

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

Учредитель и издатель:

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

Редакция:

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

Редакционная коллегия:

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

Контакты:

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

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского
университета)
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)
К. В. Зенкин (доктор иск., профессор МГК)
Ю. С. Карпов (канд. иск., профессор Казанской
консерватории)
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)
А. И. Климовицкий (доктор иск., профессор
СПбГК, гл. науч. сотр. РИИИ)
Т. И. Науменко (доктор иск., профессор РАМ
им. Гнесиных)
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК,
вед. науч. сотр. ГИИ)
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,
профессор Нижегородской консерватории)
Е. М. Царёва (доктор иск., профессор МГК)
Т. В. Шабалина (доктор иск., профессор СПбГК)

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

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

Журнал включен в Перечень рецензируемых
научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук
(ВАК при Минобрнауки России).

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

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

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

Содержание

Статьи

Владимир Хавров
Кларнеты в ранних операх
Карла Марии фон Вебера 6

Анна Кривцова
Музыкальное эссе в творчестве
Сэмюэла Барбера:
генезис и специфика жанра 31

Елена Наливаева
Истина где-то рядом:
«Буковинские песни» Леонида Десятникова
как неоромантический цикл 46

Документы

Наталья Савкина
Еще о Горчакове,
секретаре Прокофьева 70

*Елена Прыткова, Анна Сахарова,
Наталья Хорошилова*
«Московские» письма Джакомо Пуччини
к режиссеру Владимиру Алексееву:
первая публикация 90

Рецензии

Марина Михеева
«Блоковская симфония» Владимира
Щербачёва: partitura incognita 116

Сведения об авторах 126

Информация для авторов 130

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 Tverдовskaya, Deputy Editor-in-Chief (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor
Olga Baranova, Editor of English texts

Editorial Board:

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

Contacts:

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

Advisory Board:

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

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

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

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

Contents

Articles

Vladimir Khavrov

Clarinets in Carl Maria von Weber's
Early Operas **6**

Anna Krivtsova

Musical Essay in the Samuel Barber's Output:
Genesis and Specificity of the Genre **31**

Elena Nalivaeva

The Truth is Out There:
"Songs of Bukovina" by Leonid Desyatnikov
as a Neoromantic Cycle **46**

Documents

Natalia Savkina

More About Gorchakov,
Prokofiev's Secretary **70**

Elena Prytkova, Anna Sakharova,

Natalia Khoroshilova
"Moscow" Letters by Giacomo Puccini
to the Director Vladimir Alekseyev:
First Publication **90**

Reviews

Marina Mikheeva

"Blok's Symphony" by Vladimir
Shcherbachyov: a "partitura incognita" **115**

Contributors to this issue **126**

Directions to contributors **130**

УДК: 781.22

ББК: 85.31

DOI: 10.26156/OM.2021.13.2.003

Истина где-то рядом: «Буковинские песни» Леонида Десятникова как неоромантический цикл

Наливаева, Елена Николаевна

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

Санкт-Петербургское музыкальное училище имени Н. А. Римского-Корсакова
190068 Санкт-Петербург, переулок Матвеева, 1, литер А

Аннотация. «Буковинские песни» Леонида Десятникова, написанные в 2017 году и вдохновленные фольклорными напевами, — продолжение традиции циклов прелюдий для фортепиано, заложенной в эпоху романтизма и активно развитой в дальнейшем. В статье делается попытка осмыслить сочинение как образец неоромантизма, констатировать неразрывную связь с прошлым, параллельно затрагивая особенности работы композитора с материалом. Большое внимание уделяется романтической идее синтеза: «Буковинским песням» свойственно сочетание несочетаемого, органичное соединение непохожего, разнопланового. Именно поэтому, анализируя цикл, автор статьи оперирует словами с приставкой «поли-»: полиформа, политоникальность, полиопорность, полиладовость, полигармония, полиметрия, полиритмия, политональность (ключевое «поли-» для самого Десятникова) — обобщающим для всех этих терминов становится понятие полисистемы.

В буклете к диску «Буковинских песен» поэт Мария Степанова предпринимает «Двенадцать попыток заговорить» о фортепианных прелюдиях Десятникова. Данная статья, в сущности, представляет собою тринадцатую, музыкантскую и музыковедческую, попытку начать разговор о цикле. Подробный потактовый анализ «Буковинских песен» не входит в задачи этой работы; перед автором, скорее, стоит цель показать ведущий принцип организации материала в рассматриваемом сочинении. Наиболее детально анализируются Прелюдии I, II, XIII, XV, XIX.

Ключевые слова: *Леонид Десятников, «Буковинские песни», романтизм, аллюзия, полисистема.*

Дата поступления: 01.12.2020

Дата публикации: 01.05.2021

Для цитирования: *Наливаева Е. Н.* Истина где-то рядом: «Буковинские песни» Леонида Десятникова как неоромантический цикл // *Opera musicologica*. 2021. Т. 13. № 2. С. 46–68. DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.2.003>.

Истина где-то рядом: «Буковинские песни» Леонида Десятникова как неоромантический цикл

Появился ли бы на свет мендельсоновский «Сон в летнюю ночь» без Шекспира, хотя Бетховен и написал много таких снов (только без заглавия)? Эта мысль способна повергнуть меня в уныние.

Флорестан

В самом деле, почему некоторые индивидуальности проявляют себя наилучшим образом, лишь опираясь на чужое я, как, между прочим, и сам великий Шекспир: ведь он, как известно, заимствовал большинство своих сюжетов у древних или из новелл и тому подобных источников.

Эвсебий [Шуман 1975, 136]

1

Работа с музыкальным текстом Леонида Десятникова обречена провоцировать исследовательский азарт: попытка анализировать его сочинения всегда оборачивается задачей, которую непременно хочется разрешить. Вне зависимости от того, желал композитор или нет, слушатель втягивается в детективную историю с полифонией сюжетных линий. Каждое сочинение Десятникова богато отсылками к произведениям других авторов, и отсылки эти могут вести себя по-разному. Порой они доступны невооруженному взгляду: композитор берет чужой текст целиком и использует его, первоизданный, наполняя новым смыслом. Подобная работа ведется в песнях из кинофильма «Москва», о самой пронзительной из которых Настасья Хрущева пишет: «Десятниковский жест — подобно жестам Стравинского периода неоклассицизма — интересен не тем, как много композитор изменил в советской песне, а тем, как мало он в ней

изменил» [Хрущева 2019]. Примеры такого обращения с материалом можно найти и в других сочинениях Десятникова, разных по масштабу жанра — от оммажа¹ Гайдну «Вариации на обретение жилища» до оперы «Дети Розенталя». Однако за лежащими на поверхности, «на раз» определяемыми цитатами скрывается настоящая борхесовская Вавилонская библиотека, и буквально в каждом такте мерещатся аллюзии более изысканные, загадочные, трудноуловимые.

1 апреля 2017 года Леонид Десятников закончил работу над фортепианным циклом «Буковинские песни», вдохновением для которых послужил украинский фольклор, взятый композитором из сборника «Буковинські народні пісні» (Киев, 1963).

Сочинение нежностью отзывается в сердцах любителей романтизма: это 24 фортепианные прелюдии, форма, рожденная в творчестве Фридерика Шопена, вдохновленного баховской музыкой, но отказавшегося от фуг. Циклическая форма Шопена оказалась настолько продуктивной и далекой от исчерпания, что до сих пор, вслед за Скрябиным и Шостаковичем, творцы обращаются к ней. Шопеновская форма стала для Десятникова историческим импульсом, и следует за этим импульсом он совсем не буквально.

