

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ
ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА**

2016 / № 2



Издательство Томского университета

2016

УДК 78
ББК 85.31
М90

Редакционная коллегия:

Н.С. Бажанов – доктор искусствоведения, профессор Новосибирской консерватории;
Л.В. Булгакова – кандидат искусствоведения, зав. кафедрой инструментального исполнительства ИИК ТГУ;
Е.О. Купровская – кандидат искусствоведения, доктор музыковедения университета Сорбонна (Париж);
В.А. Кривопалова – ответственный редактор;
В.В. Максимов – заслуженный артист РФ, профессор ИИК ТГУ;
В.В. Сотников – заслуженный деятель искусств РФ, профессор ИИК ТГУ;
Э.И. Черняк – доктор исторических наук, профессор, директор ИИК ТГУ

Музыкальный альманах Томского государственного университета. – 2016. – № 2. – Томск: Изд-во Том. ун-та. 2016. – 84 с.

Представлены учебно-методические материалы, посвященные вопросам теории музыки, музыкального исполнительства и музыкальной истории города Томска.

Для музыкантов-профессионалов, преподавателей и студентов музыкальных учебных заведений.

УДК 78
ББК 85.31

Musical Almanac of TSU. – Tomsk: Tomsk University Press, 2016. – N 2. – 80 p.

Here educational materials on musical pedagogics and musical performance are represented. The collection contains the analysis of the works by contemporary composers, as well as musicological articles and papers on the musicians of the city of Tomsk.

Almanac is addressed to professional musicians, teachers and music students.

Editorial Board:

N.S. Bazhanov – Doctor of Arts, Professor of the Novosibirsk Conservatory;
L.V. Bulgakova – Doctor of Arts, Head of the Department of Instrumental Performance of IIC TSU;
Ye.O. Kuprovskaya – Doctor of Arts, Doctor of Musicology, University Sorbonne (Paris);
V. Krivopalova – Executive Editor, Associate Professor of IAC of TSU,
V. Maximov – Honored Artist of Russia, Professor,
V. Sotnikov – Honored Artist of Russia, Professor,
E. Chernyak – Doctor of History, Professor

© Томский государственный университет, 2016
Институт искусств и культуры, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
INTRODUCTION	6
Раздел I. ВОПРОСЫ ТЕОРИИ МУЗЫКИ	7
<i>Богатырева Е.А., Никитина К.С.</i>	
И.Ф. Стравинский. Опера и симфоническая поэма на сюжет сказки Г.Х. Андерсена «Соловей»	7
<i>Кривопалова В.А., Щербакова А.В.</i>	
Эдисон Денисов. Хорал-вариации для тромбона и фортепиано.....	45
Раздел II. ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА.....	54
<i>Костина И.Ю.</i>	
Исполнительский анализ Сонаты для скрипки и фортепиано A-dur Сезара Франка....	54
Раздел III. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ТОМСКА.....	68
<i>Карташова О.В., Гусева Е.Ю.</i>	
Музыкальная жизнь Томского университета от основания до второй половины XX века.....	68

CONTENTS

INTRODUCTION.....	6
Section I. QUESTIONS OF MUSIC THEORY.....	7
<i>Bogatyreva E.A., Nikitina K.S.</i> I.F. Stravinsky. Opera and a symphonic poem on the story of G.Kh. Andersen «Nightingale».	7
<i>Krivopalova V.A., Shcherbakova A.V.</i> Edison Denisov. Choral Variations for Trombone and Piano.....	45
Section II. QUESTIONS OF MUSICAL PERFORMANCE.....	54
<i>Kostina I.Yu.</i> Performing analysis Sonata for violin and piano A-dur César Franc.....	54
Section III. MUSICAL CULTURE OF TOMSK.....	68
<i>Kartashova O.V., Guseva E.Yu.</i> Music life of Tomsk University from the foundation until the second half of the 20th century.....	68

ПРЕДИСЛОВИЕ

Второй номер журнала «Музыкальный альманах Томского государственного университета» содержит три раздела.

В первый раздел вошли статьи студентов и преподавателей Томского музыкального колледжа имени Э.В. Денисова. В статье Е.А. Богатырёвой и К.С. Никитиной дается сравнительный анализ оперы и симфонической поэмы И.Ф. Стравинского «Соловей», а также рассматриваются принципы театральной драматургии композитора. В связи с 135-летием Игоря Стравинского эта работа очень своевременна. Статья В.А. Кривопаловой и А.В. Щербаковой посвящена трактовке вариационной формы лидером отечественной музыки второй половины XX века Э. Денисовым. Творчество нашего выдающегося земляка, выпускника Томского государственного университета и Томского музыкального училища в последние годы часто привлекает внимание музыковедов.

Во второй раздел журнала вошла статья И.Ю. Костиной. Она посвящена проблемам исполнения Сонаты для скрипки и фортепиано французского композитора рубежа XIX–XX веков С. Франка.

В третьем разделе публикуется статья О.В. Карташовой и Е.Ю. Гусевой, посвященная музыкальной жизни Томского государственного университета. Рассматривается значительный период – с момента основания и до второй половины XX века.

Статьи, опубликованные в «Музыкальном альманахе Томского государственного университета», будут интересны как музыкантам-профессионалам, так и любителям музыки.

В.А. Кривопалова, ответственный редактор

INTRODUCTION

The second issue of the journal "The Music Almanac of Tomsk State University" contains three sections.

The first section includes articles by students and teachers of the Tomsk V. Denisov College of Music. In the article E.A. Bogatyryova and K.S. Nikitina Comparative analysis of the opera and symphonic poem by I. Stravinsky "The Nightingale" is given, as well as the principles of theatrical dramaturgy of the composer. On the eve of the 135th birthday of Igor Stravinsky, this work is very timely. Article V.A. Krivopalova and A.V. Shcherbakova is devoted to the treatment of the variation form by the leader of Russian music of the second half of the twentieth century E. Denisov. The work of our outstanding countryman, a graduate of Tomsk State University and Tomsk Music College in recent years often attracts musicologists.

The second section of the magazine included an article by I. Yu. Kostina It is devoted to the problems of the Sonata's performance for violin and piano by the French composer of the turn of the 19th and 20th centuries S. Frank.

In the third section of the almanac, O.V. Kartashova and E.Yu. Guseva., devoted to the musical life of Tomsk State University, are published. Considered a significant period – from the time of foundation and until the second half of the twentieth century.

The articles published in the "Music Almanac of Tomsk State University" will be of interest both for musicians-professionals and music lovers.

V.A. Krivopalova, Executive Editor

Раздел I

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ МУЗЫКИ

Е.А. Богатырёва,

преподаватель Томского музыкального колледжа имени Э.В. Денисова,

К.С. Никитина,

студентка Томского музыкального колледжа имени Э. В. Денисова

И.Ф. СТРАВИНСКИЙ.

ОПЕРА И СИМФОНИЧЕСКАЯ ПОЭМА НА СЮЖЕТ СКАЗКИ

Г.Х. АНДЕРСЕНА «СОЛОВЕЙ»

В статье дан подробный анализ двух произведений И.Ф. Стравинского, написанных на сюжет сказки Г.Х. Андерсена «Соловей» - оперы и симфонической поэмы. В этих сочинениях композитор смело экспериментирует с жанровыми моделями и впервые обращается к новому художественному направлению - условному театру. Рассмотрев особенности трактовки сюжета, персонажей, воплощения идеи, авторы делают выводы о претворении принципов условного театра в опере «Соловей» и, созданной на её основе симфонической поэме.

Ключевые слова: опера, симфоническая поэма, жанровая специфика, принципы условного театра, И.Ф. Стравинский.

В 1908 г. Стравинский совместно со своим другом, пианистом Степаном Степановичем Митусовым, начал писать либретто к своей первой опере «Соловей» по известной сказке Г.-Х. Андерсена. К началу следующего года I акт был почти готов, но пришлось отложить написание остальных действий: организатор известных «Русских сезонов» в Париже Сергей Дягилев заказал молодому композитору три балета. Возобновить работу над оперой Стравинский смог лишь в 1913 г. II и III акты несколько отличались по стилистике от первого: сказался долгий перерыв в работе и обогащение музыкального стиля композитора [4. С. 3]. Премьера «Соловья» состоялась 26 мая 1914 г. в рамках дягилевской антрепризы в Париже.

Либретто оперы в целом соответствует литературному источнику: все персонажи и сюжетная канва остались без изменений. Действие происходит в сказочном Китае. Император пожелал услышать чудесное пение Соловья, поющего на берегу моря. Его камергер приглашает птицу во дворец. Все придворные собрались на праздник, чтобы услышать прославленного Соловья. Император в восторге, но не успевает птица закончить песню, как японские гости привозят механического соловья, которого все тоже слушают с восхищением, но в его песне нет душевной теплоты, отличающей пение настоящей птицы. Соловей улетает от людей, не способных различить подлинное искусство и подделку. Император разгневан и изгоняет Соловья навсегда из своего царства. Когда же для Императора наступает последний час, и Смерть уже склоняется над его головой, Соловей возвращается и своей песней очаровывает непрощеную гостью, и та уходит. Уже приготовившиеся оплакивать императорскую кончину придворные поражены: когда камергер приоткрывает занавеску императорского ложа, бодрый и веселый правитель желает всем доброго утра.

