

MUSICUS

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

Подписной индекс в каталоге Почты России П6982

№ 4 (76) • октябрь • ноябрь • декабрь • 2023

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 01.12.2023 г.
Формат 60 × 84¹/₈. Бумага кн.-журн.
Печать офсетная. Зак. № 15776.

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

Отпечатано в типографии «Скифия-принт»
197198, Санкт-Петербург, ул. Б. Пушкарская,
д. 10, литер 3, пом. 32-Н. Тираж 120 экз.

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

Материалы, опубликованные в настоящем журнале,
не могут быть полностью или частично
воспроизведены, тиражированы и распространены
без письменного разрешения редакции.

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

Содержание

Alma mater

- А. Кручина. О Максиме Викторовиче Бражникове.
Беседовал Д. Брагинский 3
К. Архипов. «Мои настоящие учителя». Беседовал Д. Брагинский 7

Научные конференции

- Е. Плетьева. Международная конференция молодых специалистов
«Музыкальная медиэвистика в XXI веке» 9
А. Штром. III Всероссийская научно-практическая конференция
«Фортепиано сегодня» 18

Музыка и судьба

- Г. Девдариани. Тимур Мынбаев: дирижер, композитор, педагог,
музыковед. К 80-летию со дня рождения музыканта 22
В. Евтодьева. Евгения Константиновна Перласова —
певица и педагог 28

Теория и практика

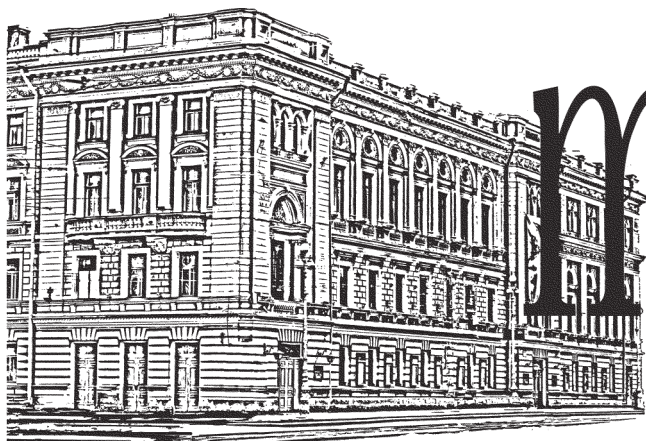
- И. Иоффе. К вопросу о выборе каденций к скрипичным концертам
В. А. Моцарта 32

Studia

- Е. Битерякова. К изучению феномена народного «виртуозного
ансамбля» (на примере квартета села Остроглядово) 39
И. Никифоров. Черты экспрессионизма в творчестве М. Равеля 44
А. Хороших. Песенная традиция пинежской деревни Веркола 48

Наши авторы 56

В оформлении обложки использованы фотоматериалы XXIII фестиваля «Международная неделя консерваторий» (Концерт-закрытие. Концертный зал Мариинского театра, 29 октября 2023 года)



MUSICUS

QUARTERLY
OF THE SAINT PETERSBURG
RIMSKY-KORSAKOV
STATE CONSERVATORY

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

№ 4 (76) • october • november • december • 2023

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 certifiat 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 01.12.2023

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 Skifia-print LLC, Bolshaya
Pushkarskaya str., house 10, letter Z, room 32N,
St. Petersburg, 197198, 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

- A. Kruchinina. About Maxim Viktorovich Brazhnikov.
An interview by D. Braginsky 3
K. Arkhipov. "My genuine teachers". *An interview by D. Braginsky* 7

Research conferences

- E. Pletneva. International Conference of young specialists
"Musical Medieval Studies in the XXI century" 9
A. Shtröm. The Third all-Russian scientific conference "Piano today" 18

Music and fate

- G. Devdariani. Timur Mynbaev: conductor, composer, teacher,
musicologist. To the 80th anniversary of the musician's birth 22
V. Evtdieva. Eugenia Perlasova — the singer and the teacher 28

Theory and Practice

- I. Ioff. On choosing cadenzas for Violin Concertos by W. A. Mozart 32

Studia

- E. Biteriakova. To the studying the phenomenon of the folk
«virtuoso group» (on the example of the Ostrogladovo-quartet) 39
I. Nikiforov. Elements of expressionism in the work of M. Ravel 44
A. Khorošikh. Song tradition of the Pinezhsky village of Verkola 48

- Our authors 56

Ilya IOFF

On choosing cadenzas for Violin Concertos by W. A. Mozart

The article discusses some historical aspects of the emergence and development of cadenzas, the problems of their choice by performers and stylistic compliance with the composition.