Беседуя с Десятниковым для журнала «Музыкальная жизнь», Ярослав Тимофеев замечает: «На мой взгляд, она [музыка „Буковинских песен“ — Е. Н.] встроена в традицию циклов из двадцати четырех прелюдий и при этом не преследует цели поиздеваться над традицией или что-то сообщить ей — какое-то принципиальное „нет“ или „но“. Скорее, аккуратно встает в эту очередь, условно говоря, за Шостаковичем и спокойно там идет со своим чемоданом» [Десятников 2018]. В десятниковский чемодан аккуратно упакованы все знаменитые циклы прелюдий (даже если эти прелюдии с фугами) — Баха, Шопена, Рахманинова, Скрябина, Дебюсси, Шостаковича — самое необходимое, если путешествуешь похожим маршрутом, а в укромных чемоданных уголках, потайных карманах запрятаны фрагменты сочинений других композиторов, то, что сделает путешествие незабываемым при сохранении магистрального маршрута. И в свете вышесказанного «Буковинские песни» можно сравнить с загадочной матрешкой для «продвинутых» коллекционеров. Открыть первую, самую большую, не составит труда, а замки на меньших по размеру потребуют смекалки. Полистилистические головоломки притягательны, а при их распутывании невольно всплывает в сознании лозунг популярного в свое время научно-фантастического детективного сериала

¹ Оммаж (от фр. *hommage*) — выражение почтения.

«Секретные материалы»: “The truth is out there” — «Истина где-то рядом» или «Истина где-то есть». Не терпится бросить вызов «Буковинским песням», найти максимум возможных отсылок и выяснить, как при громадном их разнообразии Десятникову в любом опусе удастся не уподобиться кому-то из цитируемых, упоминаемых, переосмысленных, а остаться самим собой.

Поэт Мария Степанова в буклете к диску «Буковинских песен» рассуждает: «Кажется, что по отношению к любой традиции (и шире, к любой системе) Десятников принципиально занимает позицию чужака, пришельца, человека, находящегося вовне — и при этом внимательно, увлеченно, нежно изучающего ее механику в каких-то своих, не очень понятных местному населению видах» [Степанова 2019, 8]. Столь меткая метафора почти исчерпывающе характеризует подход Десятникова. Однако Степанова продолжает: «Это меньше всего похоже на логику романтизма с ее изгоями и трагическими тенорами». Это категоричное утверждение оспаривается самой же Степановой в предыдущем высказывании хотя бы только употреблением слова «чужак». Действительно, вовсе не обязательно быть отторгнутым от мира, чтобы романтизм пришелся впору: романтизму свойствен пафос, свойствен в той же степени, что и тонкость, изысканность, широчайшая палитра оттенков душевных переживаний. Вовсе не обязательно воспевать идеал именно трагическим тенором. Искренен, тих романтизм Шуберта, сокровенен лиризм Брамса, просветлен дух музыки Мендельсона. Меланхоличный интроверт — не менее типичная фигура для романтизма, чем неистовый бунтарь. К тому же, и тот и другой своих идеалов никогда не достигают. Степанова подчеркивает, что Десятников «внимательно, увлеченно, нежно» изучает механику традиции (системы) «в каких-то своих... видах», и вновь романтическое налицо: Десятников пишет, согласуясь с внутренним своим видением, собственным опытом, в конце концов, автобиографией. К песням Буковины он обратился не в последнюю очередь потому, что этот материал ему близок, так как композитор родился и вырос в Украине и замечает, что годы, проведенные там, были для него счастливыми. Индивидуальность Десятникова слышна сквозь культурный флёр его сочинений любой плотности.

Итак, в «Буковинских песнях» Десятников будто бы всматривается в прошлое, словно он — творец-романтик девятнадцатого, *позапрошлого* века. Сам факт обращения к жанру (и форме) прелюдий отсылает к творчеству Шопена, сознательно отделившего прелюдию от фуги, сделавшего ее самостоятельным произведением, придавшего ей новый смысл. Шопеновский цикл для автора XXI века — архетип. Прелюдия Десятникова,

подобно шопеновской, — миниатюра, запечатленный в звуках краткий миг, фиксация движения души, настроения, некий шубертовский музыкальный момент, услышанный через многослойный коллаж восприятия художника XXI века. Миниатюры контрастируют меж собой, в первую очередь, темпово, причем количество условно медленных прелюдий сопоставимо с прелюдиями быстрыми, моторными (12/12). Десятников чаще всего выдерживает парный контраст, однако в отличие от Шопена он мыслит «наоборот»: если у Шопена контрастные пары сопоставляются в порядке «быстро — медленно», то у Десятникова скорее определяется тенденция к «медленно — быстро». «Обратность» сказывается и в темповом решении крайних прелюдий в цикле: у Шопена обе в быстром темпе (*agitato*, *allegro appassionato*), Десятников же и начинает, и заканчивает медленными темпами ($\text{♩} = 69$; $\text{♪} = 60$). Кстати сказать, медленные пьесы «Буковинских песен» разнообразнее моторных, а кроме того, внутри цикла, в некоторых его пьесах, едва уловимо сказывается тенденция к замедлению. Это важный момент, его коснемся далее. Следом за Шопеном и Десятников придерживается одного ключевого образа в каждой пьесе. Если же создается ощущение смены настроения или образа в рамках конкретной прелюдии, стоит внимательно присмотреться к основной теме. Как правило, новый образ у Десятникова — лишь другая грань найденного, взгляд под иным углом. Так, например, происходит с темой первой прелюдии: задумчивый (сквозь дымку надрыва) начальный образ, парящий в верхних голосах, маршем вышагивает во второй части формы: это дуализм, неотделимый от романтического художественного самосознания. Схожая двойственность просматривается и в десятой прелюдии, где порывистый, будто взмахи крыльев, напев во второй части формы мигрирует в нижние голоса, становясь суровым и немного угрюмым. Трансформации исходного образа — характерное явление для эпохи романтизма, особенно прочно укоренившееся в творчестве Листа с его тяготением к монотематизму в камерных и крупных жанрах.

В свете романтической неоднозначности любопытно обратиться к последней пьесе «Буковинских песен». Музыка этой прелюдии оставляет эффект недоумения: она сродни открытым постмодернистским финалам, которые можно осмысливать с разных позиций. Это, пожалуй, наименее тонально определенная прелюдия из всего цикла, наиболее дискретная, фрагментарная. Это не ответ на вопрос, но бесконечное задавание вопроса, в сущности, сам вопрос, повисающий в воздухе. Эта пьеса — многозначительное, дающее свободу выбора многообразие². Образ, созданный

² Десятников избрал для этой прелюдии напев «Сопілочка яворова».

Десятниковым, хрупок и уязвим. Интересно, что отображение звука флейты уже не впервые встречается у Десятникова. Опера «Дети Розенталя» заканчивается растерянным и печальным звучанием бесхитростного гаммообразного мотива флейты Моцарта — отголоски пения ее волшебной сестры из оперы великого вѣнца. Финал «Детей Розенталя» — тоже финал открытый, так как Моцарт, одинокий, покинутый всеми, должен будет учиться жить заново, искать свою мелодию, осторожно и боязливо осваивая попавшую к нему флейточку. Это эпизод, захватывающий своим пронзительным трагизмом. В «Буковинских песнях» трагедии нет, но печаль, сожаление и некая «потерянность» финала весьма ощутимы.