И литературный источник, и его музыкальное воплощение объединяют две взаимосвязанных и взаимодополняющих идеи: противопоставление искусства истинного, подлинно художественного, несущего в себе духовное начало, и искусства ложного, механически выхолощенного, и внутреннее превосходство первого; а также идея, выражающая силу истинного искусства, способного победить саму смерть. Соответственно, Соловей живой вопло-

щает естество творчества, а механический – искусственность, которая идет не от сердца. Таким образом, и обращение к сказочному сюжету, и его трактовка в гуманистическом ключе обнаруживают очевидное родство с этическими и эстетическими установками учителя И. Стравинского – Н.А. Римского-Корсакова. И, конечно, сама идея вдохновляющей силы искусства также, безусловно, говорит о творческой преемственности. А то, что Стравинского заинтересовала сказка Андерсена с преломлением китайской экзотики, свидетельствует о связи с эстетикой художников «Мира искусства» – «склонностью к стилизованным изыскам» [5. С. 83].

В опере три действия, композиция решена как сквозная: деление на номера отсутствует, но композитор сам выделил и дал названия некоторым важным сценам в опере.

Анализ оперы «Соловей»

Акт I

Оперу открывает развернутое вступление, которое несет изобразительную нагрузку, создавая атмосферу ночного пейзажа. Одновременно вступление играет роль сказочного эпического зачина, привнося с самого начала оттенки мистичности, сказочности, чего-то таинственного, таящегося в ночной тиши.

Форма вступления – простая трехчастная с кратким репризно-кодовым замыканием. Подобное решение композиции было характерно и для Клода Дебюсси, творчество которого оказывало значительное влияние на стиль Стравинского «русского» периода. В начальной тональности f-moll в медленном темпе тема струнных инструментов *divisi* (сначала альты и скрипки, а затем к ним присоединяются виолончели) создает образ равномерного мягкого покачивания (*пример 1*).

Пример 1

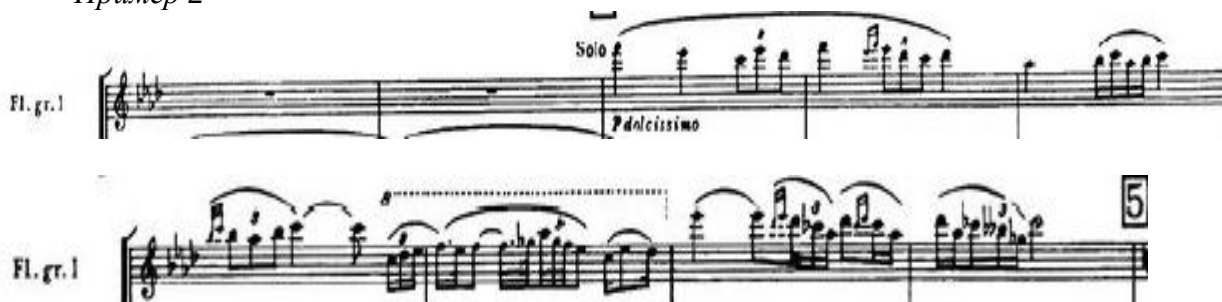
The musical score is for the beginning of the opera 'The Nightingale' (Act I). It is for Violini II *div.*, Viole *div.*, and Violoncelli *div.*. The tempo is *Larghetto* M.M. = 92. The key signature is three flats (f-moll). The score shows the first 13 measures. The Violini II and Viole parts play a continuous, rhythmic pattern of eighth notes, while the Violoncelli part enters in the 13th measure, playing a similar pattern. The score is marked 'con sord.' and 'pp' (pianissimo).

При этом в первых 4 тактах альты дублируют партию скрипок, затем присоединяется виолончель: скрипки повторяют свою тему, первые альты продолжают дублировать первые скрипки, а появившиеся вторые виолончели дублируют партию вторых скрипок. Вторые альты играют в унисон с партией первых виолончелей новую тему. В 13-м такте ненадолго ансамбль струнных инструментов сменяют деревянные духовые в составе кларнета in B и фагота, а после – арфы и челеста. Господство образной статики очень тонко воплощает атмосферу предутреннего пейзажа, когда природа только начинает пробуждаться. Постепенно исполнительский состав

расширяется за счет присоединения флейт, гобоя и валторн. Хроматизация голосов в предельно тихой динамике придает музыке ощущение полумрака и сказочности. А покачивающийся рисунок мелодии и постепенное уплотнение фактуры за счет прибавления новых инструментов создают эффект приближения. Фоновый характер тематизма при господстве фактурно-темброво-гармонического решения над мелодической рельефностью выявляет импрессионистичность стиливого решения.

От цифры 2 в оркестре устанавливается оstinatность мелодических фигураций. Лишь на цифре 4 у флейты возникает оформленная солирующая тема (пример 2).

Пример 2



Мелодико-ритмическая свобода в развитии, неквадратная структура (протяженность всего 7 тактов) создают впечатление импровизационности, а тембр солирующей флейты выступает как лейттемир главного персонажа – Соловья. Начинается мелодия в b-moll и она преимущественно диатонична.

Начиная с цифры 5 фактура становится дифференцированной по функциональному значению: контрабас спускается по хроматизмам вниз, вторые скрипки и альты вместе с медными духовыми инструментами по-прежнему выполняют функцию музыкального фона, создающего атмосферу окружающего мира. Первые скрипки вместе с первым гобоем играют соло, иногда к ним присоединяются первая флейта и виолончель. Тема соло также носит черты ориентальности, некой восточной неги, что еще подчеркивается и тембрами инструментов (примеры 3 и 4).

Пример 3



Пример 4



Глиссандо арфы, вливающееся в выдержанные звуки у струнных и «покачивающиеся» мотивы у флейты и валторн, образуют арку с начальным разделом вступления. Четыре такта *Piu mosso* на цифре 7 выполняют функцию небольшой связки и перехода к первой песне Рыбака. Здесь на достаточно тихой динамике предостерегающе «вторгаются» фанфарные интонации медных духовых как некий предвестник предстоящего конфликта. Именно с этого момента, по ремарке композитора, начинается само театральное действие.

Рыбак – первый персонаж, который появляется в этой опере, и он будет играть важную роль в драматургии всего произведения. Ремарка перед первым появлением Рыбака («Рыбак представлен на сцене статистом. Певец же находится в оркестре») предполагает разделение функций актера и певца: это уже говорит нам об использовании в опере принципа условности театра. Текст песни отражает свойственную восточной поэзии метафоричность и символический подтекст.

«Невод бросал небесный дух,
В сети свои рыбу ловил.
В сети свои рыб морских наловил.
Много поймал небесный дух.
Бледен, бледен серп луны.
Слышу тихий плеск волны.
.....
В небо унес небесный дух:
В море свое рыбу пустил.
Птицами он сделал их всех,
Голос им дал небесный дух».

В небольшом вступлении к самой песне создается пейзажный образ, в трелях деревянно-духовых, по очереди вступающих (флейты, гобоя и кларнета), слышится имитационная переключка разных птиц. Оstinатное сопровождение струнных инструментов остается как во вступлении к опере: «покачивающиеся» фигурации, создающие эффект покачивания лодки. В основе тематизма – акустически чистые обертонами базовые кварто-квинтовые интонации, что, возможно, отражает идею близости данного персонажа к природе (пример 5).

Пример 5

The musical score for Example 5 is presented in a standard orchestral format. It includes staves for the following instruments: Fl. gr. I, Ob. I, Cl. I in Bb, Timp., Celesta, Arpa I, Arpa II, VI. I, Vle., Vc., and Cb. The vocal part is marked 'Sole' and 'unis.'. The string section is marked '(sempre con sord.)'. The score is in 4/4 time and features a mix of melodic and rhythmic patterns.

Характер песни – лирико-созерцательный, с чертами повествовательности, что в целом отражает и содержательную сторону этого номера.

Форма песни – два куплета, разделенные речитативной вставкой. Тональность начального раздела – натуральный *a-moll*: это можно понять по присутствию тон-устоя *a*. Вокальная партия диатонична, поэтому с самого начала песня Рыбака воспринимается как народная. В мелодическом облике темы песни Рыбака можно проследить также связь с песней Юродивого «Месяц едет...» из оперы Мусоргского «Борис Годунов». Это не удивительно, так как «в музыке <...> Мусоргского Стравинский ценил “гениальную интуицию” и считал его вокальную музыку лучшим из всего, что создано русской школой» [7. С. 98]. Сама мелодия – небольшого диапазона и не выходит за пределы кварты: первые 6 тактов – *a-d*, вторые 6 тактов – *c-f*. Она опирается на свойственные народным мелодиям трихордовые попевки (пример 6).

Пример 6

Унификация (универсальность) стиливого решения (фольклорная природа трихордовых интонаций не привязана к национальному) также может способствовать некой типизации образов; обобщенное здесь преобладает над индивидуальным. Остинатность ритмического и мелодического «покачивающегося» рисунка струнных инструментов придает песне черты жанра колыбельной. Контрабас и литавры устанавливают доминантовый органнй пункт *C-dur*. Параллельный мажоро-минор создает зыбкую переменчивость, а жанровые аллюзии придают песне характер восточной медитативной созерцательности, вполне согласующейся с атмосферой стиха.

Эмоциональное переключение (возникающее на цифре 10 *Roco più mosso*), разрушающее идиллию начального раздела, появляется еще за полтора такта до второго раздела. Характер музыки меняется: остинатная пульсация струнных на динамике *p* как будто передает состояние дрожи и волнения. Партия Рыбака звучит уже в диапазоне чистой квинты, а в основе мелодической линии – звуки тонического трезвучия (пример 7). Соответственно, происходит сдвиг вокальной партии на полтона вверх и повышение регистра. Тональность осталась, как и в первом разделе, *b-moll*. Партию Рыбака канонически имитируют гобой и английский рожок: специфические тембры и народная мелодика создают звукоподражание наигрышу, при этом не лишенного экспрессии.