Keywords: W. A. Mozart, J. S. Bach, K. Dittersdorf, F. Mendelssohn Bartholdy, J. Joachim, J. Quantz, F. David, D. Oistrakh, G. Kremer, R. D. Levin, cadenza, improvisation, State Musical Edition, Universal Edition, Bärenreiter Verlag.

Илья ИОФФ

К вопросу о выборе каденций к скрипичным концертам В. А. Моцарта

В статье рассматриваются некоторые исторические аспекты возникновения и развития каденций, проблемы их выбора исполнителями и стилистического соответствия исполняемому сочинению.

Ключевые слова: В. А. Моцарт, И. С. Бах, К. Диттерсдорф, Ф. Мендельсон-Бартольди, Й. Иоахим, И. Кванц, Ф. Давид, Д. Ойстрах, Г. Кремер, Р. Д. Левин, каденция, импровизация, Государственное музыкальное издательство, Universal Edition, Bärenreiter Edition.

В академической музыке, как и в обществе, всегда происходили, и наверняка еще будут происходить, события и потрясения, меняющие ход истории. Но в отличие от социальных революций, музыкальные растянуты во времени на годы, а иногда на десятилетия. Сейчас человек живет в социуме, который функционирует по совершенно другим государственным, этическим и прочим законам, нежели сто или двести лет назад. Музыканты тоже вынуждены реагировать на перемены, происходящие вокруг, и приспосабливаться к новым условиям: меняются конструкции музыкальных инструментов, что диктует необходимость освоения новых профессиональных приемов игры; с изобретением нотной письменности в средневековой Европе возросла роль запоминания и ценность «дословной» передачи текста¹; изобретение книгопечатания повлекло за собой распространение нотопечатания, что в свою очередь свело на нет устную традицию передачи музыкального материала и необходимость использования навыков импровизации, практически привязав акт публичного выступления музыканта к озвучиванию уже за-

фиксированного текста, причем не всегда сочиненного им самим.

Одним из самых важных событий, определивших ход развития музыкальной истории и окончательно отделивших академическую музыку от всех остальных ее видов и жанров, стало разделение функций композитора и исполнителя. Мы сейчас не можем утверждать точно, когда именно начался этот процесс. Композиторы ренессанса и эпохи барокко (разумеется, здесь мы говорим о так называемой «светской» музыке) иногда давали или продавали свои опусы исполнителям, но это было скорее исключением из правил. Авторское исполнение или участие в нем (например дирижирование или управление процессом из-за клавиатура) считалось не просто нормой, но было *sine qua non*² музыкальной жизни того времени. Автор, естественно, свободно обращался с собственным текстом, меняя или украшая его в процессе исполнения. Импровизация и каденцирование были настолько же равноправными критериями оценки таланта, как владение смычковой техникой для струнников или искусство дыхания для певцов.

¹ Подробнее см.: [2].

² То, без чего нельзя обойтись (*лат.*).

Мало того — при исполнении своих сочинений другими музыкантами авторы требовали не схоластического подхода к тексту, но всячески приветствовали украшение его мелизмами, каденциями, форшлагами и пр., конечно, если это соответствовало духу исполняемой музыки и демонстрировало хороший вкус и умение музыканта-исполнителя. Здесь уместно отметить, что понятие «каденция» в то время обозначало не развернутую виртуозную импровизационную вставку в конце сочинения, как это будет позже, но расширенное и богато украшенное завершение разделов музыкального сочинения, например на границах формы *Da Capo*. Как пишет Иоганн Иоахим Кванц (1697–1773): «Неоспоримо, что каденция, будучи сыграна вовремя и должным образом, служит украшением пьесы. <...> Исполнять каденции считается обязательным всякому певцу и исполнителю» [4, с. 177]. До нашего времени дошли десятки трактатов того периода, посвященных искусству украшательства. Они являются неоспоримыми свидетельствами вкусов и законов музицирования того времени. В ряду авторов — знаменитые композиторы, исполнители и теоретики того времени, в том числе Б. Марчелло, И. Г. Вальтер, К. Ф. Э. Бах, Дж. Тартини, К. В. Глюк, Ж.-Ж. Руссо, Ч. Бёрни и др.