Вопрос, оставшийся без ответа, — вот по-настоящему романтический смысл последней из «Буковинских песен». Неудивительно, что ассоциативно приходит в голову «Отчего?» Шумана из ор. 12 с ее фрагментарным тематизмом, рождающимся, но не успевающим развиваться, ее ключом — интонацией вопроса, которая множится и накладывается на самую себя в разных голосах, раздваиваясь, растраиваясь, переплетаясь с самой собой. И, конечно же, ощущается крепкая связь с вокальным циклом Шуберта «Зимний путь», где последняя песня, «Шарманщик», оставляет шлейф меланхолии, и ее персонаж воспринимается не иначе как двойник лирического героя всего произведения.

В связи с «Детями Розенталя» и шубертовскими циклами вернемся к тенденции замедления, о которой вскользь было упомянуто ранее. В этой опере пятая картина (условно назовем ее «Моцарт») — самая медленная. Это совершенно логично: Моцарт приходит в себя после тяжелого отравления, он постепенно «возвращается к реальности». Непосредственно перед пятой картиной звучит плач по умершим», моментально замедляющий действие. Условно медленной картиной можно считать и вторую сцену первой картины, посвященную Вагнеру. Она, кстати, заканчивается медитативной колыбельной. Вторая картина («Чайковский») завершается траурным маршем и послесловием шокированных смертью Розенталя пятерых его детей. Замедленная реакция, созерцание в ожидании, «растерянный» итог — таковы воплощения категории медленно-го в опере. В «Буковинских песнях», кроме условно медленного обрамления, есть любопытная Прелюдия XI («Закувала зозуленька...»). В этой пьесе отражается принцип торможения. Чем ближе к концу, тем более сдержанного темпа требуют от исполнителя ремарки композитора. Тяготение к медленности, таким образом, проявляется на локальном уровне³.

³ В связи с подобным развитием темповой драматургии можно упомянуть финальный номер шумановской «Любви поэта» — «Вы злые, злые песни». Песня открывается

Отметим здесь же, что в «Буковинских песнях» есть несколько примеров с «покачивающейся» фактурой колыбельно-баркарольного типа. Они рождают ассоциацию с теми песнями из обоих циклов Шуберта, где отчетливо проступает колыбельность (вообще или в конкретных разделах): это «Колыбельная ручья», «Спокойно спи», «Липа», «Весенний сон» и покачивающимися песнями-сарабандами — «Мельник и ручей», «Ложные солнца». «Колыбельной ручья» цикл «Прекрасная мельничиха» завершается, а обе песни-сарабанды — в финальных фазах циклов.

Сопоставление с циклами Шуберта представляется довольно органичным вот еще почему: «Буковинские песни» — это, конечно же, именно песни, это украинский фольклор, который Десятников берет за основу и свободно пользуется его мелодиями. Получается, что типично романтические детища в плане формы — циклы вокальный и фортепианный — у Десятникова синтезируются. И, возможно, такое осмысление жанров ближе даже к Шуману⁴, нежели к Шуберту. Здесь уместно упомянуть и Мендельсона, который нашел наименование для жанра инструментальной музыки, тематизмом тяготеющей к вокальной природе, — «песня без слов». Но Мендельсон к цикличности не стремился, его песни без слов — это сборник, можно свободно отобрать для исполнения любую из его миниатюр. «Буковинские песни» работают все вместе. Это, бесспорно, цикл с общей идеей, и одновременно это сюита, трепетно лелеемая Десятниковым форма, до такой степени ему близкая, что он часто обращается к подобным контрастно-составным структурам в жанрах любого размера. Есть у него собственно сюиты: «Альбом для Айлики», «Отзвуки театра», «Эскизы к закату». Вокальные циклы, по существу, тоже можно назвать сюитами: это и знаменитый цикл «Любовь и жизнь поэта», который сам Десятников считает лучшим своим сочинением, и другие произведения для голоса и фортепиано, к примеру, «Пять стихотворений Ф. Тютчева», семь романсов на стихи Л. Аронсона «Из XIX века» etc. «Русские сезоны», жест уважения Вивальди, можно воспринимать как последование концертов. Даже «Дети Розенталя» — громадная сюита из пяти мини-опер в одной, так как каждая ее картина вполне замкнута и самостоятельна, а вместе они образуют неразделимое целое.

гневной ожесточенной декламацией, затем ее герой доходит до сосредоточенно-мрачного самоотречения, а фортепианная постлюдия утишает страсти и утешает своей мягкостью. Здесь нельзя говорить о последовательном замедлении (начальный темп песни — довольно медленно), но эффект аугментации достигается: за счет смены метра, характера высказывания, образного решения.

⁴ Незримое присутствие Шуберта можно почувствовать у Десятникова и через Шумана. «Любовь поэта» и «Любовь и жизнь женщины» возникли под непосредственным влиянием Шуберта (он был любимым композитором Шумана).

Синтезирование разных форм — в свою очередь, типично романтическая черта. В свете постоянного диалога с прошлым отметим, что форма для Десятникова «обрабатывается» в его сочинениях как собственно музыкальный текст, авторский или неавторский. Как музыка Шуберта, Шопена, Шумана. Как песни Буковины: а обращение к фольклору тоже вписывается в рамки традиции романтизма — далекое и прекрасное прошлое звучит в монодиях устного творчества. Всё включается в работу и переосмысливается в духе многоуровневой полистилистики XXI века. Тексты, формы, жанры прошлого для него — архетипы, о чем уже упоминалось ранее.

Именно идея синтеза, соединения разного в единое, сочетание несочетаемого в произведениях Десятникова приоритетна. Ее можно выразить в присоединении приставки «поли-» к любому аспекту организации музыкального материала. Не просто форма у Десятникова, а полиформа, не только гармония — полигармония. Полиметрия, полиритмия, политональность, полиопорность — всё это в «Буковинских песнях» обычные вещи. Сам Десятников утверждает, что «ключевое слово для „Буковинских“ песен» — политональность, то есть авторски узаконивает приставку «поли-». И в данной статье не будет ставиться цель целостно проанализировать цикл: эта работа — попытка говорить о принципе, главенствующем в сочинении. Эта статья, по сути, — тринадцатая попытка заговорить, вслед за уже имеющимися двенадцатью, осуществленными Марией Степановой.

2

Итак, в «Буковинских песнях» главенствует преимущественно полисистема. Как же она проявляется?

В своем сочинении Десятников следует шопеновскому тональному принципу, используя движение по квинтовому кругу и сопоставление прелюдий в параллельных тональностях. Открывая цикл парой прелюдий в до мажоре и ля миноре, он замыкает его прелюдиями фа мажор и ре минор. Однако разговор о мажоре и миноре оправдан и условен в равной степени, потому что мажорно-минорность у Десятникова не выступает в оголенно-классическом виде, переплетаясь с монодийными принципами.

Обратимся к импульсу двадцати четырех прелюдий. «Исходниками» для композитора послужили подлинные напевы Буковины. Десятников избегает прямых указаний на них: он дает слушателю поле для размыш-

ления, ненавязчиво оставляя первые строки песен в скобках после прелюдий, будто приносит очередной оммаж — на этот раз Дебюсси.

