

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ САМАРСКОЙ ОБЛАСТИ

**ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ КУЛЬТУРЫ
«АГЕНТСТВО СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ»**



**ЗДРАВСТВУЙ, ПЛЕМЯ
МЛАДОЕ, НЕЗНАКОМОЕ...**

**Сборник работ участников
XXVII Международного конкурса
молодых музыкантов
им. Д.Б. Кабалевского**

**GREETINGS, YOUTHFUL AND
UNFAMILIAR CLAN!**

**Collection of participants' works
of XXVII International Competition
of Young Musicians
named after D.B. Kabalevsky**

26 октября – 2 декабря 2020 года

Самара – Samara, 2020

УДК 78
ББК 85.31
3-46

XXVII Международный конкурс молодых музыкантов имени Д.Б. Кабалевского проводится в рамках Государственной программы Самарской области «Развитие культуры в Самарской области на период до 2024 года» (пункт 2.2. Перечня мероприятий программы)

Конкурс проводится при поддержке Министерства культуры Российской Федерации, общественной организации (творческого союза) «Союз композиторов России», Ассоциации музыкальных конкурсов России, газеты «Музыкальное обозрение» (Москва)

Координатор проекта – О.В. Кравченко
Куратор и консультант – Е.В. Плишко

Составители: И.Н. Миронова, О.Н. Сереброва, С.Е. Фрегатова
Редактор, ответственный за выпуск – И.Н. Миронова

«Здравствуй, племя младое, незнакомое...» Сборник работ музыковедов и композиторов – участников XXVII Международного конкурса молодых музыкантов им. Д.Б. Кабалевского/ «Greetings, youthful and unfamiliar clan!» Collection of participants' works of XXVII International Competition of Young Musicians named after D.B. Kabalevsky/ Ответственный за выпуск - И.Н. Миронова, - Самара, 2020. 148 с

ISBN 978-5-9905566-4-5

В Сборнике представлены конкурсные работы победителей и призеров XXVII Международного конкурса молодых музыкантов имени Д.Б. Кабалевского в номинациях «Музыковедение» и «Композиция»

ООО «ПК Тандем» 443022, г. Самара, Заводское шоссе, 10, оф.1
Подписано в печать 08.12.2020. Формат 60х90 1/8. Усл. печ. л. 18,5
Бумага мелованная. Печать офсетная. Тираж 82 шт.

ISBN 978-5-9905566-4-5



9 785990 556645

УДК 78
ББК 85.31
3-46

© ГБУК «Агентство социокультурных технологий», 2020

НОМИНАЦИЯ «МУЗЫКОВЕДЕНИЕ»

THE NOMINATION «MUSICOLOGY»





ПЕРВАЯ ВОЗРАСТНАЯ ГРУППА

Загадка «Каменного острова»

Пак Лидия, 15 лет, МБУ ДО ДЦМШ, г. Самара

«По вечерам Елена Павловна любила слушать музыку. Я был постоянным «подогревателем», «истопником музыки» при ее дворе. Ко мне она относилась сочувственным и дружеским образом; с каждым днем расположение ее ко мне росло. В Петербурге у нее составилась музыкальный салон, и здесь зародились многие музыкальные занятия...»¹.

Кто был «истопником музыки» и кому принадлежат эти слова — об этом позже. При дворе великой княгини служило очень много людей, а салон Елены Павловны в Михайловском дворце посещали самые выдающиеся люди её эпохи. Были здесь и политики, иностранные дипломаты, писатели, музыканты. Нередко на этих «четвергах» появлялся Михаил Павлович (брат императора) и сам император Николай I. Наряду с устройством блестящих празднеств, отличавшихся особым вкусом и оригинальностью, она создала нейтральную почву, на которой могла встречаться с интересовавшими её людьми, не ставя их в зависимость от обычных условий придворной жизни. «С изумительным искусством умела она группировать гостей так, чтобы вызвать государя и царицу на внимание и на разговор с личностями, для них нередко чуждыми и против которых они могли быть предубеждены; при этом все это делалось незаметно для непосвящённых в тайны глаз и без утомления государя».

По оценке А. Ф. Кони, собрания у Великой княгини Елены Павловны были основной дискуссионной площадкой, где вырабатывались планы Великих реформ второй половины XIX века. Сторонники реформ называли её между собой «матерью-благодетельницей».

За всем этим наблюдал со стороны наш загадочный герой. И звали его Антон Григорьевич Рубинштейн.

Из писем и из «Автобиографических рассказов» композитора известно, что около двух лет 1853-54 г. он служил при дворе Великой Княгини Елены Павловны в качестве пианиста и организатора концертов. Зимняя резиденция Великого Князя Михаила Павловича и его жены Елены Павловны находилась в Михайловском Дворце (ныне — Русский музей в Санкт-Петербурге), а летняя — во дворце на Каменном острове (ныне представительство администрации города). Именно там он имел возможность вблизи наблюдать жизнь августейших особ императорского дома Романовых и их придворных дам. Кроме этого, он давал уроки игры на фортепиано дочерям на выданье некоторых петербургских сановников. Видимо, эти впечатления послужили основой создания такого уникального фортепианного Альбома под названием «Каменный остров» музыкальные портреты 24 дам: августейших особ дома Романовых, придворных и завсегдаев салона Великой Княгини.

9 портретов царственных особ: супруги императора Николая I Александры Фёдоровны и супруги будущего императора Александра II Марии Александровны, Великой княгини Елены Павловны (жены брата императора, Великого князя Михаила Павловича), их дочери — Великой княгини Екатерины Михайловны, жён трех сыновей императорской четы Константина, Николая и Михаила — Великих княгинь: Александры Иосифовны, Александры Петровны (принцессы Фридерики) и Ольги Фёдоровны (принцессы Сесилии).

Другие 15 пьес цикла — портреты фрейлин Великой княгини Елены Павловны.

Благодаря знакомству с фортепианным циклом Рубинштейна, я узнала неизвестные мне

¹ А. Г. Рубинштейн литературное наследие Москва «Музыка». — 1983., С. 79



до этого имени и, естественно, у меня возникло желание узнать о них как можно больше.

Все эти дамы находились на вершине иерархической лестницы императорской России середины XIX века и играли большую роль в её общественной жизни. В приложении к работе есть небольшой справочный материал о фрейлинах Великой княгини Елены Павловны.

Цикл по этическим причинам не исполнялся во времена Рубинштейна. Отдельные пьесы были подарены «портретируемым».

Впервые Альбом был напечатан в издательстве Шотта в Берлине в 1856 году, причем никаких авторских пояснений в нем нет, а тексты на обложке и перед каждым номером Альбома были на французском языке девять пьес обозначены только инициалами (печатать имена царственных особ было запрещено), остальные — именами и фамилиями. Вторая публикация Альбома была осуществлена уже в наше время в 2006-2008 годах в издательстве Музыкального Фонда Санкт-Петербурга («МФ СПб»). Было напечатано четыре тетради с расшифровкой и пояснениями, сделанными композитором и редактором В.Г. Соловьевым.

Вот полный список музыкальных портретов на русском языке:

№ 1. А. Ф.— Императрица Александра Федоровна.

№ 2. М. А.— Великая Княгиня Мария Александровна.

№ 3. Е. П.— Великая Княгиня Елена Павловна.

№ 4. М. Н.— Великая Княгиня Мария Николаевна.

№ 5. О. Н.— Великая Княгиня Ольга Николаевна.

№ 6. А. И.— Великая Княгиня Александра Иосифовна.

№ 7. Е. М.— Великая Княгиня Екатерина Михайловна.

№ 8. Ф.— принцесса Фредерика.

№ 9. С.— принцесса Сесилия.

№ 10. Мадам София Петровна Апраксина.

№ 11. Мадемуазель Эдита Федоровна Раден.

№ 12. Мадемуазель Елизавета Павловна Эйлер.

№ 13. Мадам Лидия Харлампиевна Хрущева.

№ 14. Мадемуазель Елена Карловна Штрандман.

№ 15. Мадемуазель Елена де Стааль.

№ 16. Мадемуазель Берта де Прен.

№ 17. Мадам Мария Федоровна Барятинская.

№ 18. Мадам де Гельмерсен.

№ 19. Мадемуазель графиня Антонина Блудова.

№ 20. Мадам Мария де Веймарн.

№ 21. Мадам Люция Карловна Нарышкина.

№ 22. Мадемуазель Анна Фридбург.

№ 23. Мадемуазель Александра Соколова.

№ 24. Сестры Юлия и Изабелла Грюнберг.

Какова же цель создания такого большого фортепианного сочинения молодым композитором (А. Рубинштейну было тогда 24-25 лет)? Вполне вероятно, что эта работа позволила Антону Рубинштейну доказать царственным особам и их окружению свое первенство в пианистическом и композиторском плане и получить признание своей общественной деятельности и творчества.

Талант А. Рубинштейна проявился очень рано. Игре на фортепиано его с пяти лет учила мать Калерия Христофоровна, а в восемь лет он стал заниматься у одного из лучших московских педагогов Александра Виллуана. Первое публичное выступление Рубинштейна состоялось в Москве летом 1839 года. В 1841 году мать повезла его в Европу, где он играл в богатых салонах (к вундеркиндам интерес проявлялся во все времена); на одном из концертов в Париже его игру слышали Ф. Шопен и Ф. Лист. К этим же годам относятся и его первые опыты сочинительства. В 1843 году в Берлине был издан этюд «Ундина» opus 1, положительный отзыв о котором дал Р. Шуман. Европейские музыкальные традиции фортепианного искусства в дальнейшем оказали большое влияние на стиль и мышление композитора. Особенно тесные творческие отношения сложились с великим Ференцем Листом. Из письма к Францу Листу (июнь 1855 г.) мы узнаем, что Рубинштейн отправил ему в Веймар несколько недавно изданных сочинений, в том числе «Каменный остров».

О фортепианном цикле «Каменный остров» не так много написано, мало аналитического материала. В работе я поделилась своими мыслями об этом произведении, попыталась сделать анализ некоторых пьес, особенно мне понравившихся. Прежде чем написать о музыкальном портрете, я обращалась к биографии женщины, формировала образ в своей голове, а потом слушала произведение. Порой оно меня поражало, порой восхищало, а порой оставляло в догадках.

Императрица Александра Федоровна (№ 1)

(урождённая принцесса Фридерика Луиза Шарлотта Вильгельмина Прусская, — супруга российского императора Николая I, мать Александра II, императрица российская).

«Её величественная и строгая фигура, представлявшая законченный тип немецкой красоты», — писал современник. Однако, парадный портрет не показывает переживаний и чувств женщины.

Все окружение императрицы подчеркивало, что Александра Фёдоровна умела владеть собой, скрывать под маской безоблачного счастья обиды и слёзы, старалась казаться здоровой и весёлой, даже когда её мучила лихорадка. Фрейлина Анна Тютчева писала, что для мужа (Николая I) она была «прелестной птичкой, которую он держал ... в золотой клетке»². Маркиз де Кюстин отмечал, что «императрица выглядела гораздо старше своего возраста, она обладала изящной фигурой и, несмотря на ее чрезмерную худобу, исполнена неопишуемой грации...», но ее глубоко впавшие голубые и кроткие глаза выдавали сильные страдания, переносимые с ангельским спокойствием»³.

Рубинштейн познакомился с императрицей, когда она была уже не молода и, возможно, сочувствовал этой удивительной женщине.

Мне казалось, что Рубинштейн изобразит такой портрет Александры Федоровны — спо-

² Тайны царского двора (из записок фрейлин). Ред. О.Г. Свердлов. — М.: Знание, 1997. — С. 216

³ Тайны царского двора (из записок фрейлин). Ред. О.Г. Свердлов. — М.: Знание, 1997. — С. 217

койный, тихий, благородный, какой она себя держала в обществе. Но композитор более глубоко проникает в ситуацию и характер героини.

Пьеса написана в сложной форме (АБСАБ), явно выделяются три образа. Начало торжественное и немного мрачное (e-moll), указывающее, по моему мнению, на внешний мир, окружавший императрицу; суетливое унисонное движение шестнадцатых чередуется с маршевой поступью аккордов. Здесь чувствуется и парадность, и статус, но как обреченно звучит музыка! Пониженная 2 ступень в завершении раздела подчеркивает это настроение.

Второй раздел (e-moll) вносит контраст. Повторяющаяся тема напоминает печальную песнь без слов. После этой внешней суеты Рубинштейн показывает ее внутренние волнения, переживания, которые Александра Федоровна скрывала под маской императрицы. А следующий третий раздел неожиданно переходит в мажор, меняется фактура. Разложенные арпеджио в правой руке сопровождают спокойную в виолончельном регистре мелодию. Хочется сказать: образ этой женщины полон нравственной чистоты и благородства...

Снова возвращаются темы первых двух разделов. Тем самым оставляя нас с мыслью, что императорские особы не могут быть самими собой.

Анна Федоровна была идеальной императрицей.

Княгиня Елена Павловна (№ 3)

Прослушав третью пьесу «Каменного острова», посвященную великой княгине Елене Павловне, первое, что я почувствовала — это виртуозность, стремительность, и, в то же время, легкость произведения. Композитор подчеркивает эту черту характера, используя нисходящие и восходящие пассажи, которые как бы нарастают как волны, причем так ступенчато и выразительно, что слушатель не может оторвать свое внимание от музыкального движения. Но не только великий пианист заметил эту «особенность» Елены Павловны. Как отмечала графиня Блудова, «стремительность



была лишь верным выражением стремительности характера и ума её, стремительности, которой она увлекала все мало-мальски живые умы, которые её самую иногда увлекала и приводила за собой немало разочарований, но сама по себе была очаровательна. Ни лета, ни болезнь, ни горе не изменили этой особенности». При всем своем высоком положении в обществе, княгиня всегда оставалась доброй, умея ставить себя в положение других. Она умела поддержать разговор с разными людьми, многие отмечали ее блестящий ум и доброе сердце.

В центре большой трехчастной музыкальной композиции появляется новая мажорная тема с характерной четырехдольной пульсацией в спокойном изложении, как будто композитор хочет нам показать и «другую» Елену Павловну. Можно представить роскошный зал, бархатные ковры, свечи на канделябрах, входит Великая княгиня Елена Павловна. И величественным, изящным, но в то же время сдержанным и чутким шагом она проходит в центр зала. Композитору удалось показать музыкой полный изменчивости характер героини и ее внешнее очарование.

Заканчивая разговор о Великой княгине Елене Павловне, нельзя не сказать про два величайших свершения, которые открыли дорогу музыкальному образованию в России: это Русское музыкальное общество (РМО), учрежденное при покровительстве великой княгини Елены Павловны в 1859 году, и первая русская консерватория, учрежденная тремя годами позже на основе музыкальных классов при РМО. Огромную поддержку в этой деятельности оказала великая княгиня. «Елена Павловна живо интересовалась делом. Она давала сверху благословение и, главное, деньги»⁴.

Эдита Федоровна Раден (№ 11)

Эдита Федоровна Раден (1820-1885), баронесса, принадлежала к старинному курляндскому дворянству. В начале 50-х годов XIX века она стала камер-фрейлиной Великой Княгини

Елены Павловны. Баронесса, по воспоминаниям современников, была очень умной, с сильным характером и имела большое значение при дворе Великой Княгини в течение почти 30 лет. «За все это время она помогла многим даровитым личностям пробить себе дорогу на избранном ими поприще»⁵ писала княжна Вяземская в своих записках. Раден вела переписку с многими выдающимися людьми. Например, с Рихардом Вагнером. «Я должен был бы остаться у Вас в Петербурге!» Это восклицание Рихарда Вагнера, зафиксированное в июле 1863 года в письме к графине Эдите фон Раден. Далее Вагнер пишет «Позвольте сказать, что мои петербургские впечатления... были единственными светлыми страницами моей жизни на протяжении многих лет. Я любил русский национальный характер»⁶ (там же). Как писал в своих воспоминаниях «... без Эдиты Федоровны двор Е. П. не мог бы быть тем, чем он был»⁷.

И вот перед нами пьеса, посвященная Эдите Раден.

Исключительно загадочное произведение! Я думаю, именно здесь раскрывается вся суть народной пословицы: «Не суди книжку по обложке». «Обложкой», в этом случае, я называю части, обрамляющие это произведение. Композитор специально использует танцевальный темп, чтобы показать слушателю легкость и воздушность описываемого образа. Но делает это очень аккуратно, подчеркивая плавность и мелодичность характера Раден. Однако музыка средней части совершенно другого характера: небольшое вступление, модуляция и в верхнем голосе появляется спокойная созерцательная мелодия, похожая на колыбельную. Одновременно ярким контрастом звучит в нижнем регистре, полная таинственности, насыщенная хроматизмами тема. Именно в этом месте, на мой взгляд, композитор нам рассказывает о женщине, которую он знал.

⁵ «Двор Великой Княгини Елены Павловны». («Русский архив», 1899 г.)

⁶ «Рихард Вагнер и Россия». — М., 2009

⁷ Чичерин Борис Николаевич. «Записки прошлого». — «Север», Москва, 1932 г. — С. 56

Я думаю, что личность Раден необычайно привлекал композитора, и он с разных сторон пытается музыкой воссоздать ее образ, но этот портрет все-таки остался для меня загадкой.

Елена Егоровна Стааль (№ 15)

Когда я прочитала биографию фрейлины Стааль, где описывалось ее положение в обществе, ее взаимоотношения с людьми, мне представилась на редкость вредная интриганка, которая, используя свою «известную красоту», манипулировала людьми, никому не доверяя. Больше всего мне запомнилось высказывание Чичерина: «это была девушка красивая, изящная, умная, образованная, с некоторым талантом к живописи и уме. В семнадцать лет она откровенно говорила, что нельзя доверяться никому, и что надобно самому пробивать себе дорогу. Пока она была молода, она сдерживалась и вела себя скромно, но впоследствии она сбросила всякую узду и высказала всю свою холодную, страстную, своенравную и лживую натуру»⁸. Было очень интересно: какую музыку Рубинштейн посвятит известной красавице интриганке. Но композитор видел ее другой.

Он использовал совершенно другие краски в своей музыкальной картине. Рубинштейн очень вкрадчиво рассказывает нам о той Елене, которую он знал, через очень лиричную и мелодичную музыку. Применяя арпеджио, на протяжении всей пьесы он создает впечатление чего-то печального, но прекрасного. Красивая печаль... Хорошо звучит! А главное, как точно характеризует отношение композитора к этой женщине!

Стааль, возможно, и была интриганкой, но имела красоту не только внешнюю, но и душевную, которые многие современники того времени не увидели и не оценили.

Госпожа Гельмерсен (№ 18)

Совершенно загадочный персонаж. Интересно положение госпожи Гельмерсен в обществе, ее «должность». Чтобы уяснить ее роль

⁸ Чичерин Борис Николаевич. «Записки прошлого». — «Север», Москва, 1932 г. — С. 60

при дворе Елены Павловны, придется снова обратиться к «Воспоминаниям»: «... В лето 1853 года мы познакомились с фрейлинами Павловны, Helene Staal, а также с фрейлиной Михайловны Элен Штрэндман... Над всеми этими девицами была пожилая дама — госпожа Гельмерсен, которую звали La Gouvernante des Demoiselles d'honneur (дословно с французского — «охранительница девичьей чести»).

Сразу можем представить себе строгую надзирательницу, которая следит за поведением фрейлин и «охраняет» их благородные и чистые сердца. Музыка удивляет, Рубинштейн как бы предлагает нам музыкальную загадку, создавая образ сложный и противоречивый. Начало звучит проникновенно. Плавная повторяющаяся минорная мелодия (в cis), в которой чувствуется некоторая танцевальность, (размер 9/8) создает спокойное лирическое настроение. Контрастно звучит следующий раздел. Появляются звучащие аккордовые волны по звукам трезвучий, они вносят ощущение силы и торжественности. Средняя часть в этой сложной трехчастной композиции представляет новую тему, плавно идущую крупными длительностями, но лирической ее трудно назвать, беспокойный хроматический голос в басу создает ощущение неустойчивости и напряжения. Реприза первой темы не возвращает лирическое настроение, она как будто вбирает в себя все волнения пережитого. Для меня это произведение — загадка, как книга, которую нужно прочитать несколько раз в разном возрасте.

Люция Нарышкина (№ 21)

О Люции Нарышкиной мало известно, она была старшей сестрой Елены Карловны Штрэндман (№ 14 Альбома портретов). Выйдя замуж, Люция стала носить старинную дворянскую фамилию. Род Нарышкиных пользовался большим влиянием в правление царя Алексея Михайловича, женатого на Наталье Кирилловне Нарышкиной. У них было двое детей — сын Петр, будущий российский император Петр Первый и дочь Наталья, которая в 1707 году

⁴ А. Г. Рубинштейн. Литературное наследие.: Москва, «Музыка», 1983. — С. 88



в своем дворце завела первый русский домашний театр.

Прослушав произведение, я хочу сказать, что я ждала этот образ почти с самых первых номеров. Хотелось услышать легкое, игривое произведение, которое будет описывать молодую, полную сил и надежд девушку. Выяснив года написания третьей тетради, (в которой как раз и находится портрет Нарышкиной), я пришла к выводу, что Люция на момент написания пьесы было примерно 20-21. Время взросления становления характера. И вот мы слышим стремительную мелодию, бегущую то вверх, то вниз, повторяющийся ритм с триолями. Рубинштейн не зря использует быстрые восходящие и нисходящие пассажи, подчеркивающие порывистость и, возможно, смятение описываемого образа. Музыкальные разделы складываются в форму, ее можно назвать зеркальной АБСБА, темы не контрастируют, а скорее дополняют друг друга. Интересно сопоставление тональных красок — крайние части пьесы в ля бемоль мажоре, средняя — в ми мажоре. Вся пьеса передает радость, почти детское наслаждение жизнью. Композитор также подчеркивает утвердительными разрешениями аккордов в конце, что эта натура сильная и готовая вступить в сложный взрослый мир.

Анна Фридбург (№ 22)

Анна Фридбург обладала дивным контральто и вместе с Александрой Соколовой, у которой было красивое сопрано, и их дуэт доставлял истинное артистическое наслаждение на вечерах у Великой княгини.

У Рубинштейна с Анной Фридбург были «взаимные нежные чувства», и он даже планировал жениться на ней. Но по стечению обстоятельств решил, что не сможет дать ей ту жизнь, которую она заслуживает. Впоследствии Анна Карловна Фридбург вышла замуж за пианиста Лешетицкого (позже преподавателя консерватории).

И вот, перед нами эта загадочная пьеса. Как композитор нарисует на портрет своей возлюбленной?

Первая часть пьесы создает атмосферу волшебства, нарождающейся любви. Переливающаяся в высоком регистре арпеджио и прекрасная мелодия как песня без слов, как голос любимой или слова любви самого композитора. Не случаен и выбор тональности фа диез мажор, на мой взгляд, очень светлой звонкой. Совсем другой характер носит средняя часть. Несбывшиеся мечты, глубокая печаль. Мажор сменяется одноименным минором, пунктирный ритм, ниспадающие интонации вносят даже некоторую траурность. (Эта часть заставила меня вспомнить трагические страницы музыки Ф. Шопена.) В кульминации очень ярко, даже отчаянно звучат восходящие тритоновые интонации. Реприза возвращает основную тему, которая звучит еще более ярко, утвердительно в другой фактуре. Тема как бы погружается в гармоническую фигурацию.

Мне кажется, что музыка этой пьесы не портретная зарисовка, эта музыка про любовь, она передает переживания самого композитора, его искренние чувства к Анне и горечь несбывшегося.

Все пьесы в альбоме написаны виртуозно и сложны для исполнения. Это не маленькие пьесы-портреты, а развернутые музыкальные композиции, которые, несомненно, можно назвать программными. Сам Рубинштейн называет свой фортепианный цикл — альбомом с музыкальными портретами. Композитор хорошо был знаком с фортепианными произведениями Ф. Листа и Р. Шумана. (Лист был его кумиром). Каждый из этих великих музыкантов по-своему относился к программности в музыке. Возможно «Каменный остров» можно сравнить с «Карнавалом» Р. Шумана, там также есть галерея портретов, где в небольших пьесах Шуман «рисует» настоящих и вымышленных персонажей. Рубинштейн, как и Шуман, показывает и внешний портрет героини, и характер личности, а также свои ощущения и чувства к ней. В отличие от пьес Шумана, Рубинштейн создает большие развернутые композиции, виртуозные и сложные по форме. В каждом разделе музыкальной формы появляется новая тема, порой контрастная предыдущей. Композитор

создает многогранный образ, где не так важны мелкие детали и штрихи, важно общее восприятие. «Я стою за угадывание в музыкальном произведении программы, а не за определенную, данную заранее»⁹. В этом, возможно, лежит идея сотворчества композитора и слушателя.

Рубинштейн смог музыкой сделать эти портреты исключительными и неповторимыми, даже лучше, чем художник кистью. Эти пьесы — настоящее историческое свидетельство, мемуары из нот, которые добавляют краски в портреты исторических личностей и тем ценны.

Приложение

Баронесса Э. Раден (в 1881 г. назначена помощницей императрицы Марии Фёдоровны в заведовании многих женских учебных заведений и благотворительных учреждений),

Е. Эйлер (правнучка знаменитого математика и физика Л. Эйлера, дочь генерала-майора Отечественной войны, жена князя Е. Витгенштейна);

Е. Стааль (сестра посла в Лондоне);

Е. Штрандман (дочь генерала Отечественной войны, жена графа Е. Толя, посланника в Константинополе и Копенгагене);

Ее старшая сестра Люция Штрандман (будущая Нарышкина);

Л. Хрущёва (будущая жена камергера и гофмейстера двора Екатерины Михайловны);

Б. Прен (наследница сахарозаводчика, родственница консулов Герцогств Мекленбург-Стрелицкого и Мекленбург-Шверинского);

Патронесса де Гельмерсен;

А также: А. Апраксина (дочь П. Толстого, управляющего Главным штабом, главнокомандующего Санкт-Петербурга и Кронштадта);

Княгиня М. Барятинская (урожд. графиня Келлер, мать фельдмаршала А. Барятинского и Марии Кочубей);

Графиня А. Блудова, баронесса М. Веймарн;

Певица А. Соколова (солистка Большого театра, выступавшая под псевдонимом Александра, профессор Московской консерватории);

А. Фридбург (одно время невеста Антона Рубинштейна, позже жена педагога Петербургской консерватории пианиста Т. Лешетицкого).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. «Двор Великой Княгини Елены Павловны» («Русский архив», 1899 г.);
2. Рубинштейн А. Г. Литературное наследие. Москва, «Музыка», 1983 г.;
3. Рубинштейн А. Г. Автобиографические рассказы. Композитор, Санкт-Петербург, 2005 г.;
4. Чичерин Б. Н. «Записки прошлого» «Север», Москва, 1932 г.;
5. Интернет-ресурсы:
<http://mirpeterburga.ru/news/rub/>;
<https://pandia.ru/text/78/279/81555.php>;
 Ссылка на ноты: <https://primanota.ru/rubinshtein-anton-2/kamennyi-ostrov-24-pesy-dlya-fortepiano-sheets.htm>;

⁹ А. Г. Рубинштейн. Литературное наследие: Москва, «Музыка» 1983. — С. 29



ВТОРАЯ ВОЗРАСТНАЯ ГРУППА

Д.Д. Шостакович. «Сатиры» на стихи Саши Черного

Кулакова Татьяна, 19 лет, Нижегородская область,
ГБПОУ «Арзамасский музыкальный колледж»

*«Когда публика во время исполнения моих произведений смеется или просто улыбается, — мне это доставляет удовольствие»
Д.Д. Шостакович*

Введение

Дмитрий Дмитриевич Шостакович в истории отечественной и мировой культуры уникален как личность и творец. В его произведениях отразилась сложная, жестокая и подчас фантазмагорическая эпоха, в которой жил он и его современники. В своей музыке композитор повествует о бедах и страданиях, перенесенных нашей страной в XX веке, но не менее его волнуют проблемы человечества, проблемы этические — актуальные в пространстве и времени разных эпох.

Судьба, стечения жизненных обстоятельств складывались так, что Дмитрий Дмитриевич испытал и признание, и осуждение, достаточно быстро приобрел мировую известность, и многочисленные западные регалии были тому подтверждением¹. На родине, тогда СССР, наград было не меньше:

¹ Он был почетным членом Шведской королевской академии, членом-корреспондентом академии искусств ГДР (Восточная Германия), почетным членом национальной итальянской академии «Санта Чечилия», командором французского ордена искусств и литературы, членом Английской королевской музыкальной академии, почетным доктором Оксфордского университета, лауреатом международной премии имени Сибелиуса, почетным членом Сербской академии искусств, членом-корреспондентом Баварской академии изящных искусств, почетным доктором Тринити-колледжа (Ирландия), почетным доктором Северо-западного университета (Эванстон, США), иностранным членом Французской академии изящных искусств, был награжден Золотой медалью Английского королевского общества, орденом Большой почетный серебряный знак — за заслуги перед Австрийской республикой, «Памятной медалью Моцарта».

Лауреат Сталинской премии (в 30-е годы — высшая премия страны), народный артист СССР, кавалер ордена Ленина, лауреат Ленинской и Государственной премий, герой Социалистического труда и т.д., и т.п., вплоть до звания народного артиста, почему-то Чувашии и Бурятии. Но это не мешало власти постановлениями ЦК КПСС и злобным статьям газеты «Правда» подвергать художника травле. Так, после печально знаменитого Постановления 1948 года, где его творчество объявили формалистическим и чуждым народу, Шостаковича направили в зарубежную поездку, где композитору пришлось объяснять иностранным журналистам, что критика в адрес его творчества заслуженная. И этот уровень самоуничижения он выдержал.

Д. Д. Шостакович был вынужден бесцельно проводить время на форумах «защитников мира», в депутатских креслах Верховного Совета СССР отрываясь от творчества. Не стремясь к власти, он был избран руководителем Союза композиторов России и находился на этом посту довольно долго².

Главная тема творчества Шостаковича, жившего в сложное время запретов, гонений, духовного и физического насилия над личностью — обличение насилия в любых проявлениях. Обращался он и к темам социальным, раскрывая реалистичные картины жизни человека и общества. Не случайно уже в ранних произведениях («Траурный

² В 1957–1974 годах – секретарь Правления Союза композиторов СССР, в 1960–1968 годах – председатель Правления Союза композиторов РСФСР.

марш памяти жертв революции», «Солдат») проявляется его активная гражданская жизненная позиция. *«Понимая русскую историю в революционно-народническом духе — как трагедию обманутого и попираемого властями народа, он не мог не призывать к прекращению этой трагедии. Власть повинна во всех бедах русской истории; народ является носителем ее глубинной правды»* [8] — пишет о Шостаковиче Роман Насонов.

Композитор остро ощущал зло, представленное глупостью, ложью, бездуховностью, хамством, обезличенностью, социальной разобщенностью и противостоял этому силой своего искусства. «Оружием в руках гения» стали не только темы полные драматического накала, но и шутка, ирония, гротеск, сарказм. Юмор в его музыке многолик, смеховое начало окрашено различными оттенками, но чаще всего это социальная или политическая сатира либо гротеск. Практически всегда смех в музыке Шостаковича утонченно завуалирован, но при этом беспощаден. Нередко он повествует о «стране дураков», у граждан которой есть свои маленькие радости и печали. Сквозь юмор в его музыке всегда проглядывает печаль, сквозь смех проступают слезы. а сочинения полны скрытого иносказания.

Разграничивая категории комического в творчестве Шостаковича, можно выделить три основных метода осмеяния: это сатира, гротеск и юмор.

Сатира — резкое проявление комического, представляющее собой уничтожающее, обличающее пороки людей, общества, государства осмеяние. Сам Шостакович сатиру определяет так: *«Слово «сатирический» я отнюдь не понимаю как «смешной, зубоскальский». Наоборот, в «Леди Макбет» я старался создать оперу — разоблачающую сатиру, срывающую маски и заставляющую ненавидеть весь страшный произвол и издевательство купеческого быта»* [14].

Гротеск — вид художественной образности, обобщающий и заостряющий комически или трагикомически жизненные отношения посредством причудливого и контрастного сочетания реального и нереального[12].

Юмор — вид комического, в котором пороки осмеиваются доброжелательно, подчеркивая недостатки человека или общественного явления, напоминая о том, что это лишь продолжение или изнанка наших достоинств[12].

Различные оттенки смехового начала в музыке Дмитрия Шостаковича проявились уже в ранних сочинениях. В качестве примера можно привести его первую остросоциальную оперу-сатиру «Нос», Первый концерт для фортепиано с оркестром, открывающийся интонацией «Аппассионаты», фортепианный цикл «Афоризмы». Композитор писал музыку к постановкам театра ТРАМ, спектакли которого поднимали острые злободневные проблемы («Выстрел» А. И. Безыменского).

После создания балета «Светлый ручей», Д.Д. не без иронии признавался, что стремится писать веселую, легкую развлекательную музыку. Тому способствовала официальная советская критика, предъявлявшая требование усилить «народное» начало в музыке, возвратиться к «классическим» традициям, создавать более оптимистичную, жизнерадостную музыку. Шостакович начинает тяготеть к гиперболизации в своих поисках общедоступного музыкального языка. Внешне он как бы идет на уступки, и на смену сложным по конструкции и образам темам и формам приходят более простые в мотивном и ритмическом планах темы песенно-танцевального склада и камерные формы, банальные мелодии: не всегда очевидный власти, но стилистически тонкий прием осмеяния.

