

MUSICUS

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

Подписной индекс в каталоге Почты России П6982

№ 4 (68) • октябрь • ноябрь • декабрь • 2021

Учредитель и издатель:

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

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

Главный редактор

Марина Владимировна МИХЕЕВА

Редакционный совет

Наталья Александровна БРАГИНСКАЯ
Андрей Владимирович ДЕНИСОВ
Ирина Степановна ПОПОВА

Отдел распространения, разработка логотипа, редактор

Л. П. МАХОВА

Дизайн и верстка

Ю. Л. НОГАРЕВА

Фотограф

В. Ю. КОНОВАЛОВ

Адрес редакции

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

Подписано в печать 22.11.2021 г.
Формат 60×84 1/8. Бумага кн.-журн. Печать
офсетная. Зак. № 20429

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

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

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

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

Содержание

Alma mater

- Д. В а р у л ь. Возвращенное наследие 3
Н. Ф р о л о в а. Работа в дирижерском классе профессора И. А. Мусина
глазами пианиста-концертмейстера 7
А. Ст а н г. «Мальчик с Театральной площади». *Беседовал Д. Брагинский* 11
Ю. Л а п т е в. Важнейшие годы. *Беседовал Д. Брагинский* 14

Музыка и судьба

- В. М и щ у к. Розалин Тюрк — «жрица Баха» и Санкт-Петербургская
консерватория 17
Г. С и д о р е н к о. Поколение великих. Галина Ивановна Павлова 21

Studia

- Т. З а й ц е в а. Балакирев у истоков Новой русской школы 25
В. Г л и в и н с к и й. К вопросу о морфологическом анализе
музыки Стравинского – III 33
В. З и м и н а. Дебюсси. Фортепианное трио G-dur.
Первый творческий порыв 40
В. М и щ у к. Концерт для клавира и скрипки соло d-moll И. С. Баха.
Реконструкция Розалин Тюрк 46

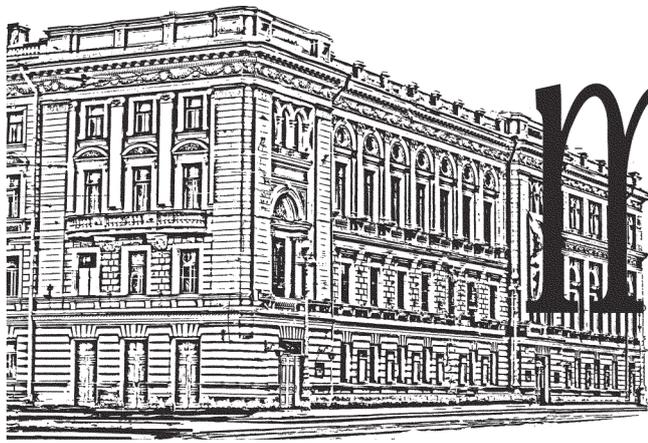
Научные конференции

- А. К р у ч и н и н а, Е. С м и р н о в а.
«Раскопки в музыке» и Бражниковские чтения: об одной
многолетней научной традиции 48

In memoriam

- Н. Б р а г и н с к а я. Памяти Аллы Константиновны Кенигсберг 54
Н. А й д а р о в, М. Ф е д о т о в а. Звучание души... Памяти Александры
Михайловны Вавилиной 57

- Наши авторы 60



MUSICUS

QUARTERLY
OF THE SAINT PETERSBURG
RIMSKY-KORSAKOV
STATE CONSERVATORY

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

№ 4 (68) • october • november • december • 2021

Founder/publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

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

Editor-in-Chief

Marina MIKHEEVA

Editorial Council

Natalia BRAGINSKAYA
Andrey DENISOV
Irina POPOVA

**Distribution Department,
development Logo, editor**

L. MAKHOVA

Design and imposition

Y. NOGAREVA

Photographer

V. KONOVALOV

Editorial Board address:

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

Signed to print 22.11.2021

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

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

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

Circulation: 120 copies.