Песни Буковины принципиально монодийны, их лады результативны. Если в песне несколько голосов, следует говорить о сочетании монодийного образования и многоголосного склада, где сочетание голосов образует полифонию монодий. Опорность, тоникальность здесь зависит, по большому счету, от трех факторов: местоположения тона, его протяженности, его повторяемости. Тон не связан строгой функциональной логикой и может, попадая в разный контекст, вести себя соответственно этому контексту. К звуковысотной организации буковинских песен Десятников относится бережно, полностью сохраняя интонационный рисунок⁵. Если напев предполагает многоголосное изложение, Десятников сохраняет и его. В процессе развития материала композитор, конечно, в большей или меньшей степени отходит от фольклорного оригинала: дробит его на мотивы и использует их в качестве паттернов, повторяет отдельный мотив дважды, хотя первоначальный вариант песни не содержал такого повтора, и т. д. С ритмической организацией напева композитор обращается свободнее, но нельзя сказать, что использованный напев становится «вольным переводом». Ритмическая база остается узнаваемой, как бы ни играл композитор с музыкальным временем. В нелектории Петра Поспелова «Петя и волки» композитор заметил, что «пренебрегал такими вещами, как ритм», потому что «в украинском фольклоре много синкоп, переносов ударений» [Поспелов 2019], то есть Десятников чувствовал себя раскованно с материалом устного творчества. Впрочем, даже если принять во внимание этот факт, автор «Буковинских песен» аккуратен в отношении ритма. Он может менять метр или темповое решение, давать напев в увеличении, еще более «вытягивать» последний тон мотива, будто останавливаясь на нем в раздумчивости (совсем как Шопен в своей ля-мажорной прелюдии!)... И всё же контур народного напева в миниатюрах Десятникова узнаваем безошибочно, и если даже напев «работает» не целиком, то его ядро, главный тезис, плодоносное зерно прослушивается абсолютно четко.

⁵ Если того требует тонально замкнутая концепция прелюдий, Десятников берет для напева именно то высотное положение лада, которое предполагает местоположение конкретной прелюдии в квинтовом круге, не согласуясь с источником в сборнике. Впрочем, говорить о фиксированной тональности в народной музыке бессмысленно, так как устная традиция не знает равномерной темперации, каждый поет в соответствии со своими голосовыми возможностями.

Итак, исконные напевы в цикле прелюдий априори монодийны и, если их рассматривать отдельно от всего остального материала прелюдий, «работают» по своим монодийным законам. Отделить же их от целого, однако, не представляется возможным, потому нужно обязательно считаться с системами, работающими в совокупности с монодийностью. Для того, чтобы пронаблюдать, как проявляет себя описанная полисистемность, на конкретных примерах, остановимся на первой пьесе цикла («Повіяв вітер степовий»).

В источнике напев имеет такой вид (ил. 1):



Ил. 1. «Повіяв вітер степовий», песня с Лужаны Кицманского района Черновицкой области Украины [Буковинські народні пісні 1963, 113–114, 664]

Fig. 1. Bukovinian Folk Songs: «Steppe wind a-blowin'»

В основе напева лежит лад, который по классификации Т. С. Бершадской можно отнести к централизованным ладам второго типа [Бершадская 2005, 107–108]. Тоника здесь, бесспорно, на звуке *соль* первой октавы, но есть побочная опора — нижнеквартовый тон *ре* первой октавы (обратим внимание, что лад неоктавный, так как звук *ре* второй октавы воспринимается намного менее устойчиво, чем *ре* первой; он входит в монодию верхнего голоса и «отражает» неустойчивый тон в ладу — *си*, в свою очередь «отражающий» опорный тон *соль*). Заметим, что напев стихоподобен — в нем ощущается регулярность, подобная периодической квадратности, так как каждая фраза занимает два условно равных такта (при переменном метре).

Теперь рассмотрим, что происходит с напевом в первой из «Буковинских песен» Десятникова (ил. 2).



Ил. 2. Л. А. Десятников. «Буковинские песни», Прелюдия I

Fig. 2. Leonid Desyatnikov. *Songs of Bukovina*, I

Напев «Повіяв вітер степовий» сохранен, но дан в двукратном увеличении: музыкальное время замедляется, «задумывается». Кроме того, благодаря форшлагам украинская народная песня приобретает аристократическую рафинированность. Здесь имеет место вариантный повтор последнего мотива второй фразы, и повтор этот неслучаен. Десятников сосредоточивает внимание на «затактовом» восходящем интервальном скачке. Песня начинается с кварты, затем скачок расширяется до септимы, а новая фраза напева открывается секстовым затактом широкого дыхания. Десятников добавляет от себя еще и восходящую затактовую квинту, и становится ясно, что именно выступает для Десятникова тезисом напева.

Любопытно, что благодаря указанным «рассеянными» повторам, а также протянутым последним звукам фраз стихоподобный напев «Повіяв

вѣтер степовой» превращается в ритмизованную прозаическую структуру. Стихоподобие организации оригинала вернется во второй части пьесы. Композитор будто расщепляет песню на составляющие и органично использует каждую из них.

Мысль о главном тезисе подтверждается партией левой руки, представляющей самостоятельный пласт, в основе которого лежит трансформированный в малую нону затактовый скачок. Именно он становится формулой, неустанно повторяющейся в нижнем пласте. Интонация эта обостренная, и, если бы не динамика *p*, воспринималась бы подобно крику. Любопытно, что, говоря именно о первой, до-мажорной, прелюдии, Пётр Поспелов в аннотации к «Буковинским песням» пишет: «...Слышишь и тоску, и войну, и несчастную любовь — все беды, от которых одна забава — песня» [Поспелов 2018]. Тон *ля-бемоль* первой октавы, верхний звук этой ноны, привносит в до-мажорную пьесу томительную романтическую минорность. Вся ее ткань воспринимается через дымку минора. В «Буковинских песнях» минор превалирует, мажорных прелюдий в цикле совсем немного. Вообще тон *ля-бемоль* можно рассмотреть как «неправильный обертон» от «по-настоящему тоникального» звука *соль* малой октавы. Искаженный отзвук, фальшивящая октава — вот как осознается он в этой пьесе. В тт. 6–7 третьей нотной строкой в ткань вклинивается еще один самостоятельный голос.

Оба пласта существуют в первой прелюдии самостоятельно, имеют разные устои, свою логику развития, не мешают друг другу в развертывании. В конце, правда, оба приходят к тоническому аккорду до мажора, «собранному» по всем канонам классической мажорно-минорной функциональности. Надо сказать, что Десятников методично соблюдает «закон тоники», обозначая ее в большей или меньшей степени явственно в начале каждой пьесы и особенно в конце. При этом основной тон прелюдии обязательно присутствует всегда, в некоторых миниатюрах он одинок (Прелюдии II, XIV, XV, XXI, XXII), нередко тоника показана с участием терцового или квинтового тона (Прелюдии VI, X, XI), а преобладают привычные трезвучные мажорные или минорные гармонии (Прелюдии I, III, IV, V, VII, IX, XII, XIII, XVI, XIX, XX, XXIII). Что бы ни происходило в ткани той или иной прелюдии, узаконенная шопеновским принципом тоники непременно проявит себя. Но даже, казалось бы, столь однозначное следование тональному плану воплощено по-десятниковски: финальные тоники часто представляют собою фонические комплексы, которые по звуковому составу можно было бы приравнять к терцовым аккордам с внедренными тонами. Таковы, например, финальные тоники в Прелюдиях VIII, XVII, XVIII, XXIV. Образование

тоникальной конструкции такого вида обуславливается фактором полипластовости, характерной для «Буковинских песен», полисистемности, в частности, полифонно-моноподийной природой.