Вокальные сочинения занимают одну из важнейших страниц в творчестве Шостаковича, заполняя нереализованную до конца оперную нишу, возникшую после жесткой критики и изъятия из репертуара театров оперы «Леди Макбет Мценского уезда». Всего перу Шостаковича принадлежит 16 вокальных циклов. В них аккумулируются две важнейшие образные сферы его музыки — трагическая и сатирическая.

Особое внимание привлекает вокальный цикл «Сатиры» на стихи поэта Серебряного века Саши Черного, написанный в зрелый период. Социальная сатира представлена по-



этом в необыкновенно острых, искрометных зарисовках.

К сожалению, цикл «Сатиры» всегда находился на периферии исследований музыковедов. Среди немногочисленных работ по этой теме — «Исполнительский разбор с точки зрения концертмейстера» С. П. Сахаровой, а также «О методике работы над вокальными сатирическими произведениями Д. Шостаковича» М. С. Ярешко. Единицы исследований создают размытое представление о значимости «Сатир» в творчестве автора.

Цель данной работы — постижение семантического диалога музыки и поэзии в вокальном цикле Шостаковича «Сатиры».

Задачи:

- изучить историко-культурный контекст создания шедевра;
- определить традиции и интертекстуальные связи, содержащиеся в вокальном цикле;
- охарактеризовать принципы действия различных категорий комического, создающие яркую театральность и зримость музыки;
- проанализировать интонационный и ладогармонический строй цикла;
- обнаружить внутренние связи, обеспечивающие единство и логику развертывания;
- объяснить феномен сегодняшней актуальности этого произведения, созданного более полувека назад и названного «Картинки прошлого».

ГЛАВА I.

Аналитический разбор: «Сатиры» на стихи Саши Чёрного («Картинки прошлого» оп.109, № 4)

В статье «Как рождается музыка» Д. Шостакович пишет, что обращение композитора к литературе, живописи, кино и театру закономерно. Там он может найти новые темы и образы и уточняет: «*Но, создавая музыку по литературной основе, каждый раз создаешь совсем другое, самостоятельное произведение. Здесь нет сходства с театром, где инсцениру-*

ют тот или другой роман и по нему делают спектакль. В музыке произведение приобретает абсолютно самостоятельное значение» («Литературная газета» от 21.12.1965 г.) [1].

Интерес к союзу музыки и слова был вызван и общением композитора с художником Б. Кустодиевым, художественные образы которого удивляли Шостаковича смелостью воплощения красок, форм, пластикой зрительных живописных образов.

Общение Шостаковича в 20-е годы с представителями ОБЭРИУтами, в частности с Д. Хармсом и Н. Олейниковым также не прошло бесследно. ОБЭРИУты утверждали, что искусство реально, как сама жизнь. А само искусство ничего не отражает и живёт лишь замкнутой в самой себе жизнью. В своем творчестве они декларировали отказ от традиционных форм искусства, необходимость обновления методов изображения действительности, культивировали гротеск, алогизм, поэтику абсурда.

Автоирония, высказывание от первого лица или сближение с осмеиваемым объектом, создающие многозначность поэтического или музыкального текста — эти приемы оказались созвучны мышлению композитора.

Т. Н. Левая выявляет близость подобного принципа лирической сатиры в творчестве Шостаковича с поэзией Чёрного, находя у последнего связь с Г. Гейне [7].

Шутовство, вывернутость наизнанку, абсурд, тонкая издевка — все это в полной мере присутствует в «Картинках прошлого», в которых, безусловно, угадывается современность.

Это сочинение не единично, его предшественниками являются более ранние сочинения: опера «Нос», «Катерина Измайлова», 2 басни Крылова для меццо-сопрано и хора, балет «Болт», и в позднем творчестве найдет продолжение: вокальный цикл «Четыре стихотворения капитана Лебядкина».

«Сатиры» на стихи Саши Чёрного (настоящее имя поэта — Александр Михайлович Гликберг, 1880–1932 г.г.) были созданы в 1960 году. Д. Д. Шостакович посвятил цикл близкой подруге, единомышленнице Галине

Вишневской (Дмитрий Дмитриевич неоднократно сочинял произведения в расчете на голос и энергетику Галины Павловны). Еще до начала этого творческого сотрудничества певица исполнила вокальный цикл Шостаковича на стихи Блока, Катерину из оперы «Катерина Измайлова», партию альты в 14-й симфонии и интерпретации Вишневской этих произведений стали историческими — певица создавала идеальные вокальные образы, полностью отвечавшие замыслам автора.

Цикл был написан в короткое время, в течение весны. Как гласит легенда, на глаза Шостаковичу случайно попался томик стихов Саши Чёрного, откуда он отбирает 5 текстов: «Критику», «Пробуждение весны», «Потомки», «Недоразумение» и «Крейцера соната».

Саша Чёрный — один из самых известных поэтов-сатириков Серебряного века. В своей поэзии он демонстрировал нетерпимость к нравственному одичанию, пошлости обывательского мира, бездействию. Он критически оценивал, разоблачал и развенчивал современный ему уклад жизни. Как пишет М. С. Ярешко, «советского композитора в стихах поэта-сатирика Саши Чёрного, по-видимому, заинтересовала сама возможность музыкальными средствами показать «героя» крупным планом, разоблачить его моральное убожество, его мещанский дух. При этом юмор под пером композитора не исчезает, он лишь приобретает новую, сатирическую окраску» [15].

В отобранных Шостаковичем стихах под маской эпохи НЭПА затронуты вечные социальные темы: художника и творчества, мужчины и женщины, неравенства, мещанства.

По высказываниям С. П. Сахаровой, «В период политического следования «к победе коммунизма» поэт Саша Чёрный и музыка на его стихи не вписывались в «радостную жизнь нового советского человека». Опасаясь возможных препятствий со стороны властей, Г. П. Вишневская предложила Шостаковичу добавить подзаголовок «Картинки из прошлого», который должен был создать впечатление, будто стихи поняты компози-

тором исключительно как сатира на царское время» [10].

Композитор, сочиняя цикл, создает музыкальными средствами театрализованное представление, где сам исполнитель является и ведущим. Он объявляет номер, описывает героев и путает зрителей в происходящем, создавая интригу.

Тема вступления–объявления в номерах лаконична, в ней обыгрываются одни и те же звуки. Эти объявления предваряют каждый номер и являются вступлением–эпиграфом. После чего следует инструментальное вступление и сам номер.

1.1 «Критику»

Номер один является эпиграфом ко всему циклу «Сатиры» и представляет собой обращение поэта к критикам и цензуре.

С самого начала музыка Шостаковича и стихи Чёрного «вводят зрителя в заблуждение», приковывая внимание вокальным объявлением названия романса на терции «a-f». Это монолог, где поэт описывает свое творчество. Он изображает даму, но адресует текст критику, и тут возникает некий перевёртыш — в стихах образ поэта спрятан за образом дамы, так как он пишет о ней от первого лица.

Основная тональность F-dur, будет главенствовать на протяжении всего номера. Во вступлении и партии фортепиано ведущим звуком является «фа», но d-moll-ный аккорд устанавливает здесь параллельное взаимодействие мажора и минора. Интонации вокальной партии построены на попевке «Чижик-пыжик». Тональность фа мажор представлена не в классическом варианте, Шостакович обращается к характерному приёму альтерированного лада со 2, 6, 7 пониженными ступенями и 1 повышенной, «намекающей» на присутствие g-moll.

Нотный текст графически передает содержание стиха — «впился корсет», «под дамою скрывается поэт» — в сопровождении попеременно звучат большая терция (f-a) и малая секунда (fis-g), создавая две опоры и как-бы подчёркивая двоякость, шаткость положения.



В 2х начальных строках, где проскальзывают слова «поэт-дама», «поэт» озвучивается F-dur-ом, а «дама» g moll-ом, т.е. сразу устанавливаются полюса. В 10 такте на слове «я» появляется d-moll-ый аккорд. В 11 такте на словах «не понимай» возникает сдвиг в тональность II низкой ступени — Des — в этот момент открывается истина о том, что сказанное выше не нужно понимать прямо, а следует смотреть глубже, искать подтексты. Слова «я истину» — вновь F-dur.

Жанровый тип изложения вокальной партии — речитативно-ариозная мелодекламация с мерным сопровождением половинными.

В 18 такте появляется c-moll-ное трезвучие — оно воспринимается как натуральная минорная доминанта и является кульминацией и раскрытием основной интриги образа (слова — «это мужчина»). Далее звучит Des, как VI пониженная и действие возвращается в F-dur, создавая тональную опору, фундамент. Постоянное балансирование между мажором и минор, сразу создаёт неопределённость, вносит «гротесковый» оттенок, ироничность в описание происходящего и закладывает условия дальнейшего повествования.

Номер имеет фортепианное послесловие (4 такта), построенное на основном мотиве вокальной строчки, и благодаря танцевальному аккомпанементу, оборачивает все в причудливый танец («гавот на цыпочках»). То ли изображая небольшое заискивание, шарканье ножкой, то ли безудержный смех. В отличие от мерного движения половинными, сохраняющегося на протяжении всей песни, гротесковое послесловие усиливает иронию стиха и музыки.

1.2. «Пробуждение весны»

Второй номер цикла — «Пробуждение весны», это сатира Черного-Шостаковича над примитивной и обыденной жизнью людей, насмешка над серостью и заскорузлостью материального городского мира, которому может противостоять только природа и любовь.

«Зерном» всего номера выступает цитата из романа Рахманинова «Весенние воды», через реконструкцию которой Шостакович воплощает свой замысел. Усиливая сатирическое начало, композитор лишает тему полноты, бурного порыва весеннего разлива вод, она становится четкой, «приземленной», застывшей на одном месте, как заевшая, старая заезженная пластинка. На протяжении всего романа эта тема, являясь темой-рондо, играет главную роль и проходит через весь музыкальный материал. Уже в начальном разделе номера она прозвучит 4 раза.

Как и в первом романсе, исполнитель объявляет номер, вокализируя на 2-х нотах и обыгрывая основную тональность — F-dur на попевке «Чижик-пыжик». После этого звучит перестройка сначала как будто в «соль», а затем в «до диез», но далее начинается фортепианное вступление на рахманиновской цитате в сопровождении, в вокальной партии всё те же интонации «Чижика — пыжика».

Шостакович, следуя за текстом, обрисовывает несколько образов: кот, который бежит в поисках любви, кактус на подоконнике, живущий своей жизнью, «дворники лихие», «князь» с беговыми лыжами и сам поэт, который жаждет вырваться в лес, благодарит создателя за весну и приходит к идее влюбиться в кого-нибудь. Таким образом, в тексте происходит постепенный переход, переключение с описания городской жизни, окружения героя, на природу и на собственное радостно-приподнятое ощущение ожидания чего-то нового и радостного. В тексте также проносятся и поэтические цитаты «зелёный шум», «как много дум».

Каждый образ — это новый музыкальный материал. Образ кота воплощен через одноименный мажоро-минорный лад Des — в фортепианной партии «застывшая» цитата Рахманинова, в вокальной строчке развиваются терцовые интонации.

Текст о кактусе связан с тональной неустойчивостью. Здесь и c-moll, des-moll, b-moll, Ges-dur. В вокальной партии преобладает речитативность, диапазон сужается, интонации становятся более острыми, в сопровождении унисонное движение голосов, стаккатность.

Следующий эпизод — момент переключения — уход в диезную сферу A-dur (36 такт). Здесь на ff в аккордах звучит цитата народной плясовой шуточной песни «Ах вы сени», обрисовывающая дворников, а затем, когда на сцене появляется некто «князь» в шарфе и с беговыми лыжами, в музыке звучат отрезки хроматической гаммы. Вокальная

строчка становится все более неустойчивой, в каждом такте возникает новая тональность: E-dur, G-g, cis-moll. Диапазон вокальной партии расширяется и на слове «пою» достигает «фа бекара» второй октавы, это первая кульминация, которая подчёркивает идею обновления — «несите зимний хлам в ломбард».

После этого вновь звучит проигрыш на теме Рахманинова (данная цитата — образ природы). Преобладают бемольные тональности (F, Des, ges, des). Интересный момент — при появлении ges-moll слышны интонации траурного марша.

Стоит отметить, что, несмотря на обыденную обстановку городского быта, в заключении проводится оптимистическая идея — ощущение надвинувшейся весны, от чего возникает ощущение подъёма и радости.

Цитатная тема Рахманинова проходит в романсе как неотступная идея. В 67 такте эта тема озвучивает монолог главного героя, который благодарит создателя и выражает мысль, что готов любить, готов дать волю чувствам. Его вопрос «В кого б влюбиться, черт возьми?» звучит как выкрик души. Это яркое завершение номера. Здесь Шостакович обостряет ситуацию. Он видоизменяет цитату, проводя её в далекой от F-dur тональности: в Des-dur, цитата становится более раскачивающейся, как бы преувеличенной.

В целом форма номера имеет 3-х-частную репризную конструкцию, со средней частью, начинающейся в A dur и темой-рефреном.



Но каждая часть внутри себя отмечена интенсивным развитием, связанным со сменой образных картинок.

Жанровая основа номера отличается от № 1 — в начале, вместе с темой Рахманинова, вступает баркарола, затем она калейдоскопически сменяется галопом, танцем-маршем, канканом и завершается баркаролой.

Интересна работа с цитатным материалом. Обращаясь к известнейшей теме Рахманинова, связанной с воплощением образа весны, Шостакович даёт эту цитату в застывшем, не развивающемся варианте, она повторяется как шарманка, рисуя и одновременно узость понимания мировой классики и ура-радость, которая появляется как лозунг, как штамп изображения в музыке весны.

1.3. «Потомки»

«Потомки» — центральный номер цикла и не только по расположению, но и по воплощению различных идей. Здесь даётся взгляд Черного — Шостаковича на действующий режим, размышление о современном им обществе и искусстве.

Следует отметить, что Д. Д. Шостакович будучи секретарем Союза композиторов СССР и РСФСР, был вынужден давать оценку существующему положению в искусстве, но делать это открыто не мог по политическим соображениям. Часто в своих статьях он остро отзывался о творчестве композиторов-современников и о тех рамках, продиктованных правительством, которых

они придерживаются³. Вынужденная напыщенность, схематизм официальных речей композитора уже была сатирой на тексты бюрократических документов (вспомним строки упомянутого выше постановления ВКПб 1948 года об опере «Великая дружба» Ваню Мурадели)⁴.

С позиций времени, исходя из творческого наследия композитора, сегодня мы уже не можем однозначно расценивать некоторые его публичные заявления, предполагая, а не фарс и не подтексты ли были заложены в них!

Используя статичность музыкального развития, он пародирует затхлость, примитивность жизни, выбирает особенные средства: в сопровождении нарочито повторяет формулу «бас-аккорд», отсылающую к бытовой

³ Так, 17 июня в 1956 году в одной из статей газеты «Правда» Шостакович пишет: *«В течение последних лет, наряду с большими достижениями советской музыки, появилось непомерно много нежизнеспособных музыкальных произведений < > Мне кажется, что во многом повинна тут наша музыкально-творческая среда и особенно штаб нашей музыкально-общественной мысли — Секретариат Союза композиторов СССР. Здесь, в практике повседневной работы, очень упростились принципы и критерии реалистического искусства, народности и программности, в результате чего рождалась невзыскательность, нетребовательность в отношении идейно-художественных качеств произведений; некоторые внешние признаки, как, например, наличие актуальных программных заголовков, «актуальной тематики», стали как бы щитом, прикрывающим эти произведения от взыскательной критики»* [5, с.178].

⁴ «Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР (т. Храпченко) и Оргкомитет Союза советских композиторов (т. Хачатурян) вместо того, чтобы развивать в советской музыке реалистическое направление, основами которого являются признание огромной прогрессивной роли классического наследия, в особенности традиций русской музыкальной школы, использование этого наследия и его дальнейшее развитие, сочетание в музыке высокой содержательности с художественным совершенством музыкальной формы, правдивость и реалистичность музыки, ее глубокая органическая связь с народом и его музыкальным и песенным творчеством, высокое профессиональное мастерство при одновременной простоте и доступности музыкальных произведений, по сути дела поощряли формалистическое направление, чуждое советскому народу» [8]

музыке — жанру вальса, который предстаёт в шарманочной интерпретации. В вокальной партии долгое время главенствует интонация терции, повторяясь, она словно нерешительно, боязливо «топчется на одном месте». Все это композитор делает не случайно, заевшие (с «тупым упрямством»), угловатые интонации усиливают гротесковую направленность и пародийность.

В отличие от предыдущих номеров, здесь основной тональностью является g-moll. Но во вступлении, как и в предыдущих романсах, обыгрывается тональность F-dur, что объединяет их между собой, и, как и там, всё начинается с объявления номера на скандированном «фа», но затем даётся перестройка через «ля-бемоль»: 3-я минорная в «f» и 2-я низкая в g-moll, куда всё и приходит.

Этот номер имеет своеобразную конструкцию — по количеству проигрышей возникает схема из 4 разделов, а по смене музыкального тематизма форма построена как концентрическая, с вершиной — приблизительно в середине, с вступлением и кодой. Всё развитие идёт по спирали.

В первом разделе композитор использует излюбленный лад с пониженными ступенями и, отталкиваясь от g-moll сначала, использует проходящий оборот, а затем, двигаясь по трезвучиям — g-moll, as-moll ges-moll (энгармонически равный fis moll) и g moll — «банальный» полный гармонический оборот. Этот первый раздел — завязка, показ картины.



Мелодия здесь имеет чёткую фразировку. Вырастая из интонации терцовой раскачки (того же «Чижика»), превращается в опевание основного тона и звучит затаённо, немного таинственно, приглушенно, напоминает колыбельную. Далее мелодия смелеет, начинает расширять пространство — движется по близким минорным и уменьшенным трезвучиям вверх-вниз (g-moll, as-moll, ges-moll) и затем вновь возвращается в «соль», но тоника проскальзывает временами как ум35 — люди совсем притаились и сжались в своих клетях.

После проигрыша начинается второй раздел, и звучит поначалу он также как в начале — первое предложение полностью повторяется. Затем появляется новый мотив — постепенный ход на ч. 4 вверх со спуском вниз по квартсекстаккорду и хроматический ход на три звука вверх. Внедрение кварты, неуклонно повторяющиеся хроматизмы вносят всё возрастающую активность, некое внутреннее возмущение. Музыка приобретает злобный и угрожающий оттенок и лишается былой устойчивости в связи с появлением далеких тональностей: b-moll, G-dur, F-dur, des-moll, A-dur (74–107 такты) и на ноте «ля» (в A-dur) во второй октаве — на словах «Разве я Мафусаил?» звучит кульминация.

Со слов «Я, как филин на обломках» начинается третья волна. Этот раздел играет важную драматургическую роль. А просьбой:

*Я хочу немножко света
Для себя, пока я жив;
От портного до поэта
Всем понятен мой призыв!*

Черный — Шостакович выражают основную мысль — желание и призыв «получить свет» при жизни. Раздел начинается с проигрыша, после которого происходит возвращение в исходный g-moll, но мелодия начинается не как раньше с терцовой раскачки, на этот раз наступают проходящие ходы из предыдущего раздела. Они активно идут вперёд, но каждый раз достигая «fes» там и застревают — обыгрывая ум35 от звука «b».

Описывая бездействие, ограничение рамками, нежелание выйти за пределы дозволен-



ного, автор призывает к свободе творчества, слова, что проявляется не только в стихотворных строчках, но и в музыкальном материале.

Возвращается тональность g-moll, меняется фактура с «баса-аккорда» на «бас — короткое арпеджио». Эта ровная ритмическая формула звучит несколько спокойнее фактуры предыдущего раздела. Как примирение-вывод в сопровождении по сильным долям звучат ум4, а в нижнем голосе покачиваются секунды — опять то ли вальс, то ли колыбельная. Через энгармонические замены звуков и интервалов появляется C-dur на фортиッシмо, в аккордовом изложении, как светлый идеал. Затем через VI-ю низкую, приравненную ко II, возвращается g moll. Звучит проигрыш, и после него наступает следующий раздел — заключительный — реприза-кода.

Здесь всё возвращается в первоначальное состояние, «бульканье» вальса-шарманки на терциях «Чижика», но динамические перепады *p* и *ff* приводит к последнему бунтарскому выкрику — *пусть потомки, кляня свои потёмки «Лупят в стенку головой!»* на ноте «соль», которая тянется 9 тактов. Так

Шостакович усиливает эффект гротесковой картинки в конце за счет увеличения длительностей и контраста динамики.

1.4. «Недоразумение»

Это один из самых театрализованных номеров цикла, миниспектакль, комическая сценка, главными героями которого выступают мужчина и женщина.

В «Недоразумении» с первых тактов возникает отсылка через мелодекламацию и формулу «он — она» к романсу «Титулярный советник» Даргомыжского — Вайнберга:

Он был титулярный советник

Она — генеральская дочь...

У С. Чёрного:

Она была поэтесса,

Поэтесса бальзаковских лет.

А он был просто повеса.

Курчавый и пылкий брюнет.

Однако, и Черный, и Шостакович воплотили эти образы и в стихах, и в музыке через дегуманизацию содержания; осмеяние, снижение любовной темы, самой идеи романтической любви и внесли новую тему художника и масс.

При подробном рассмотрении этого романса выявляется изменение фабулы первоисточника — сатирически представлена профессия дамы — «поэтесса». В отличие от юной генеральской дочери, эта дама в годах. Гнусавым голосом она воспеваает пылкую любовь, а кавалер — «просто повеса курчавый, пылкий брюнет», принимает страстные стихи о любви за реальность и призыв к действию.

В трехчастной репризной форме разворачивается ироническая история о не взаимности, о «недоразумении». Музыка насыщена аллюзиями и цитатами романтической лирики XIX века. В вокальной партии явно угадываются мотивы «В цветах белоснежных лилий» Р. Шумана, «Лесного царя» Ф. Шуберта, черты оперного стиля Чайковского, Р. Вагнера. Кроме того, звучат интонации советских оперетт и водевилей (И. Дунаевского), а также монограмма самого композитора — D-ES-C-H.

Характерные портреты героев представлены индивидуальными характеристиками, очерченными двумя тональными центрами: для юноши это G-dur, осложнённый пониженными ступенями и чертами доминантового лада. Характеристика влюбленного дана в крайних, репризных разделах, где преобладают декламационные интонации и гармоническая неустойчивость. Здесь можно уловить аллюзию и на «Титулярного советника» — в начальной фразе звучат те же «робкие» секундовые интонации.

Средний раздел — H-dur, образ поэтессы. Приёмы преувеличения — нарочитые задержания, квази-изысканные опевания, широкие мелодические ходы с неуклюжими поворотами в шаржированном виде создают образ томной загадочной дамы, полный мнимой многозначительности.

В сопровождении возникает остиная ритмическая фигурация, отсылающая одновременно и к бытовому вальсу, и к симфонической музыке Шостаковича. В переходе к репризе — кульминация комического: таинственно-возвышенное звучание создается расширением до четырех октав диапазона фортепианной партии, в то время как в вокальной партии «серьёзно» декламируются напыщенные, бульварные строки: «*К пене бёдер за алой подвязкой...*» и т.д.

Таким образом, у Шостаковича — Чёрного возникает своего рода двойная пародия: на жанр жестокого романса, и на типизированные обороты, ставшие штампами в романтическом искусстве. В строчках вокальной партии снижены символы языка цветов: «*Я свежа, как дыханье левкой*» — поет дама. Между тем левкой, или матиолу называют «ночной красавицей» за то, что распускается и благоухает по ночам. В музыке — напротив, возникает цитата из горестной и щемящей по настроению песни Шумана на стихи Гейне «*В цветах белоснежных лилий я укрою душу свою*» (лилия у романтиков символизирует прощение и душевную чистоту).

Основная тема романса — несовпадение творческих взглядов и видимо, взглядов мужчины и женщины вообще.

Важным моментом номера является перестановка акцентов — женщина — поэт, мужчина — объект слушания творчества, где Шостакович ярко подхватил комичность ситуации.

В романсе выделяются 4 контрастных раздела-части, где 4-й раздел является репризой по отношению к первому. Каждая часть — это новый образ («поэтесса бальзаковских лет» «повеса», Мавра), смена обстановки действия, новый музыкальный материал.



Основная тональность — одноимённый G-dur-moll. Начинается номер с «нелепых» интонаций во вступлении, что уже предвосхищает название романса. Во вступлении Шостакович как бы настраивается на тонику es-moll (VI в G-dur). Здесь можно провести параллель с первым номером «Критику», где F-dur сопоставлялся с des-moll.

В 1 разделе — образ мужчины. Минорная g-moll-ная тональность, острая танцевальность за счёт пауз, затактов. Опора на жанр вальса или даже танго с острыми интонациями заполненной ум3 вокруг тоники и восходящими квартами — полной страсти.

Во 2 разделе дан образ поэтессы. Шостакович, обрисовывает «поэтессу бальзаковских лет», в свободном ноктурнообразном движении, в «любвонной» тональности H-dur, «далёкой» от «простой» тональности повесы — G-dur. Уже этим композитор выделяет, как бы возвышает поэтессу над героем.

Третий раздел появляется после фортепианной перестройки и поначалу звучит в d-moll с хроматизмами. Взволнованность и острота растёт с каждым тактом и достигает кульминации, но не в момент выяснения отношений, а в момент призыва служанки-Мавры. Столкновение героев, выкрики поэтессы, приход Мавры — кульминация номера. Шостакович, показывая комичность ситуации, меняя все

средства выразительности: быстро сменяет тональности — d, B, f, C; размер с 3/4 на 2/4, расширяет диапазон от «f» первой октавы до «as» второй, использует скерцозную фактуру. В подходе к репризе возникновение as-moll на словах «Вы смели к порядочной даме». Такой резкий переход из C-dur в as-moll придает жёсткость, озлобленность поэтессы на главного героя.

4 раздел — реприза и тональная, и тематическая, но тема повторяется в ритмическом варианте со словами: «И задом уходит испуганный гость.....». Если в начале повеса характеризовался активным, импозантным, то теперь он оконфужен, отвергнут и изгнан.

Заключительная фраза на словах «Не понял он новой поэзии», которые повторяются несколько раз, предстаёт как основная мысль. Вокальная партия «топчется» на звуке re, подчеркивая нелепость ситуации.

С номером «Недоразумение» также связана автобиографическая история, связанная с романтическими чувствами Дмитрия Дмитриевича к его ученице, композитору Галине Уствольской. Он ухаживал за ней на протяжении долгих лет, и когда предложил узаконить отношения, получил отказ. Возможно, пытаясь внутренне освободиться от своих переживаний, он иронизировал над ситуацией. В вокальной строчке и фортепианном сопровождении присутствует аллюзия на произведение Уствольской — её Трио (тема финала). У Шостаковича тема Уствольской приходится на слова: *Не понял он новой поэзии, Поэтессы бальзаковских лет...* Очень личная и тонкая ирония, намек на возраст, на поведение и, пожалуй, на расхождение во взглядах на творчество. Как отмечает А. Тихомиров, «Сатиры» были окончены композитором почти в самый день рождения Галины Уствольской в 1960-м году. И манускрипт был подарен ей автором» [11].

1.5. «Крейцера соната»

Заклучительный номер — вершина и завершение всего цикла «Сатиры». Темой романса выступает «пресловутое» преодоление социальных границ, сближение интеллигенции и народа, преподнесенная в яркой комической

зарисовке — история любви «задумчивого» Квартиранта и прачки Фёклы.

В этом романсе особенно отчетливо проявилась интертекстуальность, свойственная стилю композитора. Соната № 9 для скрипки и фортепиано Л. Бетховена, посвященная французскому виртуозу Родольфу Крейцеру, является в этом номере основой для музыкальных цитат. Тема одноименной повести Льва Толстого, в свое время жестко подвергшаяся цензуре, поскольку поднимает проблемы нравственности человеческих отношений, чувственной любви и брака (напомним, главный герой убил в порыве ревности свою супругу), стала для романса исходной мыслью: и в стихах Черного, и в музыке Шостаковича соединяются поэтичность и шаржированность, обострённые до гротеска.



Романс написан в куплетной форме (два развёрнутых куплета с припевами). Игра смыслов проявляется и на тональном уровне. Основная тональность номера представлена расширенной мажоро-минорной системой A-dur — e-moll — доминантовый лад как бы наоборот — e-moll к исходному мажору минорная доминанта. Эта тональность далекая от всех предыдущих в цикле и тем более от начального F dur. На протяжении всего романса взаимодействие A-dur с e-moll будет сохраняться и персонифицироваться: печаль-

ный квартирант характеризуется через e-moll, а прачка Фёкла, полная энергии, через A-dur.

Не лишённое торжественности вступление содержит цитаты из Adagio sostenuto I части Бетховенской сонаты (10–13 такт). Резким разворотом в гротеск служит появление интонации из оркестрового сопровождения арии Ленского «Что день грядущий мне готовит», предвосхищающего тему интеллигентного Квартиранта. Его мотивчик в e-moll начинается с интонации романса Е. Шашиной на сл. М. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу». Мелодия блуждает по трезвучиям e-moll, fis-moll, A-dur, очерчивая мажоро-минорный круг. Мелодия с неизменно повторяющимися интонациями, завершается хроматическим спуском, под сопровождение «бас — два аккорда» в тесном диапазоне сближается с шарманочными вальсиками, например, с популярным в начале XX в. — «Маруся отравилась», либо бытовыми городскими романсами. Все эти средства создают настроение скуки, меланхолии.



Новый раздел рисует образ «прачки Фёклы» в жанре задорной польки. Мажорная тональность A-dur, смена размера на двудольный, стаккато в аккомпанементе и вокальной партии создают яркий контраст. Темповое и динамическое нарастание быстро превращает ее первоначальную попытку быть учтиво-галантной в неистовый галоп.



Эта тема, подобно образу Квартиранта, преподнесена в шаржированном виде: слышны начальные интонации «Чижика». Тема образно сопоставима с темой скерцо 1-го струнного квартета Леоша Яначека под тем же названием, «Крейцера соната» (1923), где использована мрачная полька славянского характера, постепенно обрастающая тревожными триолями (подобными «Лунной сонате» Л. Бетховена).



Второй куплет начинается также, но на словах «.....и о жги огнём весенних губ» неожиданно появляется b-moll (IIb минорная в A-dur), размывается четкость трехдольного ритма. В ритмоформуле фортепианной партии отчетливо слышен мотив из ариозо Мизгира («Снегурочка» Римского-Корсакова).

Следующий раздел — итог всего номера и цикла — общая кульминация. На польке-канкан (A-dur) со «странными» окончаниями и началами строк, не совпадающими с музыкой, строится сцена любви. Этот эпизод «любви» предельно саркастичен, прямолинеен. Без высоких чувств и поэтичности на повторяющейся «ми» в мелодии и устойчивом тоническом аккорде A-dur в сопровождении, на словах «Я тебя, а ты меня поймем!» — завершается партия вокалиста. В этих словах заключена и основная мысль номера. Но далее следует фортепианное заключение, полное м.2, хроматизмов и завершается номер e moll- трезвучием.

Последний номер также, как и остальные, построен на подчеркнутой антиномичности образов, это драматургический приём. В этом романсе, как и в «Недоразумении», полюсами является пара «он-она». Он — скучающий творец; она — девушка из рабочей среды, полна энергии, жизни. Художник видит объект для любви, но поэзия любви оборачивается прозой жизни.

Так «Сатиры» раскрывают сквозной сюжет о жизни художника, его творчества в условиях реальной действительности, очень похожей на фантазмагорию.

Заключение

«Сатиры» Д. Д. Шостаковича — искрометный шедевр 60-х г.г., поднимающий тему художника-творца. В эти годы автора волновали вопросы, отраженные в цикле. В письме к И. Д. Гликману от 3.11.1967 / Москва 3 февраля / он пишет: «Много думаю о жизни, смерти и карьере. Так, вспоминая о жизни некоторых известных (я не говорю великих) людей, прихожу к заключению, что не все они вовремя померли. Например: Мусоргский умер преждевременно. То же можно сказать и о Пушкине, Лермонтове и некоторых других. А вот П. Чайковский должен был умереть раньше. Он немного зажился и потому смерть, вернее последние дни его жизни были ужасны. То же относится к Гоголю, Россини, может быть, к Бетховену. Они, а также и многие другие, как известные (великие), так и неизвестные люди пережили тот рубеж жизни, когда она (жизнь) уже не может приносить радость, а приносит лишь разочарование и ужасные события.

Читаешь ты эти строки, и небось, думаешь: к чему это он так пишет? А к тому, что я, несомненно, зажился... Разочаровался я в самом себе. Вернее, убедился в том, что я являюсь очень серым и посредственным композитором. Оглядываясь с высоты своего 60-летия на «пройденный путь», скажу, что дважды мне делалась реклама («Леди Макбет Мценского уезда» и 13-я симфония). Реклама, очень сильно действующая. Однако же, когда все успокаивается и становится на свое место, получается, что и «Леди Макбет» и 13-я симфония — фук,

как говорится в «Носе»... Однако, мысль, которую я сейчас изложил, ужасная мысль. Т. к. мне осталось жить еще лет 10–15, то тянуть эту ужасную мысль в течение этих лет... Нет! Не хотелось мне быть на моем месте. Однако, сочинение музыки — влечение рода недуга — преследует меня. Сегодня я закончил 7 романсов на слова А. Блока. Д. Д. Шостакович [5].