С развитием нотопечатания фигуры композитора и исполнителя все более отдалялись друг от друга. Навыки каденцирования и импровизированного украшения мелодии медленно уходили в небытие. Уже у Баха мы часто видим текст, который более напоминает записанную (предписанную) импровизацию, нежели простую мелодию. По мнению дирижера сэра Джона Элиота Гардинера «необычно высокое количество детально выписанных фигураций в партитурах Баха указывает на его практический опыт: как в капле воды в них отражаются различные методы, с помощью которых Бах импровизировал, разрабатывал и совершенствовал свою изначально простую идею, — и это производит сильнейшее впечатление» [3, с. 362]. В качестве приме-

ра можно привести начало *Adagio* из Сонаты № 1 *g-moll* для скрипки соло BWV 1001 (пример 1).

Здесь ритмическая и мелодическая прихотливость изложения говорят о том, что Бах не полностью доверял потенциальным исполнителям сочинения и не желал, чтобы его замысел был разрушен неподходящей каденцией или неумелым украшением. Чтобы не рисковать, он сам «разукрасил» текст.

«Еще один ярчайший пример у И. С. Баха — клавирное соло в 1-й части Пятого Бранденбургского концерта (BWV 1050), которое рассматривается разными исследователями как выписанная каденция солиста, а сам концерт — как первый в истории музыки концерт для клавира с оркестром. Этот фрагмент, помимо непривычной длины, примечателен тем, что, хотя и выглядит однообразно пассажным, включает в себя, если присмотреться внимательнее, некоторые элементы предшествующих разделов <...> в виде кратчайших интонационных формул» [7, с. 43].

Так или иначе процесс шел неумолимо, и менялось не только отношение к музицированию, но менялся и сам музыкальный текст, постепенно превращаясь из «дескриптивного» в «прескриптивный»³. Иначе говоря, вместе с недоверием автора к исполнителю возрастала и авторская ответственность за точность изложения своей мысли на бумаге. Появились пометки с указанием штрихов и фразировки у струнных, отмеченное дыхание у духовых и певцов. Динамические указания в партитурах *forte* и *piano*, ранее отмечающие лишь редкие эффекты «эхо» или указывающие на общий аффект пьесы, стали обычной практикой, а уже спустя какую-то сотню лет после смерти Баха, Людвиг ван Бетховен сделал подробную динамику своим «фирменным знаком». Подробность же нотации с конца XIX века стала предметом многих музыковедческих работ, поэтому мы не будем останавливаться здесь надолго. Весьма изящно суть проблемы сформулировал исследователь и историк джазовой культуры Алексей Баташев

Пример 1

Бах И. С. Соната для скрипки соло BWV 1001. I часть (такты 1–6)⁴

³ Остроумная терминология Брюса Хейнса. См.: [8].

⁴ Музыкальный текст приводится по изданию: Бах И. С. *Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato. Lib. I: BWV 1001–1006*. Siegburg: Werner Icking, 1998. S. 3.

(1934–2021): «Граница между импровизацией, с одной стороны, композицией и исполнением — с другой, определяется наличием или отсутствием некоей промежуточной фазы, в которой произведение оказывается „переведенным“ в иную знаковую систему — в письменный текст. <...> С текстом удобнее общаться, но есть опасность, что он может незаметно подменить собой само произведение» [1, с. 83] (курсив мой. — И. И.).

Как следствие — стилистическая грамотность, широкий кругозор и всесторонняя образованность, как необходимость для концертирующего музыканта, стали сдавать свои позиции за ненадобностью. Именно точность исполнения текста и неукоснительное следование авторским предписаниям стали признаком, а зачастую и мерилем грамотности и профессионализма музыканта-исполнителя. Внимательный взгляд в ноты стал достаточным условием для успешного овладения сочинением.

Здесь нельзя не отметить, что традиция свободного каденцирования сохранялась в европейской академической исполнительской культуре достаточно долго. Если рассматривать скрипичный репертуар, то еще в партитурах концерта Бетховена (op. 61, 1806), обоих концертов Мендельсона-Бартольди («юношеского» d-moll, 1823 и знаменитого e-moll op. 64, 1845), концерта Брамса (op. 77, 1878) на месте предполагаемой каденции стоит просто пауза с фермой, подразумевающая если не импровизацию, то по крайней мере полную

свободу скрипача для исполнения некоего виртуозного сольного эпизода.

Читатели-скрипачи, возможно, будут удивлены — каким образом в список попал e-moll'й концерт Мендельсона op. 64? Ведь уже почти 180 лет каденция в первой части является безальтернативной, мало того — неотъемлемой частью авторского текста! Ответ мы можем получить, открыв клавир этого концерта, опубликованный издательством Bärenreiter в 2018 году под ревьюизией Ларри Тодда (R. Larry Todd). Это urtext-версия 1844 года, то есть именно тот материал, что вышел из-под пера композитора и еще не был просмотрен, дополнен и «улучшен» близким другом Мендельсона, блестящим скрипачом Фердинандом Давидом (1810–1873), на тот момент концертмейстером оркестра Gewandhaus в Лейпциге.