Вернемся к разговору о первой пьесе цикла. Во второй части прелюдии⁶ нижний пласт «перетягивает одеяло на себя»: именно он выступает носителем жанра марша, его ритмика становится направленно регулярной, и он подчиняет себе материал напева в правой руке. Ткань правой руки уплотняется, можно смело вести разговор о наличии моноподийно-гармонического лада при ведущем ладообразующем значении моноподии, где гармония выступает как фонический фактор. Самое интересное начинается ближе к концу пьесы, где тот самый тон *соль* в левой руке приобретает неоспоримо доминантовую окраску, которая подчеркивается присутствием четвертой повышенной (не высокой, а именно повышенной!) ступени, типичного кадансового признака. Повторяемость мотива «*фа-диез – соль – соль*» превращает его в самый настоящий доминантовый предикт, и финальная терцовая до-мажорная тоника следует как логичное, долгожданное разрешение.

Таким образом, на протяжении первой прелюдии происходит не просто взаимодействие систем, но и переключение моноподийности в гомофонность, с признаками моноподийно-гармонического лада, модуляция системы. Подобные процессы будут происходить и в других прелюдиях цикла.

Несколько иную полисистему можно наблюдать в тринадцатой прелюдии. Для нее композитором отобрана лирическая песня «Зелена верба, зелена верба» (ил. 3):



Ил. 3. «Зелена верба, зелена верба», лирическая песня с. Лужаны Кицманского района Черновицкой области Украины [Буковинські народні пісні 1963, 322–323, 652]

Fig 3. Bukovinian Folk Songs: «Green willow, green willow»

⁶ Форму определим как двухчастную контрастную.

Этот напев накладывается на тематизм фа-диез-мажорного «Романса» Шумана (цикл «Листки из альбома» ор. 124). Десятников рассказывает: «10 ноября 2016 года закончил прелюдию Фа-диез-мажор, вариации на тему однотонального фортепианного „Романса“ Шумана, с детства знакомого... Когда вы складываете пазл и у вас есть 24 прелюдии, вам нужно использовать все 24 тональности. Их становится всё меньше и меньше, поскольку вы всё-таки сочиняете прелюдии. И вот дело доходит до Фа-диез-мажора, без которого нельзя обойтись. Рука тянется к роялю, и под пальцами находится „Романс“ Фа-диез-мажор... Другой музыки, которая бы так устойчиво ассоциировалась с этой тональностью, я просто не помню. Я вписал в „Романс“ песенку, которая называется „Зелена верба, зелена верба“, она звучит в верхнем голосе» [Десятников 2020].



Ил. 4. Л. А. Десятников. «Буковинские песни», Прелюдия XIII

Fig. 4. Leonid Desyatnikov. *Songs of Bukovina*, XIII

Автора «Буковинских песен» привлекла особенность мелодии в первом такте, где начальный и конечный звуки совпадают. Первый такт шумановского «Листка из альбома» становится, таким образом, элементом, провоцирующим циклический повтор. Украинская песня поначалу органично встраивается в ткань «Романса», так как ее звуковой состав почти идентичен основному голосу у Шумана. Можно сказать, что в монодийном напеве композитор увидел вариант ведущего голоса в гомофонии! В дальнейшем народный напев и шумановская музыка всё более терпко «расходятся», чтобы в конце снова прийти к согласию. Разворачивается

форма, которая соединяет в себе свободное течение вариантной монодии и определенность строгих вариаций (тема в первозданном виде возвращается в конце).

Авторский акцент мягко «переползает» то на монодию, то на гомофонию. И всё же гомофония берет на себя функцию организующего начала; особую роль в этом играет ритмическое «романсное» единообразие фактуры. Схожие процессы влияния свойственной гомофонии регулярности на монодийность можно обнаружить в Прелюдиях III, VIII, XIV, XVIII, XIX, XXI, XXII...

Регулярная структура столь же стихоподобного напева, как и в случае с «Повіяв вітер степовий», перестраивается, элементы комбинируются по-другому. Метафору мозаики, найденную Десятниковым, как оказывается, можно применить неоднократно к разным явлениям.

Суммируя сказанное об этой прелюдии, делаем вывод, что в ее организации можно наблюдать яркий пример сочетания разных систем: ладовой организации материала (гомофония плюс монодия), а также формы (вариации плюс свободное вариантное развитие).

Сочетание систем ощущал и сам Десятников, который, не утруждая себя дифференциацией различных форм организации материала, ключевым словом для понимания цикла назвал политональность. В «Буковинских песнях» политональность, несомненно, имеет место, однако в хрестоматийном виде ее, пожалуй, непросто обнаружить, потому что она является органичной частью сложной полисистемы⁷. Прелюдии Десятникова — яркий пример не столько именно политональности, сколько вообще полипластовой организации материала, о чем уже говорилось ранее. И всё же не будем игнорировать высказывание композитора

⁷ Для доказательства тезиса о политональности как одном из аспектов полисистемы в «Буковинских песнях» приведем несколько определений. Так, С. Н. Лебедев в статье «Большой российской энциклопедии» [Лебедев 2016] определяет этот термин как «звучание двух или более тональностей» и отмечает, что «условие политональности — тональная автономность каждого слоя полиструктуры, когда отчетливо слышатся одновременно две реализации тонального тяготения сразу к двум (или более) тональным центрам». Т. С. Бершадская в «Лекциях по гармонии» [Бершадская 2005] пишет о политональности как о «совмещении в одновременности различных тональностей в разных пластах музыкальной ткани». И, наконец, в шеститомнике «Музыкальной энциклопедии» статья о политональности начинается так: «Политональность — особый вид ладотонального изложения, составная (но единая) система звуковосотных отношений <...>. Политональность — „не сумма нескольких тональностей..., а сложный их синтез, дающий новое ладовое качество — опирающуюся на политонику ладовую систему“ (Ю. И. Паисов)» [Политональность 1978].

о ключевом слове и обратимся для начала к пьесам, где политональность очевидна и отражается наглядно: в цикле присутствуют две пьесы, где композитор выписывает разные знаки в партиях разных рук, — это Прелюдии XV и XIX — их и рассмотрим подробнее.



Ил. 5. Л. А. Десятников. «Буковинские песни», Прелюдия XV

Fig. 5. Leonid Desyatnikov. *Songs of Bukovina*, XV



Ил. 6. Л. А. Десятников. «Буковинские песни», Прелюдия XIX

Fig. 6. Leonid Desyatnikov. *Songs of Bukovina*, XIX

В пятнадцатой прелюдии, «Посіяла пшениченьки шість зерén», в правой руке при ключе пять бемолей, в левой — три диеза. Народный моноподийный напев излагается в правой руке, его интонационно-ритмический контур не меняется, сохраняется и переменность устоев: основной

тон — *ре-бемоль*, побочные опоры — ниже- и выше-квартовые тоны *ля-бемоль* и *соль-бемоль*. Тоника и побочные опоры остаются неизменными на протяжении всей прелюдии. Тоникальность и опорность Десятников лишь усиливает, многократно повторяя тонику и побочные опорные звуки. В левой руке фортепианной партии способ организации материала совсем иной: это самостоятельный пласт, в основе которого лежит зацикленный паттерн в духе медленного группетто с тоникальным звуком *ля*. Каждый тон в линии этого паттерна — основной в квартаккорде, он выделен, два оставшихся аккордовых звука будто «отскакивают» от него. Получается, что для описания организации ткани в рассматриваемой пьесе одного лишь понятия «политональность» недостаточно. Здесь полипластовость, и несовпадения систем проявляются в разных аспектах организации ткани.