Пример 7

[10] Più mosso $\text{♩} = 88$

Solo *pp* Solo *pp*

p

Блѣ - дѣнь, блѣ - дѣнь серъ лу -
Pâ - le brille au ciel la -
 Blass am Him - mel scheint der
Pale, how pale is the young

[10] Più mosso $\text{♩} = 88$

pizz.

pp sempre pizz.

pizz.

pp sempre pizz.

pp sempre pizz.

pizz.

pp sempre pizz.

pp sempre

Пример 7 (продолжение)

Рыбакъ.
Pêch.
 Fisch.
 Fish.

ны. Слы - шу ти - хий плещъ мол - ны.
Lune. L'on - de calme est en - dor - mie.
 Mond. Still die Wel - le sich ver - lor.
 моря. Morn - ing light will break too soon.

[11] *allegro*

VI. I div.

VI. II div.

Vla. div.

Vc.

Cb.

Fig. I

The musical notation for Fl. I shows a solo section. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. A 'Solo' marking is placed above the staff. A 'p dolce' marking is placed below the staff. The melody continues with a series of eighth and sixteenth notes, ending with a quarter rest.

Следующее дальше ариозо Соловья – это развернутая экспозиция одного из главных героев оперы. Образ птицы дан неразрывно с природой, как органичная ее часть в своей чистоте и естественности. Соответственно, вполне логично в тексте обращение к образам пейзажа и к природе как к живому существу, а сравнение звезды с Соловьем носит символический характер.

Ариозо предваряется небольшим оркестровым вступлением. Практически без сопровождения, за исключением изредка появляющихся тихих тремоло у струнных, флейта исполняет соло импровизационного склада, предваряя появление главного персонажа (*пример 9*). Ее подхватывает флейта *riccolo* в дуэте со скрипкой, а затем и голос сопрано в виде небольшого вокализа, состоящего из двух тем. Мелодия берет интонационное начало из второго раздела песни Рыбака, что выявляет внутреннее родство персонажей в их естестве и единстве с окружающей природой (*пример 10*).

Fl. gr. I

СОЛОВЬИ (Голосъ въ оркестрѣ.)
Le ROSSIGNOL (Voix dans l'orchestre)
 NACHTIGALL (Stimme aus dem Orchester)
 NIGHTINGALE (Voice from the Orchestra)

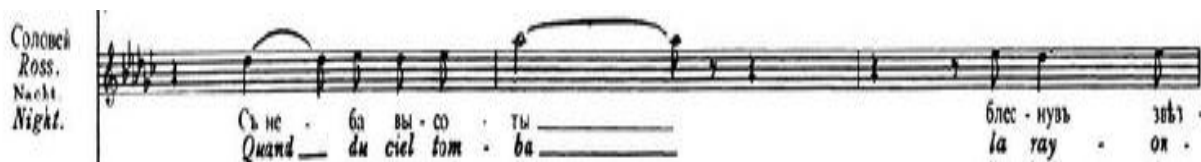
p *ritardando*

Aхъ! _____ Ah! _____ Aхъ! _____
 Ah! _____ Ah! _____ Ah! _____
 Ach! _____ Ach! _____ Ach! _____
 Ah! _____ Ah! _____ Ah! _____

13

Мелодия партии Соловья – ариозного склада, ритмически в первой строфе проста, но не лишена импровизационности за счет включения гибкого триольного ритма. В основном вся вокальная партия находится в верхнем регистре, иногда опускаясь в средний. Обилие хроматизмов создает плавность и текучесть мелодической линии ариозо, что придает ей свободу в сочетании с поэтической изысканностью (пример 11).

Пример 11



Пример 11 (продолжение)



Оstinatное тремолирование в оркестре, а затем мелодические фигурации струнных интонационно и ритмически сближают материал ариозо и вступления. Вкрапления небольших мотивов деревянных духовых инструментов, а также арфы придают тонкость и прозрачность оркестровой ткани, создавая ощущения диалога голоса Соловья и звуковых «вибраций» природы, наполненных трепетностью и некоторой мистичностью (пример 12).

Пример 12

19 L'istesso tempo (senza sord.)

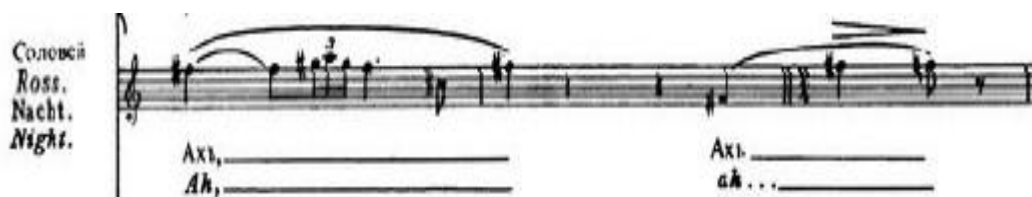
VI. Solo
VI. I div.
VI. II
Vla. div.
Vc. div.

spiccato sempre
p
pizz.
div.
pp

Вторая строфа (начинается с цифры 22) отличается неустойчивостью в гармоническом, мелодическом и, соответственно, образном отношении. Если тональность первой части ариозо выдержана преимущественно в Ges-dur, то вторая часть уже начинается в As-dur, с небольшим переключением в исходную тональность, а завершается в h-moll, привнося углубленно-психологический оттенок в соответствии с текстом.

Вторая строфа отличается от первой более сложным мелодическим рисунком вокальной партии, вследствие этого она чуть более эмоционально экспрессивна. В конце ариозо, образуя арку с его началом, звучит вокализ, при этом оба мотива вокализа зеркально-симметрично отражены (*сравните примеры 10 и 13*).

Пример 13



«Вторгающиеся» репетиции бас-кларнета, короткие тираты фаготов и тремоло струнных *divisi* фактически дают некий драматургический и образный перелом. Так происходит монтажное переключение на сцену на опушке: появляются придворные и Кухарочка, которые ищут Соловья. В этом разделе звучит небольшое соло английского рожка (*пример 14*), которое подхватывают низкие деревянные духовые. Его интонации будут обнаруживаться в репликах Камергера. Таким образом, можно сказать, что этот фрагмент косвенно характеризует придворных императорского дворца.

Пример 14



Продолжает эту сцену речитатив Кухарочки. Она восхищается Соловьем и наслаждается его пением. Ее вокальная партия силлабична и декламационна, но при этом достаточно мелодизирована; ритмическая однозначность и даже некоторая интонационная угловатость партии Кухарочки говорят о простоте самого персонажа (*пример 15*). После слов «...здесь каждый день я слышу соловья...» в оркестре флейта исполняет фрагмент из ариозо Соловья.

Пример 15



В последующем, достаточно развернутом эпизоде речитативные реплики хора придворных и Камергера, которые пришли поймать Соловья, сопровождаются репетициями у струнных и выдержанными длинными нотами у труб, что придает музыке напряженность, некую суету. А угловатость и даже некоторая «крикливость» речитативов и инструментальной поддержки, выраженной деревянными духовыми, говорят об ограниченности и непривлекательности самих персонажей. Возможно, выбор тембров для обозначения данных героев не случаен: нарочитая «деревянность» и плоскость звука как раз хорошо характеризует придворных. При этом присутствует некоторый элемент комичности, разоблачающей глупость придворных в самом показе через звукоизобразительность: голоса коровы и лягушки они принимают за пение Соловья.

Пример 16

KÖCHIN COOK

Со - ло - выи - ло. со - ла и - дуть вель -
Che ros - sig - nol, *de* grand seig - neurs er -
 O, Nach - ti - gall, es kom - men gros - se
Dear night - in - gale, *these* no - bles here be -

39 Allegro $\text{♩} = 116$

arco

div. unis.

p subito cresc. poco a poco

p cresc. poco a poco

p cresc. poco a poco

Кухарочка
Cuis.
Köchin
Cook

- мо - жи ста - зать те - бя, что Им - пе - ра - торь наш ж -
 - ri - veni *Pour* l'an - non - cer que l'em - pe - reur puis - vant di -
 Her - ren nad küu - den dir, dans un - ser Herr, der Kai - ser
 - fore you have come to tell the Em - pe - ror's de - sire to

4 VI. Soli

VI. I gli altri

VI. II div.

Vle.

Наконец происходит встреча Соловья, Кухарочки и Камергера. У каждого из трех персонажей индивидуальное решение вокальных партий и своя инструментальная поддержка: речитатив Кухарочки звучит на фоне хроматических репетиций шестнадцатыми и оstinатной пульсации четвертными аккордами у струнных инструментов (пример 16);

короткая фраза Соловья очень похожа на речь и по интонированию, и по делению на короткие фразы. При этом слова данного персонажа произносятся либо без инструментального сопровождения, либо на фоне тремоло струнных и деревянных духовых, ведущих гибкую мелодическую линию (пример 17). К словам Камергера на втором такте цифры 40 композитор поставил ремарку *Maestoso alla breve*: оstinатное тремолирование струнных и деревянно-духовых, показная торжественность, выраженная также и размером 2/2, силабичность речитации, а также унисонное звучание голоса и инструментальной поддержки фагота, с нарочитым акцентированием на каждой доле, звучит гротескливо, так как мелодическая партия абсолютно неуравновешенна и опять же звучит «крикливо» и нервно (пример 18).

Пример 17

NACHTIGALL NIGHTINGALE

Ах, о . чень радъ! На - чать ли мнѣ, вель -
Ah, de grand cœur! Com-men-ce-rai-je, ô
 Ах, herz-lich geim! Soll es gleich sein, ihr
Ah, what a joy! Shall I start now, oh

Кузарочка
 Cuis.
 Köchin
 Cook

- ла - етъ у - слы - шать тво - е пѣ - ні - е.
- si - re joi - ir de ton ra - ma - ge.
 wün - sche, zu lau - schen dei - nem Lie - de.
hear you, our ri - ler's wish to hear you sing.