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

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

Contents

Alma mater

- D. V a r u l. Returned Legacy 3
N. F r o l o v a. Work in the conducting class of Professor I. A. Musin
through the eyes of the pianist-concertmaster 7
A. S t a n g. "A Boy from Theatralnaya Square". An Interview by D. Braginsky 11
J. L a p t e v. The most important years. An Interview by D. Braginsky 14

Music and fate

- V. M i s h c h u k. Rosalyn Tureck — «priestess of Bach»
and Saint Petersburg conservatory 17
G. S i d o r e n k o. Generation of the Great. Galina I. Pavlova 21

Studia

- T. Z a i t s e v a. Balakirev at the origins of the New Russian School 25
V. G l i v i n s k y. About the morphological analysis of Stravinsky's music—III ... 33
V. Z i m i n a. Debussy. Piano Trio G-dur. The first creative impulse 40
V. M i s h c h u k. Concerto for Cembalo and Violino solo d-moll by J. S. Bach.
Reconstruction by Rosalyn Tureck 46

Research conferences

- A. K r u c h i n i n a, E. S m i r n o v a. «Excavation in music» and «Brazhnikov
readings»: on one scientific tradition 48

In memoriam

- N. B r a g i n s k a y a. In memory of Alla K. Kenigsberg 54
N. A i d a r o v, M. F e d o t o v a. Sound of the soul...
Commemorating Alexandra M. Vavilina-Mravinskaya 57

Our authors 60

Victoria ZIMINA
 Debussy. Piano Trio G-dur.
 The first creative impulse

Виктория ЗИМИНА
 Дебюсси.
 Фортепианное трио G-dur.
 Первый творческий порыв

Прошло более ста лет с момента создания прежде, чем светлое и воздушное, полное свежести и юношеского вдохновения Фортепианное трио G-dur Клода Дебюсси обрело известность. Оно было написано композитором в 1880 году, в 18-летнем возрасте, в то время, когда Дебюсси работал в качестве домашнего пианиста и учителя музыки в семье богатой русской меценатки, покровительницы П. И. Чайковского, Надежды фон Мекк, которая пригласила молодого француза учить ее детей игре на фортепиано, а также камерной музыке. Незадолго до этого Клод Дебюсси, обучавшийся с 9 лет в Парижской консерватории, получил первую премию в конкурсе по чтению партитур. Когда Надежда Филаретовна стала искать учителя для своих детей и аккомпаниатора для себя, Антуан Мармонтель, профессор консерватории по классу фортепиано, впечатленный успехом своего ученика, решил рекомендовать ей юного Клода. В первые дни знакомства Надежда Филаретовна не относилась к нему серьезно, называя «французиком» и «пианистиком», при этом отдавая должное блестящей технике юноши и, главное, его поразительному умению читать даже самые сложные партитуры с листа, что было очень важно, так как они, играя в 4 руки, постоянно обращались к новым произведениям. В письме к Чайковскому от 29 сентября 1880 года она пишет: «он очень хороший компаньон для игры в четыре руки, замечательно хорошо читает ноты, а так как я постоянно играю что-нибудь новое, и, во всяком случае, для него ново все, что я играю, то это свойство очень дорого» [2, с. 421]. Ее также не могло не подкупать

The article is devoted to the history, as well as musicology and performer's analysis of one of Debussy's first compositions — Piano Trio in G major. The challenges that the ensembles face in the work with the trio are examined in detail, the historical context is recreated and the intonation links with the works that influenced the style of the early period of Debussy's work are analyzed. The article can be useful for young musicians — musical students — in working on interpretation.

Keywords: C. Debussy, piano trio, chamber ensemble, interpretation, history, analysis, texture, dynamics, form.

Статья посвящена истории создания, а также музыковедческому и исполнительскому анализу одного из первых сочинений К. Дебюсси — фортепианному трио G-dur. Подробно рассматриваются задачи, которые встают перед ансамблями при работе над исполнением трио, воссоздается исторический контекст, и анализируются интонационные связи с произведениями, которые повлияли на стиль раннего периода творчества Дебюсси. Статья может быть полезна молодым музыкантам — студентам музыкальных учебных заведений — в работе над интерпретацией.

Ключевые слова: К. Дебюсси, фортепианное трио, камерный ансамбль, интерпретация, история, анализ, фактура, динамика, форма.

восторженное отношение Дебюсси к творчеству своего кумира — Чайковского, чьи сочинения они часто исполняли. Довольно скоро она в полной мере оценила дар молодого музыканта.

В богатой семье фон Мекк Дебюсси жил в роскоши, ни в чем не нуждался, мог продуктивно работать и пробовать себя в качестве композитора. Одним из написанных в то время произведений было Соль-мажорное трио для скрипки, виолончели и фортепиано. Долгое время считалось, что сохранилась только одна часть партитуры Трио и целиком партия виолончели. Однако музыковед Элвуд Дерр в 1984 году среди бумаг в поместье пианиста Мориса Дюмениля, ученика Дебюсси, обнаружил рукопись, подаренную ему в 1932 году вдовой композитора Эммой Дебюсси. В ней Трио представлено полностью, не хватало только одной страницы финала, однако по уцелевшей виолончельной партии удалось воссоздать и ее. Первое издание, отредактированное Э. Дерром и опубликованное в 1986 году издательством Хенле, представляет собой комбинацию двух источников (рукописная партитура и партия виолончели) и включает воссозданные редакторами по сохранившейся партии виолончели двадцать пять тактов финала. С тех пор произведение прочно вошло в концертный репертуар.