В письме очевидны мысли о трагичности судьбы творца, к коим он причислял и себя.

Каждый из пяти номеров цикла — маленькая история. Внешне все они отличаются своими сюжетными линиями, но при этом их объединяет острый взгляд сатирика.

Шостакович выстраивает драматургию номеров, вычерчивая проблемы художника и его мира:

- критик-цензор, цензура и художник;
- художник и его мир, окружение, природа;
- творец, творчество и общество (люди), женщина и мужчина в творчестве;
- свобода и рабство (и творческое и личное) и власть с её нормами и законами);
- женщина и мужчина в творчестве и жизни, художник и массы с проблемой элитарного и массового в творчестве.

Сквозь иронию и смех композитор решительно и беспощадно расставляет акценты, обрисовывая высокое и низкое. В занимательной форме, в каламбурах и иносказаниях вскрывает пороки, о которых не может говорить вслух обычным языком — в надежде, что будет услышан и понят. Для этого он избирает все возможные средства:

- остросовременный язык (сложные лады, внезапная смена тональностей, мелодекламация);
- формулы бытовых узнаваемых жанров (характеристичность через жанр — полька, канкан, вальс, танго, марш, песня);
- коллаж — темы как высокого искусства, так и уличного фольклора;
- применение сложного тематического развития — интонационное прорастание, сквозные интонации типа лейт-интонаций и т.д.

Цикл объединен не только сюжетом, но и особенными музыкальными приемами, соответствующими сатирическому типу изложе-

ния. Композитор выстраивает целую систему улыбок и насмешек, отсылая через музыкальные формулы, интонации, мотивы к эпохам и композиторам прошлого. Так, например, интонация «Чижика — пыжика» проходит через всю музыкальную ткань цикла и в каждом номере приобретает свои индивидуальные оттенки, становится «символом музыкальной пошлости». Чирикающий чижик: не символ ли птицы -гротескового певца свободы? Когда-то в опере Н. А. Римского-Корсакова (1908 г.) «Золотой петушок», царь Додон тоже лихо распевал этот мотив, исторический пример подобного цитирования был знаком композитору.

Не менее смело композитор обращается и с темами классиков, перед зрителями проносятся фрагменты мелодий Шумана, Чайковского и других композиторов прошлого, а тема Рахманинова вообще застывает и повторяется как шарманка. Обращаясь к музыке, ставшей мировой классикой, к музыке узнаваемой, композитор подключает её глубинные семантические функции «смысловых носителей», и мелодии, или даже отдельные интонации, начинают работать как знаковые системы, порой противостоящие тексту и общему звуковому полю. Характеризуя подобное явление, Б. Гецелев и Т. Сиднева в статье «Искусство XX века как искусство интерпретации» пишут «Именно в XX веке с его ретроспекциями, «нео- и поли-стилями», эстетикой «семантических перевертышей», постмодернистскими играми риторическая традиция обретает новое качество. В сферу действия риторических законов попадают жанр, форма, фактура, партитурная графика; под эгидой риторизма реализуются столь консервативные составляющие музыкального высказывания, как драматургические клише. Таким образом, de facto расширяется и зона восприятия музыкальной риторики: сегодня вполне корректным представляется разговор не только о риторических фигурах и оборотах (традиционное понимание), но и о риторических приемах реализации замысла, а следовательно, о риторическом методе его воплощения, о системе эстетических оценок и категорий мировоспри-



ятия, сформированных на базе «новой риторики». Фактически можно утверждать, что риторические принципы — в связи с усилением «чувства культурной памяти» — пронизывают современное музыкальное пространство, в различной степени воздействуя чуть ли не на любое создаваемое ныне сочинение» [4]. Пример, иллюстрирующий этот метод — целый номер цикла «Недоразумение», который отсылает слушателя и в плане общей формы и тонального плана и идеи «он-она» к романсу Даргомыжского «Он был титулярный советник».

В вокальном цикле «Сатиры» Д. Д. Шостакович создал удивительное музыкально-звуковое пространство, где игра с текстом стихов, внутримызыкальные пересечения создают тонкие смысловые диалоги. Противоречивость и подтексты, порождающие гротеск, поджидают слушателя повсюду:

- вечные темы и бесхитрость, обыденность сюжетов;
- сложный ладоинтонационный строй и простые танцевальные ритмы;
- вокалист сам и объявляет, и исполняет номера, соединяя повествовательность и театральность;
- драматические речитативы героев оборачиваются польками, шарманочными вальсами, канканом;
- пафос и примитивность соседствуют в музыке, так же, как в жизни;

– цитаты и аллюзии классического искусства прошлого соседствуют с банальными цитатами масс-культуры начала XX века.

При внешней простоте и картинности, каждый номер — это загадка, розыгрыш, где непонятно, что хорошо, что плохо, что правильно, а что неправильно — в таком состоянии пребывали и люди эпохи НЭПА, и эпохи застоя, это звучит и в цикле Д. Д. Шостаковича. Стертость ценностных ориентиров, утрата упорядоченного представления о мире проявляются в неблагоприятные времена. Искажённое и деформированное общество, где добро и зло способны к взаимной трансформации — совсем не редкость в истории, особенно российской.

«Диктаторский бунт духа против природы — коренная черта творческой личности Шостаковича», пишет Т. Н. Левая [7]. В XX веке признак аклассического искусства — «сближение взаимоисключающего» — получает новое выражение.

Великий современник Шостаковича, И. Ф. Стравинский, однажды заметил: «Время не проходит, проходим мы». В «Картинках прошлого» перед нами проносятся галерея сатирически осмеянных штампов, «старых, как мир», и потому вечных. Не этим ли можно объяснить актуальность шедевра Шостаковича-Черного?

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Венчакова С. Творчество Д. Д. Шостаковича и русская музыкальная культура середины XX века. IV том учебного курса «Отечественная музыкальная литература XX — первой половины XXI века» [электронный ресурс] - https://yandex.ru/turbo?text=https%3A%2F%2Ffictionbook.ru%2Fauthor%2Fv_venchakova%2Ftvorchestvo_d_d_shostakovicha_i_russkaya%2Fread_online.html%3Fpage%3D3 (дата обращения 02.04.2020);
2. Волков С. Мемуары Шостаковича [электронный ресурс] - https://booksafe.net/read/volkov_solomon-memuary_shostakovicha-191192.html#p1 (дата обращения 23.03.2020);
3. Гецелев Б., Сиднева Т. Искусство XX века как искусство интерпретации. Сборник статей. / Н., 2006, с. 295.
4. Гецелев Б., Сиднева Т. Искусство XX века: парадоксы смеховой культуры/ Н., 2001;
5. Гликман И. Письма к другу. «Дмитрий Шостакович Исааку Гликману» [электронный ресурс] - <https://imwerden.de/publ-6754.html> (дата обращения 26.03.2020);
6. Данилевич Л. Дмитрий Шостакович / М., Изд. «Советский композитор», 1980;

7. Левая Т. Н. Шостакович сквозь призму исторической типологии: /сб. Контрасты жанра: очерки и исследования о Д. Шостаковиче/ под. общ. ред. Б. С. Гецелева. — Нижний Новгород: Изд-во ННГК им. М. И. Глинки, 2013. — 172 с.
8. Насонов Р. Шостакович/Журнал «Искусство» № 10/2001 [электронный ресурс] - <https://art.1sept.ru/article.php?ID=200101001> (дата обращения 1.04.2020);
9. Постановление_Политбюро_ЦК_ВКП(б)_Об_опере_«Великая_дружба»_В._Мурадели[электронный ресурс] - <https://ru.wikisource.org/wiki/> (дата обращения 02.04.2020).
- Сахарова С. Д. Шостакович. Вокальный цикл «Сатиры» на стихи Саши Чёрного: Исполнительский разбор с точки зрения концертмейстера [электронный ресурс] - musalm.ru/assets/almanac/2015-3/5-1.pdf (дата обращения 21.09.2020);
10. Тихомиров А. Зовите меня Гага. Часть 5. [электронный ресурс]. — <https://www.classicalmusicnews.ru/tikhomirov/galina-u..> (дата обращения 27.08.2020);
11. Трагическое и комическое: основной конфликт в литературных произведениях: [электронный ресурс]. — <https://rgiufa.ru/russkij-yazyk/kakie-otlichiya-tragicheskogo-i-komicheskogo.html> (дата обращения 27.08.2020);
12. Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество/ Л., 1985;
13. Шостакович Д. Письма И. И. Соллертинскому [электронный ресурс] - <https://freedocs.xyz/pdf-477238427> (дата обращения 24.05.2020);
14. Ярешко М. О методике работы над вокальными сатирическими произведениями Д. Шостаковича [электронный ресурс] - https://ale07.ru/music/notes/song/chorus/voprosy_pedagogiki/vvp8_1.htm (дата обращения 15.08.2020).



Миф об Орфее через века

Сайдакова Софья, 15 лет,

ГБПОУ «Самарское музыкальное училище им. Д.Г. Шаталова»

Введение

Миф об Орфее — один из популярных мифов Древней Греции. Он не стал неприкосновенным шедевром, а привлёк художников разных поколений возможностью реализовать различные творческие замыслы. Сюжет мифа об Орфее прошел длительную эволюцию в живописи, литературе, скульптуре и др. Появилось огромное количество произведений, посвящённых этому древнегреческому герою. Моя работа посвящена образу Орфея в музыкальном искусстве. Её задача заключается в том, чтобы выстроить в хронологической последовательности появление наиболее интересных, в художественном отношении, музыкальных произведений разных жанров, выявить их стилистические особенности и проследить изменения в трактовке содержания мифа, объяснить, с чем это связано. Представляется необходимым выявить общую тенденцию в развитии искусства на примере произведений, посвящённых Орфею.

XVII век

Опера «Эвридика» Я. Пери (1600)

Это самая ранняя дошедшая до нас опера (партитура первой оперы «Дафна» не сохранилась). Она создана в 1600 году по случаю свадьбы Генриха четвертого и Марии Медичи. Пери изменяет трагическую концовку. Орфей покоряет жителей подземного царства своим пением и возвращается с Эвридикой на землю. Автор исполнял на премьере партию Орфея так выразительно, что тронул слушателей.

Новаторство композитора в претворении в жизнь музыкально-театрального жанра с огромным потенциалом, возрождении, возникшего еще в Древней Греции единства музыки и драмы.

Заслуга Пери и в формировании речитативного вокального стиля. В первых опе-

рах речитация сопровождалась звучанием небольшого инструментального ансамбля. В «Эвридике» Пери это — клавишембало и струнные инструменты — китарроне, большая лира и большая лютия. Увертюра отсутствует, звучание трубных фанфар призывает слушателей к вниманию.

В опере Пери главное место отводится драме. В «drama per musica» (драма через музыку), как называли композиторы первых опер свои сочинения, музыка не являлась самостоятельным элементом, она была очень зависима от текста.

В опере поднята тема воздействия искусства на душу. Песня Орфея трогает даже Плутона — грозного духа подземного царства. Воплощена и тема любви, придавшая силы Орфею войти в подземное царство. Орфей — воплощение всемогущей силы любви и искусства, способной победить смерть. Любовь Орфея и Эвридики в этой опере — искренняя любовь двух детей, способная преодолеть все преграды и препятствия.

Опера К. Монтеверди «Орфей» (1607)

Монтеверди — первый композитор, который увидел огромные возможности только начавшего формироваться оперного стиля. Семь лет отделяют «Орфея» от оперы Пери, но Монтеверди ярко реформирует новый жанр.

В опере сочетается монодия и полифония, используются монологи, арии, ариозо, хоры. Дуэт Орфея и Аполлона — первый в истории оперы. Расширена роль хора — он появляется не только в начальных и заключительных эпизодах. Роли оркестра придаётся большее значение. В опере есть увертюра и оркестровые эпизоды — ритурнели. У Монтеверди намечается принцип тембровой драматургии. Орган — символ вечности, флейта — пасторальной идиллии на лоне природы. Композитор мастерски использует виртуозные

возможности инструментов в сцене Орфея с Хароном. Звуки скрипки, трубы, арфы — символизируют чары искусства Орфея, мрачный тембр медных духовых инструментов — Харона.

Но, главное достижение Монтеверди в воплощении нового взгляда на искусство. Его оперы заставляют слушателей переживать вместе с персонажами. Для Монтеверди цель искусства — взволновать слушателей, вызвать в них сочувствие к персонажу. Он вводит в оперу драматичные образы, экспрессивные эмоции. Свой стиль называет «concitato», что означает взволнованный, возбужденный.

XVIII век

Опера Г. Ф. Телемана «Орфей или Чудесное постоянство любви» (1726)

Опера написана Телеманом для Гамбургского оперного театра, где была поставлена в 1726 году. Ее партитура была обнаружена дирижером Рене Якобсом около 20 лет назад.

Это сочинение интересно в отношении драматургии и музыкального языка. Телеман выступил со своей оригинальной трактовкой сюжета. Появляется новая героиня — царица Оразия, влюбленная в Орфея. Она видит в Эвридике соперницу и, движимая ревностью, убивает ее. Орфею не удается вернуть Эвридику из подземного царства. Оразия торжествует, она уверена, что теперь Орфей будет любить ее. Но Орфей остается верен своей возлюбленной. Оразия мстит и насылает на Орфея вакханок, которые его убивают. После смерти Орфей воссоединяется с Эвридикой.

В этой опере преградой для возлюбленных становится не злой рок, а человек одержимый ревностью. Такая замена кажется неоправданной, из-за этого опера теряет величие мифа и становится бытовой историей. Скорее всего, объяснение этому можно найти во второй редакции оперы. Телеман даёт ей новое название: «Мстительная любовь или Оразия, вдовствующая царица Фракии». Тем самым композитор подчеркивает, что главной героиней оперы является Оразия. Из-за ее поступков произошла трагедия Орфея,

Эвридики и ее самой. Ведь она убила свою любовь, превратив ее в ревность, а потом и в месть. Главная идея этой оперы в том, что человеческая злоба — причина всех бед. Если человек победит зло в себе, то избежит трагедий на земле.

Интересно, что в своей опере Телеман объединяет черты французской, немецкой и итальянской оперных культур. Композитор в совершенстве владел ими и стремился к образованию единого оперного стиля. Но творчество Телемана — это только первый шаг к намеченной цели. Он пока еще четко разграничивает оперное искусство разных европейских стран. Разные номера оперы написаны даже на разных языках. В итальянском стиле написаны арии — ламенто, героические, арии мести, ревности. Во французском — хоры и балет. Есть и арии на немецком языке, они отличаются строгостью, серьезностью.

Конечно, Телеману не удалось, как Глюку создать в этой опере уникальный стилистически однородный музыкальный язык, взяв за основу интонационный строй опер разных европейских стран. Но своим творчеством он показал, что оперное искусство каждой нации имеет право на существование, и является серьезным материалом для работы композиторов.

Заслуга Телемана заключается в том, что он увидел необходимость выхода за пределы национальной ограниченности и создания единого общеевропейского оперного стиля.

Опера К. В. Глюка «Орфей и Эвридика» (1762)

«Орфей» — первая из реформаторских опер Глюка. Композитор преодолел статичность оперы seria. Насытил действием все элементы оперы: арии, речитативы, хоры, балет. Глюк мыслил не отдельными номерами, а крупными сценами. Осуществлял сквозное развитие. В опере речитатив переходит в арию, ария в хор, балет. Ария не останавливает действие, в ней дается характеристика действующего лица. Оркестровая партия иллюстрирует действие.



Композитор обратился к конфликтному сюжету. Сделал главным героем сильную личность, готовую бороться с судьбой. Избавил вокальную партию от виртуозности и полностью подчинил ее выразительной задаче. Вобрал в себя все достижения оперного искусства Европы и создал свой индивидуальный музыкальный язык, основанный на интонациях оперы *seria*, французской комической оперы, французских, австрийских народных песен. Сосредоточил внимание не на внешней стороне событий, а на внутреннем развитии драматического действия.

Глюка еще нельзя назвать реалистом, он — классицист. Его герои являются не яркими индивидуальными личностями, а воплощением определенных чувств, состояний, ощущений. Орфей — символ любви и тоски, Эвридика — вечной красоты, фурии — злобы, Амур — отвлеченная сущность.

Счастлирое окончание оперы также отвечает классическим взглядам. Классицисты хотели сблизить искусство с жизнью, но понимали, что жизнь не может дать идеального образа, поэтому допускали некоторое искажение действительности.

Композитор усилил роль драматического действия, естественно и правдиво воплотил античный сюжет.

Глюк придал опере классическое совершенство. Создал стройную и симметричную композицию. Творчество Глюка стоит у истоков Венской классической школы. Венская школа — высший этап развития классицизма. Гайдн, Моцарт, Бетховен и Глюк создали совершенное искусство. Высота нравственного содержания сочетается в их произведениях с гармоничной, четкой, ясной формой.

Опера Й. Гайдна «Душа философа или Орфей и Эвридика» (1791)

Это незаконченная опера Гайдна предназначалась для Лондонской сцены и очень долгое время находилась в забвении и была поставлена только в 1951 году с участием М. Каллас.

Гайдн создал оперу после осуществления Глюком оперной реформы, но писал ее в ста-

рой традиции. Возможно, Гайдн, которому, несомненно, было известно о преобразованиях Глюка, не видел необходимости в использовании его достижений в своей опере. В опере Гайдна также проявились несомненные достоинства — ощущение целостности за счёт глубокого эмоционального напряжения. Новаторство Гайдна — в углублении содержания мифа. Трактовка сюжета еще более трагична, чем у Монтеверди — Орфей вторично теряет Эвридику, не может жить без нее и выпивает яд.

Орфей для Гайдна — философ, который пытается познать мир, его гармонию и встречается на своем жизненном пути Эвридику — воплощение мировой красоты и гармонии. Но человеку не суждено познать вечную гармонию, вечную красоту — Эвридика умирает от укуса змеи, так и не став женой Орфея. Орфей спускается в подземный мир, он готов вернуть Эвридику. Но, ни один смертный, соприкоснувшийся с миром мертвых, не может вернуться на землю. Жизнь после смерти — это тайна за семью печатями для человека, всякий, кто приоткрывает завесу подземного мира, не может больше жить на земле. Орфей теряет Эвридику и умирает от яда.

Философский взгляд на миф — огромный прорыв в трактовке его сюжета. Показательно то, что опера была написана в год смерти В. А. Моцарта в 1791 году. И судьба Орфея из оперы Гайдна, каким — то неизвестным образом, становится отражением судьбы самого великого Моцарта, соприкоснувшегося в Реквиеме с такими тайнами Вечности, которые предъявили своё право на обладание смертным человеком, вторгшегося в запретную запредельную сферу, находящуюся за границей земной жизни.

Е. И. Фомин Мелодрама «Орфей» (1795)

Е. Фомина по праву считают предшественником М. Глинки. Вместе со своими современниками — М. Березовским, Д. Бортнянским, В. Пашкевичем — он заложил основы русской музыкальной культуры.



Мелодрама «Орфей» — вершина его творчества. Она написана на стихи Я. Б. Княжнина и полна протеста против тиранической власти и самоуправления.

В мелодраме Боги ставят перед Орфеем невыполнимое условие — он не должен смотреть на Эвридику, пока они не выйдут на дневной свет. Увидев, что Орфей нарушил свое обещание, Боги забирают Эвридику в мир мертвых, а его оставляют на земле, чтобы понести наказание за ослушание.

В мелодраме нашло отражение тяжелое положение художников в России XVIII века. Получив призвание за границей, многие из них не могли найти применения своим талантам в России. Тяжела была судьба крепостных музыкантов, находящихся в постоянной зависимости от своих хозяев. Но, по словам академика Асафьева: «Как ни жестоки были нравы, как ни бедственно было положение крепостных музыкантов (как и актеров), все-таки через них распространялась вокальная и инструментальная культура, развивались вкусы и образовывались выдающиеся исполнители и композиторы... Необходимо помнить, что прежде чем дворянство выдвинуло композиторов из своей среды, русская музыкальная культура уже была создана даровитыми людьми низкого, или, как принято, было говорить, «подлого» происхождения»¹.

Творчество русских композиторов XVIII века до сих пор не были оценено по достоинству. Они не имели возможности сделать свою музыку известной за рубежом, а в России не получили заслуженного признания. Огромное количество нотных материалов этого периода не сохранилось. В XX веке возрос интерес к русской музыке XVIII века. Это во многом заслуга Б. В. Асафьева, неустанно стимулировавшего интерес к этому периоду отечественной культуры.

«Орфей» Фомина — один из ярких образцов мелодрамы. Создателем этого жанра считают Ж. Ж. Руссо. Его, как и многих просветителей не удовлетворяло современное ему француз-

ское оперное искусство. Он предпринял новую попытку создания жанра, в котором музыка и драма будут представлены в единстве. Мелодрама избавлена от излишней виртуозности, условностей оперного пения. Она состоит из декламационных монологов и диалогов главных героев, сопровождающихся музыкой. В «Орфее» Фомина удалось достичь подлинной трагедийности, глубокой драматической выразительности.

Форма «Орфея», взятая в целом, симметричная. В начале — крупный инструментальный номер — увертюра, в заключении — балет. Форма самой мелодрамы крайне разрознена. Куски декламации и музыкальные фрагменты самой различной длины. По словам А. С. Рабиновича: «разрозненные клочья музыки исключают всякую формальную закрутленность, но зато выразительнейшим образом иллюстрируют мельчайшие изгибы смысловой линии текста»².

«Орфей» — типичное произведение сентиментализма. Сентиментализм возник как литературное направление в произведениях Карамзина «Бедная Лиза» и Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву». Эти книги вызвали брожение умов русской молодежи конца XVIII века. Мелодрама проникнута духом искреннего страдания, метания.

В книге «Русская опера до Глинки» А. С. Рабинович пишет: «Для музыки «Орфея» характерны стонущие интонации, иногда оформленные по традициям сентиментальной школы, но и в этих случаях красноречивые, индивидуальные, талантливые... Далее типичны для «Орфея» острые и гневные мелодические штрихи... Типична и общая неустойчивость тонального плана... Немногочисленные более светлые эпизоды лишь сильнее подчеркивают мрачность общего тона пьесы»³.

В мелодраме «Орфей» под древнегреческим сюжетом завуалирована картина русской жизни XVIII века.

² Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. — М., 2020 — С. 100

³ Там же. — С. 100–102

**XIX век****Симфоническая поэма Ф. Листа «Орфей» (1854)**

Симфоническая поэма была написана Листом в 1854 году. Первоначальный вариант представлял собой увертюру к опере Глюка, впоследствии Лист переработал ее в поэму.

Дело в том, что взгляды Листа и Глюка на миф различны. Орфей — это образ идеальной любви и искусства. В опере Глюка любовь Орфея и Эвридики выходит на первый план. Глюк превозносит любовь. Показывает духовное единство Орфея и Эвридики. Поэма Листа же полностью посвящена теме искусства.

У Листа сформировалась своя эстетическая концепция. Для него — проповедник истины. Истина рождается там, где заканчивается все человеческое. Художник имеет доступ к прекрасному миру, идеалы которого проповедует. Личность художника находится в постоянном разладе с обществом, потому что создается силами иного мира.

Искусство Древней Греции было идеалом для Листа. Лист ценил его как искусство свободное, гармоничное, противопоставлял его искусству современного общества.

Основные принципы, которыми он руководствовался, сочиняя «Орфея», изложены в обширной программе, предваряющей партитуру поэмы. Программность Листа заслуживает внимания. Она имеет обобщенный характер. Композитор стремится создать яркий образ главного героя, а не передать последовательность событий. Большинство поэм основаны на принципе монотематизма. Одна тема, мотив постоянно видоизменяются. Различные варианты темы показывают различные стороны характера героя.

Две основные темы поэмы «Орфей» вырастают из интонаций вступления — повторяющегося звука у валторн и струящихся пассажей арфа. Первая из них — декламационного склада, тема высокого объективного искусства Орфея. Образ Эвридики появляется во второй теме. Но это скорее не конкретная женщина, а воплощение идеала, «поглощенного злом и страданием, который ему (Орфею) позволено вырвать у чудовищ Эреба, вызволить из

мрачных киммерийских глубин, но который он не может, увы, сохранить в этом мире»⁴.

Поэме присущи черты трехчастности. В первом разделе разрабатывается первая тема, во втором — вторая, в третьем утверждается первая.

Композиторы предшествующих эпох в своих произведениях ставили акцент на истории любви Орфея и Эвридики. Лист не мог писать также, это не соответствовало духу современного ему времени и не могло утешить разочаровавшихся в любви людей. Лист дал людям истинный источник утешения — искусство. В этом заключается новаторство композитора в трактовке мифа.

Оперетта**Ж. Оффенбаха «Орфей в аду» (1858 — первая редакция, 1874 — вторая редакция)**

Оперетта Оффенбаха появилась в 1858 году и состояла из 2-х актов. В том же году она была поставлена в собственном театре композитора Буфф-Паризьен. Редакция 1874 года значительно шире. Оперетта включает в себя 4 акта. Премьера второй редакции прошла в театре Гетэ в Париже в 1874.

В своем произведении композитор высмеивает современное ему французское общество. Показывает зависимость взглядов и поступков людей от общественного мнения. Их страх потерять его, готовность слепо ему следовать. Оффенбах не случайно делает Общественное мнение отдельным героем оперетты. Этим композитор подчеркивает важность его для людей.

Самое страшное в том, что общественное мнение превращается в «моральный кодекс». Ведь с первого взгляда кажется, что в основе его лежат нравственные принципы. Так Общественное мнение в оперетте уговаривает Орфея спасти Эвридику и вернуть ее в мир людей. Но дело в том, что Орфей поступает так не потому, что любит Эвридику, а потому, что боится, что Общественное мнение от него

⁴ Лист Ф. Симфоническая поэма «Орфей», партитура, М., 1959 г.



отвернется. Он хочет только слыть верным супругом, не пытаясь быть им на самом деле.

В оперетте показано разращении нравов, которое приходилось наблюдать композитору в жизни. Орфей и Эвридика — муж и жена. Но они не любят друг друга. Эвридика изменяет своему супругу. Орфей признается Плутону, что Эвридика надоела ему и просит помочь избавиться от нее.

Изображая богов Олимпа, которые постоянно ссорятся, жалуются на жизнь и падение нравов, но не пытаются ничего изменить, Оффенбах проводит аналогию с властью, которая не интересуется жизнью своего народа.

Музыкальный язык оперетты представляет собой удивительное сочетание классических оперных интонаций с канканом. Музыка подчеркивает пародийный характер оперетты.

В оперетте используются две прямые цитаты. Первая из них — ария «Потерял я Эвридику» из оперы Глюка. Орфей у Оффенбаха поет эту арию, когда спрашивает Богов вернуть ему Эвридику. Это пародия на светские правила. Орфею со времен Глюка положено выражать свои чувства через эту арию. Оффенбах обличает подмену истинного чувства фальшью.

Вторая цитата — Марсельеза. Ее мелодия звучит в хоре «К оружию! Боги, все за мной». Боги Олимпа поют его Юпитеру, который прогнал их, не желая слушать их жалоб. Но ими движет не стремление помочь людям, судьба которых на их попечении, а желание получить собственное благосостояние. Оффенбах обвиняет людей, скрывающих свои злые намерения за внешним следованием правилам морали.

Несмотря на свою кажущуюся веселость, оперетта несет в себе глубоко пессимистичное мировоззрение. Уже название говорит нам о том, что композитор сравнивает жизнь человека на земле с адом. В оперетте высказала мысль о том, что в современном обществе человек не найдет счастья ни в семейной жизни (отношения Орфея и Эвридики), ни в профессиональном занятии (судьба Орфея — «директора Фивской консерватории»).

Оперетта Оффенбаха сатирична, она жестоко обличает современное общество, и, что самое ужасное, не дает выхода из этого состояния. Куда бы ни попал Орфей — всюду ад, он никогда не обретет вечной красоты и гармонии, да и не достоин ее.

Оперетта Оффенбаха отражает настроенное той эпохи, в которую он жил. Люди того времени видели несовершенство современного общества, но не знали как изменить их. Но каждый человек стремился найти свой выход из создавшегося положения. Оперетта мотивирует человека к поиску этого выхода.

XX век**Балет И. Стравинского «Орфей» (1948)**

Балет написан Стравинским в Париже и относится к неоклассическому периоду творчества композитора. Неоклассицизм — направление в искусстве 20 века, представители которого стремились к возрождению стилистических черт прошлых эпох, преимущественно, музыки классицизма и барокко. Неоклассицизм оформился как самостоятельное направление после Первой мировой войны. Ее события разрушили привычную иерархию ценностей. Война показала людям страшную сторону жизни. В противовес этому неоклассицизм утверждал идею гармонии мироздания. Идеалом послужили произведения искусства предыдущих эпох.

Драматургия балета основана на противопоставлении аполлонического искусства (Орфей) и «дионисийского опьянения» (вакханки). В связи с этим в балете представлены два типа жанрово-стилистических моделей. Первый связан с музыкой 17 века (пролог и апофеоз представляет собой пассакалию, сольные вариации названы ариями, одна из которых воспроизводит стилистику арии *lamento*). Второй тип ассоциируется с искусством XX века.

Искусство Орфея велико потому, что его отличает объективная аполлоническая красота, характерная для музыки барокко. Но столкновение с дионисийской силой, под которой Стравинский понимает ок-



ружающую Художника действительность, губительно для искусства.

Финал балет символичен. Аполлон, герой первого неоклассицистского балета Стравинского, подхватывает лиру погибшего Орфея и продолжает его песнь. Искусство бессмертно, несмотря на смерть Художника, оно будет существовать, пока жива потребность в прекрасном.

Балет отражает главную идею неоклассицизма как направления: современное искусство живет и развивается только в прочной связи с традициями и достижениями предыдущих эпох.

Зонг-опера А. Журбина «Орфей и Эвридика» (1975)

Первая русская рок-опера была создана в 1975 году Александром Журбиным и называлась «Орфей и Эвридика». В угоду цензуре Журбин называет свое произведение зонг-оперой. Новая разновидность оперы начинает свою историю с древнегреческого сюжета.

Журбин сохраняет в своем произведении характерные черты древнегреческой трагедии — комментирующую функцию хора, хотя и мнимое, но ощущение катарсиса. Новаторство композитора — в переносе сюжета в современное ему время. Судьба Орфея — судьба эстрадной звезды, растратившей и продавшей свой талант, отдалившейся от любимой.

В опере активно взаимодействуют «аполлоническое» и «дионисийское» начала искусства. Во внешнем действии они раскрыты через конфликт Орфея и фанатов, их последующие сближение. Изначально музыкальные характеристики двух сторон конфликта различны. Для образа Орфея характерны черты романса, ариозности, фанатов характеризует бытовой пласт, хоровые номера — зонги. Пласт музыки рока развивается, и образы героев трансформируются. Фанаты превращаются в озверевшую толпу, а Орфей — в рокера, подчиненного воле масс.

В музыкальном развитии зонг-оперы можно выделить несколько пластов: песенно-

романсовый, ариозный, декламационный, джаз-средства. роковый комплекс, ресурсы постмодерна. Тот или иной пласт появляется в зависимости от ситуации. У Эвридики позитивен песенно-романсовый комплекс, в сцене состязания певцов он подан в гротескно-искаженном виде. Рок и композиторская техника постмодерна использованы как средства создания гротеска.

Журбин говорит о снижении уровня моральной основы современного искусства. Оно больше не служит истине, не является образцом высоконравственного поведения, не учит добру, не являет собой высокий идеал красоты и гармонии. В своей опере композитор обличает это, показав историю современного Орфея, который стал недостойным Эвридики и оставил ее.

XXI век

Хипхопера И. Алексеева «Орфей и Эвридика» (2016)

Миф об Орфее и в XXI веке не утратил своей роли в музыкальном искусстве. Творческие эксперименты композиторов продолжают.

В 2016 году И. Алексеев пишет оперу Орфей и Эвридика в стиле хип-хоп. Этот стиль представляет собой сочетание речитации с несложным музыкальным сопровождением. Главная роль отводится тексту. Он написан в разговорном стиле. Должен содержать интересные языковые находки и игру слов.

Синтез искусств — важная характеристика хипхопера. Помимо грандиозных декораций, используются и видеоинсталляции. Использование разных видов искусств в единстве позволяет создать наиболее реалистичную картину.

Хипхопера Алексеева основывается на одноименной зонг-опере Журбина. Музыкальный материал оригинален, но часто используется цитирование либретто зонг-оперы. Оперы близки и по сюжету, и по идейному содержанию. И Алексеев, и Журбин переносят сюжет в современный им мир.

Наверное, в опере показан тот Орфей, чувства и переживания которого понятны

самому Алексееву. Сам он является хип-хоп исполнителем, достаточно популярным в кругах любителей этого стиля. Для него просто и естественно говорить о выборе между карьерой и любовью, о трудностях, с которыми сталкивается человек при работе в реалиях музыкальной индустрии. Этим темам и посвящена опера. И если Журбин открыто осуждает современного Орфея, то Алексеев просто дает ему добрый совет оставаться верным себе и своей возлюбленной. Учит его быть готовым пожертвовать карьерой ради любви. Окончание оперы создаёт положительный настрой.

