

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

Учредитель и издатель:

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

Редакция:

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

Редакционная коллегия:

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

Контакты:

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

Консультативный совет:

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

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

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

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

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

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

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2023

Содержание

Статьи

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

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

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

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

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

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

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

Рецензии

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

Сведения об авторах **163**

Информация для авторов **167**

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

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

Editorial Board:

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

Contacts:

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

Advisory Board:

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

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

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

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

Contents

Articles

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

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

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

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

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

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

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

Reviews

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

Contributors to this issue **163**

Directions to contributors **167**

Научная статья

УДК 785.7

doi: 10.26156/ОМ.2023.15.1.004

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

Анастасия Николаевна Романычева

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

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

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

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

© Романычева А. Н., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.1.004

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

Anastasiia N. Romanycheva

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

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

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

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

© Anastasiia N. Romanycheva, 2023

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵ Перевод здесь и далее выполнен автором статьи.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Для удобства представим схемы строения всех трех фантазий.

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

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

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

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

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

Таблица 1. Структура Фантазии для струнного квартета Ф. Бриджа

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

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

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

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

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

The image displays a musical score for a string quartet, specifically Theme «a». The score is written in 6/8 time and consists of two systems of four staves each. The first system shows the beginning of the piece with dynamics like 'fp' and 'pp sempre >'. The second system shows the continuation of the piece with 'pizz' and 'arco' markings.

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

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

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

Таблица 2. Структура Фантазии для струнного квартета У. Хёрлстоуна

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

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

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

Таблица 3. Структура Фантазии для струнного квартета Г. Вуда

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Илл. 4. Г. Вуд. Фантазия для струнного квартета *F-dur*. Раздел А. Тема главной партии

Fig. 4. H. Wood. *Phantasy* for string quartet in F major. Section A. The main theme

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

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

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

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

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

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

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

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

Список источников

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

References

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

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

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



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

педий в различные регионы России и Беларуси. Автор сборников народных песен, монографий и более 50 научных статей по различным проблемам музыкального искусства и фольклора. Научный руководитель четырех кандидатских диссертаций и более чем 30 выпускных квалификационных работ студентов консерватории по различным специальностям и направлениям подготовки.

Анастасия Николаевна Романычева — музыковед, аспирант кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор А. В. Денисов). В 2022 с отличием окончила Санкт-Петербургскую государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова по специальности «Музыковедение» (класс А. В. Денисова). Сфера научных интересов — английская музыка XX века.

Анна Гурьевна Чупова — музыковед. Победитель Общероссийского конкурса «Лучший преподаватель музыкально-теоретических дисциплин музыкальных училищ и колледжей России „Теория и история — энциклопедия музыки“» в номинации «Музыкальная литература» (2017), лауреат III Всероссийского конкурса «Наука о музыке. Слово молодых ученых» (Москва — Казань, 2009). Регулярно принимает участие во всероссийских и международных конференциях. Область научных интересов связана с европейским музыкальным театром XX–XXI веков, отечественной музыкой XX века, музыкой в структуре медиатекста.

author of folk song collections, monographs and more than 50 scientific articles on various problems of musical art and folklore. She is a scientific supervisor of four candidate dissertations and more than 30 final qualifying works of conservatory students in various specialties and training areas.

Anastasiia N. Romanycheva is a musicologist and a postgraduate student of the Foreign Music History Department of at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (scientific advisor — Dr. Habil. (Doctor of Art History), Professor Andrei V. Denisov). Graduated with honors from the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, where she studied under Prof. Andrei V. Denisov (specialty “Musicology”). Her research interests focus on the English music of the 20th century.

Anna G. Chupova — a musicologist. Winner of the national competition «The best teacher of music and theoretical disciplines of music schools and colleges of Russia “Theory and History-Encyclopedia of Music”» in the nomination “Musical Literature” (2017), laureate of the III national competition “The Science of Music. The word of young scientists” (Moscow – Kazan, 2009). She regularly participates in national and international conferences. Her research interests are related to the European musical theater of the XX–XXI centuries, Russian music of the XX century, music in the structure of media texts.

opera musicologica
научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 15. № 1. 2023

Подписано в печать 27.03.2022. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 10,6. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ

Отпечатано в типографии «Скифия-принт»
197198, Санкт-Петербург,
ул. Б. Пушкарская, д. 10, лит. А, пом. 32-Н
e-mail: skifia-print@mail.ru