Помимо небольших, но существенных изменений в партии солиста, на месте всем известной каденции мы видим лишь набросок условной нисходящей фразы, с помощью которой солист должен был по задумке автора «выйти» в каденцию, и следующий за ним короткий эпизод, состоящий из арпеджированных аккордов, который вводит партию солиста обратно в партитурную ткань репризы (пример 2).

Квалифицировать этот пассаж как полноценную авторскую каденцию мы не можем, хотя бы в силу его краткости и полного отсутствия мало-мальски художе-

Пример 2

Мендельсон Ф. Концерт для скрипки с оркестром e-moll op. 64. I часть (такты 299–310)⁵

Cadenza ad libitum

299

303

ff

pp

arpegg.

segue

cresc.

*)

f

p

segue

segue

a tempo

sempre arpegg.

⁵ Музыкальный текст приводится по изданию: Mendelssohn-Bartholdy. Konzert in e für Violine und Orchester op. 64 / Urtext hrsg. von R. Larry Todd. 2 Aufl. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2019. S. 15.

ственных идей, поэтому с большой долей вероятности предполагаем, что все отличия общепринятой версии 1845 года от первоначальной 1844 года, включая каденцию, исполняемую всеми скрипачами последних двух столетий, принадлежат именно Ф. Давиду. По крайней мере концерт впервые прозвучал в Лейпциге 13 марта 1845 года с Фердинандом Давидом в качестве солиста, из-за болезни Мендельсона премьерой руководил второй дирижер — датский композитор Нильс Гаде (1817–1890). Через полгода, 23 октября, концерт повторили вновь, но теперь уже за дирижерским пультом стоял сам автор. Мендельсон очевидно был согласен с правками скрипача, если доверил ему первые исполнения.

Остается лишь гадать, что именно было бы на месте перехода к репризе первой части этого гениального сочинения, если бы по каким-то причинам автор принес рукопись не Давиду, а другому солисту. Одно можно утверждать с уверенностью: скрипачи всего мира играли бы не концерт Мендельсона-Давида, но концерт Мендельсона-N, и при этом ни у кого не возникало бы сомнений в «аутентичности» авторского замысла.

К середине XX века необходимость навыка импровизации окончательно исчезла из академической области музицирования. Вопросы каденцирования отпали сами собой, так как к этому времени накопилось довольно много уже зафиксированных на бумаге, растиражированных и опробованных на публике каденций, написанных выдающимися музыкантами-исполнителями для своего личного пользования. Сработал «фактор почитания авторитета», и современные исполнители оказались запертыми между потребностью в самовыражении, с одной стороны, и нежеланием публики слушать, а педагогов преподавать то, чего они еще не знают и не могут предсказать заранее, с другой.

Вопрос выбора каденций к концертам В. А. Моцарта перед скрипачами стоит уже давно. Пианисты могут радоваться тому, что Моцарт сам выходил на концертную сцену в качестве солиста, поэтому после него остались наброски (иногда весьма подробные, почти законченные) тех каденций, которые он сам исполнял к своим концертам. Скрипачам же по сей день приходится довольствоваться каденциями, сочиненными другими исполнителями. При этом нельзя не отметить, что художественные достоинства этих каденций зачастую весьма спорны. Возможно, несколько эмоционально, но тем не менее справедливо высказался по этому поводу скрипач Гидон Кремер: «Бесчинство, которое вытворяется с каденциями к скрипичным концертам Моцарта, попросту неопишимо» [5, с. 259]. Немецкий флейтист, композитор и конструктор музыкальных инструментов И. Г. Тромлиц (1735–1805) в своей «Обстоятельной и основательной школе игры на флейте», увидевшей свет спустя 40 лет после кванцевского «Опыта», пишет: «Очень часто, когда солист исполняет самый красивый

концерт чисто и правильно, но в конце не добавляет этих музыкальных *погремушек* (нем. Spielkram) или же дает их в усеченном объеме, то вся его игра идет на смарку, несмотря на его старания. Поскольку все солисты это знают, то не уходят со сцены, не выложив всю эту дребедень. И какого только убожества тут не слушаешься! В самом деле, было бы лучше иногда заканчивать просто хорошей трелью» [7, с. 52]. Немецкий композитор, органист и музыковед И. Кунау (1660–1722) в своей работе «Музыкальный шарлатан» (1700) предостерегал музыкантов от «непомерно раздутых каденций, развязных пассажей, колоратур и прочих легкомысленных вещей», считая, что «виртуоз не должен проявлять тщеславия, характерного для театра» [6, с. 60].