Трио отличается искренностью, прозрачностью фактуры и обаянием. Ближе всего по духу оно, пожалуй, к F-dur'ному трио соотечественника Дебюсси — Камилла Сен-Санса. В этом раннем произведении чувствуется влияние учителей и старших современников —

С. Франка, Ж. Массне, Л. Делиба, а также русской музыки, с которой молодой композитор познакомился в доме фон Мекк. При этом в нем уже начинают прорисовываться и становиться узнаваемыми черты индивидуального стиля Дебюсси.

Летом и осенью 1880 года Дебюсси вместе с Надеждой Филаретовной путешествовал из швейцарского Интерлакена через Париж, Ниццу, Геную и Неаполь во Флоренцию, где к ним присоединились выпускники Московской консерватории скрипач Владислав Пахульский и виолончелист Пётр Данильченко. Дебюсси вместе с Пахульским и Данильченко каждый вечер музицировали вместе. Их ансамбль продолжил существование и в 1881 году, когда Клод приехал в Москву, в дом на Мясницкой улице. Целый месяц «трио имени мадам фон Мекк» радовало обитателей ее дома. Именно в этом исполнении и прозвучало в первый раз сочиненное композитором Трио. В нем четыре части:

- I. *Andantino con moto allegro*
- II. *Scherzo-Intermezzo*
- III. *Moderato con allegro, Andante espressivo*
- IV. *Finale. Appassionato*

Первая часть отличается необычной структурой, богатством красок, пряных гармоний и обилием модуляций, что стало основой для дальнейшего творчества композитора. Перед слушателем разворачивается тонкая романтическая игра света и тени. Начинается часть с небольшого фортепианного вступления, естественное дыхание которого помогает задать нужное движение. Непростая задача для исполнителей — передать сочетание легкой звучности, максимального *legato*, хорошо прослушанных подголосков и расслоения звучности (пример 1)¹.

Остановка перед вступлением скрипки, обозначенная композитором знаком ферматы, создает ощущение «приглашения» к совместной ансамблевой игре. Гармоническая последовательность в этот момент (такты 4–5) ассоциируется с той, которая пронизывает «Исламей» Балакирева, написанный в 1869 году, и является характерной для произведений Бородина 1870-х годов (боль-

шинство из них уже было доступно к 1880 году в переложениях для фортепиано в четыре руки). Такое же непривычное сочетание гармоний (такты 17–18), используемое в музыке русских композиторов того времени для иллюстрации экзотических образов, можно услышать в симфонической картине А. П. Бородина «В Средней Азии», премьера которой состоялась в апреле 1880 года. С. В. Рахманинов использовал эту же последовательность в романсе «Не пой, красавица, при мне» в 1890-х. В витиеватой главной теме нить шестнадцатых, переходящих от инструмента к инструменту, нежно и грациозно выстраивает непрерывную единую линию. Начиная с 56-го такта, где стоит указание *crescendo et più mosso*, происходит постепенное усиление звучности, темп становится более стремительным, характер взволнованным и оживленным, появляется эпизод *Allegro appassionato*. Особую краску ему придают акценты, которые встречаются на разные доли. Исполненные вместе всеми участниками ансамбля, они придают торжественность этому фрагменту, имеют здесь декламационный характер и должны быть лишены тяжеловесности.

В тактах 99–100 красочный прием, заключающийся в сочетании *pizzicato* виолончели с аккордами *staccato* под лигой у рояля, предвосхищает скерцо второй части и требует особого «летучего» штриха. Затем штрих меняется на *legato*, соответственно, трансформируется характер, композитор приводит нас к новому эпизоду *Un poco rallentando*. Появляется удивительно красивая побочная тема, вначале в партии виолончели, которая потом вступает в диалог со скрипкой. Мотивы у двух инструментов то чередуются, то звучат в октаву. Исполнителям важно обеспечить гибкую передачу мелодической линии от одного инструмента к другому, чтобы выстроить движение к кульминации. Аккомпанемент рояля создает своеобразный «пульсирующий фон». Для этого композитором подобран соответствующий штрих: сочетание *portamento* со *staccato* требует исполнения «дышащей» рукой, с использованием педали. В партии виолончели мы видим множество динамических указаний; в партии фортепиано их нет, но подразуме-

Пример 1

Дебюсси К. Трио G-dur. I часть (тт. 1–4)

¹ Музыкальный текст Трио анализируется по изданию: *Debussy C. Klaviertrio G-dur*. Munich: G. Henle, 1986.

