaya). In 1999 he defended his PhD thesis on “The Golden Cockerel” by Rimsky-Korsakov. From 2005 to 2013, he was the head of the Theory and History of Music Forms and Genres Department at the Saint Petersburg Conservatory. Author of over 50 scientific publications. Scholarly Editor of works by Prof. Ekaterina A. Ruchyevskaya

ветственный редактор научных трудов Е. А. Ручьевской (11 томов); научный редактор 25 и 26 томов Полного академического собрания сочинений М. П. Мусоргского (подготовлены к печати), издания «Н. А. Римский-Корсаков. Переписка с В. В. Ястребцевым и В. И. Бельским» (2004).

Андрей Владимирович Денисов — доктор искусствоведения (2009), профессор (2013), член Союза композиторов РФ и International Musicological Society. Профессор Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (кафедра истории зарубежной музыки) и Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена (кафедра теории и истории культуры. Лауреат премии 13-го конкурса Европейской Академии (2006), а также Премии Правительства Санкт-Петербурга «За выдающиеся научные результаты в области науки и техники» (2009). Принимал участие в различных семинарах, симпозиумах, конференциях, проходивших в Санкт-Петербурге, Москве, Петрозаводске, Астрахани, Ростове-на-Дону, Вильнюсе, Бостоне, Хельсинки. Регулярно выступает с открытыми лекциями. Входит в состав Экспертного Совета по филологии и искусствоведению Высшей аттестационной комиссии Министерства науки и высшего образования Российской Федерации, член диссертационных советов Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. Член жюри различных музыкальных конкурсов. Автор более 190 научных публикаций, посвященных различным вопросам теории и истории музыки (в том числе — монографии «Музыкальный язык: структура и функции», «Античный миф в опере первой половины XX века», «Западноевропейская Опера XVII–XVIII вв.: характер героя и поэтика жанра», учебное пособие «Гармония классического стиля», «Интертекстуальность в музыке: исследовательский очерк», «Семантические этюды»).

(11 volumes have been published so far) and edited volumes 25 and 26 of the Complete Works by Mussorgsky (prepared for printing), and the volume of N. Rimsky-Korsakov's correspondence with V. Yastrebtsev and V. Belsky (2004).

Andrei V. Denisov — Dr. Habil. (Doctor of Art Studies) (2009), Full Professor (2013), member of the Union of Composers of the Russian Federation and International Musicological Society. Professor of Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (Foreign Music History Department) and Herzen University (Culture Theory and History Department). Winner of the award of the European Academy, and of the St. Petersburg Government (2009). Participated in various seminars, symposiums, conferences, held in St. Petersburg, Moscow, Petrozavodsk, Astrakhan, Boston, Helsinki, etc. Gives regular master classes and open lectures in different cities. Member of the Expert Council for Philology and Art History of the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation, member of dissertation councils of the Herzen University. Jury member of different music competitions. Author of more than 190 scientific publications devoted to various problems of the music theory and history (including monographs “Musical language: structure and functions”, “The antique myth in the first half of the XX century opera”, “Harmony of Classical Style”, “Metamorphoses of the Musical Text”). Author of different radio programs. The sphere of scientific interests encompasses theory of intertextuality, concept of the music text, history of opera, musical art of the 20th century, musical semiotics.

Активно работает на радио. Сфера научных интересов — теория интертекстуальности, концепция музыкального текста, история оперного театра, музыкальное искусство XX века, семиотика музыки.

Галина Владимировна Лобкова — музыковед, кандидат искусствоведения (1997), доцент (2007), заведующая кафедрой этномузыкологии, заместитель начальника по научной работе Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Член Союза композиторов (2010). Принимала участие в разработке и совершенствовании основных профессиональных образовательных программ высшего образования в области этномузыкологии. Является автором более 110 публикаций и редактором 20 изданий, участником и организатором более 60 фольклорных экспедиций. Сфера научных интересов связана с комплексным исследованием традиций народной музыкальной культуры, выявлением архаических пластов допесенного фольклора, типологией обрядовых и необрядовых напевов, изучением инструментальной музыки. Особое внимание уделяет истории этномузыкологии и рукописному наследию собирателей и ученых.