Тем не менее, авторитет сочинителя, как правило, перевешивает все сомнения, и скрипачи всего мира — от студентов музыкальных училищ до признанных мэтров — продолжают играть в заключение первых частей гениальных моцартовских концертов нагромождения пассажей и тяжеловесных аккордов, не имеющие ничего общего с эстетикой и духом музыки В. А. Моцарта, но зато предписанные уважаемыми профессорами и концертирующими скрипачами прошлого. При этом вопрос выбора просто не возникает: к примеру, неповоротливые и явно перегруженные полифонией и плотными фактурами каденции Йозефа Иоахима (1831–1907) к I части скрипичного концерта № 4 KV 218 или к I части скрипичного концерта № 5 KV 219 сегодня считаются чуть ли не каноническим продолжением моцартовского текста. Предположение, что на месте этих каденций могут быть какие-то другие, пугает студента и поражает своей смелостью педагога. Но мысль о том, что вместо этих каденций может (и должна!) исполняться спонтанная импровизация, просто не приходит в голову никому: этот вопрос вообще находится вне поля современного образовательного и исполнительского процесса.

Некоторые важные требования к стилю каденций во второй половине XVIII века зафиксировал австрийский композитор Карл Диттерсдорф (1739–1799), который, кстати, неоднократно слышал сольные выступления Моцарта. В своих воспоминаниях Диттерсдорф отмечал: «Каденции (в старые времена их называли «каприччи») были очень популярны, чтобы виртуоз мог, импровизируя, сполна показать свое искусство. Однако позже от этого отошли, очевидно вследствие того, что часто музыкант, хорошо сыгравший концерт, каденцией все портил, так как обилие виртуозных, интонационно-нейтральных пассажей уничтожало впечатление от исполнения самого концерта» [9, с. 102].

Именно «интонационно-нейтральными» пассажами, о которых так пренебрежительно пишет Диттерсдорф, заполнены традиционные «общепринятые» каденции авторства Й. Иоахима, А. Марто, К. Флеша, Ф. Давида, Л. Ауэра и др.⁶ Являясь несомненно выдающимися

⁶ Наиболее полным изданием каденций к моцартовским скрипичным концертам на сегодняшний день являются части IV (Каденции к концертам В. А. Моцарта №№ 1–4) и V (Каденции к концертам В. А. Моцарта №№ 5–7) сборника «Скрипичные каденции» (М.: Музгиз, 1961–1962).

исполнителями своего времени, авторы, похоже, ставили своей целью вместить в каденцию все то, что им не удалось продемонстрировать в процессе исполнения концерта Моцарта — искусство исполнения аккордов и флажолетов (Й. Иоахим, К. Флеш, Ф. Давид), владение двойными нотами и полифоническими приемами (А. Марто, Л. Ауэр, Б. Губерман, А. Франко, Э. Изай), *pizzicato* левой рукой (Н. Кубат), высокими позициями (Э. Соре) и прочие достоинства, которые применительно к эстетике моцартовской эпохи сейчас представляются излишними.

В 1801 и 1804 году в Европе были изданы сборники фортепианных концертов Моцарта с его собственными каденциями, и можно сделать вывод, что они (каденции) «органично вписываются в музыкальный контекст эпохи: в них и виртуозные пассажные фрагменты (обычно в начале и конце), и появляющиеся *подчас* новые мотивы, и тематические разделы (иногда более протяженные и «распетые», чем было принято в то время, но *никогда не периоды целиком*)» [7, с. 79] (курсив мой. — И. И.).

Основываясь на таком взгляде, из всех негласно предписанных сегодняшним молодым скрипачам каденций, так или иначе соответствующими духу того времени можно считать каденции к Концерту № 3 KV 216, сочиненные выдающимся советским скрипачом Д. Ф. Ойстрахом (1908–1974). В них наиболее органично сочетаются мелодическая и пассажная импровизационность, развитие и разработка основных тем самого концерта, компактная форма и использование виртуозных возможностей современного скрипача. Возможно, из десятков сочиненных и записанных на бумаге, именно ойстраховские каденции находятся ближе всего к представлению Моцарта о том, какой должна быть каденция к инструментальному концерту.