меваются, что пианист поможет виолончелисту выразительно проинтонировать мотивы и выстроить фразу (пример 2).

Доминантовая гармония, предваряющая тему на *ff* в F-dur, требует особого отношения: она ведет к местной кульминации, в которой тема звучит уже у рояля. Во время этого проведения и при подходе к нему для создания звукового объема и мощи важно уделить внимание линии басов. Затем, словно реминисценция, звучат обрывки темы у фортепиано соло. Такое сокровенное высказывание, не сопровождающееся пульсацией других инструментов, обретает особую свободу изложения.

Энгармоническая модуляция в такте 152 возвращает нас из бемольной тональности в диезную, в репризе главная тема звучит на *pp*. Нежная и воздушная изначально, здесь она становится совсем эфемерной, что требует от исполнителей определенного мастерства, чтобы обеспечить тончайшее звукоизвлечение у рояля и найти нужную скорость и частоту вибрации у струнных. Затем следует короткое, сжатое в пределах двух тактов *crescendo*, сменяющееся бравурными, декламационными нисходящими мотивами, в которых все три инструмента акцентированными восьмыми в динамике *ff* на оstinатном, «гудящем» басу «а» у фортепиано (тт. 170–174) приводят нас к эпизоду *Allegro appassionato*. Здесь движение становится более стремительным, характер взволнованным. Обозначение темпа *alla breve*, импульсивное *pizzicato* виолончели, акценты в партиях всех инструментов, приходящиеся то на сильные, то на слабые доли (иногда на вторые, иногда на четвертые) — все подчеркивает оживленный характер этого раздела.

Побочная тема в репризе начинается в тональности субдоминанты — C-dur. После предшествующей калейдоскопической смены бемольных и диезных то-

нальностей «чистый мажор» звучит неожиданно и свежо. Тему виолончели на этот раз сопровождают изложенные восьмыми подголоски фортепиано и скрипки. Интересная находка композитора: мотивы у скрипки и фортепиано в каждом такте расходятся в разные стороны и заново соединяются, как круги на воде, их исполнение требует предельной деликатности, чтобы дать возможность виолончели не выходить в теме за пределы нюанса *pp*. Далее, как и в экспозиции, следует разговор между скрипкой и виолончелью, но необычные тональные повороты приводят здесь не к развернутой кульминации в партии фортепиано, как это было в экспозиции, а лишь к фрагменту ее. Постепенно все утихает, движение приостанавливается (*rallentando*, такт 231). То, что в экспозиции было личным высказыванием фортепиано, построенным на материале побочной темы, здесь передается от инструмента к инструменту и включает в себя мотивы побочной и главной тем. В трогательном окончании первой части — прощании с этим поэтичным миром — звук истаявает от *p* до *ppp*.

Вторая часть *Scherzo-Intermezzo* наполнена изяществом и таинственностью. У слушателей возникают ассоциации с балетами Чайковского. В сочетании такой аллюзии с мягким французским юмором и обаянием рождается особый колорит этой части. Присутствующее в заголовке обозначение «*Moderato con allegro*» также необычно. Слово «*allegro*» в данном случае, как нам кажется, указывает не на темп, а на характер музыки (так же, как в указании *Andantino con moto allegro* к первой части). Во вступлении восьмые *pizzicato* в нюансе *p* в партии струнных, словно робкие шаги на пуантах, чередуются с грозными окриками фортепиано (аккорды на *f*). Главная тема в партии фортепиано изложена аккордами *staccato*

Пример 2

Дебюсси К. Трио G-dur. I часть (тт. 100–111)

Фортепианное трио G-dur К. Дебюсси

с неожиданными акцентами на слабые доли, подчеркивающими скерцозность. Такие же акценты на вторые доли есть и в партии струнных инструментов (пример 3).

Штрих *legato* в тактах 14–15 меняет на миг шуточный характер на лирический, но это звучит, скорей, как

Пример 3

Дебюсси К. Трио G-dur. II часть

пародия: похожие аккордовые последовательности встречались в первой части.

Появившиеся у фортепиано изящные мотивы, изложенные тридцать вторыми, в следующих тактах переходят к струнным, сопровождают второе предложение темы фортепиано, а затем обретают самостоятельное развитие: вначале в партии виолончели, потом скрипки. Вслед за этим восходящий и нисходящий ходы на *crescendo* у фортепиано приводят к звучащим «сурово» в нюансе *f* трелям струнных, но уже в следующем такте динамика внезапно меняется на *p* и постепенно совсем угасает (тт. 33–37). Возвращается основная тема. Ее сжатое изложение на этот раз звучит у скрипки и фортепиано. Тематизм сопровождающей их виолончельной партии вобрал в себя многие предшествующие мелодические элементы.