Но мне кажется, что от переноса сюжета в современное нам время, иронизации некоторых моментов, иногда чрезмерной реалистичности, миф во многом теряет свое очарование. Тема любви, как духовного единства, не раскрыта в опере.

Заключение

На протяжении многих веков миф об Орфее привлекает внимание многих поэтов, художников, композиторов. Показательно то, что, проходя через призму времён, он становится отражением черт времени, воплощением сущностных черт эпохи, отражением её духовного роста или падения. Миф об Орфее вбирает в себя определённые тенденции, связанные с тем или иным направлением в искусстве, демонстрирует эстетические установки, особенности мировоззрения композитора, выявляет проблемы волнующие художника. Образ Орфея становится неким символом творческого преображения музыкального мира. Без преувеличения можно сказать, что миф об Орфее является одним из главных истоков в создании оперного жанра. Творческая натура Орфея побуждает к подлинно революционным преобразованиям в сфере музыкальных жанров, стилей. Миф об Орфее становится демонстрацией принципов оперной реформы (К. Монтеверди, Х. В. Глюк).

Миф об Орфее позволяет раскрыть тяжёлую, зависимую судьбу художника в реалиях современной ему жизни (И. Е. Фомин). Миф позволяет переключить внимание с рока,

считающегося в античности главной причиной человеческих несчастий, на негативный человеческий фактор, заключающийся в зависти, злобе, ревности (Г. Ф. Телеман).

Миф даёт возможность приоткрыть завесу над тайной жизни и смерти, рождает мысль о необратимости жизненного процесса и заставляет философски задуматься о существовании некой тайны загробного мира, соприкосновение с которой лишает человека возможности возвратиться полноценном виде, добром здравии к земной жизни. (Гайдн). Миф становится демонстрацией духовных приоритетов композитора, заключающихся в служении искусству, как главной ценности жизни, связанной с проповедью истины (Лист).

Миф становится обличением порока человеческого общества, заключающегося в подмене истинного чувства исполнением требования общественного мнения в противовес собственным желаниям (Жак Оффенбах). Через миф об Орфее автор отражает проблемы нравственного выбора человека. Раскрывает заблуждение человеческой личности, односторонне устремляющейся к обретению артистической славы и лишаящей себя подлинного счастья, заключающегося в способности истинной любви, и открывает в сознании слушателя обратный путь обретения любви через восстановление целостности личности. (Зонг — опера Рыбникова).

Миф об Орфее позволяет художнику выразить свои эстетические взгляды, приверженность аполлоническому, гармоничному, светлому, ясному началу в противовес дионисийскому, разрушительному началу в искусстве, выразить свои опасения по поводу утраты традиционных основ в искусстве XX века. (Стравинский балет «Орфей»).

Миф демонстрирует приоритет современных мультимедийных технологий в сознании художника 21 века, и утверждает главную роль режиссёра, а не композитора в создании оперы, обнажает быстрый темп, суету современной жизни, невозможность сосредоточиться на своём внутреннем мире



и наслаждаться своей внутренней глубиной (И. Алексеев).

Миф об Орфее, вдохновляя композиторов разных эпох, постоянно провоцирует их на обновление музыкального языка, приёмов развития. В период зарождения оперы — это создание речитатива, сочетающегося с гомофонным сопровождением (Пери). В дальнейшем — это овладение другими оперными формами (ария, ариозо, вокальные ансамбли, хоры). Это внедрение в оперу наряду с гомофонно-гармоническим стилем полифонического стиля (Монтеверди). Впоследствии — это обогащение музыкального языка в результате синтеза интонационных особенностей разных национальных культур (Телеман, Глюк). Это — стремление к непрерывному сквозному развитию и усилению внимания к драме (Глюк). На следующем этапе развития — это создание музыкального языка, объединяющего классические интонации с интонациями лёгких популярных жанров (Ж. Оффенбах, А. Журбин). Это изменение инструментария — использование рок — ансамбля, включающего («поющие») электронные гитары и синтезаторы. (А. Журбин) А в современных композиторских опытах — главным средством выразительности становится ритмизованная речь, создающая ощущение напора на психику слушателя, и техника мультимедийных эффектов (И Алексеев).

Опера всегда остаётся синтетическим искусством, но это синтез всегда осуществляется разными средствами. В процессе исторического развития появляются жанр мелодрамы и обновляются жанровые разновидности оперы (опера — драма, оперетта, зонг — опера, хипхопера).

В эту тенденцию постоянного обновления искусства вписываются и авторы других жанров, обращающиеся к мифу об Орфее. Так Ф. Лист, обладающий ярко выраженным индивидуально-романтическим стилем, для утверждения своей идеи использует в симфонической поэме принцип монотематизма. Композитор И. Ф. Стравинский, обратившись к образу Орфея в балете, использует

приём полистилистики. Излюбленные виды композиторской техники, декларируемые композиторами и в других сочинениях как их собственное новаторство, становятся очень уместными в произведениях об Орфее, являющимся воплощением творческого начала.

Почти каждое новое обращение к мифу в искусстве подобно революционному взрыву. Это всегда новое открытие, новые идеи в области содержания, новые приёмы в использовании средств музыкальной выразительности. Это полное соответствие духу времени, отражение насущных проблем современности. Это полное соответствие используемых средств музыкальной выразительности избранному жанру и его определённой жанровой разновидности. Личность Орфея предстаёт всегда неудовлетворённой, находящейся в движении, в поисках, стремящейся преодолеть сложившиеся представления. Это символ музыки, искусства, творчества, стремления к постоянному обновлению и развитию во времени.

Но миф выявляет и негативную тенденцию в музыкально-историческом процессе. Через умаление нравственных достоинств личности героя мифа, сознательное упрощение и опошление музыкального языка в сочинениях популярных жанров XIX, XX и XXI веков, весьма востребованное публикой, выявляется и нравственное опустошение общества, снижение качества его духовных запросов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. В. Русская музыка от начала XIX столетия, Москва; Ленинград: Academia, 1930. — С. 320
2. Боброва М. С. Рок-опера Александра Журбина «Орфей и Эвридика»: проблемы драматургии. — С. 4
3. Варунц В. П. Музыкальный неоклассицизм, М., «Музыка», 1988. — С. 80
4. Гачев Д. И. Статьи, письма, воспоминания, Из-во «Музыка», 1975 — С. 288
5. Гачев Д. И. Эстетические взгляды Дидро, М., 1961 — С. 191
6. Королева А. В. Неоклассицистское творчество Стравинского: к проблеме воплощения орфической концепции, автореферат дис. канд. Искусствоведения, 2005 — С. 28
7. Лист Ф. Симфоническая поэма «Орфей», партитура, 1959 — С. 67
8. Мильштейн Я. И. Лист Ф. 1 том, Из-во «Планета музыки», 2016. — С. 846
9. Рабинович А. С. Русская опера до Глинки, Из-во «Юрайт», 202. — С. 242

Интернет-источники:

<http://www.intoclassics.net/news/2013-03-03-31737>

<https://allrefrs.ru/2-836.html>

<https://cyberleninka.ru/article/n/rok-opera-aleksandra-zhurbina-orfey-i-evridika-problemy-dramaturgii/viewer>

https://knowledge.allbest.ru/music/3c0b65625a3ad68b5c43a89521206d27_0.html

<https://musicseasons.org/zhak-offenbax-operetta-orfej-v-adu/>

https://otherreferats.allbest.ru/music/00129610_0.html

<https://soundtimes.ru/opera/operetty/chto-takoe-operetta-istoriya-operetty>

<https://www.belcanto.ru/euridice.html>

<https://www.belcanto.ru/filosof.html>

https://www.belcanto.ru/sm_liszt_orpheus.html

<https://www.classic-music.ru/orfeo.html>

<https://www.intermedia.ru/news/324094>

<https://www.sites.google.com/site/vebkvestmifydrevnejgrecii/muzykovedy/popularnost-suzeta-v-muzyke>



Почему смеялся Моцарт? (о значении партии скрипача в трагедии А.С. Пушкина «Моцарт и Сальери»)

Сокова Кристина, 18 лет, Нижегородская область,
ГБПОУ «Арзамасский музыкальный колледж»

Введение

1830 год. В имении Большое Болдино в расцвете творческих сил Александр Сергеевич Пушкин за три месяца создаёт несколько произведений, которые впоследствии назовут «шедеврами Болдинской осени». Среди них — цикл пьес под общим названием «Маленькие трагедии». Предельно сжатые, насыщенные драматизмом колоссальной силы, они стали гениальным исследованием человеческих страстей. Одна из них — «Моцарт и Сальери» — рассказывает о зависти¹ признанного музыканта Сальери к гениальному «товарищу в искусстве дивном» — Моцарту. Зависти, столь сильной, что она приводит к злодейству: пушкинский Сальери убивает Моцарта.

На протяжении всей пьесы на сцене действуют два персонажа — Моцарт и Сальери — или один Сальери (трагедия начинается с его монолога). И только в одном эпизоде их три — Моцарт приводит к Сальери слепого скрипача. По просьбе Моцарта скрипач играет «что-нибудь из Моцарта», Моцарт хохочет, Сальери возмущен.

Проблема исследования. Многие литературоведы не придают особенного значения ни этой сцене, ни появлению третьего персонажа — слепого скрипача. Более века назад педагог и составитель многих пособий по словесности К. С. Хоцянов пишет: «Слепого скрипача в сущности едва ли приходится считать действующим лицом: он является, действует, исчезает по мановению других, да и роль его на сцене слишком мимолётна и сама по себе слишком ничтожна». [27] В современном учебнике литературы 9 класса под редакцией В. Я. Коровиной статья, посвящённая разбору произведения, начинается так: «В трагедии «Моцарт и Сальери» в конфликте участвуют

всего два персонажа² — Моцарт и его антагонист Сальери». [15]

Однако, лаконизм в сочетании с предельной драматической насыщенностью, присущий «Маленьким трагедиям», позволяет предположить, что Пушкин не стал бы вводить новое действующее лицо, если бы его появление не несло глубокого смысла. Более того, мы считаем, что сцена со скрипачом — переломный момент трагедии. Именно после неё Сальери переходит от пассивных сетований на то, что «нет правды на земле. Но правды нет — и выше» к решению: «Я избран, чтоб его остановить — не то, мы все погибли».

Кроме того, А. А. Белый указывает на ещё один аспект, не очевидный для нас, живущих в XXI веке: «К тому, чтобы отнестись к образу старика серьёзно... обязывает и ясная любому современнику Пушкина ассоциация с Гомером. «Кажется, не нужно говорить об Омире. Кто не знает, что первый в мире поэт был слеп и нищий» — отмечал Батюшков» [4].

Свою идею скрипач может выразить только музыкой, поскольку он — бессловесный персонаж. При этом у Пушкина нет никаких указаний, что и как играет скрипач; он ограничивается ремаркой: «Скрипач играет арию из «Дон Жуана».

Актуальность исследования. И литературоведы, и режиссеры, ставившие «Моцарта и Сальери», считают, что скрипач в этой сцене должен играть плохо. Как мы покажем ниже (2.1), такая трактовка эпизода искажает образ В. А. Моцарта — он выглядит «гулякой праздным», недостойным своего Дара. Таким его видит Сальери; но разве таким его создал А. С. Пушкин?

² Здесь и далее курсив в цитатах авторов исследовательской работы.

¹ Рабочее название трагедии — «Зависть». [1]

Цель исследования — понять, что и как должен играть скрипач в трагедии «Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина, чтобы порадовать Моцарта.

В поисках ответа на этот вопрос необходимо учитывать, что Моцарт и Сальери у Пушкина — это литературные персонажи, чьи характеры могут не совпадать в точности с характерами реально существовавших композиторов. Это несоответствие очевидно в случае с Сальери. В действительности Сальери не убивал Моцарта. Это был не только выдающийся музыкант и педагог, но и, по отзывам современников, добрый и весёлый человек.

С другой стороны, известно, что сам А. С. Пушкин тщательно изучал документы той эпохи, которую воссоздавал в своих произведениях, и принцип исторической достоверности был, безусловно, значим для него.

Гипотеза. Мы предположили, что образ Моцарта, созданный А. С. Пушкиным, близок реально существовавшему композитору. Поняв, почему мог смеяться реальный Моцарт, мы глубже поймем замысел А. С. Пушкина.

Мы рассмотрели ситуацию с позиций исторического искусствоведческого анализа, т.е. исходили из эстетических позиций реального Моцарта. Для этого мы выявили особенности культуры Европы XVIII века, специфику стиля венского классицизма. Изучив исторические свидетельства в виде писем композитора и его произведений, мы очертили личностный и творческий портреты необыкновенного музыканта. Это позволило формулировать гипотезы о том, что играл скрипач, на реальном историческом контексте.

Таким образом, анализируя причины поступков героев трагедии в эпизоде со скрипачом, мы отталкивались от исторического образа и соотносили его с художественным, созданным А. С. Пушкиным, проецируя на идею произведения.

Объект исследования: трагедия А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери», письма В. А. Моцарта и его отдельные произведения.

Предмет исследования: образ Моцарта, раскрываемый через игру слепого скрипача.

Задачи:

1. очертить особенности культуры Вены XVIII века;
2. воссоздать личностный и творческий портрет В. А. Моцарта;
3. проанализировать существующие точки зрения на роль скрипача в трагедии А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери»;
4. предложить и обосновать альтернативные гипотезы о роли этого персонажа;
5. сочинить партии скрипача в соответствии с принятыми гипотезами.

Методы исследования: историко-биографический, анализ, сравнение, диалог, гипотетико-дедуктивный, герменевтический.

Теоретическая значимость исследования заключается в переосмыслении роли слепого скрипача, образа Моцарта, а вместе с ними — и всего замысла трагедии.

Ответ на вопрос «Над чем смеялся Моцарт?» имеет и практическое значение. «Моцарт и Сальери» — это драматическое произведение. При постановке пьесы нельзя ограничиться ремаркой «Старик играет арию из Дон-Жуана» — артист, исполняющий роль скрипача, должен знать, что и как он будет играть. **Практическая значимость исследования** состоит в подготовке нотных текстов выступления скрипача перед Моцартом и Сальери, которые могут быть использованы в театральной постановке трагедии.

Работа содержит: введение, 3 главы, заключение, список литературы. В приложениях представлены нотные тексты народных песен и авторских вариантов партии скрипача.

ГЛАВА 1.

Над чем мог смеяться Моцарт

Эпоха, страна, семья, в которой жил Моцарт, безусловно, оказались ключевыми в формировании его творческих устремлений и однозначно повлияли на его взгляды, эстетику, этику, мировосприятие и юмор. Чтобы лучше разобраться в особенностях процесса творчества композитора, необходимо обозначить картину мира и быта великого музыканта.

1.1. Австрия и Вена эпохи Моцарта

XVIII век, в котором жил и творил Моцарт, — период утверждения абсолютной монархии, и, вместе с тем, время, когда закладываются предпосылки буржуазных отношений. Н. А. Дмитриева назвала его «последним веком господства аристократической культуры» [11]. Также XVIII век именуют «временем Просвещения» из-за отхода европейских мыслителей от богословия и разграничений философии и естествознания — Лейбниц, Вольтер, Руссо рассуждали о мире, человеке и его правах. Ещё одно название эпохи — «век Разума», поскольку личность эмансипируется, осознаёт важность своего внутреннего мира. Жизнь просвещённого европейца наполняется культурными событиями, новыми эмоциональными ощущениями, и важную роль здесь играет музыка.

Однако музыка XVIII века ещё полна условностей и балансирует между ремеслом и творчеством. Неслучайно ещё бытовало понимание, что сочинять музыку можно только в высоких жанрах, а в низких и простых — делать. Возможно, именно благодаря умению делать и знанию «формул делания музыки» композиторы отличались творческой плодовитостью: Й. Гайдн написал более 100 симфоний, Г. Гендель — более 40 опер, А. Вивальди — более 200 концертов для скрипки.

Французский композитор начала XVIII века Ж. Ф. Рамо первым выразил важнейшую роль музыки, которая раньше считалась слугой слова: «Чтобы по-настоящему насладиться музыкой, следует полностью раствориться в ней» [14]

XVIII век был отмечен противоречиями абсолютизма и появившихся новых свобод, среди которых: закон о веротерпимости (Моцарт принимает масонство), но упразднение ордена иезуитов; строгая классовая иерархичность (вольный уход со службы от князя мог преследоваться судебными санкциями) и освобождение крестьян от крепостной зависимости с наделением их землёй; зачатки эмансипации — женщины начинают посещать кофейни, театры, рестораны, присутствовать

в музыкальных гостиных; научный прогресс и невежество (полет на воздушном шаре Монгольфье воспринимался чудом), всплеск шарлатанства, большой интерес ко всевозможным зрелищам и чудесам — с одинаковым интересом глазели на казнь, диковинных животных (верблюды, слоны), бородатых женщин и чудо-детей (среди которых — брат и сестра Моцарты, покорившие Европу своими музыкальными талантами).

Противоречие между абсолютизмом и появлением новых свобод нашло отражение и в искусстве — наряду с классицизмом с его строгими правилами в моде вычурность барокко, галантность рококо, утончённость и чувствительность сентиментализма и, в какой-то мере, предчувствие романтизма.

Появляются салоны — гостиные для проведения досуга. В салонах обсуждали политические и литературные новости, музыкальные и театральные анонсы, вопросы моды, этикета, светские сплетни; танцевали, слушали и исполняли музыку.

В XVIII в. возрастает интерес к драматическому и музыкальному театру. В 1712 г. в Вене открывается первый стационарный театр, в 1741 г. — «Королевский театр при дворце», получивший название «Бургтеатр», а в конце XVIII в. открываются театры в предместьях Вены, где ставились оперы В. Моцарта, И. Гайдна. Расстановка приоритетов в театре была своеобразной. Драматург создавал текст и занимался постановкой спектакля, а композитор должен был и угодить певцам, и найти компромиссы с драматургом.

Столица Австрии, Вена, была городом с особой притягательной энергетикой для музыкантов, певцов, литераторов, торговцев, предприимчивых людей. Не случайно Вену называли культурной столицей мира и сравнивали с «горшком для многонациональной каши».

Каждая страна через музыку выражала свою самобытность. Итогом музыкального развития Австрии XVIII века оказывается творчество В. А. Моцарта, где гениальный художник воспроизводит в музыке жизнь человека с его радостями, желаниями, горестями и страхами.

1.2. Характер и привычки В. Моцарта

Гениальный композитор Вольфганг Моцарт родился в 1756 г. в городе Зальцбург. Моцарту повезло с родителями, в семье царил гармония и любовь. Отец, Леопольд Моцарт, был первым и главным учителем, непререкаемым авторитетом. «После Бога только папа» — говорил Моцарт.

Мать являлась душой семейства. Вероятно, Моцарт перенял от неё и жизнелюбие, и любовь к животным (дома он держал канарейку, имел лошадь для прогулок), и своеобразный юмор (в письмах к кузине использовал грубые шуточки).

Его отношения к близким — родителям, сестре — полны нежности и тепла. *Моцарт — отцу в Зальцбург*. Мангейм, 27.12.1777 г. «*Не могу расстаться без [особой] причины с моей мамой... Целую Папа (если Вы с ним знакомы) 1000 раз руки, от всего сердца обнимаю мою сестру и остаюсь, несмотря на мою мазню, Ваш послушнейший сын и верный искренний брат, Вольфганг Амадей Моцарт.* [7]

Уже в раннем детстве, проявляя необыкновенные музыкальные способности, Вольфганг занимался музыкой по многу часов, но она приносила ему удовольствие. На выступления чудо-ребёнка Моцарта собирались полные залы, а отец предлагал мальчику играть с завязанными глазами, с клавиатурой под платком. Юный Вольфганг аккомпанировал неизвестным произведениям, импровизировал — и никогда не ошибался.

Первый концерт для клавесина Моцарт написал в 4 года, первую симфонию — в 7 лет, а первую оперу «Бастьен и Бастьена» — в 12. С 1766 по 1769 годы, путешествуя между Зальцбургом и Венной, Моцарт интересовался творчеством Г. Генделя, К. Баха, А. Страделлы, Ф. Дуранте и других. В 10 лет он вместе с Михаэлем Гайдном и Альдгассером принимает участие в сочинении коллективного праздничного духовного зингшпиля «Долг первой заповеди». В 14 лет был принят в Болонскую Академию (по правилам принимали с 26 лет). Однажды Вольфганг записал по памяти и подарил сестре ноты произведения М. Аллегри для 2-х хоров. Оно звучало в Ватикане 1 раз

в год. Папа Римский, убедившись, что запись безупречна, наградил Амадея орденом Рыцаря Золотой шпоры.

Все эти и другие известные факты свидетельствуют о раннем музыкальном даровании, которое с годами всё более совершенствовалось.

Вольфганг Амадей Моцарт — **истинный австриец**. Его **характер был полон противоречий**: он сохранял детскую непосредственность, был доверчивым, искренним, жизнерадостным, в порыве эмоций часто говорил лишнее. Он был инфантилен (до 22-х лет в поездках его сопровождал кто-то из родителей) и одновременно самостоятелен — с 15 лет служил у архиепископа. Он был влюбчив и считал, что должен жениться не на богатстве, а по любви и сделать всё, чтобы жена была счастлива. «*Я хочу сделать свою жену счастливой, а не строить свое счастье благодаря ей. Поэтому я пока подожду и буду наслаждаться своей золотой свободой до тех пор, пока не буду в состоянии прокормить жену и детей...*».[7]

Моцарта нередко **сравнивали с Дон Жуаном** и приписывали ему романы с певицами, ученицами, служанками (основаниями могли служить письма или посвящения музыкальных произведений). Однако список женщин, удостоенных его внимания, не столь велик, да и к ним Моцарт испытывал искренние чувства.

Маловероятно, что Моцарт соблазнял учениц. Давая уроки, он не мог позволить слухам создать ему дурную репутацию, которой сразу бы воспользовались конкуренты. К тому же уроки приносили не только заработок, но и связи. В письме от 15.12.1781 г. Моцарт рассуждает о любви: «*Природа говорит во мне так же громко, как и в любом другом, даже может быть громче, чем в ином большом и сильном детине. Для меня невозможно жить так, как живет большинство нынешних молодых людей.— Во-первых, я слишком религиозен, во-вторых, слишком люблю ближнего и слишком честен по убеждениям, чтобы я мог обмануть невинную девушку, и в-третьих, ...слишком люблю свое здоровье, чтобы я мог возиться с потаскухами*». Сведения и намеки на лю-



бовные отношения Моцарта с певицами в его операх не достоверны.

Моцарт очень заботился о своей супруге, и когда она болела, отправлял её на лечение в Баден. Он посылает ей в письмах «2999 и 1/2 поцелуев» и пишет о том, как грустит каждый день, проведенный вдали. В письмах из берлинской поездки 1789 г. Вольфганг делится с ней впечатлениями как с понимающим собеседником.

Моцарт был азартен, обожал играть в бильярд, карты, шарады. Предполагается, что перед смертью он задолжал большую сумму денег, но по какой причине, не выяснено. Письмо Моцарта к Констанце, от 7.10.1791 г.: «Сразу же после твоего отплытия я сыграл с 2-ном фон Моцартом (который написал оперу у Шиканедера) 2 партии в бильярд. Потом я продал свою лошадейку за 14 дукатов. Потом я попросил Йозефа Примуса принести чёрный кофе, при этом выкурил отменную трубку табаку, потом инструментовал почти целиком рондо Штадлера» [7].

Моцарт был весёлым человеком. Он любил шутки, розыгрыши, каламбуры. Существует немало анекдотических историй о Моцарте. Среди них — о сочинении для Сальери, который посчитал его неисполнимым. Но Моцарт сыграл его, применив нос.

Современники и друзья писали об использовании им «туалетных шуток» (в ту эпоху их находили смешными).

Вращаясь в светских кругах, он внимательно наблюдал за поведением людей и оценивал их по профессиональным и человеческим качествам. Авторитетами для него были падре Мартини, И. К. Бах, К. Каннабих, К. В. Глюк, Й. Гайдн. Социальное положение и известность не могли в его глазах оправдать плохого музыканта. В письме от 4.11.1777 г. **видна откровенная издёвка:** «Господин вице-капельмейстер Фоглер, который на днях вёл службу, — ничтожный музыкальный паяц...» [7]. Таким образом, в характере Моцарта выявляется **независимость суждений и действий, особенно это касается профессиональных вопросов.**

Вольфганг **был упорен, трудолюбив;** его отношение к музыке, творчеству всегда исклю-

чительно серьёзно. Его день начинался в 5–6 утра, а заканчивался к часу ночи. Он знал себе цену. В письме отцу в Зальцбург (Аугсбург, 16.10.1777 г.) Моцарт описывает свою отповедь знатному вельможе: «...Скорее я получу все ордена, которые Вы только можете получить, чем Вы станете тем, кто я есть; даже если Вы 2-жды умрете и снова родитесь...». [7].

У Моцарта довольно часто возникали денежные затруднения, но он не унывал. Он неустанно работает и остаётся верен юношеским убеждениям, когда-то высказанным в письме отцу о том, что нужно терпение, когда дела идут враскосы, нужно надеяться на Бога, который не оставит, и трудиться изо всех сил.

Но видимо, Моцарт не научился планировать свою жизнь и быть практичным. Он давал светские приемы, любил танцевать, посещать оперу, что соответствовало эпохе. Обустроив свой быт, он избирает путь «свободного художника». Чтобы быть признанным и востребованным, трудится и получает приличные деньги, имея 4-е источника дохода:

1. — публичные концерты. Моцарт играл у императора Австрии Иосифа II, у Марии Терезии в Вене в 1762 г., у Людовика XV в Париже, у графа Эстергази, князя Голицина, фортепианного мастера Рихтера и многих других знатных особ. Например, за март и апрель 1784 года за 46 дней он дал 23 концерта;

2. — частные уроки (в Вене он давал в среднем 3–4 урока ежедневно). Моцарт обучал игре на клавире, теории и композиции. За уроки он назначал цену больше, чем другие педагоги;

3. — сочинение на заказ, копирование и издание своих сочинений;

4. — жалованье придворного композитора с декабря 1787 года. Моцарт получил пост придворного музыканта камерной музыки.

Моцарт имел высокие заработки, но при этом он занимал у ростовщиков, и в частности братьев по масонству, возможно на лечение жены или какие-то другие нужды.

1.3. О музыке Моцарта

Секреты музыки Моцарта, делающие его произведения притягательными и в наши дни, заставляют исследователей погружаться в его

сочинения, где они находят много загадочного. Свои произведения Моцарт видел практически в законченном виде, поэтому не сохранилось набросков и эскизов. Он не сочинял для себя, всё его творчество было направлено на современников, которые являлись заказчиками и потребителями произведений гениального композитора, но для них он писал, как для себя. Моцарт жил музыкой, творить для него было аналогично дыханию. Ещё в юности он осваивает все существующие формы и жанры. Путешествуя в концертных турне, интересуется не дворцами, а исполнителями, произведениями, оперой и людьми, с их характерами, образом жизни и поступками.

За тридцать лет Вольфганг сочинил 626 произведений, среди них: 22 оперы, 41 симфония, 27 концертов для фортепиано, 7 для скрипки, 19 месс, Реквием и произведения для клавира. Всемирную славу его музыка приобрела после смерти композитора. Его талант позволил создать произведения-шедевры, интерес к которым не угасает более 300 лет.

Музыка Моцарта определяется понятиями: **универсализм** — в выборе форм и жанров — и **яркая индивидуальность**, пользуясь моделями эпохи, он для каждого произведения находит неповторимое решение.

К процессу сочинения В. Моцарт относился серьёзно. При создании вокальной партии он ориентировался на возможности конкретного голоса. Его фраза: «...Люблю, чтобы ария пришлась певцу точно в пору, словно хорошо скроенное платье» — стала крылатой (письмо от 28.02.1778 г.) [7]. Такой подход был осознан. В юности он брал уроки у выдающихся виртуозов-кастратов — Д. Манцуоли, Д. Тендуччи — и достиг успехов на этом поприще. В Болонской филармонической академии изучал хоровой контрапункт у Джованни Баттиста Мартини. Путешествуя, Вольфганг посещал оперные театры, и, при его феноменальной памяти, это тоже служило обучением. В переписке с отцом и сестрой композитор активно высказывается о произведениях современников и о состоянии музыкальной культуры эпохи. Он обращает внимание на дикцию, интонацию, выразительность, виртуозность.

Волновала Моцарта **проблема музыки «учёной» и «доступной».** Об этом ему неустанно напоминал Леопольд Моцарт, письмо от 29.04.1778 г., Париж: «Если пишешь что-то, то пиши легко, для любителей и публики» [7]. Моцарт стремился к успеху, к совершенному варианту одновременно и для знатоков, и для любителей.

Он вырабатывает **собственные приёмы и стиль.** Среди характерных — ярко выраженное импровизационное начало, мотивное прорастание, стремление к метрической свободе, тематическая избыточность, прихотливый ритм и фактура, комбинаторная игра и использование театральных формул: фанфары, приёмы итальянского бельканто, реплики, тутти и соло, все виды ритурнелей, речитация и т.д.

Моцарт использует термин — «нить», выраженную в хорошо развитой мелодии и гармонии (без излишней сложности и искусственности). Начатая мысль не должна быть перебита другой, а закончена по законам музыкальной драматургии, должна появляться в своём месте и при это быть правильно гармонизована и оранжирована.

Излюбленный приём развития формы-процесса — **варьирование**, на всё что угодно: на тему, на её вступление, на одну из вариаций, на паузу. То есть он ведёт игру с элементами и музыкальным материалом. Вариации, как приём, становятся объектом игры. Он преодолевает их статичность, введением в вариации элементов театральности: перебранку, споры, диалоги, монологи, придавая инструментальной музыке действенность оперы буффа или драматизм сериа. В создании своего музыкального театра Моцарт использует и чисто исполнительские приёмы: переброску рук (игра тембрами), смену звукоизвлечения (игра «манерой говорить»). Так, в вариациях Моцарта на тему песни «Женщина — прекраснейшая вещь на свете» из фарса Шиканедера, композитор варьирует и мелодию, и инструментальное вступление к ней. В результате возникает соревнование «вокалиста» и «инструменталиста», имитация камерного дуэта, где оба участника в состязании равноправны: с 1-й по 4-ю ва-



риации преуспевает вокалист — его партия виртуозна, а партия аккомпаниатора проста, но с 3-ей аккомпаниатор вступает в противоборство и в 6-й блещет пассажами.

Игра для Моцарта была и формой отдыха, и развлечением, и принципом мышления. Его музыкальные идеи били фонтаном, и он не скупился на их представление слушателям. В переписке с Леопольдом об одной ученице Вольфганг сетует, что она не обладает идеями или мыслями, видимо, так ранее назывались музыкальные темы. Леопольд ему советует не сравнивать всех с собой, а научить её аккуратно пользоваться чужими идеями или приложениями из них.

Игровое мышление подразумевает **комбинаторные формы**. Это проявлялось в его изобретательных импровизациях, где выявлялись: артистизм, темперамент, быстрота музыкального мышления, ловкость манипулирования и комбинирования интонационных зёрен. Мозаичность может проявляться как на уровне формы (вариации), так и на уровне темы. Интонации чередуются, создавая звуковой портрет эпохи Моцарта, складываясь каждый раз в новые калейдоскопические картинки, где сочетается галантное, учёное, буффонное и т.д.

Существует свидетельство изученного Моцартом до мелочей **комбинаторного** метода. Возможно, Вольфганг извлёк его из детского увлечения математикой, но скорее всего это — веками выработанная система правил, позволяющая составлять произведения по неким моделям. Например, когда-то известная техника импровизаций на клавире «partimento» активно применялась с конца XVII до середины XIX века [17.]. Практика опиралась на использование клише, а музыка подчинялась принципам комбинирования типовых оборотов. В партименти, басовые строки, занимали от нескольких тактов до 100 и более. Такую музыкальную практику как раз и называли деланием, а не сочинением.

Проявляя, возможно, не только изобретательность, но и умение шутить, Моцарт создаёт таблицу под названием «Инструкции по сочинению вальсов с помощью двух играль-

костей без малейшего знания музыки и композиции». Она была издана в 1793 году как сочинение, приписываемое Моцарту. Этот способ сочинения мелодий с помощью игры в кости над специальной таблицей, определяющей выбор очередного такта в пьесе, свидетельствует о принятии случайности в строении музыкального произведения, но также и о понимании соблюдения правил и законов музыки.

1.4. Музыкальные шутки Моцарта

Общеизвестно, что Моцарт был большим шутником, но его шутки скрывали глубинный драматизм. М. С. Казиник выявляет драматическое мировосприятие Моцарта через раннее осознание смерти. *Моцарт своему отцу, Зальцбург, Вена, 4.04.1787 г.: «... Всякий раз, ложась спать, я помню, что возможно, как бы молод я ни был, мне не суждено будет увидеть завтрашний день. И все же ни один человек из всех, кто меня знает, не скажет, что я в общении мрачен или печален. И за это блаженство я всечасно благодарю моего Творца».* [7].

От этого понимания Моцарт пытается укрыться в реальном мире, его радостях и печалях — во всём его многообразии, но тень осознания близости смерти проскальзывает даже через самые светлые произведения. *В письме к Леопольду Моцарт пишет: «Папа, я не боюсь смерти. Это естественный путь. Он должен состояться».* [7]

Пушкин в «Моцарте и Сальери» выводит эту линию как само собой разумеющееся, словно он это всегда знал, представляя следующую сцену:

Моцарт (за фортепиано)
Представь себе... кого бы?
Ну, хоть меня — немного помоложе;
Влюбленного — не слишком, а слегка —
С красоткой, или с другом — хоть с тобой,
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Внезапный мрак иль что-нибудь такое...