В Прелюдии XIX, где за основу взята песня «Риба-щука в морі», взаимодействуют бимонодия и комплекс выдержанных тонов, «педалей». Монодии в партиях разных рук опираются каждая на свою тонику (в правой руке — *си-бемоль*, в левой — *соль-бемоль*), вместе образуя «ленту» на расстоянии децимы: это политональность. Регулярная «педаль» диссонирует с обеими монодиями, так как выдерживается тон *ля-бемоль*. В тт. 5–9 Десятников выписывает в левой руке четыре диеза при сохранении трех бемолей в правой. В верхней монодии внимание концентрируется на тоне *до*, в нижнем пласте диссонантные краски сгущены так, что трудно выявить устой, и его функцию «берет на себя» педалируемый *ля-диез* — теперь он выступает в качестве органного пункта. Впрочем, бо́льшая терпкость в совмещении пластов в этом фрагменте снова сменяется относительной ясностью в т. 10. Применительно к этой пьесе о политональности можно говорить как об одной из составляющих разноуровневой полисистемы.

Любопытный пример на политональность в полисистеме можно наблюдать в Прелюдии II (в ее основе напев свадебной песни «Заплакала старша дружка» [Буковинські народні пісні 1963, 59]).

Материал правой руки представляет собой двухголосие полимонодии, где в каждой своя тоника: в верхнем голосе — вариантный *ре/ре-диез*, в нижнем — *ля*. Монодии совмещаются по закону полифонического противосложения, когда активный голос компенсируется более спокойным. В данном конкретном случае такое распределение голосов дает возможность «поймать слухом» и прочувствовать разные тоники. В левой руке поначалу сложный мелодический паттерн, основанный на движении восходящих квинт с вводными тонами к верхнему звуку каждой из них, ступенчатое «взбирание» по квинтам вверх. Затем квинта становится осно-



Ил. 7. Л. А. Десятников. «Буковинские песни», Прелюдия II

Fig. 7. Leonid Desyatnikov. *Songs of Bukovina*, II

вой гармонии, тоны паттерна собираются в комплексы, и в дальнейшем сопутствуют полифонии монодий по-новому организованном пластом. И вновь можно говорить о политональности как об одном из аспектов сложной полисистемы.

Подводя итог всему сказанному выше, еще раз отметим, что «Буковинские песни» — яркий пример полисистемности, проявляющей себя на разных уровнях и в разных аспектах, непрерывно модулирующей: монодийность взаимодействует с гомофонностью, гомофонность сжимается с монодийностью, совместно работают законы привычных классических форм (периода, строгих вариаций) и свободно развивающейся вариантности, полипластовость сочетает в себе политональность, полиладовость и так далее. Каждая из систем влияет на другую, рождая нерасторжимый синтез. Всё, что возможно соединить, соединяется. В контексте названия статьи отметим, что идея синтеза характерна для романтического художественного мышления.

Кстати, в «Буковинских песнях» Десятникова народные напевы выступают в синтезе с излюбленными автором аллюзиями — полунамеками на музыку творцов XIX века. Мария Степанова в буклете к записи Прелюдий замечает, что у Десятникова «исходник сжимается, сгущается до обобщающей формулы; в некоторых случаях — до завитка». Прелестные завитки рассыпаны по прелюдиям. В напеве первой прелюдии спрятан известный секстовый мотив Ми-бемоль-мажорного шопеновского ноктюрна оп. 9 № 2, в шумановском «Романсе» из тринадцатой миниатюры «заблудился» фрагмент ля-минорной прелюдии Шопена. В фактурном решении восьмой пьесы «Буковинских песен» сквозит «Старый замок» Мусоргского из «Картинок с выставки», в шестнадцатой, самой

любимой Десятниковым прелюдии слышен крохотный фрагмент фа-минорного «Музыкального момента» Шуберта, при этом сам автор утверждает: есть и что-то от Гаврилина. Рахманиновское начало «невооруженным ухом» слышится в двенадцатой пьесе, даже дважды — в намеках на соль-минорную прелюдию и кантату «Три русские песни». И всегда завитки вплетаются в собственно десятниковскую ткань неуловимо элегантно и деликатно. Они выются где-то рядом, как упомянутая выше истина.

3

...В компьютерной игре Sublustrum главный герой — писатель, потерявший брата, — проникает при помощи рискованных научных экспериментов в подсознание близкого человека и движется по хрупкой нити воспоминаний, находя в чужой памяти ответы на сложные вопросы своей личной истории...

...В книге Кира Булычёва «Алиса и три капитана» живут выдуманные цветы, которые способны накапливать воспоминания и, срезанными, отдавать их, воспроизводя обратный ход событий...

...В одной из последних глав поттерианы Джоан Роулинг есть трогательный момент, когда Гарри «воскрешает» дорогих ему людей. Вернуть в живой мир навсегда ушедших из него невозможно, и юноша видит перед собой «не призраков и не живую плоть», он видит «память <...>, ставшую почти осязаемой» [Роулинг 2007, 589].

В музыке Леонида Десятникова память тоже почти осязаема. Ее, запечатленную в деталях, можно «оживлять» — слой за слоем. В бесконечной признательности гениям прошлого, уважении к ним в сочетании с видением композитора XXI века кроется тонкая магия. Десятников равнодушен к XIX веку, искренно предан ему, но взгляд его на романтизм — взгляд героя нашего времени.

Литература

- [1] Бершадская 2005 — *Бершадская Т. С.* Лекции по гармонии: учебное пособие, изд. 3-е, доп. Санкт-Петербург: Композитор, 2003. 268 с.
- [2] Буковинські народні пісні / Упорядкування, вступна стаття та примітки Леопольда Ященка. Київ: Видавництво Академії наук Української РСР, 1963. 680 с.
- [3] Десятников 2018 — У нашего поколения иммунитет к мажору: Интервью с Леонидом Десятниковым и Алексеем Гориболом, интервьюер Ярослав Тимофеев (дата публикации 26.12.2018) // Музыкальная жизнь, 2013–2020. URL: <http://>