Средний раздел *Un poco più lento* в одноименном мажоре написан в трехчастной форме с варьированной репризой. В нем полностью меняется характер. В пар-

тии виолончели искренне и тепло звучит певучая тема, сопровождающие ее сочные гармонии фортепиано напоминают нам образы востока в русской музыке. Затем у скрипки появляется грациозная, полетная тема — новый материал, ядро которого составляют пунктир и квинтовый ход вниз. В ней обращают на себя внимание указания Дебюсси «*bien attaque*» (с хорошей атакой) и акцент на пунктирную тридцать вторую. Такие ходы вместе с последующими гаммообразными фиоритурами появляются по очереди у всех инструментов, на протяжении нескольких тактов звучат канон у скрипки и виолончели, по-разному окрашиваются тонально и динамически. Когда тема проходит в партии фортепиано, струнные «оплетают» ее восходящими и нисходящими ходами *pizzicato*. Постоянные изменения артикуляции и динамики делают эту часть чрезвычайно интересной. Например, в разделах, где основная тема проходит у фортепиано, аккомпанемент (в левой руке) Дебюсси записывает тремя разными способами: в тактах 18–21 отдельная восьмая и три восьмых под лигой, в тактах 40–43 две лиги по две восьмые, а в репризе, в тактах 91–94 все восьмые в левой руке исполняются *staccato*. Еще один пример штриховой вариативности — различие между штрихами в тактах 25–26 виолончельной и тактах 29–30 скрипичной партий. В виолончельной партии шестнадцатые соединены лигой, тогда как в том же мелодическом материале в скрипичной партии композитор дает указание исполнять их *staccato* (пример 4).

Третья часть *Andante espressivo* напоминает нам восхитительные медленные части произведений Жюль Массне и Габриэля Форе. Она так же, как первая часть, начинается со вступления, состоящего из четырех тактов.

Пример 4

Дебюсси К. Трио G-dur. II часть (тт. 21–30)

Здесь оно более прозрачное, имеет повествовательный характер и построено на секвенции, плавно приводящей к удивительно красивой главной теме, напоминающей оперную арию (виолончель с сопровождением фортепиано). Первому предложению темы сопутствует авторское указание *p espressivo*, второе сразу начинается *forte* с последующим усилением динамики. Происходит модуляция в H-dur, затем постепенное угасание и тема в основной тональности G-dur звучит у скрипки. В первом предложении изменения коснулись только аккомпанемента: аккорды фортепиано здесь звучат в нисходящем движении, в диалог со скрипкой вступает виолончель. Во втором предложении происходит существенное мелодическое развитие темы. В среднем разделе *Un poco più mosso* вначале в партии фортепиано, затем у струнных происходит чередование дуолей и триолей на фоне «бурлящих» шестнадцатых в левой руке у фортепиано. Нарастает волнение, триоли окончательно вытесняют дуоли. Постепенное усиление звучности приводит к кульминации. У фортепиано, изложенная аккордами и октавами на *ff*, звучит главная тема. Здесь она появляется в Ges-dur и сопровождается подголосками струнных в характерном для среднего раздела изложении триолями с акцентами на каждую ноту (пример 5).

Затем инструменты меняются местами. Развитие темы, сопровождающееся рядом модуляций, происходит у струнных, а подголоски переходят в партию фортепиано. В последних двух тактах перед *Tempo primo* волнение и звучность постепенно стихают. В репризе тема звучит словно издали, на *pp*. Ее изложение поручено скрипке в сопровождении *pizzicato* виолончели и колышущихся фигураций фортепиано.