Безусловно, «традиционные» каденции дают нам представление об эстетике скрипичного исполнительского искусства второй половины XIX — начала XX веков, когда слава их авторов, блестящих виртуозов, была в расцвете. Но в наши дни, когда движение HIP⁷ благодаря своей убедительности и художественной состоятельности все прочнее завоевывает позиции, представляется необходимым пересмотреть некоторые вопросы, касающиеся выбора и исполнения каденций к моцартовским концертам с целью более точного их соответствия требованиям того времени. В самом деле, если во всем мире особенности интерпретации концерта Моцарта на любом консерваторском экзамене, международном конкурсе или оркестровом прослушивании стали мерилем художественного вкуса и профессионального воспитания скрипача, то естественно было бы продолжить эту линию и уделить достаточное внимание выбору и интерпретации каденции. Отношение музыканта к этому вопросу может многое сообщить о его профессиональной эрудиции, музыкальном вкусе и чувстве стиля (или их отсутствии) чуткому слушателю или внимательному педагогу.

Всем начинающим скрипачам педагоги обязательно объясняют важность прослушивания записей великих исполнителей, при этом всегда предупреждают об опасности копирования интерпретаций. То, что органично звучит в записи одного, может (и наверняка будет) звучать неубедительно в исполнении другого музыканта. Если же вспомнить, что каденция призвана быть не просто набором виртуозных упражнений, а неким музыкальным «портретом» исполнителя, то исполнение чужой каденции может быть приравнено к копированию чужой интерпретации, а это именно то, от чего нас предостерегали педагоги с детства. И здесь на помощь может прийти одно очень интересное и полезное издание.

В 1992 году издательство Universal Edition выпустило сборник каденций к скрипичным концертам Моцарта, предложенных американским музыковедом и пианистом Робертом Дэвидом Левиным (р. 1947). Написанные по заказу скрипачей Розмари Харбисон (Rose Mary Harbison) и Гидона Кремера (специально для его записи всех концертов с дирижером Николаусом Арнонкуртом (Nicolaus Harnoncourt) на фирме Deutsche Grammophon), они основываются на тех принципах, которые хорошо просматриваются в оставшихся от Моцарта каденциях к фортепианным концертам. Будучи одним из самых авторитетных на сегодняшний день исследователем и исполнителем моцартовского наследия, Р. Д. Левин не только максимально сохранил авторский принцип подхода к каденцированию (принципы формообразования, методы разработки основных тем, украшения и виртуозные пассажи), но и предложил интересную концепцию для возможных исполнителей, которая предоставляет, с одной стороны, возможность играть на месте каденции заранее выученный, но сочиненный другим музыкантом текст, с другой, дает шанс исполнителю почувствовать себя чуть ли не композитором.

Дело в том, что каждая каденция Левина (а в сборнике можно найти каденции ко всем скрипичным концертам Моцарта с подтвержденным авторством, т. е. KV 207, 211, 216, 218 и 219) состоит из блоков-«кирпичиков», и подразумевает свободное комбинирование этих блоков внутри одной каденции самим исполнителем, в зависимости от его вкуса, возможностей и художественных целей. Порядок использования этих блоков определен самим Левиным, но количество вариантов дает большую свободу выбора.

Рассмотрим этот принцип на примере каденции Левина к уже упоминавшейся в этой статье I части Концерта № 4 KV 218 (пример 3).

Автор сборника предлагает два варианта для начала каденции, А и В. Вариант А длится 20 тактов, затем строчка обрывается и следует указание на то, что продолжением материала могут служить два варианта, соответственно 1 и 2. Каждый из этих вариантов длится

⁷ HIP (англ.) — Historically Informed Performance (Исторически информированное исполнительство).

Пример 3

Левин Р. Д. Каденция к концерту В. А. Моцарта для скрипки с оркестром № 4 KV 218. I часть⁸

не более трех тактов, затем предлагается еще одна возможность для комбинирования (варианты 3 и 4), каждый из которых задуман как заключение и выход из каденции. По окончании этих вариантов Р. Левин дает еще один начальный вариант каденции В (существенно отличающийся от варианта А), длящийся 29 тактов, затем предлагает выбор между вариантами заключения 5 и 6, оставляя возможность перехода на варианты 3 и 4. Пользуясь таким «конструктором», исполнитель волен сам составить себе каденцию по собственному вкусу. Как мы видим, одна лишь каденция может быть исполнена в десяти различных вариантах, что практически расширяет функцию скрипача как исполнителя предписанного текста до соавторства. В любом случае,

это дает шанс современному концертирующему скрипачу «повторить уловку знаменитой примадонны конца XVIII века мадам Мара. В 1790 году в Венеции она исполняла арию Джузеппе Ганцаниги, для которой записала четыре различно орнаментированные версии. Заучив эти варианты и исполняя их в последующие вечера во время представления оперы, Мара производила впечатление импровизации, чем и обеспечила себе в том сезоне, как она потом похвалялась, триумф над своей соперницей Бриджидой Банти» [8, с. 291].