Tutti anis.

VI. I

VI. II
 div.

Vle.

Пример 17 (продолжение)

Соловей
 Ross.
 Nacht.
 Night.

мо - жи?
princes?
 Her-ren?
no-bles?

40

Vc.
 div.

Cb.
 div.

Завершает первое действие песня Рыбака, которая основана только на третьем разделе его экспозиционного номера и по тексту, и по музыке. В этой опере данный персонаж играет двойную роль: он и действующее лицо, и рассказчик. В данном случае Рыбак является для нас именно «нарратором»: текст песни представляет собой краткое, завуалированное содержание последующего акта, в образах-символах которого слушатель теперь может отчетливо узнать аллюзии на Соловья и придворных.

Таким образом, первый акт выполняет драматургическую роль достаточно развернутого пролога и одновременно является экспозицией практически всех действующих лиц оперы. Это отражает эпическую жанровую природу оперы. Об этом говорят также картинность и наличие повествовательности и «авторского слова» через Рыбака. Уже с самого начала проявляются принципы условного театра: «масковость» персонажей (у них нет даже имен), закрепление за каждым персонажем определенной образности и типа интонаций. А влияние в те годы на Стравинского импрессионизма отразилось в музыкальном воплощении образов природы.

AKT II

Второе действие начинается с антракта, который внезапно и очень шумно открывает новую сцену. Это своего рода интрада, соответствующая содержанию большой начальной сцены – подготовки дворца к появлению гостей и Императора в честь Соловья. Начальный удар в литавры и стремительный восходящий пассаж у арф, фортепиано, фаготов и медных духовых сразу же заявляют об активном характере этой части, в котором можно почувствовать даже некую агрессивность и воинственность (*пример 19*).

Пример 19

51 Presto ♩ = 144

Flauto piccolo

I

Flauti grandi II

Oboi I e II

picc. in Re

Clarinetti I e III in La

I, II

Corni in Fa III, IV

Trombe I, II in Sib

picc. in Re

Trombe in Do

Timpani

Campanelli

Triangolo

Pianoforte

Arpa I

Arpa II

Несмотря на размер 3/4 присутствуют явные аллюзии маршевости: этому способствуют ярко выраженная акцентность, обилие медных духовых, особенно труб и валторн. Чередование трехдольности и двухдольности, триольная пульсация-тремоло в высоком регистре у деревянных духовых создают впечатление нарочитой театральной аффектации и даже маршонеточности, что впоследствии найдет свое отражение в эпизоде «Китайского марша» (пример 20).

В основе ладовой организации музыки – преобладание пентатоники, что является стилевым признаком китайской музыки. Это стилевая особенность усиливается также использованием инструментов, возможно, подражающих китайским народным: деревянные духовые (используется кларнет in A, кларнет piccolo in Es), челеста, треугольник, арфа (подражание щипковым), низкие струнные.

Тематизм вступления – преимущественно фактурно-тембровый и ладогармонический. Его особенность – в повторении кратких мотивов, основанных на фигуративном восходяще-нисходящем движении с вариантными изменениями, что типично для стиля Стравинского.

Практически сразу же вступает смешанный хор придворных и слуг, а также выделяют-ся несколько солистов, но все партии перебивают друг друга, смешиваются. В основе во-кальных партий – декламация, порой хор дублируется оркестром. Как и в первом действии, голоса придворных звучат резко и «крикливо». Все это создает блестяще фееричный и при этом несколько суетливый образ толпы людей. Что касается текста, то он представляет собой вербальную демонстрацию подготовки к празднику и включает в себя всего несколько фраз, которые постоянно повторяются (*пример 21*).

Ладовая организация уже с начального пассажа части опирается на политональность и полиладовость: минорная субдоминанта $F\text{-dur}$ (as), на которую наслаивается звукоряд с чер-

тами лидийского лада (ля-бекар), придает музыке колористичность. У флейты – тремоло *cis-g*, у гобоев и кларнета *in La* в это же время – *g-d*: это вызывает «трение» звуков *d-des (cis)*. Выбор такой гармонизации не случаен: помимо того что это особенность гармонического мышления композитора, это еще и хорошо отражает характеристику и суть персонажей: неприятные, не имеющие собственного индивидуализированного воплощения, слитые в общую бесформенную массу.

Пример 21

The musical score for Example 21 is a complex orchestral and vocal work. It features a large orchestra with multiple staves for woodwinds, brass, and percussion. The vocal parts are for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, with lyrics in both German and Russian. The music is in 2/4 time and features a complex harmonic structure with trills and tremolos. The score is written for a large ensemble, with many staves for each instrument type. The vocal parts are written in a style that is both melodic and rhythmic, with a focus on the text. The overall mood is one of intense drama and emotional depth.

Средний раздел начинается монтажно и представляет собой рассказ Кухарочки о Соловье. Темп замедляется, и вместо tutti оркестра звучат всего лишь струнные и труба. Вокальная партия Кухарочки все так же остается силлабической и речитативной, но при этом ритмически и мелодически становится более свободной, немного приближаясь к манере исполнения Соловья и являясь его косвенной характеристикой (пример 22).

Пример 22

КУХАРОЧКА La CUISINIÈRE
KÖCHIN COOK

Häts, mä - schen - ka - a, ch - pen - ka - a
Now, c'est un tout pe - tit co - seam grä -
Ach, nein, es ist ein klei - nes, gran - es
No he is ve - ry small and grey in

63 Lento $\text{♩} = 50$

arco

arco

Cor. I. II
in Fa
Кухарочка
Cuis.
Köchin
Cook

- сть - ка, - е сь кь - такъ ца - ка за - мь - ть - моу - ло, А за - но -
- ad - tre on peut le voir par - fois dans les co - ges, et quand il
Vog - lein, man kann es manch - mal in dem Wald - chen se - hen, und wenn es
co - lour, you would not see him in a for - est thick - et, but when he

VI. I
Solo

VI. II
Solo

Vla.
Solo

Vc.
Solo

Cl. I. III
in La
Кухарочка
Cuis.
Köchin
Cook

- ста, не - ко такъ ца - нетъ, че - за мь пла - ло - ка - ть - ца
chan - te, pour un rien vos yeux sont sont pleins de lar - mes,
singt, so ful - len sich die Au - gen so - gleich mit Trä - nen,
sings you are pos - sessed and can - not keep back the flow - ing tears, th

Cl. III in La: Cl. basso

VI. I
Tutti

VI. II
Tutti

Vla.
Tutti

Vc.
Tutti

Flauto solo al segno

Ob.

pp

Stretta начинается репризой первого раздела антракта, при этом она достаточно сильно сокращена. Исходя из того, что ни музыкально, ни по тексту раздел не меняется, можно сказать, что прислуга во дворце отнеслась равнодушно к словам Кухарочки.

Суету подготовки к празднику прерывает появление Камергера, который возмущает о том, что на праздник прибыли вельможи. Единственную реплику этого персонажа можно поделить на две части. Первая осталась без изменения с предыдущего акта: поддерживаемая в унисон с голосом тромбона на фоне замолкнувшего оркестра, угловатая, резкая и надменная. Вторая же по музыкальному решению представляет собой полную противоположность: хроматический нисходящий ход без какого-либо музыкального сопровождения выдаёт страх персонажа перед вышестоящими гостями. И, словно в подтверждение этого, бас-кларнет и тромбоны в унисон повторяют мотив Камергера, только звучит он более глиссандированно (*пример 23*). Данное музыкальное решение хорошо отражает одну из особенностей условного театра: эмоции здесь не столько выражаются, сколько изображаются музыкальными средствами, а монтажный стык интонаций придает нарочитую аффектированность.

По своей художественной задаче и образности этот раздел глубоко не контрастирует с вступительным, он близок яркой картинностью и декоративностью. Его тематический материал являет собой реминисценции мотивов из вступления с вариационным развитием.

23

Пример 24

The musical score for Example 24 is a complex orchestral arrangement. It features a variety of instruments including woodwinds (flutes, cor Anglais, cor in Fa), brass (trumpets in La and Re, tuba, camp, triangle, cymbals, and cymbal), strings (violin I and II, viola, cello, and double bass), and percussion (piano forte, arpa, and various drums). The score is written in 2/4 time and includes dynamic markings such as *ff*, *pp*, and *sfz*. A box with the number 67 is visible above the VI. I and II parts. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 67 and the second system starting at measure 68.

В размере 2/4 на фоне оstinатной пульсации восьмыми оркестра у виолончелей звучит триольное тремолирование, похожее на вступление к опере. Фанфары двух труб, исполняемые в кварту по звукам пентатоники, возвещают о статусе и важности гостей.

Постепенная динамизация приводит к яркой кульминации: tutti оркестра возвещает о появлении Императора. В основе – все тот же пентатонический мотив (*пример 25*). Завершает эпизод реплика Камергера, которая ничем по музыкальному воплощению не отличается от его предыдущих.

Следующая сцена – «Песня Соловья» – представляет собой арию данного персонажа, обрамленную двумя виртуозными вокализмами *a'capella*.