- muzlifemagazine.ru/u-nashego-pokoleniya-immunitet-k-mazho/ (дата обращения: 01.12.2020).
- [4] Лебедев 2016 — *Лебедев С. Н.* Политональность // Большая российская энциклопедия, 2015–2019. URL: <https://bigenc.ru/music/text/3154562> (дата обращения: 01.12.2020).
- [5] Политональность 1978 — Политональность // Музыкальная энциклопедия: [в 6 т.] / ред. Ю. В. Келдыш. Т. 4: Окунев — Симович. Москва: Советская энциклопедия, Советский композитор 1978. Стб. 337–339.
- [6] Поспелов 2018 — *Поспелов П.* Пресыщенным московским слушателям повезло с музыкальными премьерками // Ведомости (дата публикации: 03.10.2018). URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2018/10/03/782746-slushatelyam-povezlo> (дата обращения: 01.12.2020).
- [7] Поспелов 2019 — Нелекторий № 12. Леонид Десятников и Мария Степанова // Нелекторий Петра Поспелова. YouTube (дата публикации: 02.12.2019) URL: https://www.youtube.com/watch?v=3qq39hujQMs&feature=emb_logo (дата обращения: 01.12.2020).
- [8] Десятников 2020 — Леонид Десятников: Необходимо быть насекомым / подготовка к публикации Петра Поспелова // Музыкальная жизнь, 2020. № 10. То же: Музыкальная жизнь, 2013–2021 (дата публикации: 16.10.2020). URL: <https://muzlifemagazine.ru/leonid-desyatnikov-neobkhodimo-byt-na/> (дата обращения: 17.04.2021).
- [9] Роулинг 2007 — *Роулинг Дж. К.* Гарри Поттер и Дары смерти: роман / пер. с англ. С. Ильина, М. Лахути, М. Сокольской. Москва: Росмэн-Пресс, 2007. 640 с.
- [10] Степанова 2019 — *Степанова М.* Буковинские песни: двенадцать попыток заговорить // Десятников Л. Буковинские песни: 24 прелюдии для фортепиано [Компакт-диск]: Буклет. Москва: Мелодия, 2019. С. 1–16.
- [11] Хрущева 2019 — *Хрущева Н.* Постирония и эйфория: о метамодерне в классической музыке // Музыкальная академия. 2019. № 1 (765). То же: Музыкальная академия, 2019–2020. URL: <https://mus.academy/articles/postironiya-i-eyforiya-o-metamoderne-v-akademiches> (дата обращения: 01.12.2020).
- [12] Шуман 1975 — *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: собрание статей в 2 т. Т. 1. Москва: Музыка, 1975. 407 с.

© Е. Н. Наливаева, 2021

Сведения об авторе

Наливаева, Елена Николаевна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5326-8439>

SPIN-код: 6796-5573

e-mail: yupiteriana@gmail.com

Аспирант Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

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

Преподаватель Санкт-Петербургского музыкального училища имени Н. А. Римского-Корсакова

190068 Санкт-Петербург, переулок Матвеева, 1, литер А

The Truth is Out There: “Songs of Bukovina” by Leonid Desyatnikov as a Neoromantic Cycle

Nalivaeva, Elena N.

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

Lecturer at St. Petersburg Rimsky-Korsakov College of Music
1 Liter A Matveeva Lane, St. Petersburg 190068, Russia

Abstract. Leonid Desyatnikov’s “Songs of Bukovina” written in 2017 inspired by folk chants is a continuation of piano prelude tradition founded in the age of romanticism and actively developed later. This article is an attempt to comprehend Desyatnikov’s work as an example of neoromanticism, to find the inextricable connection to the past all while looking at distinguishing features of the composer’s way of working over the material. Special attention here is paid to the romantic idea of synthesis. “Songs of Bukovina” is a combination of uncombinable, an organic conjunction of dissimilar, different. That’s why in this article the author often uses words that begin with the prefix “poly-”, such as polyform, polytonality, polymodality, polyharmony, polyrhythm, polytonality (the most important word to Desyatnikov himself) etc., which are hyponyms to the term of *polysystem*.

In the Booklet to “Songs of Bukovina” CD, poet Maria Stepanova makes “Twelve attempts to start speaking” of Desyatnikov’s piano preludes. This article is, in fact, yet another, 13th attempt made by a musician to speak of this cycle. The goal of this work is not to provide a bar by bar analysis of the “Songs of Bukovina” but to show the main principle according to which the material is organized.

The author will take the closest look at Preludes I, II, XIII, XV, XIX.

Key words: Leonid Desyatnikov, “Songs of Bukovina”, romanticism, allusion, polysystem.

Submitted on: 01.12.2020

Published on: 01.05.2021

For citation: Nalivaeva, Elena N. “The Truth is Out There: ‘Songs of Bukovina’ by Leonid Desyatnikov as a Neoromantic Cycle”. In *Opera musicologica*, vol. 13, no. 2 (2021), pp. 46–68 (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.2.003>.

Works Cited

- [1] Bershadskaya, Tatyana S. (2005). *Leksii po garmonii: uchebnoe posobie [Harmony Lectures: A handbook]*: 3d edition, additional. St. Petersburg: Kompozitor, 268 p. (in Russian).

- [2] [Yashchenko, Leopold] (1963). *Bukovyns'ki narodni pisni [Bukovinian Folk Songs]*, compilation, introduction and notes by Leopold Yashchenko. Kiev: Vydavnytstvo Akademii nauk Ukrain's'koi RSR, 1963. 680 p. (in Ukrainian).
- [3] Desyatnikov, Leonid & Goribol, Aleksey (2018). "U nashego pokoleniya immunitet k mazhoru" ["Our generation has an immunity to Major key"], interviewer Yaroslav Timofeev In *Muzykal'naya zhizn' [Music Life]*. Publ. 26.12.2018. Available at: <http://muzlifemagazine.ru/u-nashego-pokoleniya-immunitet-k-mazho/> (accessed 01.12.2020) (in Russian).
- [4] Lebedev, Sergei N. (2016). "Politonal'nost'" ["Polytonality"]. In *Bol'shaya Rossiyskaya Entsiklopediya [Big Russian Encyclopedia]*. Available at: <https://bigenc.ru/music/text/3154562> (accessed 01.12.2020) (in Russian).
- [5] [Keldysh, Yuriy V.] (1978). "Politonal'nost'" ["Polytonality"]. In *Muzykal'naya entsyklopediya [Music Encyclopedia]*: [in 6 vols.], ed. by Yuriy V. Keldysh. Vol. 4. Moscow, Sovetskaya Entsiklopediya, columns 337–339 (in Russian).
- [6] Pospelov, Pyotr (2018). "Presyshchennym moskovskim slushatelyam povezlo s muzykal'nymi prem'erami" ["Jaded Moscow listeners having luck with musical premieres"]. In *Vedomosti*. Publ. 03.10.2018. Available at: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2018/10/03/782746-slushatelyam-povezlo> (accessed 01.12.2020) (in Russian).
- [7] Pospelov, Pyotr (2019). "Nelektoriy, no. 12: Leonid Desyatnikov i Mariya Stepanova" ["Non-lecture-course, no. 12: Leonid Desyatnikov and Maria Stepanova"]. In *Nelektoriy Petra Pospelova [Pyotr Pospelov's Non-lecture-course Project]*. Publ. 2.12.2019. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=3qq39hujQMs&feature=emb_logo (accessed 1.12.2020) (in Russian).
- [8] Desyatnikov, Leonid (2020). "Leonid Desyatnikov: Neobkhodimo byt' nasekomym" ["Leonid Desyatnikov: It's necessary to be an insect"], edition by Pyotr Pospelov. In *Muzykal'naya zhizn'*, no. 10 (2020), publ. 16.10.2020. Available at: <https://muzlifemagazine.ru/leonid-desyatnikov-neobkhodimo-byt-na/> (accessed 17.04.2021) (in Russian).
- [9] Rowling, J. K. [Rowling, Joanne] (2007). *Garri Potter i Dary smerti [Harry Potter and the Deathly Hallows]*. Moscow: Rosmen-Press, 640 p. (in Russian).
- [10] Stepanova, Mariya (2019). "Bukovinskie pesni: dvenadtsat' popytok zagovorit'" ["Songs of Bukovina: twelve attempts to start speaking"]. In Leonid Desyatnikov, *Bukovinskie pesni: 24 prelyudii dlya fortepiano [Songs of Bukovina: 24 preludes for piano]*: CD Booklet to's. Moscow: Melodiya, pp. 1–16 (in Russian).
- [11] Khroustcheva, Nastasya (2019). "Postironiya i eyforiya: o metamoderne v klassicheskoy muzyke" ["Post-irony and euphoria: on Metamodern in classical music"]. In *Muzykal'naya Akademiya [Music Academy]*, no. 1 (765). Available at: <https://mus.academy/articles/postironiya-i-eyforiya-o-metamoderne-v-akademiches> (accessed 01.12.2020) (in Russian).
- [12] Schumann, Robert (1975). *O muzyke i muzykantakh: sobranie statey v dvukh tomakh [On Music and Musicians]*. Vol. 1. Moscow: Muzyka, 407 p. (in Russian).