В каденциях Роберта Левина нет технических приемов, которые не использовались бы самим Моцартом: нет искусственных, натянутых поворотов в далекие тональности, нет пассажей ради пассажей. В каждом

⁸ Cadenzas to Mozart's Violin Concertos by Robert Levin with a preface by Gidon Kremer. Wien: Universal Edition, cop. 1992. P. 21.

«моторном» эпизоде легко угадывается вариация на основные темы концерта, материал звучит легко и непринужденно. Экономное, почти скупое использование Левиным двойных нот и аккордов полностью соответствует моцартовской скрипичной эстетике: во всем каноне из пяти скрипичных концертов мы с трудом наберем с десяток аккордов в партии солиста. Благодаря применению моцартовских принципов развития музыкального материала, Левину удается органично вписать каденции в контекст самого концерта и при этом позволить солисту продемонстрировать свои виртуозные возможности. Скрипач, выбирающий грамотный в сегодняшнем понимании подход к интерпретации Моцарта, — экономное, точно рассчитанное вибрато, «графичную» артикуляцию коротких мотивов-«жестов» и штрихов, выразительную микродинамику — в случае использования каденций Роберта Левина не вынужден «на ходу» менять исполнительскую эстетику, а соответственно и технологию. Весь арсенал выразительных и технических средств, применяемый солистом в концерте, пригождается также и в каденциях Левина, в то время как написанные в так называемой «романтической» традиции и требующие соответствующих приемов исполнения каденции Л. Ауэра, К. Флеша и пр., сыгранные «по-моцартовски», начинают звучать рыхло и неубедительно. В этом случае для достижения художественной цельности выступления скрипачу остается лишь одно решение: играть Моцарта «по-ауэровски», что в XXI веке вызывает лишь улыбку коллег и раздражение слушателей.

К сожалению, мы не можем рассматривать в данной статье вопросы спонтанной импровизации на месте каденций, так как развитие и использование этого навыка находится, как уже было отмечено, за пределами методических рекомендаций и исполнительской практики. Воздержимся от оценки такого положения вещей, но отметим, как было бы хорошо, если бы домашние заготовки для последующих импровизаций стали нормой, а сочинение собственных каденций студентами всячески поощрялось педагогами или членами жюри

различных прослушиваний. Причем критерий соответствия каденции духу исполняемого сочинения может (и должен!) стать гораздо более важным, нежели качество исполнения каденции, написанной сто лет назад.

Скрипачи не могут игнорировать те изменения, которые произошли в профессии за последний век. Пересмыслению подверглись эстетика извлечения звука правой рукой, функция вибрато, технический и художественный аспекты смены позиции левой руки. Убедительность концепции *HIP* все сильнее влияет на интерпретацию не только музыки ренессанса и барокко, но и более позднего репертуара. Все это диктует музыканту необходимость пересмотра многих привычных принципов, включая отношение к выбору исполняемой программы. Совершенно очевидно, что вопрос выбора каденций сегодня незаслуженно находится на периферии исполнительского и педагогического внимания. И это несправедливо хотя бы потому, что внимательный разбор и подробное обсуждение этой проблемы со студентом могут подтолкнуть молодого скрипача к более глубокому изучению истории музыки, стилистики конкретной эпохи, особенностей самого концерта. Представляется целесообразным по возможности обсуждать достоинства и недостатки каденций, подготовленных или сочиненных студентами, на уроках по специальности. Нет сомнений в том, что это значительно углубит понимание формы, мелоса и технических особенностей исполняемого сочинения.

Далеко не каждый студент успевает за время обучения пройти в классе концерты Бетховена и Брамса, но мимо изучения концертов Моцарта не проходит ни один. Ясность мысли, тональная простота, прозрачность и гомофонность фактуры этих гениальных пьес могут стать крепкой и удобной основой для первых попыток сочинительства. Для тех же, кто совсем не уверен в своих композиторских возможностях, всегда остается альтернатива в виде сборника каденций Роберта Д. Левина, — современных, грамотных, остроумно сконструированных, — которые обязательно должны занять достойное место и на концертной сцене, и, что особенно важно, в консерваторских классах.