Текст арии отличает символистская недосказанность и ассоциативное богатство при поэтически изысканном тоне выражения:

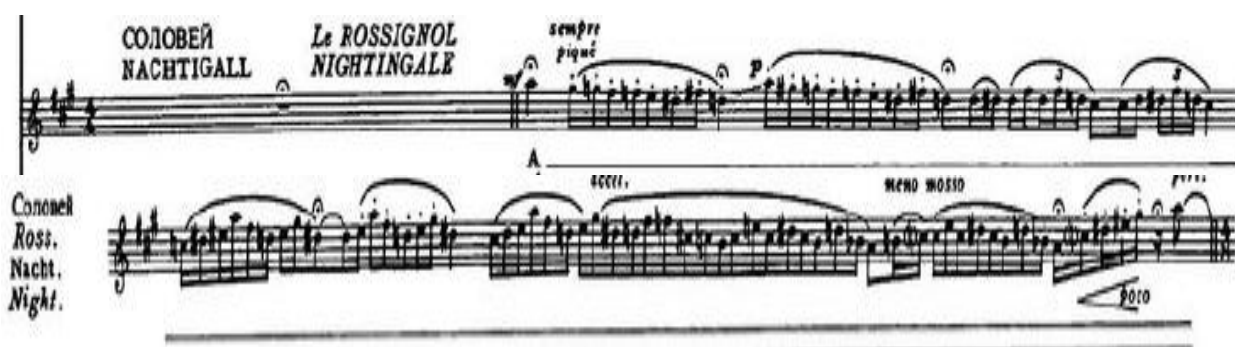
«Ах, сердце доброе,
Ах, сад благоуханный.
Цветы душистые,
И солнце, и цветы!
Ах, сердце грустное,
Туман передра́ссветный.
Слеза прозрачная,
И месяц,
И слеза...

Ах, сердце нежное,
 Ах, небо синей ночи,
 Мечты любимые,
 И звезды,
 И мечты...»

Символика, поэтическая метафоричность и даже эмоциональная атмосфера стиха (кроме структурного решения) вызывают ассоциации с японской поэзией.

Мелодия вступительного вокализа начинается с «вершины источника», ее изысканный хроматизированный рисунок вызывает прямые ассоциации с темой Шемаханской царицы из оперы «Золотой петушок» Римского-Корсакова. Но, несмотря на интонационное сходство партий этих двух персонажей, важно отметить, что контекст в связи с трактовкой персонажей несколько отличается: героиня оперы Римского-Корсакова является неотъемлемой частью восточной культуры, поэтому для нее подобные интонации естественны. Для Соловья же изысканно хроматизированная мелодическая линия воплощает идею красоты и поэтичности (присущую, кстати, и образу Шемаханской царицы). Импровизационно свободный вокализ опирается на хроматический *a* – это яркий пример фигуративной мелодики типа арабески с прихотливыми и непредсказуемыми изгибами мелодической линии, в которой небольшие отрезки движений по звукам хроматической гаммы, порой с элементами скрытого двухголосия, сочетаются с движением по звукам трезвучия (пример 26).

Пример 26



Четко структурировать (и разделить на фразы) этот раздел сложно. Сам композитор не установил какого-либо размера, и, соответственно, деление на такты тоже отсутствует. Цезуры в мелодической линии создаются с помощью фермат либо долгих длительностей. При этом деление будет на неравные структурные единицы. В основе этого решения лежит идея импровизационности, которая будет касаться и тонального плана: тема начинается со звука *a*, и к концу каденции наблюдается тенденция к разрешению в этот же звук, но тоничность этого звука весьма условна, так как и в самом этом эпизоде, и в дальнейшем тональный план неустойчив.

Вокализ логично вводит в арию. Ее мелодика ариозного склада также хроматизирована и импровизационна. В связи с этим наблюдается несовпадение во фразах ударения текстового и мелодического (пример 27). Вокальная партия звучит на фоне тонического органного пункта у струнных (тональность – *A-dur*). По форме ария является строфической с вариационным развитием, к третьей строфе ритмика усложняется. Но при этом образное содержание сохраняется на протяжении всего номера. Тремолирование флейт и кларнета в совокупности с тембрами струнных инструментов и очень медленным темпом дают ощущение статичного созерцания образов природы. А тихая динамика придает этому разделу таинственность, поэтичность и импрессионистическую зыбкость.

Пример 27

Завершающий «Песню Соловья» вокализ мелодически немного отличается от вступительного: доминанта *e* стала тоном-устоем, а широкие виртуозные ходы сменились более ограниченными по диапазону мелодическими ходами. При этом опора на хроматический звукоряд, виртуозность и импровизационность остались ведущими средствами выразительности (пример 28).

Пример 28

Следующий за арией диалог Соловья и Императора дает нам экспозицию нового персонажа.

Первая половина небольшой речитативной реплики китайского правителя отмечена тихой динамикой, а ритмически равномерная вокальная партия выдержана на одном звуке с редкими мелодическими подъемами на м.3 и ум.4. Все это в сочетании с очень скудным сопровождением виолончелей и альтов пиццикато, а также с весьма условным соло кларнета (партия Императора звучит практически *a'capella*) показывает нам, как был заморожен Император пением птицы (пример 29). Вторая часть его речитатива резко контрастна: она звучит уже *f*, и диапазон партии Императора расширяется за счет скачков на м.6 и б.6 (*e-c¹/cis¹*), а солирующие трубы придают репликам персонажа властность (пример 30). Подобное решение только подчеркивает «масковость» персонажа.

Пример 29

Пример 30

Più mosso $\text{♩} = 88$

Cl. III in Sib

I Tr. in La

II

I Trb.

II

Император
Емр.
Кайз.
Емр.

ка - лу - ю с - му На ще - ю туф - лю со - ло - ту - ю.
im de la ran - tom - fie d'ur por - ter am son l'in - si - gne?

Ответ Соловья, напротив, очень подвижен мелодически и ритмически, несмотря на речитативную природу вокальной партии: импровизационность и гибкость, свойственные вокальной партии этого персонажа, сопровождаются звукоизобразительными фигурациями у флейты и кларнета.

Монтажно начинается новый раздел: реплики придворных отличаются силлабичностью, неприхотливостью мелодического рисунка и некоторой резкостью, так же как и последующая интонационно выдержанная фраза Камергера, что говорит слушателю об отсутствии у окружения Императора какой-либо чуткости к прекрасному, а также о том, что данная группа персонажей не имеет никакой тенденции к развитию, и, соответственно, показ ее отличается условностью.

Появление японских послов предваряется небольшим вступлением двух флейт и фагота, после чего начинается дуэт тенора и баритона в квинту. Их вокальная партия является повторением материала инструментального вступления. Песня, опирающаяся на декламационный вокальный стиль, состоит из двух строф: первая звучит а'capella с выдержанными звуками английского рожка (пример 31), вторая – на фоне пульсации струнных и диалога флейт (пример 32). Равномерная ритмическая оstinatность оркестра создает полиритмию с триольным решением вокальной партии третьего посла. А внезапное ускорение темпа, громкая динамика и ремарка автора «почти криком» говорят о некоторой присущей театру представления утрированности не без доли комического эффекта (пример 32, продолжение).

Пример 31

Largo $\text{♩} = 40$

Cor.ing.

1st ПОСОЛ 1st ENVOY

1. GESANDTER 1st ENVOY

2nd ПОСОЛ 2nd ENVOY

2. GESANDTER 2nd ENVOY

Кор - да соин - це за - шло Вла - ды - ка Я - по - ни -

Am com - cher du so - leil, du Ja - pon le Son - so - rain

Bei Son - nen - na - ter - gang, der Kai - ser von Ja - pan

Oh with the eve - ning sun, the Ja - pan - ese sod - reign.

Пример 32

91 Vivace $\text{♩} = 70$

I Fl. gr. II

picc. in Re Tr. in Do

f *sempre sim.* *con sord.* *sul. meno*

Первые два япон. посла разступаются. Къ Кит. Имп. подходят
третий япон. посоль съ Искусств. Сол. въ руках.
*Les deux premiers envoyés s'écartent, le troisième s'avance
vers l'Empereur, et lui présente le rossignol artificiel.*
Die ersten beiden Gesandten geben auseinander, der dritte geht
auf den Kaiser zu und überreicht ihm die künstliche Nachtigali.
The third envoy advances towards the Emperor, and presents
the mechanical nightingale.

почти крикомъ
presque crié
fast shrieking
almost shouting

**3й ПОСОЛЬ
3e ENVOYE
3. GESANDTER
3rd ENVOY**

Co - no
L'Em - pe -
Un - der
From the

91 Vivace $\text{♩} = 70$

VI. I VI. II Vle.

f détaché *sul pont. sino al segno* *sempre sim.* *sino al segno*

Пример 32 (продолжение)

I Fl. gr. II

picc. in Re Tr. in Do

**3й пос.
3e Em.
3. Ges.
3rd Envoy.**

- вей Им - пе - па - то - па Я - пон - ска го
- rent du Ja - pon en - pose son ros - si - gnol
Kai - ser schickt dir sei - ne Nach - ti - gall,
lord of Ja - pan I bring this night - in - gale,

VI. I VI. II Vle.

«Песня механического соловья» в драматургии контрастирует с песней живого Соловья. Интересно, что это контрастное сопоставление дается как бы «на расстоянии», отстраненно, в основном декоративными сценами между ними.

Начинается она с тремоло кларнетов на выдержанных унисонах у виолончелей, которые в сочетании с диссонирующими аккордами челесты изображают движение механизмов. Развернутое соло гобоев имитирует звучание соловья-игрушки. Чисто инструментального склада, эмоционально холодная тема основывается на восходяще-нисходящем движении и складывается из двузвучных мотивов при опоре на мажорную пентатонику (*пример 33*). В этом есть некоторое сходство с «Китайским маршем». Ритмически в ней все достаточно выверено; темп также умеренный и неизменный, то есть отсутствует естественная импровизационность и развитие образа, что дает нам понимание «неживой», искусственной природы соловья, который, по сути, тоже навсегда останется в неизменном виде. Настоящий Соловей в это время улетает.