В 6-и строчках изложен ведущий драматургический принцип Моцарта — сопоставление яркости жизни и «гробового видения». И тогда становятся понятны приёмы оминоривания светлых эпизодов, сопоставления тем жизне-

утверждающих и элементов мрака — вводные, тритоны, хроматизмы, остановки, внезапные паузы, контрастные регистры. И как защитная реакция, как желание ребёнка спрятаться от проблем, а не бороться с ними, тем более что непонятно, как с ними бороться, появляются образы света, радости, игры, веселья.

Музыкальные шутки Моцарт сочинял еще в детском возрасте. В 9 лет он пишет «Quadbilet» из 17 номеров, в переводе — «Музыкальная галиматья или что хочется», в современной терминологии — попури. Следующее официальное весёлое произведение написано Моцартом в Париже в 1778 г., это 12 вариаций для клавира (K 265) на популярную французскую песенку («Ах, я вам, маменька, скажу»).

Вокальные каноны явились родом развлечений Моцарта. Тексты придумывал он сам, нередко в духе писем к кухне, с непристойными словами. Иоганн Непомук Пайерль из-за баварского акцента стал объектом шутки в каноне «Ой ты, Пайерль, глупый, как осёл» (1788 г.). Шестиголосный канон «Прощайте, но мы увидимся вновь, Ну поревите, как старые бабы» — три голоса крупными нотами, три мелкими.

Моцарт был изобретателем розыгрышей и забавных имён: сам — Пункититити, Констанца — Шабла-Пумфа, кларнетист Штадлер — Начибиничиби — эти персонажи попали в шуточный канон.

Музыкальная пародия — также излюбленный приём моцартовских импровизаций. По словам Рохлица, он мог с ходу изобразить оперную сцену в манере конкретного композитора: Алессандри, Таццаниги и им подобных, придумывая и музыку и слова из расхожих фраз типа: «Я вся дрожу...». Шуточные номера появились в результате дружбы Моцартов с семейством Жакинов, среди них ансамбль «Ленточка» (Констанца — сопрано, Моцарт — тенор, Жакин — бас) — возник, когда Констанца искала ленту с песенкой «Муженёк, где ленточка».

В 1787 году Моцарту до его кончины оставалось четыре года. В это время болезни жены, экономические проблемы, посещение больного друга Й. Мысливечка, участие в масонской

ложе — всё возвращало его к мыслям о жизни и смерти, а чтобы спрятаться от них, он вновь сочиняет веселую музыку. В этот год он создаёт «Лёгкую сонату», «Маленькую ночную серенаду» и шутку особого рода — секстет F dur K 522 (встречается под названиями — «Деревенские музыканты», «Секстет деревенских музыкантов», «Деревенская симфония»), где юмор балансирует между весельем и издёвкой, не нарушая общей гармонии. Это произведение полемично. При внешней простоте, оно о тех, кто слушает, но не слышит, сочиняет и не понимает сути — для «ослиных ушей», о халтурной музыке и музыкантах. Предполагается, что в нём Моцарт осмеивает конкретную персону! Симфония пронизана музыкальными издёвками при внешней благопристойности.

Юмор и изобретательность пронизывают многие произведения Моцарта. Немало весёлых эпизодов можно встретить в его знаменитых операх: «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан» и «Волшебная Флейта», в симфоническом и клавирном творчестве. Возможность услышать и увидеть многогранность жизненных перипетий, не только серьёзных, поэтических, драматических, но и весёлых, комических — раскрывают гениальную сущность многогранной личности Моцарта.

ГЛАВА 2.

Что и как играл скрипач

2.1. Скрипач играл плохо

Идея о том, что скрипач играл плохо, появилась давно и заняла свою позицию и в пушкиноведении, и в драматургии. Уже цитировавшийся выше К. С. Хоцянов в 1912 году пишет, что Моцарт приводит «жалкого музыканта, заставляет его повторить ту же уродливую игру». [27] Такого же мнения придерживается и русский пушкинист С. М. Бонди (вторая половина XX века): «Великий композитор идёт к своему товарищу и останавливается перед трактиром, чтобы послушать, как уличный музыкант коверкает его музыку!.. И темп неверный, и общий характер опошлен, и ноты фальшивые» [5]. В 1991 году им вторит литературовед Н. Ф. Филиппова: «Естественно,



что Сальери не находит поэтической прелести в шутке, которой Моцарт хотел «угостить» друга, поделившись с ним удовольствием, доставленным ему *нелепой* игрой слепого скрипача» [25].

То же толкование сцены мы наблюдаем и в драматических постановках: в спектакле Ленинградского академического театра драмы им. А. С. Пушкина «Маленькие трагедии», поставленном в 1966 году [35, 36]; в известной экранизации «Маленьких трагедий» (постановка Михаила Швейцера, 1979 год) [37]. Однако, при всем уважении к корифеям драматургии, слова Пушкина не позволяют сделать вывод о плохой игре скрипача. А при внимательном рассмотрении такая трактовка кажется сомнительной, и вот почему:

Во-первых, Вена второй половины XVIII века была музыкальной столицей мира. Туда приезжали выдающиеся композиторы эпохи. Музыка звучала не только в театрах и аристократических салонах, но и на улицах, и в трактирах — пушкинский Моцарт слышал свою музыку именно там! Трактир наверняка находился не где-нибудь на окраине, а в центре Вены: Моцарт направлялся к Сальери, который занимал в то время самую высокую в Вене музыкальную позицию — должность императорского капельмейстера. И, разумеется, жил недалеко от места службы. Маловероятно, что плохо играющий скрипач смог бы заработать себе на жизнь в центре музыкальной столицы, играя в трактире, куда люди приходили не только поесть, но и отдохнуть, послушать, а может быть и спеть любимые мелодии.

В предположении, что музыкант, работающий в трактире, мог играть хорошо, нет ничего необычного для Вены второй половины XVIII века. Например, великий Й. Гайдн (1732–1809), один из основоположников венской классической школы, в молодости играл на улицах Вены.

Во-вторых, известно, что Моцарт давал уроки музыки, а Сальери вообще был знаменитым в то время педагогом. Среди его учеников — такие выдающиеся музыканты, как Л. ван Бетховен, Ф. Шуберт, Ф. Лист. Как и все учителя, фальшивой игры за свою жизнь и Мо-

царт, и Сальери наслушались предостаточно. О чутком отношении к качеству звучания свидетельствуют его письма. Моцарт — отцу в Зальцбург. Аугсбург, 16 октября 1777 г. «*После обеда я сыграл 2 концерта, кое-что импровизировал. Я бы охотно поиграл на скрипке больше, но мне так плохо аккомпанировали, что у меня начались колики...*». Письмо от 3 июля, написанное в Париже: «*Во время репетиции я очень расстроился, так как в жизни не слышал (и не видел) худшей игры. Трудно даже вообразить, как издевались над моей симфонией два раза кряду...*» [7]. Из писем видно, что Моцарт не признавал халтуры в музыке, и вряд ли плохая игра могла настолько его заинтересовать, что он не просто усмехнулся, проходя мимо трактира, а привёл скрипача в дом Сальери. О том, что это был не минутный порыв, свидетельствуют слова: «*Не вытерпел, привёл я скрипача*».

В-третьих, если скрипач играл плохо, то поступок Моцарта выглядит не очень красиво. Увести из трактира слепого старика, который не просто играет ради удовольствия, а зарабатывает себе на жизнь; привести его в незнакомый дом, там вместе с другом посмеяться над ним, потом сунуть ему монетку и выставить за дверь — это, может быть, и не злодейство в полном смысле слова, но всё-таки поступок, не вписывающийся в образ «светлого гения»³. Поэтому такая трактовка эпизода противоречит основной идее произведения: «гений и злодейство — две вещи несовместные». Таким образом, гипотеза о плохой игре вызывает сомнения, т.к. не согласуется ни с историческими фактами, ни с психологическим портретом Моцарта, ни с основной мыслью трагедии.

2.2. Скрипач играл хорошо

Совсем по-другому выглядит поступок Моцарта, если его слова: «... Чудо! Не вытерпел, привёл я скрипача, Чтоб *угостить* тебя его *искусством...*» понимать не в переносном, а в прямом смысле. Предположим, скрипач играл хорошо, и Моцарт смеялся не над ним, а радовался чему-то в его исполнении и при-

³ «Вечный солнечный свет в музыке — имя тебе Моцарт!» — пишет А. Рубинштейн о Моцарте

глашал Сальери разделить эту радость. Когда Сальери грубо выпроваживает скрипача: «Пошёл, старик!», Моцарт явно расстроен. Он пытается смягчить резкость Сальери: «... Пстой же: вот тебе, Пей за моё здоровье...» и даже сам собирается уходить: «... Ты, Сальери, Не в духе нынче. Я приду к тебе В другое время...»

Слепой скрипач играет хорошо только в одной трактовке «Моцарта и Сальери» — в одноимённой опере Н. Римского-Корсакова, написанной в 1897 году [38]. С. М. Бонди писал о ней: «В опере Римского-Корсакова это место сделано совершенно иначе, *вопреки Пушкину*⁴. Там ария Церлины из I акта «Дон-Жуана», которую «играет» на сцене актёр — исполнитель роли слепого старика, звучит в оркестре в сольном исполнении концертмейстера (главного скрипача) под аккомпанемент оркестра. Сделано это необыкновенно изящно, никакого искажения музыки Моцарта, никаких фальшивых нот нет... И становится совершенно непонятным, почему же так хохочет Моцарт и, с другой стороны, так возмущён Сальери?» [3]

2.3. Скрипач играл пародию на музыку Моцарта

М. Кальницкий в своём эссе «Моцарт и Сальери» Пушкина: проблема третьего персонажа» [13] выдвигает остроумную версию — скрипач играет пародию на музыку Моцарта. Пародия — это драматургический приём, рассчитанный на подражание, способное повеселить публику. Она может выявлять критический взгляд (отображая пересмотр ценностей) или игровой аспект, связанный с карнавальной культурой. В XVIII веке музыкальная пародия уже была хорошо известна в Европе. Начиная с XVII в., пародировались почти все популярные оперы. Известно 7(!) пародий на оперу Ж.-Б. Люлли «Аттис». Пародия на итальянский оперный стиль и оперы-серия Г. Ф. Генделя — «Опера нищих» Дж. Гея и Дж. Пепуша — положила начало английской балладной опере.

⁴ Скорее вопреки общепринятой трактовке этого эпизода.

В те времена пародировали текст и фабульные приёмы опер.

Предположим, что скрипач смешно переиначил музыку Моцарта. Тогда «... в трактире, куда посетители приходят, чтобы повеселиться, просто напрашивается исполнение музыкальных пародий, особенно в Вене! Музыканту обеспечено благодарное внимание меломанов, обладающих чувством юмора! Так же, как Моцарт потребовал: «Из Моцарта нам что-нибудь», посетители трактира могли заказывать: «Из Гайдна! Из Глюка! Из Пиччини!» — и слышать знакомые мотивы, ловко обработанные скрипачом в комическом духе. Подавляющему большинству трактирной публики весёлое действие должно было прийтись по душе». [13]

Мог ли Моцарт смеяться, услышав пародию на свою музыку? Да, если она была сделана талантливо. Во-первых, сам факт пародирования говорит о том, что музыка из оперы «Дон Жуан» хорошо известна и любима, т.к. никто не станет исполнять пародию на популярную мелодию. Во-вторых, Моцарт чужд какому-либо высокомерию. О себе и Сальери, например, он говорит «союз... двух сыновей гармонии». На слова Сальери: «Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь» Моцарт позволяет себе открытую иронию: «Ба! право? может быть... Но божество моё проголодалось».

Безвестный, но талантливый скрипач, сочинивший удачную пародию, для Моцарта — уважаемый коллега, и он ведёт старика к Сальери, надеясь, что его друг, гений Сальери, тоже способен к самоиронии и поймёт шутку. Моцарт и сам был мастером музыкальной пародии (см. гл. 1.4.).

Современники свидетельствуют, что и Пушкин вполне мог посмеяться над собой. «Пушкин читал своего Годунова у Алексея Перовского. В числе слушателей был и Крылов. По окончании чтения <...> Пушкин подходит к нему и, добродушно улыбаясь, говорит: «Признайтесь, Иван Андреевич, что моя трагедия вам не нравится и на глаза ваши нехороша». — «Почему же нехороша? — отвечает он. — А вот что я вам расскажу: проповедник в проповеди своей восхвалял божий мир и говорил, что



все так создано, что лучше созданным быть не может. После проповеди подходит к нему горбатый: «Не грешно ли вам, пеняет он ему, насмеяться надо мною и в присутствии моем уверять, что в божьем создании все хорошо и все прекрасно? Посмотрите на меня». — «Так что же, — возражает проповедник — для горбатого и ты очень хорош». Пушкин расхохотался и обнял Крылова». [8]

В отличие от Моцарта, для которого главное — гармония мира, и музыка служит выражением этой гармонии, Сальери служит «искусству». В понимании Сальери искусство — это высокая гора («Ремесло поставил я *подножием искусству*»), которая неизменна и мертва в своём совершенстве: «Звуки *умертвив*, Музыку я разъял, как *труп*. Поверил Я алгеброй гармонию». И Сальери — достойный служитель этого безжизненного «искусства». О себе он говорит: «Мало жизнь люблю», «Жажда смерти мучила меня».

Чтобы достичь сверкающей вершины, необходимо посвятить себя только музыке, отказавшись от остального мира:

Отверг я рано праздные забавы;
Науки, чуждые музыке, были
Постылы мне. Упрямо и надменно
От них отрёкся я и предался
Одной музыке...
Усиленным, напряжённым постоянством
Я наконец в искусстве безграничном
Достигнул степени высокой...

Поэтому для Сальери непереносима мысль, что безвестный скрипач, стоящий «у подножия искусства», посмел пародировать божественного Моцарта. В глазах Сальери этим он унижает не только Моцарта, но и других музыкантов, в том числе Сальери. А Моцарт мало того, что не разделяет чувства Сальери, но как будто нарочно растревает его раны, приводя скрипача к нему в дом и хохоча, когда Сальери клокочет от гнева.

В этом эпизоде раскрывается глубокий смысл трагедии. Это не только рассказ о зависти ремесленника от музыки к гению. А. С. Пушкин показывает столкновение двух мировоззрений: живого и открытого миру

творчества Моцарта и безжизненного иерархического «искусства» Сальери. И Сальери понимает, что, как живой росток, стремясь к свету, разрушает камень, так и музыка Моцарта погубит «всех жрецов, служителей музыки».

2.4. Скрипач играл попури из мелодий Моцарта и венских композиторов второй половины XVIII века

Отметим два важных факта: во-первых, скрипач был слеп, а значит, играл не по нотам, а так, как услышал и запомнил. Во-вторых, Вена в конце XVIII века наполнена звуками музыки ярких композиторов: *Йозеф Гайдн* и его брат *Иоганн Михаэль Гайдн*, *Йозеф Мысливечек*, *Никколо Пиччинни*, *Кристоф Виллибальд Глюк* и, конечно, *Иоганн Георг Леопольд Моцарт* — отец В. А. Моцарта. Мелодии этих и других композиторов, в том числе Сальери, были популярны в Вене конца XVIII века [34]. Слепой скрипач вполне мог намеренно или случайно составить из них попури (фр. *pot-pourri*, мешанина) — музыкальную инструментальную пьесу, составленную из популярных мотивов. Термин используется с начала XVIII века, т.е. во времена Моцарта и Сальери попури были хорошо известны.

Порадовало бы Моцарта попури, в котором его мелодии сплетались с мелодиями наставников и друзей? Безусловно, да. К этому жанру он и сам обращался в детстве (см. гл. 1.4.). Но принять эту версию мешают слова Сальери:

Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадонну Рафаэля,
Мне не смешно, когда фигляр презренный
Пародией бесчестит Алигьери.
Коллег по цеху Сальери безусловно уважает:
Я наслаждался ... также
Трудами и успехами друзей,
Товарищей моих в искусстве дивном...

и столь резкие эпитеты — «маляр негодный», «фигляр презренный» — в этом случае он применять бы не стал. Итак, гипотеза не противоречит историческим фактам и психологическому портрету Моцарта, но не вписывается в образ Сальери.



2.5. Скрипач играл попури из мелодий Моцарта и народных мелодий

Вот мнение об этом эпизоде знаменитого музыковеда И. Ф. Бэлза: «Разве этот бессловесный персонаж не наделён в пушкинской трагедии чертами исторической достоверности, которые имеют существенное значение для характеристики великого композитора? «Моцарт хохочет», — гласит далее пушкинская ремарка. Этот хохот — счастливый смех гениального мастера, получившего ещё одно доказательство признания его творений в тех демократических кругах населения, которые слушают их не в театрах и «академиях», а на улицах. Моцарт гордился тем, что *его музыку* любят «и знатоки и не знатоки» [6].

Заметим, что в таком случае логичнее было бы привести Сальери в трактир, чтобы и он порадовался народному признанию музыки Моцарта. Тем более что время было предобеденное, и почти сразу после сцены со скрипачом Моцарт и Сальери отправляются в трактир. Но основная идея И. Ф. Бэлза о связи музыки Моцарта с народным творчеством представляется перспективной.

Мог ли скрипач играть попури из мелодий Моцарта и народных песен? Да, потому что скрипка в Европе — любимый народный инструмент. Скрипача могли приглашать играть на народных праздниках (приложение 1), где он исполнял и мелодии популярные в столице, и любимые народные песни. Австрийская, немецкая, венгерская и чешская народная музыка была популярна в австрийском трактире.

Порадовало бы Моцарта попури из его мелодий и мелодий народных песен? Да, если оно было сделано талантливо. Известно попури, написанное Моцартом в детстве (см. гл. 1.4). А в его бытовой развлекательной музыке для оркестра или ансамбля — сюитах (дивертисменты, серенады, кассации), танцах (менуэты, контрдансы, «немецкие», лендлеры), маршах — особенно ощутимы связи с фольклором. Развлекательные сюиты служили для композитора экспериментальной лабораторией.

Для иерархической модели искусства в понимании пушкинского Сальери характерно строгое соблюдение канонов («поверка алгеб-

рой гармонии»), деление жанров на «высокие» и «низкие». Поэтому можно предположить, что Сальери не понравилось смешение «высокого» искусства Моцарта с простыми народными песнями. Пример пренебрежительного отношения к народной музыке сам А. С. Пушкин мог наблюдать на премьере оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин» («Жизнь за царя») (СПб, 1836 г.). Это была первая опера, основанная на русском музыкальном фольклоре. Аристократическая публика Петербурга не приняла её, а прекрасные мелодии М. И. Глинки «удостоились» эпитета «кучерская музыка» [29]. Пушкину принадлежит четверостишие, направленное против хулителей из высшего общества:

Слушая сию новинку,
Зависть, злобой омрачась,
Пусть скрежещет, но уж Глинку
Затоптать не может в грязь. [28]

2.6. Скрипач играл вариации на тему Моцарта в романтической манере

Литературовед и музыковед Б. М. Гаспаров по-своему трактует сцену со скрипачом: «подтекст сцены заключается в том, что Моцарт уже здесь выявляет свои творческие методы, обнаруживая глубину гениального художника. Его полушутливое восхищение игрой скрипача объясняется не благодушием и простотой, а тем, что эта игра привела его к художественной находке. Так в результате через этот эпизод читатель приобщается к творческим поискам композитора во всей их напряжённости и в то же время свободе от всяких шор, от всякого ложного пафоса и стеснения, — к поискам, непонятым в этом их качестве Сальери» [9]. Однако в чём заключалась эта находка, автор не пишет. Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к истории музыки.

Конец XVIII века — это завершение периода классицизма в музыке и становление романтизма. Так, упоминавшиеся выше Й. Гайдн и К. В. Глюк — выдающиеся композиторы венской классической школы; Л. ван Бетховен — ключевая фигура западной классической музыки в период между классицизмом



и романтизмом, а Ф. Шуберт и Ф. Лист — ярчайшие представители романтизма. В чем же особенности этих художественных стилей?

В основу искусства классицизма положен культ разума, преобладавшего над чувствами. Индивидуализм не приветствуется, а в любом явлении важность обретают типологические черты. Каждое произведение искусства строится по строгим канонам. Требованием эпохи классицизма становится уравнивание пропорций, исключая всё лишнее. Кроме того, классицизму присуще деление на «высокие» и «низкие» жанры. «Высокие» — это произведения, обращающиеся к античным и религиозным сюжетам, написанные торжественным языком (трагедия, гимн, ода). А «низкие» — произведения, которые изложены на просторечном языке и отражают народный быт (басня, комедия). Смешивать жанры недопустимо. Как это созвучно мировоззрению пушкинского Сальери!

В эпоху романтизма культ разума, уступает место культу чувств. Композиторы-романтики старались с помощью музыкальных средств выразить глубину и богатство индивидуального внутреннего мира человека. Идея синтеза искусств была одной из ключевых в музыкальной культуре романтизма. Эта взаимосвязь касалась и категорий эстетики: прекрасное соединялось с безобразным, высокое — с низким, трагическое — с комическим. Такие переходы связывала романтическая ирония, она же отражала по новому картину мира.

Моцарт считается виднейшим представителем венской классической школы. При этом своеобразие искусства Моцарта заключается в сочетании лиризма, сердечности, силы выражения с высокой организованностью и волевой собранностью. Преодолевая традиции аристократической культуры, но сохраняя жизненные элементы галантного стиля, переосмысливая и подчиняя их более глубокой эстетической концепции, Моцарт утверждал новый прогрессивный путь развития музыки. Индивидуализация образов, наполненность экспрессией, стремительность развития, насыщение драматизмом, которые он выражал мелодическими, гармоническими, полифо-

ническими средствами, — всё это обогатило и усилило внутреннюю динамику и контрастность композиционных форм, обусловило новые принципы использования инструментов и голосов в оркестре и вокальном ансамбле.

Его произведения, написанные в последние годы жизни, например, Симфония № 40 g moll, поражала современников слишком яркими чувствами. Многоплановостью и необычным синтезом оперно-жанровых форм отличается опера «Дон Жуан». В ней угадывалось веяние романтизма с его трагической иронией, неустроенностью героя, свободой лирической интимности.

Возможно, игра слепого скрипача, не связанная строгими канонами классицизма, порадовала Моцарта именно необычной для того времени свободой в выражении чувств, яркой импровизацией, а может быть, и новыми техническими приёмами. Г. А. Гуковский пишет: ««Моцарт и Сальери» — это пьеса о трагическом столкновении двух эстетических типов, двух художественных культур, за которыми стоят и две системы культуры вообще... Если сузить смысл и значение пушкинской концепции, можно было бы условно обозначить систему, воплощённую в пьесе в образе Сальери, как классицизм, или точнее, классицизм XVIII века, а систему, воплощённую в образе Моцарта, как романтизм в понимании Пушкина» [10].

Сам Пушкин вступил на литературное поприще в ту историческую эпоху, когда живы были классицисты (Г. Р. Державин), достиг расцвета сентиментализм (Н. М. Карамзин), молодые романтики (Е. А. Баратынский) завоевывали поклонников и приносил первые плоды реализма (И. А. Гончаров). На глазах у Пушкина уходила в прошлое русская культура XVIII в. и рождалась новая, облик которой, как мы теперь знаем, сложился благодаря его гению. И Моцарт, и Пушкин — ключевые фигуры смены культурных эпох, поэтому творческие искания Моцарта были близки и понятны Пушкину.

Вывод: во 2-й главе были рассмотрены 6 гипотез. Три из них:

скрипач играл плохо; скрипач играл хорошо; скрипач играл попури из мелодий Моцарта и венских композиторов второй половины XVIII в. — не соответствуют художественным образам главных героев, исторической реальности, не раскрывают, а иногда даже искажают замысел А. С. Пушкина.

Три другие гипотезы, по мнению авторов, имеют право на существование. Скрипач мог играть: пародию на мотив Моцарта, попури из народных мелодий и арии Моцарта, вариации на тему Моцарта в романтическом стиле.

Каждая из этих гипотез раскрывает особые черты как в характерах главных героев, так и в творческом замысле А. С. Пушкина и вписывается в известные нам исторические факты. Любой из этих вариантов может быть использован при постановке трагедии. Выбор зависит от того, какую проблему ставит во главу режиссер. Пародия подчеркнет, что Моцарт, в отличие от Сальери, демократичен и не чужд самоиронии; попури — отсутствие у Моцарта высокомерия и стремления строго следовать канонам классицизма, не смешивая «высокие» и «низкие» жанры; вариации — свободу творческого поиска Моцарта и открытость новому романтическому искусству, непонятную Сальери, застывшему в своей «мертвой музыке».

ГЛАВА 3.

Сочинение партии скрипача

3.1. Выбор темы, её описание

В тексте А. С. Пушкина нет указаний, какую именно арию играет слепой скрипач и мы вслед за Н. А. Римским-Корсаковым, предположим, что это ария Церлины из I акта оперы Моцарта «Дон Жуан». В данной арии крестьянка Церлина успокаивает своего жениха Мазетто, приревновавшего её к Дон Жуану. В начале 4-й картины между ними происходит такой диалог:

Церлина О нет, я невиновна, и упрёков твоих не заслужила.

Мазетто Что ж, ты ещё и оправдываться хочешь? С чужим остаться одной! Меня покинуть тотчас после свадьбы и над честной моею любовью дерзко так насмеяться! Верь мне, что только не желаю скандала я, а то б...

Церлина Но моя ль в том вина, когда обманом меня удержал он? Но ты не бойся, покоен будь, мой милый: он не посмел и пальцем меня тронуть. Иль ты не веришь? Жестокий! Ну, что ж, бей меня, терзай меня и делай со мною всё, что хочешь, но только лишь потом меня простишь ты!

Затем звучит ария Церлины, которую и исполняет слепой скрипач в опере Н. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери»:

Ну, прибей меня, Мазетто, успокой своё сердечко,

смирно буду, как овечка, пред тобою я стоять...

Сам ты выдумай мне муки, можешь делать всё со мною,

и твои, Мазетто, руки стану вновь я целовать...

Ах, я вижу, ты прощаешь, меня прощаешь, да, я вижу, ты прощаешь.

Снова мир у нас настанет, снова мир у нас настанет,

и любовь нам снова станет дни и ночи озарять! [32]

Ария написана в Фа мажоре, темп *Andante gracioso*. Это пронизанная ласковой просьбой и любовью, светлая и грациозная мелодия, очень характерная для творчества Моцарта (нотный текст арии представлен в Приложении 3).

3.2. Пародия на музыку Моцарта

Пародия (греч. *parodia*, от *para* — против, вопреки и *odn* — песнь) в музыке имеет несколько значений. В нашем случае пародия — это утрированное, комичное подражание какому-либо музыкальному стилю, жанру, отдельному музыкальному произведению. Подобного рода пародия формируется с XVII в. При этом применяются как новая подтекстовка, по своему содержанию вступающая в противоречие с характером музыки, так и заострение, преувеличенное подчёркивание каких-либо типичных для данной школы, композиторского стиля и отдельного произведения особенностей, выразительных приёмов, мелодических и гармонических оборотов.



В авторской пародии на арию Церлины исходная тональность Фа мажор заменена на фа минор, *Andante gracioso* на *Largo con dolore*. В результате в музыке теперь можно услышать раскаяние и чувство вины, что наводит на мысль, что подозрения Мазетто не беспочвенны. Пикантность ситуации должна была понравиться посетителям трактира. Кроме того, знатоки музыки Моцарта и он сам могли усмотреть в этом пародию и на любимый творческий приём композитора — оминоривание мажорных тем в репризе. Известно, что Моцарт старался сочинять музыку, которая нравилась бы и знатокам, и любителям (см. 1.4.). Поэтому такая пародия с «двумя уровнями юмора» должна была порадовать Моцарта (Приложение 3).

3.3. Попурри из мелодии Моцарта и народных мелодий

Для написания популли были отобраны несколько народных песен [33]. Критерии отбора: песня должна быть известна в XVIII в; размер 2/4, как в арии Церлины, или 4/4; мажорный лад, устойчивые ясные гармонии, приятные и легкие мелодии; смысловое сочетание текста арии и текстов песен.

Краткая характеристика песен:

1. «Спи, дитя, усни!» — ранний вариант этой детской колыбельной песни известен в Германии с XVII в. Церлина успокаивает Мазетто, как мать — капризное дитя, поэтому вплетение в мелодию популли всем известной колыбельной создает комический эффект.

2. «Зима прошла» — старинная голландская песня XV в., распространившаяся по Европе. В ней есть слова, очень уместные в ситуации Церлины: «Я иду, чтобы удариться в май... Дарю своей милой всю верность, на которую я способен».

3. «Все обновляет май» — немецкая песня XVIII в. В ней поется о том, что «Вновь цветет все мироздание, обновляя наши мысли и чувства...» Эти слова созвучны с последней фразой в арии Церлины: «Снова мир у нас настанет, и любовь нам снова станет дни и ночи озарять!»

4. «Темно-коричневый орешник» — мотив известен с XVI в. в южных областях Германии, Баварии и Швейцарии. Песня о девушке из народа, полной жизненных сил и близкой к природе. Такой девушкой и стремится быть Церлина в глазах Мазетто.

Ноты и тексты песен представлены в Приложении 2, авторский вариант популли — в Приложении 3.

3.4. Вариации на тему Моцарта в романтическом стиле

Поскольку мы считаем, что третий персонаж трагедии мог быть «скрипачом-романтиком», то для написания вариации в романтическом стиле целесообразно обратиться к творчеству самого известного скрипача-романтика — Николо Паганини.

Паганини родился в 1782 году, творческой зрелости достиг вскоре после описываемых событий и был современником А. С. Пушкина. Исключительное значение Паганини связано не только с тем, что это был, очевидно, самый великий виртуоз-скрипач в истории музыки. Паганини велик прежде всего как создатель нового, романтического исполнительского стиля. Большую часть своих эффектов Паганини заимствовал у народных исполнителей. Характерно, что представители строго академической школы (например, Шпор) усматривали в его игре черты «балаганности». [20] Пушкинский Сальери наверняка придерживался бы того же мнения, а Моцарт восхитился бы свободной и блестящей импровизацией. Большое место в творчестве Паганини занимали вариации на оперные, балетные и народные темы, например, вариации на тему балета «Свадьба Беневенто» Ф. Зюсмайера (композитор назвал это сочинение «Ведьмы»).

В вариациях на тему арии Церлины использованы технические приемы, разработанные Н. Паганини: игра не только двойными, но и тройными нотами; использование одновременно звучания *pizzicato* и смычковой игры. Одноголосная тема представлена в виде последовательности интервалов и аккордов в первой части арии и триольных пассажей арпеджио во второй. (Приложение 3)



3.5. Попурри на темы Моцарта

Р. Насонов в статье «Моцарт и Сальери, или наказанное святотатство» также обращается к поиску тем, которые желал бы услышать Моцарт, которые были бы ему близки, порадовали бы новым прочтением. Насонов называет темы Керубино и Дон Жуана. Развивая эту мысль, мы задались вопросом — какие темы выбрать для популли? Очевидно, такими темами могли быть те, что передавали дух Моцарта, его жизненное кредо и демонстрировали нечто большее, чем просто их проигрывание.

Моцарт в своих произведениях рисует образ своего современника. А если внимательно к нему присмотреться, то оказывается, что это — сам Моцарт, то есть он пишет про себя; в его операх, сонатах, симфониях, концертах предстают его собственные портреты-образы. Моцарту — юному гению, пылкому и искреннему, вполне может соответствовать тема Керубино «Сердце волнует жаркая кровь» из оперы «Свадьба Фигаро». Далее может прозвучать тема человека, пресытившегося простыми радостями жизни, — тема Дон Жуана «Чтобы кипела кровь горячее» (а Дон Жуан никто иной как повзрослевший Керубино, ведь не случайно тема «Мальчик резвый» звучит в последнем действии оперы «Дон Жуан» как вставка в звуках домашнего оркестра). Тема из 1 части сонаты A *dur* напомнит о галантности и условностях этикета, а вслед за ней 1-я тема из фантазии с *moll* — о тени смерти, которую Моцарт чувствовал всю жизнь (см. 1.5.). От неё герой попытается спрятаться в менуэтной теме Сонаты № 4, но Гп из 1 части сонаты с *moll* вновь омрачит жизнь. Следующая тема Фигаро «Уж не будет повеса влюблённый» переклучит внимание на деловитость героя, его жизненный опыт и погружение в житейские проблемы. Открыть популли можно темой радостной жизненной суеты Гп из увертюры оперы «Свадьба Фигаро», а завершить фанфарамы 2т Гп из той же увертюры — как гимн жизни.

Услышав подобное популли и поняв его смысловой сюжет, Моцарт действительно мог порадоваться такой остроумной находке уличного музыканта.

Заключение

Гений Моцарта продолжает привлекать внимание музыкантов, драматургов, актёров, писателей. А. С. Пушкин в трагедии «Моцарт и Сальери» освещает великую и трагическую роль гения в эпоху перемен; гения, который чувствует веяние нового и своими усилиями приближает и создает новую культурную традицию, новый стиль в искусстве. При этом он редко бывает понят современниками, а потому жизнь его, как правило, коротка и трагична. Такова была жизнь и историческая роль и Моцарта, и Пушкина, и Паганини, и многих других.