Литература

1. Баташев А. Искусство джаза в музыкальной культуре // Советский джаз: сб. ст. / ред.-сост. А. Медведев, О. Медведева. М.: Советский композитор, 1987. С. 80–95.
2. Буссе Бергер А. М. Средневековая музыка и искусство памяти / перевод с англ. М. А. Акимовой. Б. м.: Academic Studies Press, 2023. 422 с.
3. Гардинер Дж. Э. Музыка в Небесном Граде. Портрет Иоганна Себастьяна Баха / перевод с англ. Р. Насонова и А. Андрушкевич. М.: ООО «Роузбэд Интерэक्टив», 2019. 927 с.
4. Кванц И. И. Опыт наставлений в игре на флейте траверсо / перевод с нем. Е. Петелиной и М. Куперман. СПб.: Фонд Возрождения Старинной Музыки, 2013. 392 с.
5. Кремер Г. Обертон. М.: Аграф, 2001. 348 с.
6. Кунау И. Музыкальный шарлатан / перевод с нем. Н. Остроумовой. М.: Прест, 2007. 191 с.
7. Меркулов А. М. История исполнительского искусства. Каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Юрайт, 2020. 183 с.
8. Хейнс Б. Конец старинной музыки / перевод с англ. Ф. Ноделя. М.: АдМаргинем Пресс, 2023. 383 с.
9. Dittersdorf K. D. The autobiography of Karl von Dittersdorf. Memphis: General Books LLCTM, 2012. 344 p.

АРХИПОВ Кирилл Александрович — директор Санкт-Петербургского музыкального училища имени Н. А. Римского-Корсакова.

БИТЕРЯКОВА Елена Викторовна — старший научный сотрудник Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, кандидат искусствоведения. E-mail: elena-biteryakova@yandex.ru.

БРАГИНСКИЙ Дмитрий Юрьевич — преподаватель Средней специальной музыкальной школы Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: dmi-braginsky@yandex.ru.

ДЕВДАРИАНИ Георгий Александрович — преподаватель кафедры оперной подготовки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: georges.dni@online.nl.

ЕВТОДЬЕВА Виктория Аркадьевна — Заслуженная артистка России, лауреат международных конкурсов, профессор кафедры камерного пения Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: vyevtodieva@gmail.com.

ИОФФ Илья Вениаминович — скрипач, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, художественный руководитель камерного оркестра «Дивертисмент». E-mail: ilyaioff@gmail.com.

КРУЧИНИНА Альбина Никандровна — Заслуженный деятель искусств РФ, доцент, главный научный сотрудник, заведующая Научно-исследовательской лабораторией русской музыкальной медиавистики им. М. В. Бразникова Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: kruchinina2006@rambler.ru.

НИКИФОРОВ Иван Олегович — студент фортепианного факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, преподаватель фортепианного отдела ДШИ им. П. А. Серебрякова (Санкт-Петербург). E-mail: ivan.nikiforov99@mail.ru.

ПЛЕТНЁВА Екатерина Васильевна — профессор кафедры древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: epletnyova2006@mail.ru.

ХОРОШИХ Анастасия Алексеевна — бакалавр Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: asya@alk0.info.

ШТРОМ Анна Александровна — лауреат международных конкурсов, профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: anna-shtrom@mail.ru.

ARKHIPOV Kirill — Headmaster of the St. Petersburg Rimsky-Korsakov Musical College.

BITERIAKOVA Elena — PhD, Senior Researcher of the Klyment Kvitka Folk Music Research Center of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory. E-mail: elena-biteryakova@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.

DEVDAIANI Georgy — Lecturer of the Department of Opera Training of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: georges.dni@online.nl.

EVTODIEVA Victoria — Honored Artist of Russian Federation, laureate of International competitions, Professor of the Department of Chamber Vocal of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: vyevtodieva@gmail.com.

IOFF Ilya — violinist, Professor of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, artistic director of The Divertissement Chamber Orchestra. E-mail: ilyaioff@gmail.com.

KRUCHININA Albina — PhD, Honored Artist of the Russian Federation, Associate 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.

NIKIFOROV Ivan — student of the Piano Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Lecturer of the Piano Department of the Saint Petersburg Serebryakov Children's School of Arts. E-mail: ivan.nikiforov99@mail.ru.

PLETNEVA Ekaterina — PhD, Professor of the Department of Old Russian Chant of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: epletnyova2006@mail.ru.

KHOROSHIKH Anastasia — Bachelor of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: asya@alk0.info.

SHTROM Anna — PhD, Laureate of International Competitions, Professor of the Department of the General Piano Course and the Piano Teaching Methods of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: anna-shtrom@mail.ru.