About the Author

Nalivaeva. Elena N.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5326-8439>

SPIN-код: 6796-5573

e-mail: yupiteriana@gmail.com

Postgraduate student, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

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

Lecturer at St. Petersburg Rimsky-Korsakov College of Music

1 Liter A Matveeva Lane, St. Petersburg 190068, Russia



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

Сведения об авторах

Анна Сергеевна Кривцова — музыковед, научный сотрудник Отдела документов и личных архивов Российского национального музея музыки. В 2018 году с отличием окончила РАМ имени Гнесиных (кафедра аналитического музыкознания). В настоящий момент продолжает свое обучение в аспирантуре РАМ имени Гнесиных (класс профессора Т. В. Цареградской). Работает над диссертацией по теме «Оперное творчество С. Барбера в контексте музыкального театра США первой половины XX века». В сфере научных интересов находится музыка XX века, в частности американский оперный театр, а также вопрос советско-американских отношений в области музыкального искусства.

Марина Владимировна Михеева — кандидат искусствоведения, ведущий специалист по издательской деятельности Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, музыковед. В 2006 году окончила музыковедческий факультет Санкт-Петербургской консерватории, в 2011 защитила кандидатскую диссертацию «Архив С. В. Рахманинова как источник изучения творчества и биографии композитора» (научный руководитель — Т. З. Сквирская). Сфера научных интересов связана с источниковедением и текстологией; русской музыкальной культурой XX века. Автор монографии и ряда статей, организатор выставки и участник концертных программ, посвященных С. В. Рахманинову; участник научных конференций в Санкт-Петербурге, Москве, Калининграде, Ивановке. С 2020 года главный редактор журнала «Musicus».

Елена Николаевна Наливаева — аспирантка Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (кафедра теории музыки,

Contributors to this issue

Anna S. Krivtsova — musicologist, a researcher of the Documents and Personal Archives Department in the Russian National Museum of Music. In 2018, she graduated from the Gnesins Russian Academy of Music (Analytical Musicology Department). She currently continues her studies as postgraduate student of the Gnesins Academy (scientific advisor — Professor Tatiana V. Tsaregradskaya); the theme of the dissertation is “The operatic output by Samuel Barber in the USA musical theatre context of the first half of the 20th century”. The field of scientific interests includes music of the 20th century, in particular, the American Opera Theatre, as well as Soviet-American contacts in the framework of musical art.

Marina V. Mikheeva — PhD (Arts, 2011), Leading Specialist in Publishing of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, musicologist. In 2006 she graduated from the Musicology Faculty of the St. Petersburg Conservatory, in 2011 she defended her PhD thesis on Sergei Rachmaninoff's archive in St. Petersburg (under Associate Professor Tamara Z. Skvirskaya). The sphere of scientific interests is connected with the textology, Russian musical culture of the 20th century. She is the author of a monography and numerous articles, an organiser of the exhibition and participant of concert programmes dedicated to Rachmaninoff; she has presented papers at conferences in Saint Petersburg, Moscow, Kaliningrad and Ivanovka. Since 2020 she has been the Editor-in-Chief of the *Musicus* journal.

Elena N. Nalivaeva is doing her PhD at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (department of the Theory of music) under Professor Tatiana S. Bershad-

научный руководитель — д. иск., профессор Т. С. Бершадская). В 2016 году окончила Санкт-Петербургскую консерваторию по специальности «Музыковедение» (класс Т. С. Бершадской). Работает преподавателем музыкальной литературы в Санкт-Петербургском музыкальном училище имени Н. А. Римского-Корсакова. Как музыкальный критик публиковала статьи и рецензии в различных изданиях. Область научных интересов сосредоточена вокруг современной российской академической музыки.

Елена Евгеньевна Прыткова — музыковед, концертмейстер, музыкальный журналист, свободный исследователь. Лауреат Московского областного открытого конкурса музыкальной критики и журналистики в области искусства имени Бориса Асафьева (2015 год, номинация «Лучшая рецензия»). Выпускница Архангельского музыкального училища (1997) и Нижегородской государственной консерватории (2002) по классу профессора В. М. Цендровского (дипломная работа «Восток в музыке „Турандот“ Пуччини»). С 2008 по 2014 годы работала пресс-секретарем камерного оркестра «Солисты Нижнего Новгорода», с 2014 по 2020 — администратором и пресс-секретарем камерного хора «Нижний Новгород». Публиковалась в газете «Музыкальное обозрение» и на интернет-портале «Музыкальная карта».

Наталья Павловна Савкина — музыковед-историк, кандидат искусствоведения (1989). Тема кандидатской диссертации: «Становление оперного творчества С. С. Прокофьева („Ундина“ и „Маддалена“)» (Московская консерватория, 1989). Отмечена международными грантами. Стажировалась в La Bibliothèque National (Париж), The Prokofiev's Archive (Лондон), Paul Sacher Stiftung. Публикации на русском, английском, французском, немец-

skaya. Graduated from the Saint Petersburg Conservatory in 2016 (under the supervision of Tatiana S. Bershadskaya. Works at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov College of Music as a teacher of music literature. As a music criticist, published her articles and reviews in different journals. Her academic interests focus on the Russian contemporary academic music.

Elena E. Prytkova — musicologist, accompanist, music journalist. Laureate of the Boris Asafiev Open Competition for Music Criticism and Journalism in Arts, Moscow region (2015, nomination “Best review”). A graduate of the Arkhangelsk music college (1997) and the Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory (2002), class of Professor Vladimir M. Tsendrovsky (diploma work “The Orient in the music of ‘Turandot’ by Puccini”). From 2008 to 2014 she worked as the press secretary of the chamber orchestra “Soloists of Nizhny Novgorod”, from 2014 to 2020 — the administrator and press secretary of the Chamber choir “Nizhny Novgorod”. Published her works in the newspaper “Musical review” and on the Internet portal “Musical map” (<https://muzkarta.info>).

Natalia P. Savkina — historian musicologist, PhD (Arts, 1989), Associate Professor of the Department of Russian Music History at Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Her works have been published in Russian, English, German, French, Polish, etc. She won international grants for research work at the National Library of France, Serge Prokofiev Archive, Paul Sacher Stiftung. As part of a group of authors, she was awarded the prize of the Academy of Fine Arts of France for

opera musicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 13. № 2. 2021

Подписано в печать 01.05.2021. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 8,25. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 1693-21.

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