Пример 33

Небольшая диалогичная сцена между Камергером и Императором относится больше к характеристике внешней стороны правителя. Все так же на фоне выдержанных нот у солирующих труб реплики этого персонажа звучат властно и непоколебимо. Лишь только на последних шести тактах сцены композитор помещает ремарку «В темпе «Китайского марша» с включением некоторых реминисценций из этого номера. Это значит, что весь императорский дворец пока что остался во власти поверхностного восприятия прекрасного.

Действие вновь завершается песней Рыбака:

«Тучами все звезды сокрыв,
Холод и тьму смерть принесла.
Смерть самую голосом птиц,
Смерть победил небесный дух».

Так же как и в первом действии, песня выполняет роль связки-предсказания сюжета. Мелодия вокальной партии не меняется, а оркестровое сопровождение основано на оstinатных фигурациях арфы, пульсации в разных ритмических вариантах струнных и гобоя, а также включает оstinатный выписанный мордент у английского рожка.

Таким образом, во втором действии впервые выявляется одна из основных идей оперы – конфликт искусства подлинного и ложного. Но реализует он себя не по законам драмы (через прямое столкновение), а по законам эпоса, то есть через контраст, к тому же разделенный сценой появления японских послов. Сама ситуация «соревнования» воспринимается как

первая смысловая кульминация оперы. В решении действия преобладает опять же картинность, типичная для эпического жанра, только теперь она решена как частая монтажная смена декоративных сцен.

Акт III

Последнее действие разворачивается в комнате Императора. Над ним склонилась Смерть, которая забрала у него корону и императорское знамя. Вокруг кружат призраки, олицетворяющие «злые и добрые дела»¹ правителя. Испуганный умирающий Император умоляет принести ему музыку, так как его игрушечный соловей уже давно сломался.

В целом акт отличается камерностью звучания и психологичностью содержания, пожалуй, даже философским подтекстом. Действенность или фабульность в нем наименее выражена. Акт открывается развернутым мрачным вступлением. Его тематизм опирается на материал двух номеров – «Песни искусственного соловья» (интонации соло гобоев) и «Китайского марша» (использование пентатонических мотивов). Реминисценции именно данных тематически родственных элементов содержательно оправданны: в сказке Андерсена упоминается о том, что рядом с изголовьем кровати лежал механический соловей, которого некому было завести, а во всем дворце слуги уже спешили поклониться новому императору. С самого начала можно отметить небольшую повторяющуюся тему у тромбонов с сурдинами, которая звучит на фоне выдержанных звуков валторн. Содержание этой мрачной по характеру темы пока еще не раскрыто в полной мере, но уже на момент экспонирования чувствуется заложенный в ней недобрый смысл: начальная «агрессивная» интонация тритона, чисто инструментального склада мелодический рисунок темы, основанный на холодных кварто-квинтовых скачках и элементах хроматической гаммы, говорят о господстве чего-то внеличного и фатального. Очень медленный темп, наложение уменьшенных трезвучий от *a* и от *d* друг на друга в очень низком регистре, а также разреженная фактура придают этому разделу зловещий и мистический характер (пример 34).

Пример 34

101 Con moto ♩ = 120

I
II
Corni in Fa
III
IV

I
Trombe I. II in La

I
Tromboni
II, III

Tuba

Timpani

Viola

Violoncelli

Contrabassi

¹ Цитата из сказки Г.-Х. Андерсена «Соловей».

Пример 35

Cl. bas. in Sib. Solo

Fag. II

Trb. I, II, III con sord.

Timp. *secco*

Celesta

(испуганно) (avec effroi) (erschrocken) (frightened) ИМПЕРАТОРЪ L'EMPEREUR KAISER EMPEROR

Что - то? Кто о - ни? Ахъ.
Qu'est-ce là? Qui va là? Je
 Was ist das? Wer ist hier? Ach,
 Who is it? What are you? I

Привидѣнія Spect. Geist. Spect.

Вспом - ни! Мы - всѣ тво - и дѣ - ла.
Trem - ble! Tous tes ac - tes pas - sés,
 Zitt - re! Dei - ne Ta - ge sind um,
 Hear us! We are all your past deeds,

109

VI. I pizz.

VI. II pizz.

Vlo. pizz.

Vc. pizz.

Cb.

Одноголосный хор привидений (ремарка композитора) выступает в образном плане как естественное продолжение вступления. Вокальная партия строится на медленном движении типа *circulatio* вокруг звука *f*, что имитирует кружение призраков вокруг Императора. В диалоге с неизменно повторяющейся партией привидений звучат реплики Императора: они короткие, выражают испуг и воплощаются в речитативной интонации небольшого диапазона с чередованием скачков и репетициях на одном звуке (пример 35). Здесь персонаж показан с человеческой стороны: вокальная партия более живая и подвижная мелодически, а интонации трубы, которые сопровождают его реплики «Ах, музыки! Музыки!», звучат скорее как мольба, нежели приказ (пример 36).

Пример 36

Cor. I in Fa *f* *crescendo*

Trb. I, II, III (sord.)

Timp. *secco*

Celesta

СОЛОВЕЙ Le ROSSIGNOL NACHTIGALL NIGHTINGALE

Императоръ Emp. Kais. Emp.

Ахъ, му - зи - ки, му - зи - ки!
Mes mu - si - ciens, par grâ - ce!

Новая сцена начинается внезапным появлением Соловья и его речитатива. Как и во втором действии, вокальная партия персонажа звучит а'capella. После речитатива звучит небольшой вокализ, который интонационно очень близок вокализу из второго действия (пример 37).

Пример 37

Соловей
Ross.
Nacht.
Night.

110 $\text{♩} = 60$

meno f

здесь, я здесь, Ве - ли - ный Им - пе - ра - торъ! Те - бѣ спо - ю - о томъ, какъ хо - ро -
 me voi - ci, O prin - ce mag - na - ni - me! Je viens chan - ter de tes jar - dins le

Соловей
Ross.
Nacht.
Night.

шю въ са - ду тво - емъ. A
 charme et la dou - ceur. A
 Za - ber und Süs - sig - keit. A
 gar - den is to - night. A

Соловей
Ross.
Nacht.
Night.

111

legato a tempo

Вся сцена с Соловьем является центральной в данном действии, она довольно масштабная и свободно построена: включает кроме собственно ариозных эпизодов диалоги с Императором и со Смертью.

Само ариозо Соловья, несмотря на связь со вторым действием, лишено безмятежности и идилличности. Некоторая напряженность подчеркивается и редким сопровождением оркестра, затемненными красками минора (пример 38). Мелодический рисунок вокальной партии Соловья напоминает *circulatio* в крупных масштабах: как будто птица пытается загипнотизировать Смерть и отвлечь ее внимание от Императора. В отличие от легкого, созерцательного по характеру ариозо второго действия, вся сцена с Соловьем более психологична.

Пример 38

I
Fl. gr.

II
Cl. picc.
in C

Cl. f. in Bb

I. II
Cor. in F

III. IV

P-forte

Соловей
Ross.
Nacht.
Night.

112 $\text{♩} = 60$

sempre

ночь — см — я — я
 La — nuit fait place
 Sieh — schon — stoigt
 Night — yields to — dawn,

arco div.
 con sord. poco
 arco div.

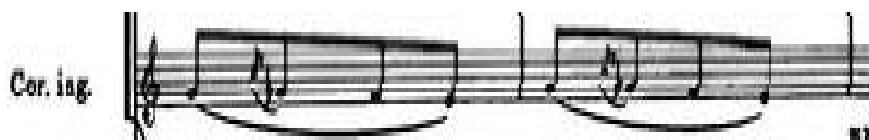
Пример 38 (продолжение)

I Fl. gr.
 II Fl. gr.
 Cl. picc. in Re
 Cl. I in Sib
 I. II Cor. in Fa
 III. IV Cor. in Fa
 P-forte
 Celesta
 Arpa I
 Arpa II
 Соловей
 Ross.
 Nacht.
 Night.
 VI. I
 VI. II
 Vcl.

mon arpeg. 2 sons étouffés
 sans étouffés
 it will soon be morning.
 уже бли- зит- ся кь кон- цу.
 а- там- ро- га кла- ре.
 hell die Mor- gen- rø- le.
 it will soon be morning.

В свою очередь, отличительной чертой реплик Смерти в диалоге с Соловьем является нисходящий тетрахорд у английского рожка (*passus duriusculus*) (пример 39). Именно здесь проявляется в полной мере небольшая тема, которая ранее открывала вступление третьего действия: теперь она однозначно позиционируется как тема Смерти. Сначала ее можно услышать после слов Соловья о возвращении короны Императору. В этом контексте тема воспринимается больше как выражающая негодование. Если раньше она звучала у тромбонов и воплощала негативное начало в смягченной форме, то теперь у тембра трубы она звучит достаточно угрожающе. После чего варианты этой темы переходят непосредственно в вокальную партию Смерти, однако уже в связи с контекстом ситуации они сохраняют только остатки содержавшейся в теме агрессии (пример 40). По сути, диалог Соловья и Смерти воплощает конфликт как некую «борьбу» за душу Императора, завершающуюся победой сил Красоты и Добра: своим пением Соловей изгоняет Смерть и возвращает Императору силы.

Пример 39



Пример 40



Последний раздел арии снова выдержан в более светлом ключе, как и ария во втором действии.

Фразы выздоровевшего Императора вновь выявляют двойственность образа – Император как человек и как повелитель, поэтому вокальные фразы различаются интонационно.

Последний речитатив Соловья, как и начальный, звучит практически без оркестрового сопровождения. Лишь в последнем разделе хроматизированные ходы у струнных создают эффект колористичности, а также косвенно перебрасывают образную арку к материалу вступления оперы (пример 41). На фоне этой небольшой оркестровой постлюдии уход Соловья воспринимается как его «растворение» в природе.