Упомянутая проблематика составляет лишь небольшую часть могучего интеллектуального потенциала, заложенного в замечательном произведении Пушкина. В трагедии на сцене присутствуют три действующих лица, являющихся олицетворением трёх важных составляющих в развитии искусства: Сальери — берегущий традицию, школу, ремесло; Слепой музыкант — несущий традиции народной культуры с её простотой и импровизациями, не ограниченными учёными правилами; и Моцарт — смело соединяющий простоту и сложность, правила и свободу, традиции и новизну, стирающий грани между высокими и низкими жанрами в искусстве, создающий музыку, понятную для всех.

Не имея авторских указаний, мы рассмотрели несколько вариантов партии скрипача, каждая из которых по-своему раскрывает образ Моцарта и замысел А. С. Пушкина. В традиционной трактовке (скрипач играет плохо) Моцарт предстает перед зрителями беспечным «праздным гулякой», который не слишком внимательно относится к собственному творчеству. Образ этот не симпатичен, и невольно начинаешь разделять возмущение труженика Сальери. К тому же, такая трактовка не соответствует историческим реалиям (см. гл. 1); она противоречит самому духу Моцарта, его стремлению к гармонии в жизни и в творчестве.

Авторская трактовка эпизода (скрипач играл хорошо) отражает положительные качества героя:



- пародия — способность к самоиронии, которой Моцарт обладал;
- попури на темы Моцарта и народные мелодии — широту творческих взглядов, отсутствие высокомерия;
- вариации в новаторском стиле (в стиле Н. Паганини) — свободу творческого поиска Моцарта. Во-первых, форма вариаций была одной из любимых Моцартом, он смело в ней экспериментировал, создавая вариации на что угодно; во-вторых, Моцарт сам неустанно вел поиски новых приёмов как в области тематизма, так и в области драматургии;
- попури из музыкальных тем Моцарта — будучи смелым музыкальным драматургом,

Моцарт оценил бы подборку тем, рассказывающих о развитии образа юного героя, чей музыкальный портрет оказался так близок портрету самого великого композитора и выражал его жизненное и творческое кредо.

Цель исследования — понять, что именно и как должен играть уличный скрипач в трагедии «Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина, чтобы порадовать Моцарта — достигнута. В дальнейшем работа может быть продолжена в направлении анализа взаимосвязей творческого облика Пушкина и образа Моцарта с изучением музыкального фона, окружающего великого поэта, его отношения к музыке, творчеству Моцарта и Сальери.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев М. П. «Моцарт и Сальери». Комментарии // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений / Гл. ред.: М., Горький, В. П. Волгин, Ю. Г. Оксман, Б. В. Томашевский, М. А. Цявловский. — Л.: АН СССР, 1935. — Т. 7. Драматические произведения. С. 523–546
2. Барбье П. Венеция Вивальди. Музыка и праздники эпохи барокко. Пер. Рабинович Е., ИД Ивана Лимбаха, 2016. — 358с.
3. Барбье П. История кастратов. ИД Ивана Лимбаха, 2006. — 304с.
4. Белый А. А. Моцарт и Сальери Пушкина. <http://white.narod.ru/Mozart.html>
5. Бонди С. М. О Пушкине. — М.: Просвещение, 1978
6. Бэлза И. Ф. «Моцарт и Сальери». Трагедия Пушкина. Драматические сцены Римского-Корсакова. — М., 1953
7. Вольфганг Амадей Моцарт. Полное собрание писем/пер. И. С. Алексеевой, А. В. Бояркиной, С. А. Кокошкиной, В. М. Кислова. — М.: Международные отношения, 2006. -536с.
8. Вяземский П. А. Соч. в 2-х томах. М. 1982. Т. 2. С. 106.
9. Гаспаров Б. М. «Ты, Моцарт, недостоин сам себя»/«Временник Пушкинской комиссии», 1974 г. <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/v77/v77-115-.htm>
10. Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. — М. 1957
11. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. Вып.2. — М.: Изд. «Искусство», 1989. — 318с.
12. Джеймс Луи. Эти страннные австрийцы. Пер. с англ. Е. Евтушенко. Изд-во: ЭГМОИТ. 2005. — 96с.
13. Кальницкий М. «Моцарт и Сальери» Пушкина: проблема третьего персонажа <http://miki-kiiev.livejournal.com/50050.html>
14. Кенигсберг Г. Г. Европа раннего Нового времени.1500–1789. — М.: Изд-во «Весь Мир», 2006. —320с.
15. Литература. 9 класс. Учеб. для общеобразоват. учреждений. В 2 ч. Ч. 1 / [В. Я. Коровина, В. П. Журавлёв, В. И. Коровин, И. С. Збарский]; под ред. В. Я. Коровиной. — 18 Изд. — М.: Просвещение, 2011
16. Луцкер П. Ф., Сусидко И. П. Моцарт и его время. — М.: Классика — XXI, 2008. — 624 с.

17. Митюкова З. З. Феделе Фенароли и практика партименто во второй половине XVIII — начале XIX века.//Моцарт в пространстве и времени. Сб.статей. — М.:«Московская консерватория», 2019. — 256с. (195–209).
18. «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина: Движение во времени. Антология трактовок и концепций от Белинского до наших дней / Сост. и коммент. В. С. Непомнящего. — М., 1997
19. Насонов Р. А. Моцарт и Сальери или Наказанное святотатство (ещё раз о музыке в маленькой трагедии Пушкина). //Моцарт в пространстве и времени. Сб.статей. — М.:«Московская консерватория», 2019. — 256с. (140–158с.)
20. Паганини; итальянские истоки его искусства; новый стиль романтической виртуозности www.classic-music.ru

Николо Паганини

21. Пушкин А. С. Маленькие трагедии. — М.: «Советская Россия», 1988.
22. Сусидко И. П. Игры Моцарта в жизни и творчестве//Моцарт в пространстве и времени. Сб. статей. — М.: «Московская консерватория», 2019. — 256с. (7–16с.)
23. Сусидко И. П. Клавирные вариации Моцарта: игра по правилам или игра правилами?// В. А. Моцарт. Вопросы стиля. Сб. статей. РАМ им. Гнесиных. Вып.135. — М.: 1996.
24. Улыбышев А. Новая биография Моцарта. В 3 томах. М.: 1890–1892 г.
25. Филиппова Н. Ф. Трагедия А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери» <http://libcat.bas-net.by/>
26. Фукс Э. Иллюстрированная история нравов: Галантный век. — М.: «Республика» 1994. — 427с.
27. Хоцянов К. С. Разбор трагедии А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери». — СПб, 1912
28. Черейский Л. А. Современники Пушкина: Документальные очерки. Оформление Г. Никеева. — Изд. 1-е. — Л.: Дет. лит., 1981.
29. Шорникова М. Музыкальная литература: русская музыкальная классика: третий год обучения: учеб. пособ. / М. Шорникова. — Изд. 19-е. — Ростов н/Д: Феникс, 2015
30. Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. — М.: Музыка, 1977. — 454с.
31. Юмор в музыке: как шутили Бетховен, Рахманинов, Мусоргский www.culture.ru
32. Либретто оперы В. А. Моцарта «Дон Жуан» <http://libretto.oper.ru>

Ноты

33. Ария Церлины <http://www.notarhiv.ru>
34. Немецкие народные песни: Ноты / Пер. с нем. Н. Александровой. — СПб: Изд-во «Лань»; Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2017. — 64 с.: ноты.

Аудио

35. Погружение в классику «Современники Моцарта» <http://intoclassics.net/news/2012-12-17-14663>

Видео

36. Т/ф «Спектакль Ленинградского академического театра драмы им. А. С. Пушкина «Маленькие трагедии» (1966 г.) <http://www.dailymotion.com/video/x2o86ts>
37. Т/ф «Моцарт и Сальери» (1971 г.) ч. 2 http://www.youtube.com/watch?v=aIuDASWb0Wo&feature=player_embedded
38. Т/ф «Маленькие трагедии» (1979 г.) <http://video.mail.ru/mail/valkabog/299/11497.html>
39. Т/ф «Моцарт и Сальери» Опера Н. А. Римского-Корсакова (1962 г.) <http://video.mail.ru/mail/kanabis-87/857/1086.html>



Приложение 3.
Нотные тексты

Приложение 2.
Народные песни, использованные для написания попури



Ария Церлины из оперы «Дон Жуан»



Пародия





Попурри из мелодии Моцарта и народных мелодий

Con brio

5

Вариация

Con brio

5

Попурри на темы из произведений Моцарта

Альт

Увертюра Свадьба Фигаро 1т. Г. п.

5

2 д. Ариетта Керубино

11

Дон Жуан. 1 д. ар. Дон Жуана

20

30

Соната № 11 К № 331 1 часть A-dur

38

44

Фантазия с-moll № 149 К № 475

48

Соната № 4 К 282 Менуэт

56

Соната № 146 К № 457

62

68

Свадьба Фигаро 1 д. ар. Фигаро

74

Увертюра Свадьба Фигаро 2 т. Г. п.

80

Music engraving by LilyPond 2.20.0—www.lilypond.org



«Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова. История метаморфоз

Чистов Антон, 19 лет,

ГБПОУ «Самарское музыкальное училище им. Д. Г. Шаталова»

Если задать вопрос выпускнику музыкальной школы «Какая опера русских композиторов тебе больше всего запомнилась?», то называют «Князь Игорь», «Евгений Онегин», но, чаще всего, звучит — «Снегурочка». Чем так привлекает это произведение, которое не сходит более века со сцен разных театров? Атмосфера сказки и великая сила любви никого не оставят равнодушным.

А чем так привлекательна «Снегурочка» для самих музыкантов, певцов, режиссеров и дирижеров и какие метаморфозы происходили и происходят при постановке этого произведения? Поводом для такого интереса послужила постановка оперы «Снегурочка» в нашем Самарском государственном театре оперы и балета 5 февраля 2015 года.

В нашем театре идут три оперы Н. А. Римского-Корсакова: «Снегурочка», «Царская невеста», «Сказка о царе Салтане». Это уже говорит о многом. Многие оркестранты говорят, что любят играть музыку Римского — Корсакова не только из-за ее необыкновенно красочного звучания, но и отмечают совершенство партитуры, продуманность каждой партии в оркестре.

«Инструментовка есть творчество, а творчеству научить нельзя»¹.

«Огромные успехи в оркестровке Римского — Корсакова базируются на тщательном изучении технических возможностей инструментов, являются результатом неутомимых поисков. Его трактовка оркестра представляет стройную систему, в основе которой положены принципы оркестровки М. И. Глинки, особенно его высочайшая куль-

тура голосоведения, использование чистых тембров, отсутствие излишеств»².

Ценность оперы «Снегурочки» в том, что работая над ней, он создает свою концепцию оперной оркестровки, уделяет большое внимание сочетанию пения с оркестром. Никто из русских композиторов 19 века так глубоко и серьезно не изучал эту проблему после М. И. Глинки.

Позже композитор напишет книгу «Основы оркестровки» с партитурными образцами из собственных сочинений, и во многом будет ссылаться на партитуру «Снегурочки». Сам композитор рассматривал эту оперу как значительный шаг вперед в его поисках. Он пишет: «На этот раз оркестр, взятый мной, был больший, чем в «Майской ночи». Особых стеснений я на себя не налагал. 4 валторны были хроматические, 2 трубы тоже флейта пикколо взята отдельно от двух флейт, к тромбонам прибавлена туба; время от времени появляются английский рожок и басовый кларнет. Без пианино я и здесь не обошелся, так как необходимо было подражание гусям (способ, завещанный Глинкой). Мое ознакомление с духовыми инструментами в морских оркестрах сослужило мне службу. Оркестр «Снегурочки» явился как бы усовершенствованным»...³.

В вокальном отношении «Снегурочка» тоже представляла, по словам композитора, значительный шаг вперед. «Все вокальные партии оказались написанными удобно и в естественной тесситуре голосов, а в некоторых моментах оперы даже выгодно и эффектно для исполнения, как, например, песни Леля и каватина царя. Характеристики действующих лиц были

² Агафонников Н. Симфоническая партитура. — Л., 1981. — С. 26

³ Римский — Корсаков Н. А. «Летопись моей музыкальной жизни» — RuLit — С. 87

налицо; в этом отношении нельзя не указать на дуэт Купавы и царя Берендея»⁴.

Композитор отмечал, что никогда не проявлял склонности к вычурным эффектам, и предпочитал всегда простые средства. Он считал, что оркестровое сопровождение пения должно быть настолько прозрачным, «чтобы певец мог быть свободен в придании своему пению подходящих оттенков и должной выразительности, без напряжения голоса»⁵. Мы постоянно находим этому подтверждение.

Каватина Царя Берендея (2 действие). В данном номере представлено развернутое solo виолончели, которое сопровождает вокалиста на протяжении всего номера (в струнной группе развернутое виолончельное solo встречается реже, чем solo скрипки). В данной каватине виолончель и голос исполняются практически в одном регистре. Смычковое solo требует мягкого оркестрового сопровождения. Оркестр поддерживает соло первой виолончели аккордами на сильную долю, а на слабую у виолончели идут хроматические ходы, которые придают некую загадочность. В конце номера виолончельное соло подхватывает первая скрипка — тот же мотив в более высоком регистре на выдержанном звуке виолончели. В последних тактах скрипка и виолончель поочередно играют доминантсептаккорд без разрешения и заканчивают на его терцовом тоне, что придает номеру незавершенность. Солирующий инструмент всегда привлекает внимание слушателя и очень важен в создании определенного образа, настроения, — в данном случае состояния зачарованности и восторга.

Нужно сказать, что в опере множество инструментальных solo как духовых, так и смычковых. Solo скрипки, виолончели, флейты, гобоя и, особенно, кларнета встречаются очень часто. Римский-Корсаков отметил, что в solo кларнета, (в то время он был его любимым инструментом из группы духовых), его партия была весьма ответственной в этой опере как в чисто

⁴ Там же. — С. 89

⁵ Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. 1 том. — М., 1946. — С. 97

оркестровых моментах, так и в сопровождении к пению (сцены с Лелем, ариетта Снегурочки в прологе и др.). Solo инструмента в опере — это не показ технических возможностей, оно строго подчинено драматургическому замыслу.

Необычной и яркой сценой являются **Песни и пляски птиц**. Природная звукопись, которая вызвала критику некоторых современников, прекрасно передается оркестровыми красками (в основном, деревянные духовые и струнные инструменты). Соединяя в унисон разные духовые инструменты, композитор добивается густоты звучания, новых тембровых красок. В унисон звучат две флейты, два гобоя, 2 кларнета. В дальнейшем к ним присоединяется струнная группа. Простая вокальная партия легко соединяется с прозрачной оркестровкой. Этот пример Римский — Корсаков приводит в своей книге как удачное сочетание хоровых и оркестровых партий.

В прологе звучит ариетта «Слыхала я, мама, слыхала...». Простыми оркестровыми красками создается фантастический, немного печальный образ. Очень редко в операх вокальное solo дублирует инструмент. Здесь партия Снегурочки идет в унисон с первым гобоем, который несколько оттеняет колоратурное сопрано героини, далее, его сменяет английский рожок, полифонически соединяясь с вокальной партией. Тембрально он звучит чуть ниже, внося небольшой контраст. Флейты в высоком регистре пульсируют триолями, придавая ледяную холодность сцене. Струнная группа здесь не играет главной роли, а выполняет партию поддержки. В только что отзвучавшей арии «С подружками по ягоды ходить» партии Снегурочки вторила звонкая флейта. Очень часто акцентируют, что в начале оперы Снегурочку сопровождает флейта, в конце оперы — скрипки. На самом деле, оркестровка партии героини намного интересней и разнообразней.

В сцене таяния вновь звучит тема из ариетты. Но теперь меняется гармония и оркестровка. Тембр струнных густым, бархатным, теплым звучанием передает изменение в образе. Композитор средствами оркестровки совершает волшебное превращение холодной Снегурочки в любящую девушку. Очень тро-

¹ Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. 1 том. — М., 1946. — С. 8



гательно тема звучит у солирующей скрипки в момент таяния Снегурочки.

Вполне естественно, что солирующие инструменты играли весьма важную роль в системе лейтмотивов. Лейтмотивы у композитора часто связаны с тембром инструмента. Слитность тематизма с тембром вообще свойственная стилю композитора. Применение, как выразился композитор, руководящих мотивов, он уже использовал и в «Псковитянке» и в «Майской ночи».

Конечно, сам собой напрашивается вопрос о влиянии оркестровки Р. Вагнера. Римский-Корсаков пишет: «В ту пору я мало знал Вагнера, а поскольку знал, то знал поверхностно» (это относится к 1863 году, когда Вагнер посетил Россию, и русские музыканты могли познакомиться с его операми). «Пользование лейтмотивами у меня, несомненно, иное, чем у Вагнера. У него они являются всегда в качестве материала, из которого сплетается оркестровая ткань. У меня же, кроме подобного применения, лейтмотивы появляются и в поющих голосах, являются составными частями более или менее длинной темы»⁶. Также композитор использует понятия «лейттембра», «лейтгармонии». Примером лейтгармонии может служить характерная увеличенная кварта g-cis в закрытых рукой (в качестве сурдины) валторнах, звучащая в симфоническом эпизоде 3 действия (блуждание Мизгирия за призрак Снегурочки).

В вопросах оркестровки Римский-Корсаков был очень принципиальным, несмотря на авторитетные высказывания друзей-балакиревцев. «Балакирев не удержался от пристрастий своих и вмешательств, и требовал, чтобы начальное вступление я переложил в h-moll, на что я окончательно не согласился, так как такой транспонировкой я лишил бы себя скрипичных натуральных флажолетов и пустых струн, а сверх того, тема спускающейся Весны в таком случае оказались бы в H-dur (виолончели и валторны), а не в A-dur, с которым Весна

была неразрывно связана в моем представлении»⁷.

Римский — Корсаков экспериментировал и как режиссер: в Шествии берендеев он применил особый небольшой оркестр из деревянных духовых инструментов на сцене, изображающий собою как бы пастушьи рожки и свирели. В новейшем издании партитуры композитор отменил его за «непрактичностью этого приема».

Композитор говорил: «Инструментовка есть одна из сторон души самого сочинения»⁸. Эти слова он подтверждал своим творчеством.

К вопросу о купюрах. Немного истории.

Премьера «Снегурочки» состоялась в Санкт-Петербурге 29 января 1882 года. Дирижировал Эдуард Направник.

В декабре начались оркестровые репетиции «Снегурочки». Направник к тому времени уже настоял на многих сокращениях оперы. «В первый раз в моей жизни пришлось столкнуться с вопросом о купюрах. «Псковитянка» и «Майская ночь» — оперы короткие, и разговора о купюрах при постановке не было; на силу мне удалось отстоять целостность масленицы и хора цветов». Ариетта Снегурочки (g-moll) в 1 действии, ариетта Купавы, вторая каватина царя — «Уходит день веселый» — и многое по мелочам в продолжение всей оперы было пропущено. Искажен был также финал действия. Что делать! Приходилось терпеть»⁹. Римский-Корсаков признавал, что «Снегурочка» — опера действительно длинная, а антракты, по традициям императорских театров, большие. Говорили, «что в длине антрактов замешана выгода театрального буфета; затягивать же спектакль за полночь не принято»¹⁰.

Ко второму представлению, сделана была еще купюра: отменено заключительное трио (Купава, Снегурочка и Лель), второе действие

⁷ Там же. — С. 90

⁸ Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. 1 том. — М., 1946. — С. 8

⁹ Римский — Корсаков Н. А. «Летопись моей музыкальной жизни» — RuLit — С. 93

¹⁰ Там же.



заканчивалось сценой Мизгирия. Как отмечал Римский — Корсаков, на этом настоял певец Прянишников, которому хотелось заканчивать действие сценой Мизгирия, чтобы сорвать рукоплескания, причем, как отметил композитор, Прянишников получал рукоплесканий отнюдь не более прежнего. Римский — Корсаков вспоминал, что публике более всего нравились каватина Берендея и третья песня Леля, и их повторяли не один раз, особенно, песню Леля. «Случалось, что повторяли и гимн берендеев, и первую песню Леля, и арию Снегурочки в прологе. Эти повторения и невообразимо длинные антракты (перед IV действием антракт тянулся от 35 до 40 минут) затягивали оперу с 7 с половиной часов, почти что до полуночи»¹¹. Кажется вполне логичным появление купюр с согласия композитора и дирижера. И при следующих постановках опера шла в разных вариантах с купюрами и без них. На постановку своей оперы композитор реагировал, когда грустно, когда с юмором. (Киевская постановка).

«Капельмейстер Пагани так-таки и не совладал с 11/4 размером последнего хора, оркестр был достаточно нестроен, во время хора масленицы плясали до упаду, в особенности режиссер Дума старался пуще всех. Бобыль, во время каватины Берендея, балаганил, лазил на трон за спиной у царя, вызывая смех публики, а контрабасист просил оставить ему мотив, которого не было в партитуре «позвольте мне его играть! Он так хорошо у меня выходит»¹².

В 1895 году опера «Снегурочка» была поставлена на Мариинской сцене. Римский — Корсаков отмечал, что декорации и костюмы были действительно дорогие, изысканные, но совершенно не идущие к русской сказке.

1 июня 1931 года в Куйбышеве открылся Средневолжский краевой театр оперы и балета. Уже в начале своего пути в театре ставились лучшие произведения отечественной и зарубежной классики. Первым спектаклем была музыкальная драма Мусоргского «Борис

¹¹ Там же — С. 94

¹² Римский — Корсаков Н. А. «Летопись моей музыкальной жизни» — RuLit — С. 120

Годунов». Но в афише первого сезона была и опера «Снегурочка». Это было первое обращение к этому произведению в Самарском театре. В нашем театре опера ставилась не раз и, чаще всего, без купюр.

В 80-е годы была возобновлена постановка «Снегурочки» (дирижер Л. Оссовский режиссер Тумилович). По мнению многих, это была одна из лучших постановок этой оперы. Особенно запомнились публике картины народных обрядов и плясок (хореографы Ю. Папко и Ю. Скотт). В постановке отмечали прекрасное звучание хоровых сцен как одну из сильных сторон спектакля. Судя по откликам, значительных купюр практически не было сделано.

Вызывает интерес с многих точек зрения последняя постановка оперы «Снегурочка» режиссером М. Панджевидзе в Самарском театре оперы и балета; дирижер А. М. Анисимов. Были сделаны значительные купюры, спектакль сократился до двух с половиной часов. Понятно, что продолжительность произведения отражается на восприятии. Современный человек очень привык рассчитывать время, самый ценный «продукт» в его жизни. Привычно звучит вопрос «Как долго?». Поэтому появление купюр часто обосновано. Возможно, повод к этому дал сам композитор на первых двух премьерах. В то же время, купюры не должны противоречить оригинальному замыслу композитора, нарушать сценическую драматургию.

Позволю высказать свое мнение о сделанных купюрах в этой постановке.

В прологе отсутствуют Ария Весны, песни и пляски птиц. Возможно, ария Весны может подвергнуться купюрованию, хотя она и важна для хода сюжета, но не песни и пляска птиц. Эта сцена подробно разобрана в его книге «Основы оркестровки». Сочетание хоровых и оркестровых партий всегда было важно для композитора. Эта сцена стала хрестоматийным примером для изучения. Нельзя не сказать, что эта сцена вносит сказочный колорит, столь важный для драматургии оперы, не говоря уже про использование звукописи. Этой сцене предшествует речитатив Весны. Римский-Кор-



саков пишет: «Помнится, как я был счастлив, когда мне удалось сочинить первый в моей жизни настоящий речитатив — обращение Весны к птицам перед пляской»¹³. Жаль, что все это не вошло в драматургию спектакля режиссера М. Панджевидзе.

В первом действии нет оркестрового вступления, первой песни Леля, ариетты Снегурочки «Как больно здесь, как сердцу тяжело стало...».

Первая песня Леля в свое время была популярна и даже исполнялась на бис. Печальный образ сиротинки-девушки — ну это же о Снегурочке! А важность ариетты неоспорима — это начало превращения героини. Перед нами не холодная Снегурочка, а покинутая девушка, переживающая чувства горькой обиды. Но у режиссера была своя трактовка образа Снегурочки...

Во втором действии отсутствуют Хор гуляров (исполняются первые 4 такта) и Клич бирючей. Эти купюры оправданы и не нарушают сценического действия.

Большие купюры сделаны в третьем действии. Отсутствуют Каватина царя Берендея, Пляска скomoroxов, сцена Мизгирия в лесу, трио Купавы Леля и Снегурочки. Вторая каватина Берендея, если можно так сказать, купирована с разрешения композитора, еще на премьере оперы в 1882 году. Пляска скomoroxов, наверное, один из самых популярных номеров оперы с блестящей, наполненной оркестровой фактурой. Эта сцена разбирается в книге «Основы оркестровки» как пример большого оркестрового тутти. Пляска скomoroxов — один из самых ярких фрагментов 3 действия, подчеркивающая русский, сказочный колорит. В то же время, она контрастирует с происходящей личной драмой Снегурочки. На премьере оперы при жизни композитора эта сцена исполнялась на бис много раз и очень полюбилась всем зрителям. Также купирована одна из самых мистических сцен в опере, когда Леший заманивает Мизгирия призраком Снегурочки, водит его по лесу. Это блестящий симфонический эпизод.

В операх Р-К будут часто звучать симфонические эпизоды с удивительно красочной оркестровкой. Призывно звучит тема Снегурочки в сочетании с лейтмотивом Лешего. В этом фрагменте Римский Корсаков впервые добавляет в состав своего оркестра звучание там-тама и напряженное звучание валторн на тритоновой интонации «с рукой», выполняющей роль сурдины.

Купюра, связанная со второй каватиной Берендея была согласована с самим композитором при постановке оперы.

Пропущенное трио Купавы, Леля и Снегурочки, на мой взгляд, играет важную роль в сюжете. Именно после этой сцены Снегурочка понимает, что жить среди людей, не познав чувства любви, невозможно.

В четвертом действии есть незначительные купюры, которые, по моему мнению, соответствуют музыкально логике.

Делаю небольшое отступление по поводу купюр. В 1952 году вышел замечательный мультфильм «Снегурочка» по мотивам одноименно пьесы Островского с музыкой Римского — Корсакова в обработке Л. Шварца. И. Масленникова пела партию Снегурочки. За 1 час 10 минут мы проживаем историю Снегурочки, восхищаемся бережным отношением к тексту Островского и слушаем музыку Р-К, сохраняющую все драматически важные моменты.

Я высказал мнение по поводу купюр в данной постановке, но и хочу предложить свой вариант оперной конструкции.

1. Не стал вырезать очень значимые сцены для оперы, о которых было сказано выше.
2. Оставил бы только купюры внутри сцен.
3. Целесообразно сделать два антракта и три действия: Пролог и 1 действие — антракт-2 действие — антракт 3 и 4 действие.

Заканчивая размышления о купюрах, привожу слова Римского-Корсакова по поводу постановки «Снегурочки» в Москве 1893г: «Я заметил, что исполнители отнеслись с любовью к моей опере, и отсутствие купюр это подтверждало.

¹³ Там же — С. 89



В первый раз я слышал оперу целиком и скажу по совести — как она от этого выиграла!»¹⁴

Размышление о режиссерском прочтении оперы.

Понимаю, что купюры появляются не только для сокращения времени всей постановки, но могут быть связаны с режиссерской трактовкой сюжета. Не секрет, что многие оперы сегодня подвергаются режиссерской правке, изменяются ход событий, время. На этот счет существует много мнений. Мне кажется поставить классическую оперу именно так, как задумывал автор, намного сложнее, чем придумать что-то авангардное.

Режиссер-постановщик Михаил Панджевидзе взглянул на сюжет по-новому. Так пьесе Островского до сих пор никто не трактовал. Михаил Панджевидзе рассказывает: «В центре сюжета у нас — история Снегурочки: чистого целомудренного существа, которое попадает в жестокий мир, где царит корысть»¹⁵. Героиня хочет открыть им свое сердечко людям, найти у них любовь, но оказывается принесенной в жертву богу Яриле. «Никто не задумывается о том, больно ли ей, горько ли ей, — все думают о себе и о том, что с ее помощью можно умиловить природу. Ведь в стране берендеев уже пятнадцать лет неурожай, холод и голод...»¹⁶. Страна берендеев выглядит очень непривлекательно. Этому способствуют декорации и костюмы. Режиссер отмечал, что в постановке не будет «васнецовщины» Действительно, в декорациях и удивительных костюмах мало красок, отсутствует русский, славянский колорит. Режиссер представляет нам не сказочную оперу, а трагическую и философскую «взрослую» оперу. Как следствие, М. Панджевидзе убирает сказочную атмосферу, которую создают песни и пляски птиц, сцены в заповедном лесу, хор цветов и многое другое, делая акцент

на любовных чувствах Снегурочки и Мизгирия. В опере использованы видеоэффекты «спроецированные на экраны лица Мороза и Весны (их пение снимает камера за кулисами) — это очень понятно и привычно молодому поколению, однако, у зрителей старшего возраста вызывает вопросы»¹⁷. Несомненно, живое звучание голоса должно господствовать в опере.

Интересен преображенный фантазией режиссера образ пастушка Леля, эпатазирующий своей внешностью. Он посланец Ярилы-Солнца, его костюм — языки пламени. Исходящее от него пламя поглощает Снегурочку. Сцена воспринимается как убийство героини. Режиссер предполагает «Взрослые соотнесут события на сцене с происходящим в современном мире, а дети, возможно, запомнят, как плохо, когда все нападают на одного, когда любовь покупается и продается»¹⁸. Надо отметить, что опера идет с ограничением по возрасту (12+). А теперь вспомним слова самого композитора: «...я чувствовал себя все более и более влюбленным «в сказку Островского. Проявлявшееся понемногу во мне тяготение к древнему русскому обычаю и языческому пантеизму вспыхнуло теперь ярким пламенем. Не было для меня на свете лучшего сюжета, не было для меня лучших поэтических образов, чем Снегурочка, Лель или Весна, не было лучше царства берендеев с их чудным царем, не было лучше мироздания и религии, чем поклонение Яриле-Солнцу»¹⁹.

Композитор посетил А. Н. Островского, который, как пишет Римский — Корсаков, «очень любезно, дал мне право распоряжаться по моему усмотрению его драмой и подарил ее экземпляр»²⁰.

Мне всегда казалось, что эта опера о великом чувстве любви, о могуществе сил природы, о красоте русских обрядов. Новое прочтение

¹⁴ Римский — Корсаков Н. А. «Летопись моей музыкальной жизни» — RuLit — С. 94

¹⁵ <http://opera-samara.net/novosti/art1967.html>

¹⁶ <http://opera-samara.net/novosti/art1967.html>

¹⁷ <https://www.operanews.ru/15030206.html>

¹⁸ <http://opera-samara.net/novosti/art1967.html>

¹⁹ Римский — Корсаков Н. А. «Летопись моей музыкальной жизни» — RuLit — С. 84

²⁰ Там же.



сюжета, наверное, возможно, хоть оно, по моему мнению, далеко от оригинала.

Справедливо отметить блестящую работу оркестра, прекрасное пение солистов и хора. И, конечно, творческие режиссерские поиски не могут быть всегда понятными и всеми однозначно восприняты.

Мне очень понравились слова солиста нашего театра В. Н. Святкина:

— «Сложно дотянуться до гениев. Оперная режиссура — очень сложная работа, и нужно любить ее, а не себя в ней».

Выражаем благодарность библиотеке Самарского Академического театра оперы и балета за возможность ознакомления с партитурами оперы «Снегурочка».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Агафонников Н. Симфоническая партитура. — Л., «Музыка», 1981 г.
2. Римский — Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни, RuLit.
3. Римский — Корсаков Н. А. Основы оркестровки, Т. 1,2 — М., 1946 г.
4. Орлова А.А., Римский — Корсаков В. Н. Страницы жизни Н. А. Римского — Корсакова, вып. 2. — Л., «Музыка», 1971 г.

Интернет-ресурсы:

- 5 <https://www.operanews.ru/15030206.html>, samara.net/novosti/art1967.html.



ТРЕТЬЯ ВОЗРАСТНАЯ ГРУППА

Трагические сюжеты в жизни и судьбах через песню (на основе анализа фольклорного материала юго-западного района Нижегородской области, Выксунский район)

.....
*Мерзлякова Ольга, 20 лет, Нижегородская область,
ГБПОУ «Арзамасский музыкальный колледж»*

*«Ничто не может произойти из ничего,
и никак не может то, что есть, уничтожиться».*
Эмпедокл Акрагантский
(ок. 490 — 430 гг. до н.э.)

Введение

Однажды, после очередного фольклорного фестиваля, я получила в качестве презента сборник «Русские народные песни юго-западного региона Нижегородской области», изданный в 2014 году в городе Выкса Нижегородской области. Его автор — музыкант-просветитель Юрий Васильевич Чичеев, Заслуженный работник культуры Российской Федерации, художественный руководитель фольклорного ансамбля «Родники» г. Выкса, участником которого я являюсь. Появление сборника стало результатом многолетней творческой работы Ю. В. Чичеева по собиранию и пропаганде фольклора. Выбор темы исследования, таким образом, определен личным практическим интересом и является неслучайным.