Финал (*Apassionato*) отличается от других частей Трио своим взволнованным характером и вызывает у нас ассоциации с творчеством Шумана и Дворжака. С самого начала пульсация восьмыми у скрипки и виолончели (размер $\frac{6}{8}$) создает ощущение стремительного, бурного движения. В партии фортепиано звучит беспокойная, словно стремящаяся вырваться из неуклонного биения восьмых, тема. В течение этой части пульсация мелкими длительностями присутствует постоянно и переходит от инструмента к инструменту. Таким образом, финал проносится как будто «на одном дыхании». Начавшись в приглушенной звучности у фортепиано (указание *p et sord* стоит в партиях всех инструментов), тема переходит в партию скрипки, а фортепиано и виолончель сопровождают ее пульсацией восьмых. После того, как звучность достигает *f*, появляется новый тематический материал, основанный на пунктирной ритмической фигуре (тт. 26–31). Напряжение нарастает, этому способствуют остинатные триоли у рояля, затем у струнных, и, наконец, инструменты объединяются: на *ff* звучит взволнованная, страстная главная тема. После кульминации происходит спад динамики, сопровождающийся модуляцией в As-dur (в финале, так же, как в предыдущих частях, мы наблюдаем частые смены тональностей). В эпизоде *un poco ritenuto* у виолончели появляется новая тема. Ее безмятежный характер и аккомпанемент, в котором взволнованные триольные восьмые уступают место мерно колышущимся шестнадцатым, создают контрастную основному характеру финала атмосферу умиротворения и покоя. В дальнейшем развитии происходит варьирование изложения аккомпанемента: нисходящие пассажи фортепиано имитируют звучание арфы (тт. 80–82, 119–124). На мгновение появляется мотив,

Пример 5

Дебюсси К. Трио G-dur. III часть (тт. 35–38)

The image shows a musical score for Debussy's Trio in G major, Part III, measures 35-38. The score is arranged for Violin, Cello, Piano, Violin, Viola, and Piano. It features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes, and dynamic markings like *ff* and *p*.

Пример 6

Дебюсси К. Трио G-dur. IV часть (тт. 96–108)

The image shows a musical score for the fourth part of Debussy's Trio in G major. It consists of two systems of staves. The first system includes Violin, Cello, and Piano. The second system includes Violin, Cello, and Piano. The music is in 3/4 time and features a complex, layered texture with overlapping lines and dynamic markings such as *pp* and *p*.

напоминающий нам видоизмененную главную тему, но струнные прерывают его повторяющимися в нюансе *pp*, словно застывшими, нотами. Еще одна попытка рояля вырваться из оцепенения, казалось бы, не приводит к успеху, но внезапно в E-dur возникает новая, как будто пританцовывающая тема. Она построена на упругом пунктирном ритме, похожем на тот, который мы встречали в первом разделе части (тт. 26–31) (пример 6).

В репризе, как в калейдоскопе, мелькают все основные темы части в новых тональностях. Главная звучит в e-moll, что придает ей новую, печальную краску, тема из эпизода *un poco ritenuto* здесь проходит в E-dur. Пронесется и замирает чудесное напоминание о танце, возвращаясь уже в другой тональности. Наконец, мы попадаем обратно в g-moll. Последнее проведение главной темы у скрипки и виолончели звучит еще более взволнованно, благодаря «задыхающемуся» сопровождению фортепиано. Финал завершается торжественным эпилогом в G-dur. Мы видим интересное композиторское решение: Дебюсси обрамляет произведение четырехтактовыми предложениями. Если характер вступления к первой части еще неуверенный, словно нащупывающий путь, то окончание четвертой части звучит ликующе утвердительно.

Говоря про Трио Дебюсси, Л. К. Погорелова отмечает: «Не очень трудное технически, оно, тем не менее, ставит массу исполнительских задач, требуя от музыкантов яркой образной фантазии, разнообразных звуковых решений» [1, с. 150]. Попробуем разобрать эти задачи и способы их выполнения. Как мы видим, вся партитура пронизана динамическими контрастами, исполнение которых требует мобильности переключений, чтобы успевать изменять не только звучание, но и характер. Наряду с частой сменой динамики, ком-

позитор также неоднократно изменяет темпы внутри частей. Перед исполнителями стоит задача найти оптимальные соотношения темпов между собой, чтобы эти смены звучали органично. Подобные приемы письма Дебюсси использует и в других своих камерных сочинениях, например, в Сонате для виолончели и фортепиано (1915) и Сонате для скрипки и фортепиано (1917). От пианистов здесь требуется особое владение приемами педализации. Постоянно меняющиеся гармонии, обилие мелких длительностей, коротких пауз — подобные составляющие фактуры нуждаются в тончайшей педализации: то частой, то длинными наслоениями.

Несмотря на прозрачность фактуры Трио, непростые задачи здесь стоят и перед струнными инструментами. Скрипка и виолончель часто играют в унисон, октаву или сексту, что всегда требует особого внимания к интонационной стройности. Постоянно меняющиеся штрихи и часто встречающиеся нюансы *p* и *pp* нуждаются в «ювелирной огранке», грациозности и мастерстве исполнителей. Одним из характерных приемов композиторского почерка Дебюсси является развитие тематического материала путем передачи мотивов от инструмента к инструменту. Необходимо сделать эти передачи плавными и незаметными, выстроив, таким образом, единую линию. Если тема проходит у разных инструментов по очереди, важно, чтобы, несмотря на разную природу инструментов, штрихи, динамика и прочие ее составляющие звучали одинаково. Особенно это касается акцентов, которыми так богата партитура этого произведения.