Пример 41

Последняя сцена представляет собой «Похоронный марш». На фоне равномерного остинатного маршевого ритма звучат реминисценции тем из «Китайского марша», что является сценическим напоминанием о составе участников процессии, но не стоит забывать и о бездушности окружения Императора, которые уже нашли нового повелителя. При этом музыкальный материал изменен в соответствии с содержанием. За счет использования в оркестре арф, а также группы ударных в составе тарелок, там-тама, бубна и большого барабана, марш звучит, во-первых, ориентально (обилие ударных инструментов свойственно для китайской музыки [4. С. 6]), а во-вторых, гротесково, что опять же театрально-условно выражает идею (пример 42).

Пример 42

Cor. Ing.

I

Fag.

II

Timp.

Tambores

Flauti

Gr. Cesta

Tim-tam

Plectre

Arpa I

Arpa II

129 Pianissimo 40-42

Vl. I

Vl. II

Vln.

Vc.

Cb.

Заключительный восходящий C-dur-пассаж арф, завершающийся F-dur-трезвучием, знаменует восход солнца и окончательное выздоровление Императора. Его последняя реплика «Здравствуйте!» на фоне полной тишины отличается широтой, степенностью и устойчивостью, чего раньше не наблюдалось, и говорит о духовном преображении персонажа (пример 43). Возможно, подобный аспект содержания объясняется и отказом от политональности.

На последнем слоге приемом «наплыва» вступает виолончель, остинатные мелодические фигурации которой напоминают баркарольные. Ансамбль гобоя, английского рожка и двух фаготов народного склада готовит эпическое послесловие – песню Рыбака. Она очень сокращенная, состоит из двух фраз. Ни тональность (a-moll), ни мелодический рисунок темы не изменились, что выражает цельность образа и его символичность. И завершается опера на выдержанной квинте a-e, что опять же говорит о народности, но и также о внутренней наполненности, скрытой в чистоте и простоте.

Пример 43

Музыкальный пример 43 представляет собой фрагмент симфонической оперы. В нем показаны оркестровые партии (Об. I, Кор. ing., I, II, III, Fag., Vc.) и вокальные партии (Император, Рыбак). Музыкальная запись включает ноты, динамические markings (pp, p, f, ff) и темповые указания (più largo che sopra). Лирические тексты приведены на русском, французском и немецком языках.

Император / L'EMPEREUR / KAISER EMPEROR

Заря - стаян -
Bon - jour à -
Seid mir ge -
Be wel - come

Рыбак / Emp. / Kais. / Emp.

Te!
tous!
grüsst!
heut!

Голос Рыбака / La voix du PÊCHEUR / Stimme des FISCHERS / Voice of the FISHERMAN

Com - me nou - ve -
Le clair so - leil -
Nun vor der Son -
The night is end

Таким образом, в третьем акте раскрывается вторая идея поэмы – всепобеждающая сила искусства. Действие лишено декоративности, статично. Завершающее эпическое послесловие, перебрасывает крупную образную и тематическую арку к началу первого действия.

Анализ симфонической поэмы «Песнь соловья»

Поскольку поэма создавалась на материале оперы, качества театральности в ней значительны и ярко выражены. Смена музыкальных разделов и эпизодов поэмы иллюстрирует образы и сценические ситуации оперы. В произведении не использован материал первого действия оперы, за исключением темы песни Рыбака, которая будет помещена в поэму в несколько другой «сюжетный» контекст. Возможно, это связано с тем, что первый акт «Соловья» можно трактовать как очень развернутый пролог, в котором нет действия. В поэме, в силу компактности этого жанра, в этом разделе нет необходимости.

Поэма в соответствии с природой жанра является одночастной, но выделяются три крупных раздела.

I раздел «Празднество» соответствует первой половине второго акта оперы, где все придворные готовятся к празднику, на котором будет петь Соловей.

«Празднество» складывается из нескольких эпизодов, представляющих собой цепь сменяющих друг друга картин.

Так же как и во втором действии оперы, в поэме этот раздел открывает развернутое вступление. Особых отличий от оперного первоисточника нет, за исключением того, что интонации, соответствующие репликам хора, полностью отсутствуют даже в исполнении оркестра. Особый интерес вызывает средняя часть вступления, которая начинается монтажно. В опере она представляет собой небольшое соло Кухарочки – рассказ о Соловье. В поэме Стравинский не включает музыкальную характеристику этого персонажа, давая вместо этого «эскизную» экспозицию Соловья в маленьком эпизоде, основанном на импровизационных мелодических фигурациях флейты.

Новый образ так же решен в основном как изобразительный, но при этом значительно контрастирует с предыдущим. Трели и фигурации в партии первой флейты на фоне оstinатного тремоло второй создают яркий эффект звукоподражания пению соловья. Оркестровая фактура становится в этом небольшом эпизоде прозрачной: происходит резкое торможение темпа, только низкие струнные играют пиццикато, и скрипки – *divisi*, изредка присоединяясь к флейтам и играя трели (пример 44).

Пример 44

Создается яркий театральный эффект небольшой психологической паузы во всем действе: как будто окружающие внимательно слушают и напряженно ждут. Партия флейты – ритмически импровизационная – представляет собой звуковую арабеску чисто инструментального решения. Оstinатность в этом разделе почти снимается. В мелодической линии появляются экспрессивные малосекундовые интонации, которых прежде было очень мало, – это показывает отличие Соловья от всех окружающих, его живость и естественность на фоне блестящей, но поверхностной императорской элиты. Таким образом, используя такой метод условного театра, как «остранение», композитор направляет внимание на ведущую идею сочинения.

После этого небольшое репризно-кодовое замыкание снова переносит слушателя в сферу внешне декоративную, праздничную. В опере решение было аналогичным: одухотворенный рассказ Кухарочки о Соловье был проигнорирован слугами, и все снова вернулись к своим делам и праздничной суете.

В «Китайском марше», следующем за вступлением, композитор меняет некоторые тембровые решения. Так, во второй половине цифры 22 поэмы (в опере цифра 70) вместо двух

флейт, трубы и фортепиано играют одна флейта, кларнет *riccolo*, кларнет in A, труба и фортепиано. Также этот эпизод сокращен за счет того, что перед вступлением челесты (в поэме цифра 22, в опере – 72) есть еще одно предложение с солирующей ролью арфы, при этом соло трубы отсутствует (*пример 45*). Таким образом, Стравинский сокращает масштабы музыкального материала, но за счет характерности тембров эффект театральности и гротеска увеличивается.

Пример 45



Соло кларнета *riccolo* и флейты *riccolo* на цифре 75 оперы значительно дополнено большой флейтой и английским рожком, что так же придает большую красочность музыке.

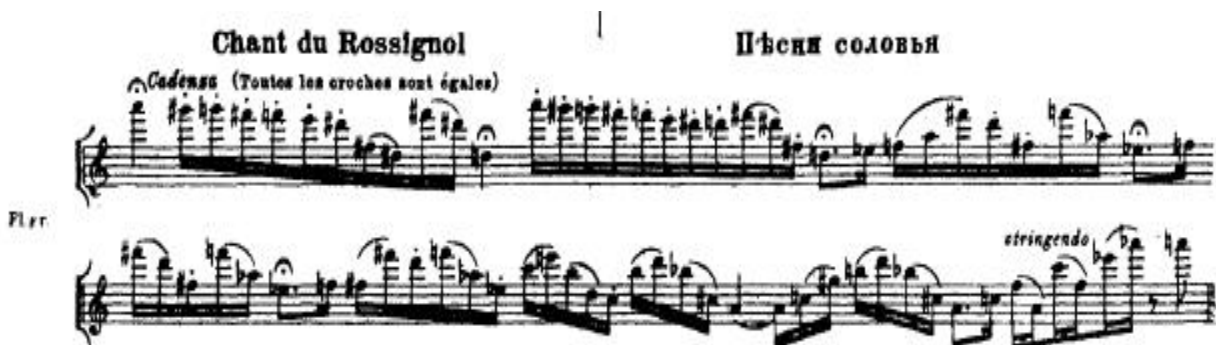
II раздел «Два соловья» представляет собой лирический центр поэмы. В нем более полно воплощена идея поэмы, заявка на которую была сделана в первом разделе, – сопоставление духовного и бездуховного. Основным событием здесь является «соревнование» живого Соловья и механического.

По форме раздел представляет собой контрастно-составную композицию с кодой: ABCD, где А – пение Соловья, В – реакция окружающих, С – пение искусственного соловья, D (с вставками интонаций темы А) – реакция императора и связующее звено к третьей части.

Часть начинается *attacca* с соло флейты – Соловья – в виде каденции (ремарка самого композитора) (*пример 46*). Ее характер звучания – импровизационный, свободный, пластичный; это образ спонтанного творческого выражения, отличающийся поэтической неувимостью.

Начальным элементом является хроматическое нисходящее движение, преимущественно плавное, включающее в себя неожиданные широкие мелодические обороты.

Пример 46



Каденция является аналогом первого вокализа Соловья из второго действия оперы, но исполняется на октаву выше флейтой *riccolo*. Меньшая протяженность и рисунок, основанный на движениях по трезвучиям и септаккордам с побочными тонами, делают оперный вокализ более изысканным и сложным в техническом исполнении.

Первый эпизод начинается в умеренном темпе *adagio* (♩=46). У виолончелей, второй арфы и челесты устанавливается ритмический оstinatный фон на звуке а, «мерцающая»

терция дает черты одноименной переменности – *a-A*. Арпеджио первой арфы придают музыке зыбкость и поэтичность (пример 47).