В сборнике представлен музыкальный материал трех районов юго-запада Нижегородской области: Вачского, Выксунского и Навашинского. Фольклорные традиции этого ареала и стали объектом рассмотрения настоящей работы.

Предмет изучения — песни «душевного разлада», с драматической коллизией, а подчас и трагической концовкой — это 39 песен, составляющих большую часть сборника из 97 песен.

Поводом для данного исследования явилось желание разобраться: что это за песни, когда они появились, что несли с собой и почему просуществовали до наших дней?

Что привлекало в них исполнителей и слушателей?

Цель данной работы — выявление жанровых особенностей песен указанного типа.

Задачи были определены следующие:

- выявить особенности социальной среды бытования этих песен;
- установить исторические предпосылки формирования песен с драматической коллизией;
- очертить особенности культуры городского типа в Выксе и прилегающих районах;
- определить назначение песен с трагическим концом;
- проанализировать тексты и музыку песен из сборника Ю. В. Чичеева.

Согласно взглядам современной фольклористики, любой фольклорный текст представляет собой «законченный в функционально-содержательном и композиционном изложении фрагмент народной традиционной культуры. Его сущность в той или иной степени передается художественными средствами» [16, с. 180].

В изучении локальных традиций исследователей привлекают различные аспекты. Интересующая нас тема освещена разными авторами: В. Я. Проппом, Б. Н. Путиловым, Э. В. Померанцевой, М. А. Тростиной и др. [19, 20, 18, 29].

Обращаясь к изучению фольклорных артефактов, мы избрали следующий инс-



трументарий исследования: для текстового компонента — анализ сюжетно-фабульных конструкций (эмоциональная насыщенность, красочность, образность языка), а для музыкального компонента — исследование жанрово-интонационных истоков, ладовой основы и типа изложения — одноголосного или подголосочного.

Структура работы включает введение, 4 главы, заключение и список литературы, приложение.

В своей работе мы опирались на следующие методы исследования: исторический, сравнительный, описательный.

Кроме того, в подходе к этой теме обнаружилась проблема терминологического характера, которая свидетельствует о сложности предмета исследования. Песня с трагическим концом, песня с жестоким концом, трагическая песня, жестокий романс, лирическая городская песня, баллада — проблема формулировки и по сей день представляется открытой, актуальной, и причин тому несколько:

— Во-первых, фольклор, представляющий пласт третьей культуры и получивший активное развитие в конце XIX — начале XX вв., обладает сложной системой, он синтезировал и претворил как сельские, так и городские песенные традиции, а затем сам стал воздействовать на деревенскую культуру. Многослойные фольклорные «напластования» особенно характерны для поселков городского типа, предместий, пригородов, небольших городков (к которым также относится Выкса). Смещение жанров, их активное преобразование затрудняют фиксацию отдельных черт каждого. Произведения с трагическим содержанием встречаются как в крестьянском фольклоре, так и в городском. Трагического характера содержание и финалы присутствуют в лирических, разбойничьих, ямщицких, цыганских песнях, а также балладах и жестоких романсах;

— Во-вторых, если жанровая система традиционного фольклора исследователями выстроена, то к изучению городского, мещанского фольклора этномузыкологи об-

ратились лишь во второй половине XX века. К этому времени мещанский фольклор претерпел попытку насильственного уничтожения: советская власть боролась не только с представителями враждебных классов, но и с их культурой, новым фольклором. Отрицательное отношение выражалось в презрительных штампах «бульварщина», «цыганщина»;

— В-третьих, зачастую исследователи рассматривают лишь текстовые, сюжетные конструкции, не анализируя важную музыкальную составляющую. Анализ жанра во взаимодействии двух компонентов представляется особенно продуктивным.

Таким образом, актуальность данной темы очевидна и безусловна. Изучение сборника «Русские народные песни» юго-западного региона Нижегородской области является важным в понимании региональной истории нашего края. Сохранение любых артефактов необходимо для точного представления и понимания прошлого, его культурных, нравственных, эстетических особенностей в общем историческом процессе, их изучение позволяет разобраться в общих исторических тенденциях и лучше понять некоторые процессы современности.

ГЛАВА I.

Основные закономерности функционирования фольклорно-песенных текстов. Сельский и городской фольклор

Фольклорное творчество — это род художественного творчества, участником которого является народ, принадлежащий к определённому социуму, семье, группе. Народное творчество является непрофессиональным, но опирается на традиции, которые сохраняются практически на генетическом уровне.

Большую роль в формировании фольклорного языка оказывает сам народ, который является одновременно и исполнителем, и слушателем произведения. Поэтому он всегда живой, разговорный, диалектный, понятный данному социуму. В фольклорных произведениях нет явной индивидуализации



героев, но есть обобщающие качества людей и описываются типовые герои.

Песенный фольклор определяется неразрывностью, синкретичностью слова и музыки. В то же время каждому компоненту присущи свои законы функционирования.

Среди языковых приёмов: уменьшительные и ласкательные суффиксы, повторы слов, предлогов, постоянные, кочующие из произведения в произведение словосочетания, эпитеты, метафоры, словесные инверсии, синонимика (род-племя), тавтология (диво-дивное, горе-горькое), краткие прилагательные (чисто-поле), слова, усиливающие эмоциональное воздействие и др.

Музыкальная сторона тоже имеет свои законы формирования — в ней сочетается ритмо-интонационная формульность, закреплённая модальными ладовыми образованиями, соответствующими региону, ореолу бытования песни и фонетическая, фоническая интонационная выразительность, определяющаяся особенностями местных диалектов и говоров.

Взаимодействие слова и напева может характеризоваться ритмической асинхронией стиха и напева либо синхронией.

Приёмы композиции в народном творчестве также отличаются вариативной устойчивостью, к ним можно отнести: зачин, цепочную связь образов, символику, повторы, концовки и др. В развитии сюжета выделяют четыре принципа композиции песенных текстов:

- принцип ступенчатого сужения образов (изложение от общего к частному)
- принцип исключения единичного из множественного: сначала представляется картина действия множества безымянных лиц, а потом выделяется один персонаж;
- принцип образного или психологического параллелизма: представлен сравнением состояния человека с состоянием природы;
- принцип контаминации песенных текстов — слияние в один нескольких песенных текстов, сходных по напеву, структуре стиха.

Любопытно, что перечисленные закономерности, выявленные в народной песне, свойственны разным эпохам в том числе фольклору, бытующему при новых социальных условиях — в городской и сельской мещанской среде.

Если для традиционного фольклора характерно ритуально-мифологическое сознание, в котором человек является лишь частью общей семьи и этноса, выражая идею синкретичности, отражение личностно-эмоционального состояния не имело большого значения, растворялось за привычными формами обобщённого поведения, выраженного в ритуалах — свадебном, погребальном и др. А исследования позднего городского фольклора указывают, что в нём сложилась иная система жанров и связано это с новыми условиями бытования фольклора, иной средой, а соответственно новыми функциями.

Как пишет Б. Путилов, «смены в общественном сознании ведут к родово-семантической «перекодировке» произведений фольклора [20].

В связи с менявшимся социально-экономическим укладом жизни в России с середины XIX века возросло количество небольших аграрно-индустриальных городов, к которым можно отнести и Выксу (подробнее см. в гл. II). В период формирования и роста городов, представляющих собой поселения нового типа, формируется и новое понимание, и отношение человека к себе и окружающим. Это вызвано тем, что человек уже не являлся частью семьи и этноса в традиционном понимании, он оторвался от него и вынужден формировать вокруг себя новые социальные связи, устанавливать новые культурные ценности.

В мелких, провинциальных, типа Выксы, городах, предместьях, пригородах проживали низшие и средние слои населения — мещане: служащие, ремесленники, крестьяне, пришедшие на заработки, рабочие, мастера, небогатые торговцы, разночинная интеллигенция: это люди, отличавшиеся по образованности и являвшиеся носителями разных традиций. Мещане создали собс-



твенную субкультуру. Принцип синкретизма начинает уступать индивидуализации и профессионализации, вырисовываются границы новых жанров, в том числе песни с душевным разладом, с драматической коллизией.

Таким образом, на примере песен с трагическим исходом зоны юго-запада Нижегородской области можно увидеть, какие «культурные накопления» возникают в рамках одной локально-региональной традиции, какую мировоззренческую парадигму эти жанры демонстрируют.

ГЛАВА II.

Жанровые истоки песен горестного и трагического содержания

Музыканты-профессионалы убеждены в том, что в песне одинаково важны оба составляющих компонента: и слово, и музыка. Раскрывая суть содержания песни, невольно приходится выяснять, что она выражает, для чего предназначена и как реализовывалось её предназначение в разные эпохи, исторические отрезки времени. Именно анализ языка, как музыкального, так и словесного, призван выявить знаковую музыкальную систему жанра и песни отдельно, и жанра в целом.

Мы обратились к фольклорным жанрам и типам, общим для которых является трагическое содержание социально-исторического толка, и установили характерные черты этих жанров, как текстовые, так и музыкальные. Этими жанрами явились: баллада, жестокий романс, лирические протяжные песни, плачи, причеты, необрядовые лирические мужские бытовые песни — бурлацкие, рекрутские, чумацкие, солдатские, ямщицкие. В связи с необходимостью сжатия работы для публикации, подробное рассмотрение этих жанров в данной работе не даётся.

Подводя некоторые итоги, можно сказать, что в перечисленных жанрах фольклора, имеющих более раннее историческое формирование, вырисовывается широкий спектр поэтических образов с разнообразными ритмо-интонационными комплексами, богатством эмоциональной типизации, с различными типами структур. Но тем не ме-

нее, в каждом из них есть общие связующие элементы: это высказывание сквозь призму лирического героя, повествовательность, сюжетную фабулу трагического наклонения.

Это дает повод обозначить указанные жанры в качестве источников создания анализируемой группы песен с трагическим концом. Далее выясним, как эти песни могли бытовать на территории юго-западных районов Нижегородской области.

ГЛАВА III.

Страницы истории Выксы

Формирование системы расселения на территории Выксунского района и соседних районов — Вачского и Навашинского, является результатом многовекового исторического процесса.

Современный город Выкса расположен в бассейне нижней Оки, в 28 км от железнодорожной станции в городе Навашино, на магистральной железной дороге Москва-Екатеринбург, в 186 километрах от Нижнего Новгорода и в 131 километре от Арзамаса.

Выкса — административный центр одноименного городского округа. В состав города областного значения и городского округа с населением 53 тысячи 406 жителей входит 48 населённых пунктов.

Городской округ граничит с Рязанской областью на юге и Владимирской областью на западе. На севере и северо-востоке соседствует с городским округом Навашинским и городом Кулебаки. На востоке и юго-востоке — с Ардатовским и Вознесенским районами.

Согласно общепризнанной версии, топоним Выкса происходит от финского слова vuoksi, что в переводе означает поток, течение. Схожие названия, такие как Вёкса или Вуокса, встречаются в регионах, заселённых финно-волжскими народами. Считается, что и на территории современной Выксы до X–XI веков обитали племена финно-угорской группы.

Интерес представляет история административно-территориального деления города и прилегающих к нему поселков и дере-



вень: р.п. Ближне-Песочное, Виля, Досчатое, Шиморское, Новодмитриевка, Туртапки. В XVI–XVII веках территория Выксунского района относилась к Муромскому уезду. В XVIII–XIX веках она была поделена между Ардатовским уездом Нижегородской губернии, Муромским и Меленковским уездами Владимирской губернии и Темниковским уездом Тамбовской губернии. Причем граница между Нижегородской и Владимирской губерниями (Меленковский уезд) проходила прямо по западной части Выксы. Выкса, формально, считалась селом, входившим в состав Ардатовского уезда Нижегородской губернии, в то время как близлежащие к ней рабочие поселки Шиморское и Досчатое (также, формально, сёла, а на самом деле — улицы Выксы) относились уже к Меленковскому уезду Владимирской губернии.

В XVIII веке новые задачи государства на внешне- и внутривнутриполитическом фронте диктовали увеличение промышленного производства товаров из железа военного и хозяйственного назначения. Черные металлы требовались для перевооружения армии и снабжения предприятий оборудованием. Муромский край как нельзя лучше подходил под это направление. В «Экономических примечаниях» к Генеральному межеванию, проводившемуся в России в конце XVIII века, отмечены значительные лесные богатства этой территории: «лес строевой, сосновой, еловой и осиновый, в трубе от пяти до десяти вершков, вышиною от семи до тринадцати сажень, дровяной — березовый, ивовый и ольховый, в онем звери: медведи, волки, лисицы, зайцы и куницы, птицы: тетерева, соловьи, дрозды и протчих мелких родов...» [31]. Кроме того, в округе существовали мелкие, но пригодные для сплава леса и доставки его к заводам — речки и ручьи: «...речки в самое жаркое летнее время шириною бывают в две сажени, а глубиною в четверть аршина, в них рыба пискари и гольцы, а ручьи пересыхают... по речкам Выксуне и Железнице бывает в летнее время для довольствия завода гонка лесу плотами...» [31]. На территории оказалось все необходимое для производства

чугуна и стали: железная руда, доломит для флюсов-плавней, глина, формовочные пески, а также лес и вода.

Расцвет края как металлургического центра относится ко второй половине XVIII в., т.е. к эпохе знаменитых братьев Баташевых, владевших до этого заводами в Тульской губернии. Указом от 26 августа 1765 г. Екатерина II дает «...дозволение на построение заводчикам Андрею и Ивану Родионовичам Баташовым в Арзамаском уезде на населенной земле с дачей новокрещенной мордвы на речках Выксуне и Велетьме» [38]. Указ Екатерины II однозначно говорит, что земли были населены в основном мордвой. Баташевы стали третьими в металлургическом производстве России конца XVIII века, уступив лишь Демидовым и Яковлевым. В период с 1754 по 1803 год здесь было сооружено 18 железоделательных и чугунных заводов с новыми заводскими слободами при них. Так возникли Виля и Проволочное (Верхне-Железницкий и Проволочный заводы), Нижне-Железницкий завод в Досчатом, Сноведь с железоделательным заводом, Ближне-Песочное, Решное, Новодмитриевка, Верхняя Велетьма и др.

Все предприятия были в основном посессионными, основанными на труде крепостных крестьян, вывезенных промышленниками Баташевыми из своих вотчин в Тульской и Владимирской губерниях.

Таким образом, к XVIII веку в культурных традициях Выксы соединились и мордовский фольклор, и фольклор нескольких губерний: Нижегородской, Тульской, Владимирской, а также Рязанской.

Кроме переезда крепостных крестьян, часть мастеровых, рабочих людей также перемещалась из губернии в губернию, с завода на завод, решая некие производственные задачи. При этом также происходило естественное взаимообогащение и взаимопроникновение фольклора образцами из соседних и более отдалённых областей.

Из-за смены образа жизни менялось мировоззрение переселившихся людей, происходила смена массового сознания. В этой



среде формируется своя культура — «городская» — соединение деревенского фольклора и городских (научных, аристократических, поэтических) традиций. В песнях этого периода особенно заостряется социальная тематика.

В то время условия труда рабочих, впрочем, как и в других губерниях дореволюционной России, порой были удручающими. В заводских корпусах тогда не было ни душевых, ни столовых. Каждая из двух смен работала по 12 ч, имела два перерыва: на завтрак (несколько минут) и обед (час — полтора). Завтрак мастеровые, как правило, брали с собой, на обед в горшках, чугунах, кувшинах многим приносили горячую еду жены, матери, сестры или дочери. В заводских корпусах не было отопления и вентиляции. Освещением служила тряпка, смоченная в масле, свечка или большая лучина. Детский труд на предприятиях того времени был обычным явлением. Так, в петельной Сноведского завода мальчики от 8 до 14 лет обрабатывали чугунные дверные и оконные петли. Только в 1882 г. было запрещено применение труда детей младше 12 лет на всех фабриках и заводах, а подросткам до 16 лет рабочий день сокращен до 8 ч.

Рядовые выксунцы всегда были озабочены обеспечением семьи сеном, дровами, керосином, хлебом, т.к. многие держали коров, печи топили дровами, хлеб хозяйки выпекали дома (электрическое освещение в жилых домах выксунцы получили только в 1930 г. — после пуска Балахнинской электростанции).

Таким образом, городские низы в рассматриваемый период представляли собой общность, имевшую сложную социальную структуру. В рамках этой общности — крестьяне-мигранты и небогатые мещане (приказчики, мелкие торговцы, хозяева ремесленных заведений, мелкие служащие), фабрично-заводские рабочие, ямщики, крепостные и вольнонаемные слуги, солдаты, матросы, учителя и иные категории служивых людей характеризовались разрозненностью происхождения, общей неграмотностью, разностью культурных традиций.

Кроме того, благодаря непрерывным миграционным потокам рабочих и крестьян баташевских заводов, население Выксы и окрестности представляло собой конгломерат исконных и прибывших: не только местных славянских, мордовских, но и выходцев в более позднее время из соседних областей (губерний): Владимирской, Тамбовской, Рязанской, Тульской. Наиболее устойчивая и крупная социальная группа в Выксе и районах этого времени — рабочие. В конце XIX — начале XX в.в. формируется мещанство.

Процессы ассимиляции села и города как двух парадигм бытия особенно ясно визуализировались в типах застроек растущего города и пригорода, включавших рядовую, уличную, и квартальную. Но также и в повседневной одежде, где традиционный сарафан соседствовал с городским костюмом «парочка».

Вышесказанные причины обусловили синтез фольклорных, в частности, песенных традиций Выксы и прилегающих территорий.

ГЛАВА IV.

Особенности песенных традиций выксунского ареала

Среди 97 песен содержание 39 песен отражает не просто мир чувств, но душевный разлад героя/героини с миром. Перечислим их.

Вачский район, народный ансамбль сельского Дома культуры села Берёзовка (из 22-х — 11):

- Как долги дни — стр.12
- Уехал миленький далёко — 13
- Потеряла я колечко — 17
- Мамашенька бранится — 18
- Уродилась я — 19
- Взошёл в деревню — 20
- В деревенском саду — 21
- Как у нас под окном — 22
- По тропинке, снежком запорошенной — 24
- Катенька-Катюша — 25
- Папироска 29
- Выксунский район, село Нижняя Верей (из 15-ти — 13):
- Ехали солдаты — стр. 32

- Папиросочка крученая 34
- Соловей, пташка-утеха — 35
- Наколола ноженьку 36
- Сегодня на танцах — 37
- Снежки белые, пушистые — 38
- Гуляла я во садочке — 40
- Последний нынешний денёчек — 41
- Сашенька — 42
- Уродилась я — 43
- Вот спую я вам — 44
- А вспомню комнату уютну — 45
- При долинушке — 46
- (напев идентичен «Вот спую я вам»)
- г. Выкса, народный ансамбль фольклорной песни «Родники»
- (из 35-и — 8):
- На муромской дорожке — стр.64
- По дону гуляет казак молодой — 65
- Виновата ли я — 66
- Когда б имел я золотые горы — 68
- За лесом солнце просияло — 71
- Три дня молодца женили — 72
- Чёрный ворон — 73
- Марусенька — 77
- Навашинский фольклор, народный ансамбль Дома культуры села Поздняково (из 25-и — 7)
- Сидел Ваня на диване — 86
- За грибами в лес девчонки — 93
- Что ты, Ванюша, невесел — 97
- Зелёный дубочек — 99
- Шла-прошла компания — 101
- Ванька-ключник — 104
- Погляжу на куст зелёный — 106
- Мы составили две таблицы, где поочередно рассмотрели каждую составляющую песни — слово и музыку (см. Приложение 1,2).
- При анализе текста мы выявляли особенности сюжета, образ рассказчика, от имени которого ведется повествование, вид повествования (диалог, монолог), композиционно-драматургические приемы, средства выразительности поэтического языка, наличие диалектных слов, словесные маркеры «жестокости песни».
- Для анализа напева были выбраны следующие компоненты: форма, ладовая организация, мелодико-интонационные и жанро-

вые модели, размер и ритм, склад фактуры, соотношение ритма стиха и напева.

Проведенный анализ выявил следующее. 39 песен из 97, представленных в сборнике, отражают душевный разлад лирического героя или героини с миром и самим с собой. В них выражаются тоска, печаль, жалоба, чувство вины, стыда, раскаяния, отчаяние, невозможность счастья, одиночество, пустота, желание мести, гнев, гордость, смирение со своей горькой долей.

Сюжетные фабулы песен связаны с межличностными, семейными, любовными, социально-бытовыми отношениями. В сюжетах можно выделить три группы:

- а) девушки, женщины, юноши, мужчины, выступающие в роли покинутых и обманутых;
- б) выданных или женившихся против своей воли;
- в) несчастных из-за социального неравенства.

Примерами первой группы могут служить: «Уехал миленький далёко», «Как долги дни», «По Дону гуляет», «За грибами в лес девчонки», «Сашенька», «Зелёный дубочек».

Ко второй группе можно отнести песни «Шла-прошла компания», «Три дня молодца женили», «Взошел в деревню».

Песни третьей группы: «Уродилась я», «Катенька-Катюша».

Во всех песнях изображается герой, испытывающий душевную драму, которая нередко приводит к духовной гибели, потере радости жизни.

Девять песен являются вершиной концентрации трагического, проявляющейся в физической гибели героев, выраженной через кровавые расправы, убийство, смерть, самоубийство:

Вачский район

В деревенском саду — 21

Выксунский район

Ехали солдаты — 32

Последний нынешний денёчек — 41

Вот спую я вам — 44

А вспомню комнату уютну — 45

Навашинский район



За лесом солнце просияло — 71
Чёрная ворона — 73

За грибами в лес девчонки — 93
Погляжу на куст зелёный — 106

Чрезвычайно интересная картина сложилась в результате перекрестного анализа текста и напева песен. В ряде песен признаки жанра «песни с душевным разладом» присутствуют в текстовой составляющей («Марусенька», «Потеряла я колечко», «Последний нынешний денечек»), а в других, напротив, признаки более выражены в музыке («Сидел Ваня на диване»).

Песни с чистыми признаками жанра встречаются реже, нежели собранные (синтетические), гибридные. Синтез признаков различных жанров создаёт причудливые комбинации, придающие уникальный, неповторимый облик каждой песне. Это затрудняет классификацию, но является характерным проявлением фольклорного творчества.

Практически все эти песни объединены содержанием драматического наполнения. Обязательно присутствует повествователь, который ведёт рассказ либо от лица героя, либо от постороннего лица. Тон рассказа может варьироваться по степени простоты или возвышенности (сниженный — «Папироска», поэтический — «Соловей-птаха»). Но кроме рассказчика в повествование включаются герои, которые репликами, монологами оживляют описываемые ситуации, и выводы могут даваться любыми участниками происходящего. Таким образом песня превращается в мини-спектакль.

Язык изложения песен выразителен. В них встречаются диалектные слова и литературные штампы, всевозможные усиления в виде словообрывов, повторов, подключения междометий, ярких словосочетаний и др.

В анализируемом сборнике встречаются как песни с разными напевами на один текст, так и песни с одинаковыми напевами на разный текст. Проявление приёмов контаминации — признак бытующего фольклора.

Интересны текстовые конструкции структуры песен. Большинство из них представляют 2-х-строчники, где 2-я строка повто-

ряется, как 1-я в следующем куплете: так называемая цепная композиция.

Акцентность встречается регулярная, нерегулярная и переменная, то же можно сказать и о рифмовке, что свидетельствует о синтезированной природе истоков песен и создаёт большое многообразие вариантов.

В плане формы всем песням присуща куплетность, выраженная в повторе мелодики, имеющей законченную структуру, чаще всего периода.

Музыкальная составляющая выделенных песен не менее интересна и показательна. Практически все они имеют собирательный ритмо-интонационный остов. Ни одна песня не строится на повторяющейся ритмоинтонационной формуле. Интонации разной природы — песенные, призывные, объединены особыми ладовыми структурами. Преобладающими являются шестиступенные (гексахордовые) лады, чаще минорные. Также встречаются мажоро-минорные параллельные ладовые системы, но и трихордовые и тетрахордовые модальные лады. Гармонического вида минора не встретилось ни разу. Преобладающий склад — одноголосный с терцовой гетерофонией. («За грибами в лес девчонки», «Ванька-ключник»). Однако, песни с трагическим концом обычно одноголосны («Вот спою я вам»).

Метр в песнях встречается как постоянный («Мамашенька бранится»), так и переменный («Погляжу на куст зелёный»). Акцентная пульсация может совпадать со стихом, а может и не совпадать.

Все эти перечисленные характеристики, с одной стороны свидетельствуют о разнообразии приёмов, но с другой стороны обозначают важный принцип свободы выбора сочинителя, возможности пользоваться тем набором средств, которым владеет и который является для создателя песни естественным не только в использовании, но и понимании.

Возникает закономерный вопрос. Какой термин более применим к песням такого рода? Примем во внимание следующие факторы.

Традиционная терминология не в полной мере отражает суть таких песен. В фольклористике существуют следующие варианты: жестокий романс, лирическая городская песня, городская песня, баллада. Но ни одно определение не отражает главную особенность песенного фольклора: синтетическую природу слова и напева. «Жестокий романс» может проявиться только в остродраматической фабуле, а в напеве вполне окажется певучей лирической песней («А вспомню комнату уютную»). Баллада может содержать повествовательность, мерность сцепленной композиции, но изобилует криминально-уголовными подробностями, а в музыке — имеет черты романса, вальса («Вот спою я вам»). Лирическая песня, содержащая переменный размер, поётся одностопно и может предполагать аккомпанемент («За грибами в лес девчонки»).

Практически ни в одной из песен данного жанра не была обнаружена опора на обрядовый тематизм с повторяющейся ритмоформулой. Однако многим песням присущ интонационный эклектизм, проявляющийся в сочетании мотивов солдатской, плясовой, протяжной и других песен. Метрическая опора может быть как регулярной, так и нерегулярной, тексты как рифмованные, так и не рифмованные. Практически все песни имеют куплетную повторность и большую свободу внутри развития строки и строфы, то есть сочетают в себе импровизационную повествовательность и организационную повторность.

Ареал существования этих песен нельзя однозначно отнести ни к городу, ни к селу. Выкса — небольшой провинциальный городок аграрно-индустриального типа, где мещанство, крестьяне и рабочий класс сформировали некую новую среду культурного взаимодействия, взаимодействия.

Различаясь между собой, все же эта группа песен выполняет одни и те же функции и действовали в двух направлениях, связанных с взаимоотношениями индивидуума и общества: а) — психологическая функция, роль личной исповеди, потребности «про-

говорить проблему», б) коммуникативная функция — попытка установить новые социальные связи в чужой, непривычной среде, обозначить иные формы и способы выстраивания отношений с миром.

Заключение

«Горькие» песни — это знак новых коммуникативных поведенческих процессов периода конца XIX начала XX века, времени переустройства сложившихся принципов организации общества с целью устранения проблем, которые охватили и город, и деревню. Поздний городской фольклор возник как результат пересечения разных исторических, этнических, социальных, культурных взаимодействий. В результате начинают складываться иные культурные, и, в частности, музыкальные, песенные традиции. Возможно поэтому музыкальный материал и тексты песен очень часто представлены эклектичным интонационным и сюжетным набором.

Появление малых городов сформировало новые для данной местности социальные группы людей, в Выксе, к примеру, это палаточные торговцы, фотографы, металлурги, работники типографии, горнорабочие, купцы-пароходчики, лесосплавщики, сезонно занятые крепостные крестьяне. Для комплектации рабочих мест на горнодобывающих и обрабатывающих производствах более интенсивными становились миграционные процессы из села в город — как семьями, так и по одиночке. Главной целью перемещения в город был поиск заработка, несмотря на очень тяжёлые, порой рабские условия труда и быта рабочих. Неслучайно рабочие выксунских заводов часто бастовали.

Новая социальная среда вызвала ломку прежних культурных ценностей и представлений. Одинокая девушка или юноша, попадая в город, сталкивались с рядом бытовых, психологических и этических трудностей. Если раньше общественное самосознание определяло уклад традиционной семьи и общины, то сейчас, обособившись, отделившись от семьи, сельского уклада, человек живёт по



новым морально-этическим нормам, которые нередко сам и устанавливает. Городская среда теперь представляет собой пестрый конгломерат традиций, устоев, правил, норм, обычаев. Разобщенность, либо единичный круг общения вновь прибывших городских жителей становится новой нормой.

Поиск заработка, жесткие условия выживания, оторванность от традиционных устоев рожают новые типы и сюжеты. Изменяются и этические постулаты: любовь подменяется корыстью, патриотизм — приспособленчеством и хитростью, а верность — неверностью, изменой. Сменились и этика, и эстетика, и гендерные поведенческие стереотипы. Кротость, услужливость, терпение, доверчивость, преданность уже не помогают адаптироваться в новых условиях, а приводят владельцев этих качеств к поведенческим, с точки зрения традиционных норм общества, ошибкам, и как результат — к разочарованиям, а нередко и к гибели.

Появление песен с трагическим концом оказалось обусловлено естественным ходом исторического развития — экономического и культурного. Большую роль в формировании песен с трагическим концом нового, отличающегося от сельского типа, сыграло становление городского образа жизни со своими культурными правилами, этическими и эстетическими нормами. Так, если в традиционном фольклоре трагическая сторона бытия определялась ритуалом: оплакивание умершего, оплакивание девичества при переходе в чужую семью, то в XIX столетии степень типизации становится иной, теперь она направлена на отдельную личность. В позднем песенном фольклоре очерчиваются проблемы субъективной личности, причём подаются они порой утрированно ярко, образно, доступно.

Если ранее народная песня являлась частью ритуального действия, то теперь она выполняет коммуникативную функцию — несёт информацию эмоционального и «психотерапевтического» свойства, направленного на решение, объяснение, чаще всего женских и девических, реже мужских проблем,

межличностных любовных отношений. Новое народное творчество не претендует на всеохватывающее описание мироустройства и человека в нём, как когда-то это было в сельском фольклоре, поскольку и сам мир, и семья значительно сузились в пространственном охвате.

Гендерные стереотипные поведенческие позиции, установленные и веками сохранявшиеся непоколебимо в сельском бытовании, к концу XIX века на городской почве или потеряли свою незыблемость, или коренным образом изменились.

Противопоставленные позиции мужчины и женщины типа: сила — нежность, независимость — кротость, власть — подчинение, активность — пассивность приобретают иные полюсы. Взаимоотношения мужчины-женщины предстают в новых позициях: активность — активность, пассивность — эмоциональность, эмоциональность — иррациональность, пассивность — активность; нет чисто мужских или чисто женских установок. На данном этапе женщина ещё сохраняет приоритет системы традиционных нравственных и семейных ценностей, но проблемы измены, и как следствие — одиночество, приводят её к непоправимым, с точки зрения женского назначения быть матерью, действиям, несовместимым с дальнейшей жизнью и продолжением рода. Мужчина вообще теряет изначальное предназначение быть опорой в семье, он ведёт себя безответственно, бесцеремонно, нагло и грубо. Он оказывается носителем новых установок выживания в условиях города, а женщина — самым лёгким объектом воздействия и манипуляций.

Проведенный анализ текстового и музыкального компонентов трагических песен юго-западных районов Нижегородской области позволяют выявить репрезентацию этических проблем новых городских жителей, людей, оторванных от традиционного образа жизни на селе.

Среди 97 песен сборника Ю. В. Чичеева «Русские народные песни» юго-западного региона Нижегородской области песен — 39



имеют повествование о несчастной доле, о неверности и изменах, о сватовстве против воли молодых.

Эти песни имеют общие словесные маркеры: изменил, разлюбил, бросил, осталась одна. Степень показа драматических событий в песнях значительно отличается. В некоторых песнях даётся лишь намёк, или в общем очерчена картина одиночества: коротание вечеров, ожидание встречи, появление разлучницы, гадание на картах о будущем, но есть песни, где вся трагическая картина разворачивается перед слушателем, оказывающемся зрителем, свидетелем событий, вплоть до деталей исхода и расправы или самоистязания.

Песни с трагическим концом свидетельствуют о сбое в ведущем ментальном качестве русского народа. Терпение, умение ждать, верить, надеяться на счастливое будущее оказываются обречёнными на провал, поскольку ждать этого счастья уже неоткуда. Фактор семейного, а значит и личного счастья разрушен непреодолимыми обстоятельствами социально-бытовых условий новой жизни. Особенно показательны песни «Папиросочка» и «Папиросочка крученая», поющие от лица женщины, девушки. С точки зрения сюжета они не вполне вписываются в комплекс рассматриваемых тем, однако разрушение социальных устоев здесь налицо: курящая табак девушка — персонаж нонсенс для сельского фольклора.

Выбор трагического финала продиктован не мещанской скукой жизни, а водоворотом новых событий, не дающих решения возникающих проблем и трудностей. Такие песни были востребованы и активно бытовали вплоть до середины XX века, времени укрепления социалистической формации, изменившей социальные условия бытования и закрепившей новые этические каноны жизни. С этого момента жанр жестокой песни уходит на второй план, уступая место другим.

Возникновение жанра песни с драматической коллизией и его обширной народной слушательской аудитории свидетельствует об актуальности проблем, которые вырази-

лись в значительном переосмыслении старых традиционных жанров, сопровождавших сельско-общинный жизненный цикл, и формированию новых, отражавших иную картину мира. Особенно характерно в этом отношении появление не только иных сюжетов, образов, но и нового музыкального языка, воплощающего эти повествования.