Трио, имеющее удивительную судьбу, наполненное молодой энергией французского композитора и имеющее связь с великой музыкой XIX века, сейчас часто

исполняется в концертных залах. Анализируя различные записи этого произведения, мы видим, какой диапазон возможностей для интерпретации оно предоставляет ис-

полнителям. А публика во всем мире принимает это воздушное трио с большой любовью, и каждый слушатель находит для себя в этой музыке прекрасный мир.

Литература

1. Погорелова Л. К. Камерно-инструментальная музыка: история, методика, исполнительство: учебное пособие. Изд. 2-е, доп. СПб.: Планета музыки, 2019. 380 с.
2. Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк: в 3 т. / ред. и примеч. В. А. Жданова и Н. Т. Жегина. М.; Л.: Academia, 1935. Т. 2. 676 с.

Vladimir MISCHOUK Concerto for Cembalo and Violino solo d-moll by J. S. Bach *Reconstruction by Rosalyn Tureck*

The article presents the history of one unfinished opus by J. S. Bach — Concerto for Cembalo and Violino solo d-moll. Special attention is paid to the reconstruction made by American pianist Rosalyn Tureck (1914–2003).

Keywords: J. S. Bach, Rosalyn Tureck, concerto, cantata, reconstruction.

Владимир МИЩУК Концерт для клавира и скрипки соло d-moll И. С. Баха *Реконструкция Розалин Тюрек*

В статье представлена история реконструкции незаконченного сочинения И. С. Баха — Концерта для клавира и скрипки соло d-moll. Особое внимание уделено варианту, созданному американской пианисткой Розалин Тюрек (1914–2003).

Ключевые слова: И. С. Бах, Розалин Тюрек, концерт, кантата, реконструкция.

Музыкантам и любителям хорошо известно, что перу И. С. Баха (1685–1750) принадлежит двенадцать концертов для одного, двух, трех и четырех клавиров с оркестром. Написаны они в 30–40-е годы XVIII века, когда Бах, как дирижер и солист принимал активное участие в деятельности музыкального студенческого общества Лейпцигского университета (Collegium musicum). Большинство концертов — авторские переработки ранее созданных сочинений для других инструментов.

До сих пор у исследователей творчества композитора нет единого мнения какие из первоначальных вариантов принадлежат собственно Баху, а какие его современникам. Например, концерт для четырех клавиров BWV 1065 представляет собой переложение концерта для четырех скрипок h-moll из знаменитого цикла «L'Estro armonico» («Гармоническое вдохновение») А. Вивальди. Начало II части (Largo) концерта f-moll

BWV 1056 идентична первым тактам Andante флейтового концерта G-dur Г. Ф. Телемана¹. Подобные заимствования вряд ли стоит оценивать как «плагиат», но можно уверенно отнести к живому, творческому общению, порой не лишённому чувства юмора и дружеской привязанности, как в случае с Телеманом. Отметим, что сам характер музыки, приемы письма и типичное для композитора содержание убеждают, что И. С. Бах все же чаще обращался к собственным сочинениям, преимущественно к концертам для струнных или духовых и к кантатам.

Альберт Швейцер в своем классическом труде о жизни и творчестве Баха², не упоминает Концерт № 8 для клавира и скрипки соло d-moll BWV 1059³, в перечне концертов. Однако к настоящему времени установлено, что предположительно в 1738 году, начав сочинение, Бах по неизвестным причинам отказался от продолже-

¹ См. об этом: [2, с. 192–194].

² Впервые книга А. Швейцера «Иоганн Себастьян Бах, музыкант-поэт» увидела свет в Париже в 1905 году. В 1908-м вышло в свет переработанное, дополненное издание на немецком языке. В России опубликована (по французскому изданию) в 1934 г. Перевод с немецкого оригинала, выполненный Я. С. Друскиным, опубликован в 1965 году (в 2002 переиздан в издательстве «Классика-XXI»).

³ Подробнее о датировке, автографе и некоторых реконструкциях концерта см.: [1, с. 312–327].