Ирина Степановна Попова — кандидат искусствоведения (1998), доцент (2015); профессор кафедры этномузыкологии Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Окончила Санкт-Петербургскую консерваторию по специальности «музыковедение» (1994), там же — аспирантуру (1997). С 1994 года преподает в Санкт-Петербургской консерватории: в должности доцента (2003), в должности профессора (2020). Заслуженный работник культуры Российской Федерации (2021). Сфера научных интересов — народное музыкальное творчество, история и теория нотации, авторские сочинения на основе фольклора. Участница фольклорных экс-

Galina V. Lobkova is the Head of the Ethnomusicology Department, Deputy Director for Scientific Work of the Anatoliy M. Mekhnetsov Folklore and Ethnographic Center of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, PhD in Arts (1997), Associate Professor (2007). Member of the Union of Composers (2010). She participated in the development and improvement of the professional education programs of higher education in the field of Ethnomusicology. Author of 114 publications, editor of 20 collections of papers, participant and organizer of more than 60 folklore expeditions. The sphere of her scientific interests includes a comprehensive study of traditions of the folk music culture, identification of archaic layers of pre-singing folklore, typology of ritual and non-ritual folk melodies, and study of instrumental music. She pays special attention to the history of ethnomusicology and the manuscript heritage of collectors and scientists.

Irina S. Popova — graduated from the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory with a degree in musicology (1994), where she also completed postgraduate studies (1997), defended her dissertation (PhD) in the specialty 17.00.02 “Musical Art” (1998). She has been teaching at the St. Petersburg Conservatory since 1994, where she has been an associate professor since 2003 and a professor of the Ethnomusicology Department since 2020. Associate Professor (2015), Honored Worker of Culture of the Russian Federation (2021). Her research interests include folk music, history and theory of notation, author's compositions based on folklore. She is the participant of folklore expeditions to various regions of Russia and Belarus. She is an

педий в различные регионы России и Беларуси. Автор сборников народных песен, монографий и более 50 научных статей по различным проблемам музыкального искусства и фольклора. Научный руководитель четырех кандидатских диссертаций и более чем 30 выпускных квалификационных работ студентов консерватории по различным специальностям и направлениям подготовки.

Анастасия Николаевна Романычева — музыковед, аспирант кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор А. В. Денисов). В 2022 с отличием окончила Санкт-Петербургскую государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова по специальности «Музыковедение» (класс А. В. Денисова). Сфера научных интересов — английская музыка XX века.

Анна Гурьевна Чупова — музыковед. Победитель Общероссийского конкурса «Лучший преподаватель музыкально-теоретических дисциплин музыкальных училищ и колледжей России „Теория и история — энциклопедия музыки“» в номинации «Музыкальная литература» (2017), лауреат III Всероссийского конкурса «Наука о музыке. Слово молодых ученых» (Москва — Казань, 2009). Регулярно принимает участие во всероссийских и международных конференциях. Область научных интересов связана с европейским музыкальным театром XX–XXI веков, отечественной музыкой XX века, музыкой в структуре медиатекста.

author of folk song collections, monographs and more than 50 scientific articles on various problems of musical art and folklore. She is a scientific supervisor of four candidate dissertations and more than 30 final qualifying works of conservatory students in various specialties and training areas.

Anastasiia N. Romanycheva is a musicologist and a postgraduate student of the Foreign Music History Department of at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (scientific advisor — Dr. Habil. (Doctor of Art History), Professor Andrei V. Denisov). Graduated with honors from the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, where she studied under Prof. Andrei V. Denisov (specialty “Musicology”). Her research interests focus on the English music of the 20th century.

Anna G. Chupova — a musicologist. Winner of the national competition «The best teacher of music and theoretical disciplines of music schools and colleges of Russia “Theory and History-Encyclopedia of Music”» in the nomination “Musical Literature” (2017), laureate of the III national competition “The Science of Music. The word of young scientists” (Moscow – Kazan, 2009). She regularly participates in national and international conferences. Her research interests are related to the European musical theater of the XX–XXI centuries, Russian music of the XX century, music in the structure of media texts.

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 Word; 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 **полужирный 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 (Список источников) и наукометрический список на английском языке (References), в котором для изданий, напечатанных кириллицей, используется транслитерация в системе BGN (<https://translit.ru/ru/bgn/>).

Иностранные источники перечисляются после литературы на русском языке. Название источника приводится на языке оригинала. Названия источников на языках, использующих любые алфавиты, кроме кириллицы и латиницы (например, на арабском, греческом, иврите и т. д.), в Списке источников должны даваться на языке оригинала и в квадратных скобках в переводе на русский язык. Те же источники в References — в транслите-

рации латинским шрифтом и в квадратных скобках в переводе на английский язык. В конце описания источника в круглых скобках необходимо указать язык оригинала.

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), код УДК (<https://teacode.com/online/udc/>). Аннотация не должна дословно копировать текст статьи. 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 15. № 1. 2023

Подписано в печать 27.03.2022. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 10,6. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ

Отпечатано в типографии «Скифия-принт»
197198, Санкт-Петербург,
ул. Б. Пушкарская, д. 10, лит. А, пом. 32-Н
e-mail: skifia-print@mail.ru