Возвращаясь к определению жанра песни «душевного разлада» с драматической коллизией, мы приходим к выводу, что этот жанр масштабен, поскольку обслуживает интересы большого социального круга людей — мещанства, которое включает в себя различные социальные прослойки: учителя, солдаты, купечество, торговцы, простые горожане, разночинцы, сельские жители, живущие близ города и испытавшие на себе его влияние. И не случайно песни с трагическим концом можно встретить среди солдатских, девичьих, женских, цыганских, ямщицких, тюремных и близких им.

Исследование локальных песенных традиций является одной из значимых задач отечественного этномузыкознания. В детальном анализе конкретной местной песенной системы можно обнаружить преобладающие жанры, которые фольклорист А. В. Лапин метко обозначил «жанрово-стилевой доминантой». По его мнению, этот жанр «количественно, а главное, качественно определяет жанровую систему традиции и ее специфику, поскольку он становится в системе данной локальной традиции «централизующим», то есть оказывает влияние на другие песенные жанры и втягивает их в более крупное единство» [25].

В песенной традиции юго-западных районов Нижегородской области таким «централизующим компонентом» выступают песни с драматической коллизией, горькие песни. Их напевы воплощают характерные черты местной песенной школы, сложившейся как результат культурной диффузии города и села в Выксе — городе аграрно-индустриального типа, с большой прослойкой мещанства, представлявшей



собой пеструю и разнородную в социальном и этническом происхождении среде.

Итог сравнения сюжетно-мотивной и музыкальной структуры песен с трагическим концом выглядит следующим образом.

Архетипические образы песен остались неизменными: в сюжете — девичьи надежды, влюбленность, ожидание, храбрость в бою; в поэтических приемах — образные параллелизмы, уподобления, ступенчатость сужения образов, повторы слов и т.д.; в напеве — распевность, неперiodичность, переменный размер, опора на трихородовые попевки, квартовость, модальные лады, октавные унисоны кадансов, гетерофония, и т.д.

В то же время сюжетные коллизии, которые зависят от нового социума — оказались более подвижными, это: новые сюжеты, где единственно возможной оказывается трагическая и более того, кровавая развязка; эмоциональный тонус рассказа повышен детальным описанием обстоятельств смерти, «смакованием» событий, предшествующих этому и т.п.

Изменения претерпела и музыкальная сторона песен: всё более очевидной оказывается ладовая основа классических мажора и минора, подчеркнутая автентичностью кадансов; распевность и подголосочность уступают место одноголосной мелодии, предполагающей гомофонно-гармоническое сопровождение, лишь частично распетой привычными в традиционном фольклоре параллельными терциями или секстами; наиболее часто встречающейся жанровой моделью оказывается вальс, излюбленный жанр городского музицирования.

Таким образом, в рамках одной песни с трагическим концом возникает жанровая контаминация: объединение признаков баллад, жестокого романа, лирической обрядовой и необрядовой песен — как женской, так и мужской традиций.

Последнее особенно любопытно, поскольку смена традиционных гендерных ролей в городе приводит к появлению песен одинакового напева, но имеющих разные тексты, поющих как от лица мужчины, так и от

лица женщин. Кроме того, появляется значительное число песен от имени нейтрального, безымянного рассказчика, дидактическая функция которого особенно заметна в конце сюжетного повествования — это назидание, обращенное к слушателю.

Очевидно, что именно жанровая контаминация является культурной доминантой песен рассматриваемого ареала — Выксунского и прилегающих районов Нижегородской области. Вопрос терминологии и собственно обозначения этого нового жанра городского фольклора остается открытым.

Но, исходя из общности всех выделенных песен через содержание, словесное и музыкальное, их общий ключ печали, невеселых раздумий или вообще историй, завершающихся трагедией, возникло предложение дать им общее характерное название типа: «песни с душевным разладом», «горестные песни», «песни печали», «песни-страдания», «горькие песни».

Все сказанное делает дальнейшее изучение этого типа песен актуальным и в значительной степени перспективным. Тем более, что этот жанр, но в новом претворении продолжил свое существование и в XX и в новом XXI веке, но уже в авторском творчестве.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

ТАБЛИЦА №1 Словесно-поэтический компонент:

№	Название песни	Тема, сюжет	Словесные маркеры и акценты	Формы изложения (монолог, диалог, полилог)	Композиционные принципы текста	Средства выразительности поэтического языка	Диалектные и особые слова
Вачский район. Народный ансамбль села Берёзовка							
1	Как долги дни (стр.12.)	Покинутая Ожидание возвращения любимого, который разлюбил и ушёл к богатой сопернице	Не вижу я тебя, одна сижу, твержу — люблю тебя, сулил ты мне любовь, манил, увлёл, а сам богачку полюбил, позабудет про тебя, меня уж нет, ко мне он больше не придёт.	Монолог девушки (рассказ).	Ямб, 4-стишие, рифмовка. От передачи состояния души через обращение к природе: как долги дни и тёмные ночи — к описанию развязки — моя знакомая тропинка травой зелёной зарастёт.	Обращение к временным и пространственным характеристикам, с целью описания одиночества: долги дни, тёмные ночи, как ребёнка в даль манил, увлёл для забавы, меня уж нет — умчалась я, моя тропинка травой зелёной порастёт.	Сулил, увлёл, богачку
2	Уехал миленький далёко (стр.13.)	Брошенная девушка ищет парня. По гаданию цыганки ходит по церквям, гадание сбывается, происходит встреча, когда он венчается с другой.	Уехал далёко, осталась одна, с горя плакать, больной считают, пойду к цыганке, стою на паперти с другою (ожидает ритуала), с ужаса упала, не правду ль я тебе гадала?	Монолог, девушки, прерывающийся репликами цыганки. (рассказ).	Ямб, 4 — стишие, но по сути 2-х строчие, именно так строится риф-ма. От описаний состояния одиночества и горя, когда окружающие видят душевную болезнь и девушки, к действию — она по гаданию цыганки пускается в поиски любимого, но находя его под венцом, вновь описывается состояние теперь ужаса от невозвратности счастья. В конце звучит приговор цыганки.	Рисуется прошедшее счастье — времена радости, смеха с любимым: шутить, смеяться не с кем стало. Парень — это злодей — делающий зло, и он же миленький — мил сердцу. Поиски по церквям — в надежде вымолить, вернуть счастье. Но увидев под венцом, падает без памяти, но цыганка напоминает о гадании.	Далёко, осталась

и т.д.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

ТАБЛИЦА №2 Музыкально-стилистические особенности

№	Песня — название	Форма	Ладовая организация напева	Мелодика, интонационно-жанровые модели	Размер и ритм	Склад (одноголосие, многоголосие)	Ритмическое соотношение стиха и напева
1	Как долги дни (стр.12)	Куплетно-строфическая с варьированным повтором	Ладовая переменность в сочетании различных ладовых структур: H-gis; трихордовый лад, постепенно расширяющийся до 7-ступенного звукоряда фригийским ходом	Речитация, — распевная раскачка для скачка на восклицание 4–5 ходов на концах фраз, строк, создающие, вопрошание, ожидание; -нисходящие поступенные концовки — вздохи Отвeto-вопросная структура	В записи как переменный, но более похож на 2-х дольный, с укрупнением к концу фраз. Преобладают слога-длительности начальная ритмическая формула повторяется в 3 фразе варьированно, а 2-я в 4-й.	Зачин у альтов и двухголосная параллельная гетерофония, октавные кадансы	Несовпадение словесных и мелодических акцентов Ассиметрия
2.	Уехал миленький далёко (стр.13)	Куплетно-строфическая	Ладовая переменность, мажоро-минор и смена устоев h-e- cis	Распевы и поступенность	2/4, 1 фраза варьировано повторена в 3-ей, а 2-я в 4-й.	Зачин у альтов, 2-х голосное подхватывание, и 3-х голосие в каденции.	Акцентация слова и музыки совпадает



СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адоньева С.Б., Герасимова Н. М. «Никто меня не пожалеет...» / Баллада и романс как феномен фольклорной культуры нового времени // Современная баллада и жестокий романс / сост. С. Адоньева, Н. Герасимова. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 1996. С. 338–365.
2. Ананичева Т.М., Суханова Л. Ф. Песенные традиции Поволжья. — М.: Музыка, 1991. — 176 с. (нот.).
3. Ахметова М.В., Петров Н. В. Собрание и изучение городских песен в России // Ситуация постфольклора: городские тексты и практики. М.: Форум, 2015, С. 22–53.
4. Балашов Д. М. История развития жанра русской баллады. Петрозаводск, 1966.
5. Балашов Д. М. Народные баллады. М., Л., 1963.
6. Виноградов Г. С. Детский фольклор / Г. С. Виноградов // Страна детей: избранные труды по этнографии детства / ред. А. В. Грунтовский. — С-Пб: Анатолия, 1999. — С. 391–423.
7. Выксунский край: история и современность/ сост. Арсентьев Н. М., Кузнецов А. В.; авт. коллектив: Арсентьев А. В. и др. — Саранск: Изд. Центр ИСИ МГУ им. Н. П. Огарёва, 2007. — 300 с.: ил. — (Край выксунский).
8. Гиппиус Е. В. Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья // Традиционное народное музыкальное искусство и современность (вопросы типологии). Сборник трудов, вып. 60. / Отв. ред. Енговатова М. А. М., ГМПИ им. Гнесиных, 1982. С. 5–13.
9. Голохвастиков А. М. Приокский (Выксунско-Кулебакский) индустриальный район. — Горький, 1960. С. 33.
10. Городские песни, баллады и романсы/ сост. А. В. Кулагина, Ф. М. Селиванов. М., 1998.
11. Гудошников Я. И. Русский городской романс: учебное пособие. Тамбов, 1990.
12. Земцовский И. И. Социалистическая культура и фольклор // сб.: Народная музыка СССР и современность. — Л., 1982. — С. 12, 22.
13. Зуева Т.В., Кирдан Б. П. Русский фольклор. — М. 1998.
14. Камаев А.Ф., Камаева Т. Ю. Народное музыкальное творчество. — М. 2005.
Константинова Н. В. Справочные материалы к курсу «Устное народное творчество». Новосибирск, 2009 [электронный ресурс]: <https://prepod.nspu.ru/mod/page/view.php?id=6641> (дата обращения 30.09.2019).
Костюхин Е. А. Жестокий романс // Современный городской фольклор / отв. ред., автор вступ. ст. С. Ю. Неклюдов. Серия «Традиция — текст — фольклор. Типология и семиотика». — М.: РГГУ. 2003. — С. 471–504.
Кравцов Н. И. Поэтика русских народных лирических песен. Часть первая: композиция. — М., 1974.
Круглов Ю. Г. Русские обрядовые песни: учебное пособие. — М.: Высшая школа, 1982. — С. 272.
Мальцев Г. И. Традиционные формулы русской необрядовой лирики (исследование по эстетике устно-поэтического канона). — Л.: «Наука», 1989.
Мехнецов А. М. Фольклорный текст в структуре явлений народной традиционной культуры / Музыка устной традиции. Материалы международных научных конференций памяти А. В. Рудневой. Сб. 27. — М., 1999. — С. 180.
Молчанова Т. С. Фольклорная традиция и церковно-певческая практика: к понятию малый культурный центр (на примере с. Николаевское Ленинградской области) // Рябининские чтения — 2007/ Отв. ред. Иванова Т. Г. Музей-заповедник «Кижы». — Петрозаводск, 2007. — С. 497.
Неклюдов С. Ю. Фольклор современного города // Современный городской фольклор / ред. кол.: А. Ф. Белоусов, И. С. Веселова, С. Ю. Неклюдов. — М.: РГГУ, 2003. — С. 5–24.
- Померанцева Э. В. Баллада и жестокий романс // Русский фольклор: проблемы художественной формы. — Л., 1974. — Т. 14. С. 207–208; [электронный ресурс]: <http://www.library.omsu.ru/> (дата обращения 28.09.2019).
- Поспелов Г. Н., Николаев П. А., Волков И. Ф. Введение в литературоведение: Учеб. для филол. спец. ун-тов / Г. Н. Поспелов, П. А. Николаев, И. Ф. Волков и др.; Под ред. Г. Н. Поспелова. — 3-е изд., испр. и доп. — М.: Высш. шк. — 1988. — 528 с. — ISBN5-06-00139-7 [электронный ресурс]: <http://elar.urfu.ru/handle/10995/40> (дата обращения — 2.10.2019).
15. Пропп В. Я. Принципы классификации фольклорных жанров // Сов. этногр., 1964. — С. 147–154.
16. Путилов Б. Н. Русский историко-песенный фольклор XIII–XVI веков. — М. — Л., 1960.
17. Размахнин А. М. Поколения городских песен [электронный ресурс]: <https://www.ruthenia.ru/folklore/razmahnin1.htm> (дата обращения 20.09.2019).
Рубцов Ф. А. Статьи по музыкальному фольклору. — Л. — М. Советский композитор, 1973.
Рубцов Ф. А. Основы ладового строения русских народных песен. — М.: Музыка 1964.
Русская народная песня. Выпуск 2 [Текст]: Неизвестные страницы музыкальной истории / Сост. и отв. ред. В. А. Лапин. — СПб: ГНИИ, 2009. — 196 с.; [электронный ресурс]: <https://search.rsl.ru/ru/record/01007484845> (дата обращения 14.10.2019).
Седов Л. В. Выксунские металлургические заводы XIX–XX веков. — Горький, 1963. — С. 217.
Селиванов Ф. М. Народные городские песни // Городские песни, баллады, романсы / сост., подгот. текста и коммент. А. В. Кулагиной, Ф. М. Селиванова; вступит. ст. Ф. М. Селиванова. — М.: МГУ, 1999. — С. 5–28.
Славная история. Очерки истории Выксунского ордена Ленина металлургического завода. — Горький, 1967. — С. 8.
Современная баллада и жестокий романс: сб.ст. / сост. и ред. С. Б. Адоньева, Н. М. Герасимова. — СПб, 1996.
Тростина М. А. Жестокий романс: жанровые признаки, сюжеты и образы // Новые подходы в гуманитарных исследованиях: право, философия, история, лингвистика (Межвуз сб. науч. тр.). — Вып. IV. Саранск, 2003. — С. 197–202.
ЦАНО. Ф.1517. Оп.839. Д.1. Л. 28, 29,30 об. Нижегородский край: Факты, события, люди. — Н. Новгород, 1994. — С. 199.
ЦАНО. Ф.404. Оп.306. Д.129. Л.4, 6, 10.
Чернобаева О. В. Ладовая организация свадебных песен Орловской области // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 8 (223). Филология. Искусствоведение. Вып. 51. — С. 167–174. [электронный ресурс]: <https://elibrary.ru/contents.asp?id=33665315> (дата обращения 28.09.2019).
Ягубов Б. А. «Жестокий романс и городская баллада: генезис и функционирование. [электронный ресурс]: <http://www.gramota.net/materials/2/2013/3-1/59.html> (дата обращения 25.09.2019).



НОМИНАЦИЯ «КОМПОЗИЦИЯ»
THE NOMINATION «COMPOSITION»





ПЕРВАЯ ВОЗРАСТНАЯ ГРУППА

Железная дорога

Слова И. Мосина

СТРЮКОВ Кирилл

Vivace

8^{va}

8^{va}

Вокал

Moderato

1. Же
2. Лег

8^{va}

Вокал

Стрюков Кирилл Николаевич

Вокал

те - ри - и стра - ны! По гра - фи - ку сос - та - вы из
ве - де - ны мос - ты Их зор - ко ох - ра - ня - ют во -

Вокал

даль - ней сто - ро - ны Сколь - зят лег - ко по рель - сам, спе -
ен - ны - е пос - ты То - вар - ны - е сос - та - вы по

Вокал

шат, как в старь гон - цы, До - ста - вить мас - су гру - зов ско -
гра - фи - ку и - дут На даль - нем по - лу - стан - ке сто -



15
Вокал

рей во все кон-цы. До-ста-вить мас-су гру-зов ско-рей во все кон-цы.
ян-ка пять ми-нут. На даль-нем по-лу-стан-ке сто-ян-ка пять ми-нут

Vivace

18

8^{va}

20
Вокал

и

8^{va}

23
Вокал

вновь гу-док раз-но-сит-ся вве-



24
Вокал

чер-ней ти-ши-не: Го-то-вы кот прав-ле-ни-ю, сиг-

26
Вокал

нал по-дай-те мне Ва-го-ны пас-са-жир-ски-е ко-

28
Вокал

лё-са-ми сту-чат до мес-та на-за-че-ни-я дос-



30

Вокал

та - вить нас спе - шат До мес - та наз - на - че - ни - я дос

32

Вокал

та вить нас спе - шат Дос - та - вить нас спе - шат Спе - шат.

Vivace

35

37

rit.

39

41

43



Рассвет в лесу

Слова И. Мосина

ЮНГОВ Михаил

Andante tranquillo

p

pp dolce

non legato

mp

cresc.

mf

ritard. *a tempo*

f

dim.

mp *pp dolce*

non legato

mf



ВТОРАЯ ВОЗРАСТНАЯ ГРУППА

Сонатина для скрипки и фортепиано

ГУЗАНОВА Дарья

Allegro (M.M. ♩ = c. 120)

Violin

Piano

4

7

9

11

13

15

18



21 *sf* ³ *sf* ³ *sf* ³

21 *p* *sf*

25 *ff p ff p*

29 *8va* *8va*

32

32

33 *rubato*

38 *p* *sf*

44

48

48 ⁴⁹ ⁵⁰

52

54 *sf* *p*

57

60 *mf* *sf*



63 *f* *p* *8va*

66 *8va*

68

69 *f* *sf*



Прекрасная ночь

Слова И.В. Гёте
Перевод А.А. Фета

РЫМАРЬ Сергей

Andante

First system of the piano accompaniment, measures 1-5. The music is in 2/4 time, key of D major. It features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand.

6 Ped. * Ped. * *sempre pedale*

Second system of the piano accompaniment, measures 6-10. Continues the eighth-note accompaniment and melodic line.

Third system of the piano accompaniment, measures 11-15. Includes a *rit.* marking and the vocal entry: "Вот с из-".

Fourth system of the piano accompaniment, measures 16-20. Includes the vocal line: "бу - шкой я про - ща - юсь где лю -".

Fifth system of the piano accompaniment, measures 20-23. Includes the vocal line: "бовь мо - я жи - вёт, и бес - шум - мно".

Sixth system of the piano accompaniment, measures 24-28. Includes the vocal line: "про - би - ра - юсь под лес - ной пол - ноч - ный свод."

Seventh system of the piano accompaniment, measures 29-33. Includes the vocal line: "Лун - ный луч, дро - бясь, мер - ца - ет меж ду - ба - ми".

Eighth system of the piano accompaniment, measures 34-38. Includes the vocal line: "по кус - там, и бе - рё - за вос - сы -".



39

-ла - ет к не - бу слад-кий фи - ми - ам.

43

Как жи-ви-тель-на прох-ла-да э-той но-чи здесь, в ти-ши! Как це-леб-на тут от-ра-да

pp
8va

46

че-ло-ве-чес-кой ду-ши! Э - та ночь то-мит, вра-чу - я, но и ты-сяч рав-ных ей

rit.

49

A Tempo

не сме-ня-ю на од-ну я не сме-ня-ю на од-ну - я ми - лой де-вуш-ки мо

f

52

ей

56



ТРЕТЬЯ ВОЗРАСТНАЯ ГРУППА

Прадказанне зорнага шляху для скрипки и фортепиано

ЛОБАН Елизавета

Lento $\text{♩} = 60$

mp cantabile molto *ppp quasi echo* *mp*

ppp quasi echo *mp cantabile freddamente*

pp freddamente quasi coro

poco a poco cresc.

detache *sim.*

ff appassionato *mp*

f *mp*

25

pp misterioso

mf

*

31 sul pont.

pp

mp cantabile illuminato

36

m.s. *quasi echo* *m.s.*

Allegro $\text{♩} = 200$

39 *pizz.*



45

51

57 *molto rit.* *A tempo*

63 *accel.* $\text{♩} = 200$

69

75 arco

81 *Quasi cadenzia (a piacere)*

88

91

*) - повторять указанную фигуру произвольное количество раз



95

f *ff animando*

98

fff *f* Allegro ♩=115

102

mf quasi echo

105

mf quasi echo

108

mf quasi echo

111

sf rit. *f*

116 Tempo primo

mp cantabile freddamente *ppp quasi echo*

122

sul pont.



Колыбельная Нади

из вокального цикла «Невеста» по одноименной моноопере (по рассказу А. Чехова «Невеста»)

ТАРАСОВА Екатерина

Lento ♩=50

Голос

Фортепиано

Вибрафон

Скрипка

Виолончель

3

Голос

Фо-но

Вибр.

Скр.

В-ль

6 **A**

Голос

Вый-ду я в са-ду рас-смот-реть ро - су.

Фо-но

Вибр.

Скр.

В-ль

A



8

Голос

То ни день, ни два ночь я не спа-ла.

Фо-но

Вибр.

Скр.

В-ль

10

Голос

Хо-лод и ту-ман бе лый и гус-той *fort.*

Фо-но

Вибр.

Скр.

В-ль

12

Голос

об-мак-нет си-рень и уй-дет ро-сой.

Фо-но

Вибр.

Скр.

В-ль

mp



14

Голос *port.*

Фо-но

Вибр.

Скр.

В-ль

16

Голос

Спят гра-чи в са-ду

Фо-но *mp*

Вибр. *mp*

Скр.

В-ль *p*

B

B

19

Голос

и все лю-ди спят, лишь од-на не сплю,

Фо-но

Вибр.

Скр.

В-ль

21

Голос

все смот-рю на-зад, и нач-ну меч-тать

Фо-но

Вибр.

Скр.

В-ль



23

Голос

я не_ о люб- ви, и хо чу по-нять - как мне с э-тим

Фо-но

ped. ped. ped. ped.

Вибр.

Скр.

В-ль

26

Голос

быть?

Фо-но

Вибр.

Скр.

В-ль

p *mp*

28

Голос

Фо-но

p

Вибр.

mp

Скр.

В-ль

p

30

Голос

Был мне по-люб-ви ми- лый мой же- них,

Фо-но

mf *mf*

ped. ped. ped. ped.

Вибр.

mf

Скр.

p

В-ль

mp



32

Голос

а сей-час не мил, хоть все про-па- ди!

Фо-но

Вибр.

Скр.

В-ль

Ped.

34

Голос

За ок - ном - сирень, за си - рень - ю сад,

Фо-но

Вибр.

Скр.

В-ль

f

f

f

Ped.



36

Голос

мо - жет мне сол - гать - - с Са - шей у - бе - жать.

Фо-но

Вибр.

Скр.

В-ль

38

Голос

Не най - дут ме - ня, бу - ду - да - ле - ко,

Фо-но

Вибр.

Скр.

В-ль

Detailed description: This page contains musical notation for measures 36-38. It features a vocal line with lyrics in Russian, a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern, and staves for vibraphone, cello, and double bass. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. Pedal markings are present in the piano part.

40

Голос

с бе - ло - го лис - та, но так - тя - же - *tr*

Фо-но

Вибр.

Скр.

В-ль

42

Голос

ло...

Фо-но

Вибр.

Скр.

В-ль

Detailed description: This page contains musical notation for measures 40-42. It features a vocal line with lyrics in Russian, a piano accompaniment, and staves for vibraphone, cello, and double bass. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The piano part includes a section marked 'tr' (trill). Pedal markings are present in the piano part.



44

Голос

Фо-но

Вибр.

Скр.

В-ль

p *pp*

p

47

Голос

Фо-но

Вибр.

Скр.

В-ль

49

Голос

Фо-но

Вибр.

Скр.

В-ль

Ped. *Ped.* *Ped.* *Ped.*

Ped. *Ped.* *Ped.* *Ped.*



51 rit.

Голос

Фо-но

Вибр.

Скр.

В-ль

53 =45

Голос

Фо-но

Вибр.

Скр.

В-ль

pp

55

Голос

Фо-но

Вибр.

Скр.

В-ль

57

Голос

Фо-но

Вибр.

Скр.

В-ль

ppp



Твердят

из вокального цикла «Невеста» по одноименной моноопере (по рассказу А. Чехова «Невеста»)

ТАРАСОВА Екатерина

Vivo ♩=125

Голос

Фортепиано

Джембе

Скрипка

Виолончель



4

Голос

Фо-но

Джембе

Скр.

В-ль

6

Голос

Фо-но

Джембе

Скр.

В-ль

Все твер-дит, твер-дит од-но и
то - же, го - во-рит од-но и то - же!



8

Голос

Ма - ма с детст ва все ме-ня у - чи - ла-быть пос-луш-ной го - во-

Фо-но

Джембе

Скр.

В-ль

10

Голос

ри - ла, го - во-ри - ла. Толь - ко я те-перь не зна - ю:

Фо-но

Джембе

Скр.

В-ль



12

Голос

что мне выб-рать, что те-ря - ю? По - че-му все э - ти мыс - ли

Фо-но

Джембе

Скр.

В-ль

14

Голос

зак - ру-жи - лись и за-вис - ли в го - ло-ве мо-ей бу шу - ет

Фо-но

Джембе

Скр.

В-ль



16

Голос
бу - ря, каж - дый жень и все по - кру - гу,

Фо-но

Джембе

Скр.

В-ль

18

Голос
И Анд-рей Анд-ре - ич слиш-ком мя - гок, слиш-ком прост, мне не под

Фо-но

Джембе

Скр.
mp *cresc.*

В-ль

20

Голос
хо - дит. Как хо-чу все бро - сить и ум

Фо-но

Джембе

Скр.

В-ль

22

Голос
чать - ся в но - вой жиз - ни о - ка - зать - ся.

Фо-но

Джембе

Скр.

В-ль



24

Голос

не хо-чу я свадь-бу, быть не - вес - той, луч - ше бро-сить и у -

Фо-но

Джембе

Скр.

В-ль

26

Голос

е - хать! Голь - ко я те-перь не зна - ю:

Фо-но

Джембе

Скр.

В-ль

28

Голос

что мне выб-рать, что те-ря - ю? По - че-му все э - ти мыс - ли

Фо-но

Джембе

Скр.

В-ль

30

Голос

зак - ру-жи - лись и за-вис - ли... Зна - ют все, что серд - цу не при

Фо-но

Джембе

Скр.

В-ль



32

Голос

ка - жешь, сво - и чувст - ва не до - ка - жешь.

Фо-но

Джембе

Скр.

В-ль

34

Голос

Всем на све - те у - го дить не мо - жешь, э - то прос - то не воз

Фо-но

Джембе

Скр.

В-ль

36

Голос

мо - жно! И тог-да за-чем все э - то

Фо-но

Джембе

Скр.

В-ль

38

Голос

нуж - но-быть нес-част ной, жить так скуч-но!

Фо-но

Джембе

Скр.

В-ль



40

Голос

Тра - тить вре - мя, мо - ло дость и чувст - ва на то-го, ко-го не

Фо-но

Джембе

Скр.

В-ль

42

Голос

лю - бишь! Голь - ко я те-перь не зна - ю-

Фо-но

Джембе

Скр.

В-ль

44

Голос

что мне де - лать, разд - ра-жа - юсь от то-го, что по - ни-ма - ю-

Фо-но

Джембе

Скр.

В-ль

46

Голос

в сво - ей жиз - ни у - пус-ка - ю шанс

Фо-но

Джембе

Скр.

В-ль



48

Голос

стать счаст - ли-вой и за - бьть все прош -

Фо-но

Джембе

Скр.

В-ль

tr

50

Голос

лы - е меч - ты,

Фо-но

Джембе

Скр.

В-ль

f

52

Голос

раз - га - дать за-гад - ку жиз - ни в но -

Фо-но

Джембе

Скр.

В-ль

tr

54

Голос

во - е уй - ти

Фо-но

Джембе

Скр.

В-ль

f



56

Голос

мо - жет э - то то, что нуж - но мне,

Фо-но

Джембе

Скр.

В-ль

tr

58

Голос

ну как по - нять?

Фо-но

Джембе

Скр.

В-ль

f

60

Голос

Толь-ко лишь на-чав дви-жень-е-я смо-гу уз-нать,

Фо-но

Джембе

Скр.

В-ль

tr

63

Голос

уз - нать,

Фо-но

Джембе

Скр.

В-ль

f



65

Голос уз - натъ,

Фо-но

Джембе

Скр.

В-ль

67

Голос уз - натъ!

Фо-но *f*

Джембе

Скр. *mp* *cresc.*

В-ль

69

Голос

Фо-но *ff*

Джембе

Скр. *f* *ff*

В-ль *ff*



72

Голос

Фо-но

Джембе

Скр.

В-ль

74

Голос

Фо-но

Джембе

Скр.

В-ль



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ



Лидия ПАК

15 лет, 23.02.2005

Российская Федерация, Самарская область,
Детская центральная музыкальная школа
г.о. Самара

*Класс заслуженного работника культуры России
ПАНКРАТОВОЙ Елены Тарасовны*



Татьяна КУЛАКОВА

19 лет, 10.05.2001

Российская Федерация, Нижегородская область,
Арзамасский музыкальный колледж

*Класс преподавателей
Донцовой Светланы Николаевны,
Быстровой Юлии Юрьевны*



Софья САЙДАКОВА

15 лет, 08.11.2004

Российская Федерация, Самарская область,
Самарское музыкальное училище
им. Д. Г. Шаталова

*Класс преподавателя
Ахматовой Галины Ивановны*



Кристина СОКОВА

18 лет, 04.09.2002

Российская Федерация, Нижегородская область,
Арзамасский музыкальный колледж

*Класс преподавателей
Донцовой Светланы Николаевны,
Трухаткиной Ирины Валерьевны*



Антон ЧИСТОВ

19 лет, 30.01.2001

Российская Федерация,
Самарская область,
Самарское музыкальное училище
им. Д. Г. Шаталова

*Класс заслуженного работника культуры России
Панкратовой Елены Тарасовны*



Ольга МЕРЗЛЯКОВА

20 лет, 14.07.2000

Российская Федерация,
Нижегородская область,
Арзамасский музыкальный колледж

*Класс преподавателей
Донцовой Светланы Николаевны
Быстровой Юлии Юрьевны*





Кирилл СТРЮКОВ

13 лет, 18.10.2007
Российская Федерация,
Архангельская область
Вельский район, п. Кулой
Детская школа искусств № 39

*Класс преподавателя
Лаповой Ольги Евгеньевны*



Михаил ЮНГОВ

13 лет, 24.06.2007
Российская Федерация,
Самарская область,
Детская школа искусств № 11 г.о. Самара

*Класс педагога дополнительного образования
Богомоловой Ларисы Николаевны*



Дарья ГУЗАНОВА

17 лет, 12.04.2003
Российская Федерация,
Самарская область,
Сызранский колледж искусств и культуры им.
О. Н. Носцовой

*Класс преподавателя
Потапкиной Екатерины Юрьевны*



Сергей РЫМАРЬ

18 лет, 27.12.2001
Российская Федерация,
Самарская область,
Детская центральная музыкальная школа
г.о. Самара

*Класс заслуженного работника культуры России
Панкратовой Елены Тарасовны*



Елизавета ЛОБАН

23 года, 22.06.1997
Республика Беларусь,
Белорусская государственная академия музыки

*Класс профессора
Ходоско Олега Игоревича*



Екатерина ТАРАСОВА

23 года, 15.06.1997
Российская Федерация,
Республика Татарстан,
Казанская государственная консерватория
им. Н. Г. Жиганова

*Класс старшего преподавателя
Низамова Эльмира Жавдетовича*





СОДЕРЖАНИЕ

НОМИНАЦИЯ «МУЗЫКОВЕДЕНИЕ»

Первая возрастная группа

ПАК Лидия	5
<i>Загадка «Каменного острова»</i>	

Вторая возрастная группа

КУЛАКОВА Татьяна	12
<i>«Сатиры» на стихи Саши Черного</i>	

САЙДАКОВА Софья	28
<i>Миф об Орфее через века</i>	

СОКОВА Кристина	38
<i>Почему смеялся Моцарт?</i> <i>(о значении партии скрипача в трагедии А.С. Пушкина «Моцарт и Сальери»)</i>	

ЧИСТОВ Антон	60
<i>«Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова. История метаморфоз</i>	

Третья возрастная группа

МЕРЗЛЯКОВА Ольга	67
<i>Трагические сюжеты в жизни и судьбах через песню</i> <i>(на основе анализа фольклорного материала юго-западного района</i> <i>Нижегородской области, Выксунский район)</i>	

НОМИНАЦИЯ «КОМПОЗИЦИЯ»

Первая возрастная группа

СТРЮКОВ Кирилл	84
<i>Детская песня «Железная дорога» для голоса с фортепиано</i>	

ЮНГОВ Михаил	90
<i>Пьеса «Рассвет в лесу»</i>	

Вторая возрастная группа

ГУЗАНОВА Дарья	92
<i>Сонатина для скрипки и фортепиано</i>	

РЫМАРЬ Сергей	98
<i>«Прекрасная ночь» на слова И. Гете, перевод А. Фета</i>	

Третья возрастная группа

ЛОБАН Елизавета	102
<i>Прадказанне зорнага шляху</i>	

ТАРАСОВА Екатерина	108
<i>«Колыбельная Нади», «Твердят» из вокального цикла «Невеста»</i> <i>по одноименной моноопере (по рассказу А. Чехова «Невеста»)</i>	

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	144
----------------------------------	-----