- АЙДАРОВ Надим Жавдетович — музыковед, кандидат искусствоведения, сотрудник Института театра музыки и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена. E-mail: n.aidarov@yandex.ru
- БРАГИНСКАЯ Наталия Александровна — доцент, заведующая кафедрой истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: nb-sky@yandex.ru
- БРАГИНСКИЙ Дмитрий Юрьевич — преподаватель Средней специальной музыкальной школы Санкт-Петербургской консерватории, кандидат искусствоведения. E-mail: dmi-braginsky@yandex.ru
- ВАРУЛЬ Дарья Алексеевна — ведущий документовед архива Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: muzparadoks@yandex.ru
- ГЛИВИНСКИЙ Валерий Викторович — музыковед, доктор искусствоведения. E-mail: val@glivinski.com
- ЗАЙЦЕВА Татьяна Андреевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры методики преподавания и общего курса фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, профессор кафедры фортепиано Санкт-Петербургской духовной академии, Заслуженный работник культуры РФ, член Союза композиторов Санкт-Петербурга. E-mail: vonhase@mail.ru
- ЗИМИНА Виктория Яковлевна — профессор кафедры камерного ансамбля Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: zimina.victoria@mail.ru
- КРУЧИННИНА Альбина Никандровна — Заслуженный деятель искусств РФ, доцент, главный научный сотрудник, заведующая Научно-исследовательской лабораторией русской музыкальной медиовистики им. М. В. Бразжникова Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: Kruchinina2006@rambler.ru
- ЛАПТЕВ Юрий Константинович — Народный артист РФ, профессор, заведующий кафедрой режиссуры музыкального театра Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: y.k.laptev@gmail.com
- МИЩУК Владимир Валерьевич — пианист, заслуженный артист России, профессор кафедры специального фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова и Международной фортепианной академии на озере Комо. E-mail: vladimirmischouk@inbox.ru
- СИДОРЕНКО Галина Павловна — Заслуженная артистка России, преподаватель кафедры камерного пения Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: lasidore@mail.ru
- СМИРНОВА Екатерина Александровна — заведующая кафедрой Древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, член Церковно-общественного совета при Патриархе Московском и Всея Руси по развитию русского церковного пения. E-mail: e_a_smirnova@mail.ru
- СТАНГ Александр Григорьевич — Заслуженный артист РФ, профессор кафедры скрипки и альты Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: safamang@yandex.ru
- ФЕДОТОВА Мария Владимировна — флейтистка, заслуженная артистка России, солистка оркестра Мариинского театра. E-mail: maria-fedotova@mail.ru
- ФРОЛОВА Наталья Сергеевна — доцент кафедры камерного ансамбля Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: natalia-art@bk.ru
- AIDAROV Nadim — musicologist, PhD, Researcher of the Institute of Music, Theatre and Choreography of Herzen University. E-mail: n.aidarov@yandex.ru
- BRAGINSKAYA Natalia — PhD, Associate professor, Head of the Western Music History Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: nb-sky@yandex.ru
- BRAGINSKY Dmitriy — PhD, Lecturer of Secondary Special Music School of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: dmi-braginsky@yandex.ru
- VARUL Daria — leading document specialist of Archive of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: muzparadoks@yandex.ru
- GLIVINSKI Valery — DSc, PhD, musicologist. E-mail: val@glivinski.com
- ZAITSEVA Tatyana — DSc, PhD, Professor at the Department of Teaching methods and General piano course of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Professor of the Piano Department of the Saint Petersburg Theological Academy, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, member of the Union of Composers of Saint Petersburg. E-mail: vonhase@mail.ru
- ZIMINA Victoria — Professor of Chamber Music Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: zimina.victoria@mail.ru
- KRUCHININA Albina — PhD, Honored Artist of the Russian Federation, Assistant professor, Chief researcher, Head of the Scientific and Research Maxim Brazhnikov Laboratory of the Russian musical medieval studies at the Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: kruchinina2006@rambler.ru
- LAPTEV Juri — People's Artist of Russia, professor, the Head of the Musical Theatre Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: y.k.laptev@gmail.com
- MISHCHUK Vladimir — pianist, Honored artist of Russia, Professor of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory and International Lago di Como Piano Academy. E-mail: vladimirmischouk@inbox.ru
- SIDORENKO Galina — Honored Artist of Russia, lecturer of the Department of Chamber Singing of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: lasidore@mail.ru
- SMIRNOVA Ekaterina — Head of the Department of Old Russian Singing Art at the Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, member of the Church and Public Council under the Patriarch of Moscow and All Russia for development of Russian church singing. E-mail: e_a_smirnova@mail.ru
- STANG Alexander — Honored Artist of Russia, professor of the Violin and Viola Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: safamang@yandex.ru
- FEDOTOVA Maria — Solo flute player in the Orchestra of the Mariinsky Theatre, Honored Artist of the Russian Federation. E-mail: maria-fedotova@mail.ru
- FROLOVA Natalia — Associate professor of Chamber Ensemble Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: natalia-art@bk.ru