Пример 47

Example 47 is a musical score for a scene. It features several instruments: Celesta, Piano, Arpa I, Arpa II, V-no Solo, Gli altri V-ni I div., V-ni II div., V-lo, and V-c. The tempo is Adagio, with a metronome marking of 46 (♩ = 92). The score includes various markings such as *poco sf*, *sempre simile*, *con sord.*, *pizz.*, and *Sal Sol*. The Celesta and Piano parts are prominent, with the Piano part showing a *poco sf* marking and the Celesta part showing a *sempre simile* marking. The Arpa I and Arpa II parts are also present, with the Arpa I part showing a *pizz.* marking. The V-no Solo part is marked *con sord.* and the V-ni I div. part is marked *poco sf*. The V-ni II div. part is marked *con sord.* and the V-lo part is marked *(senza sord.)*. The V-c part is marked *pizz.*.

Вся мелодическая функция лежит на флейте и кларнете *riccolo*, которые изображают пение Соловья (в опере – его ариозо) (пример 48).

Пример 48

Example 48 is a musical score for a scene. It features two instruments: Fl. gr. and Clar. picc. in mib. The tempo is Adagio, with a metronome marking of 46 (♩ = 92). The score includes markings such as *p cantabile* and *pizz.*. The Fl. gr. part is marked *p cantabile* and the Clar. picc. in mib. part is marked *p cantabile*.

Особых отличий от оперного варианта нет. Только в инструментальном исполнении, в отличие от голоса, меньше ощущается гибкость. В контрапункте звучат аккордовые диссонансы у фортепиано (на оstinatном октавном басу *a*) и группы струнных, которые иллюстрируют реакцию и восхищение окружения Императора.

Второй эпизод (В) передает реакцию окружения Императора на пение Соловья и вводится при помощи приема монтажа. В резком контрасте предыдущему эпизоду проявляется идея противопоставления прекрасного и естественно-неповторимого бездуховному и фаль-

шивому. По музыкально-тематическому решению он является варьированным повторением вступления из первой части (цифры 3–13).

Третий эпизод – Игра искусственного соловья – сохранен практически без изменений.

Четвертый эпизод представляет собой некое шествие в умеренно-медленном темпе; по характеру звучания достаточно строгое и суровое. По мелодическому решению эпизод нейтрален: в опере это место знаменуют речитативные реплики негодующего Императора – объявление искусственного соловья придворным и изгнание из страны настоящего; в поэме же роль Императора в этой части взяли на себя медные духовые: здесь проявляется другая грань этого персонажа – Император как суровый повелитель. Все его окружение притихло, лишь иногда появляются как напоминание некоторые мотивы их тем из первой части, которые прерываются медными духовыми (по сути, придворным все равно, что происходит вокруг, они лишь пытаются всегда себя вести так, чтобы угодить Императору) (пример 49).

Пример 49

Example 49 shows a musical score for measures 69-74. The instruments listed are Truba I, Arpa I, Arpa II, V-ni I, V-ni II, V-le, V-c, and C-B. The tempo is marked 'molto più p'. The score features a variety of rhythmic patterns and melodic lines across the different instruments.

Пример 50

Example 50 shows a musical score for measures 69-74. The instruments listed are Truba I, Arpa I, Arpa II, V-ni I, V-ni II, V-le, V-c, and C-B. The tempo is marked 'arghetto (♩ = 56)' and 'simile'. The score includes a 'Solo' section for Truba I and various rhythmic patterns for the other instruments.

В коде раздела примечательно соло трубы на фоне оstinatного сопровождения струнных и арф, которое является проекцией песни Рыбака из оперы, связывающей вторую и третью части поэмы. Мелодия осталась без изменений, равно как и ее сопровождение (*пример 50*).

Это первое появление темы песни Рыбака в поэме. То, что тема впервые дана именно после «соревнования» двух Соловьев, придаст ей значение авторского комментария драматургически важной сцены.

Рыбак так же своей искренностью и простотой противопоставляется искусственности и блеску дворца (снова связь с Юродивым как с единственным персонажем, который был честен и искренен и выражал авторскую позицию).

III раздел «Болезнь и выздоровление Императора» соответствует третьему действию оперы и начинается так же со вступления, где звучит тема Смерти. В целом в поэме сохранены все основные музыкальные темы и моменты третьего действия оперы, только они предельно сокращены. Так, хор привидений теперь звучит у фаготов и низких медных духовых, что придает образу призраков дел Императора еще более мистическую и недобрую окраску.

Тема Смерти приобретает главенствующее значение. Она постоянно чередуется с хором призраков, который переходит в высокие регистры деревянных духовых, а также с мотивами искусственного соловья.

Появление настоящей птицы знаменует фруллато флейты *risolo* и ритмически немного измененная тема каденции из второй части у солирующей большой флейты (*пример 51*).

Пример 51



В остальном музыкальный материал третьего раздела поэмы выстраивается так же, как в опере. Опускаются только речитативные реплики Соловья, Смерти и Императора. Лирико-эпическое послесловие поэмы, тема песни Рыбака, как и в заключении второго раздела, выполняет функцию авторского комментария. В окончании поэмы тема привносит черты смыслового многоточия.

Заключение

На основе анализа двух произведений можно сделать следующие выводы.

1. Сюжет и его трактовка.

В опере, несмотря на ее сценическую природу, действенное начало сюжета ослаблено, что обусловлено опорой на сказку как первоисточник. В поэме, в силу специфики жанра, фабульность проявляется как бы в «снятом виде», как чисто музыкальная фиксация «опорных точек» оперного сочинения.

2. Идея, ее воплощение.

Идея оперы в поэме сохранена, но осознание ее требует знания первоисточника. За счет того, что в «Песне соловья» отсутствует сценическое действие и словесное воплощение, все внимание сосредоточивается именно на чисто музыкальной реализации концепции.

3. Жанровая специфика.

И опера, и поэма эпические по жанровому решению. Это проявляет себя через яркую картинность, образ Рыбака как повествователя, одновременно выражающего авторскую идею. Драматургия опирается на типичный для эпического решения принцип контрастного сопоставления. Даже единственная в опере сцена, которая содержит в себе черты конфликт-

ности (сцена у постели умирающего Императора), по сути, конфликтной не воспринимается, так как ее участники – сказочный персонаж (Соловей) и аллегорический образ (Смерть).

4. Персонажи.

В опере все персонажи реально представлены и, соответственно, участвуют в действии, хотя они могут быть сказочными (Соловей) или аллегорическими (Смерть.). В поэме – это образы, показанные через музыкальные темы оперы. Причем не все персонажи оперы отражены в поэме. Так, совсем отсутствует Кухарочка (о ее присутствии мы можем только догадываться через эпизод рассказа о Соловье), а Камергер и Император представлены в поэме максимально эскизно. Рыбак в поэме (точнее, его тема) выполняет исключительно роль авторского комментария, в отличие от оперы, где он был представлен и в качестве действующего персонажа, и в качестве рассказчика, предвосхищающего последующие события.

5. Принципы условного театра.

Театр представления основывается преимущественно на наблюдении и оценке. Поэтому присутствующий и в опере, и в поэме принцип контрастного «нанизывания» эпизодов предполагает возможность как бы «встать над материалом» и осмыслить идею. Этому способствует и типичный для эстетики данного театра композиционный метод – монтаж.

На условность подхода работает и «масковость» в решении большинства персонажей; психологизм в раскрытии образов отсутствует, эмоции скорее изображаются. Но при этом важно наличие двух персонажей с закрепленной символикой (Соловей, Рыбак).

Нарочитая гротесковость и аффектация в решении образов и сцен реализуется и за счет музыкальных средств: в основном тембровых, а также интонационных, ладогармонических, фактурных. Более ярко это проявляется в поэме.

Опера «Соловей» и созданная на ее основе поэма «Песнь Соловья» стали первым обращением к условному театру. В них отчетливо можно проследить, как композитор экспериментировал в работе над жанром и «внедрением» принципов условного театра.

Литература

1. Van der Toorn P. The music of I. Stravinsky. New Haven and London, 1983. 644 с.
2. Vlad R. Stravinsky. London, 2001. 376 с.
3. White E.W. Stravinsky: The Composer and his works. Berkeley; Los Angeles, 1966. 608 с.
4. Брагинская Н. Игорь Стравинский. «Соловей». Буклет № 13 сезона 1994/95 года. СПб.: Мариинский театр, 1995. 10 с.
5. Друскин М.С. Собрание сочинений: в 7 т. / ред.-сост. Л.Г. Ковнацкая. Т. 4: Игорь Стравинский / М.С. Друскин; ред. кол.: Л.Г. Ковнацкая и др. – СПб.: Композитор, 2009. 584 с.: с ил.
6. Задерацкий В.В. Полифоническое мышление И. Стравинского: 2-е изд. М.: Композитор, 2007. С. 5–72.
7. История зарубежной музыки. Вып. 6: Начало XX – середина XX века: учебник для музыкальных вузов / С.Н. Богоявленский, Н.И. Дегтярева, А.К. Кенигсберг и др. – СПб.: Композитор, 2001. С. 60–98.
8. Стравинский И. Диалоги: Воспоминания, размышления, комментарии / пер. с англ. В.А. Линник; послесл. и общ. ред. М.С. Друскина. М., 1971. 414 с.
9. Стравинский И. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: в 3 т. Т. II: 1913–1922 / сост., текстол. ред. и коммент. В.П. Варунца. М., 2000. 551 с.
10. Стравинский И.Ф. Статьи. Воспоминания / ред.-сост. Г.С. Алфеевская, И.Я. Вершинина. М., 1985.
11. Стравинский И.Ф. Хроника моей жизни / пер. с фр. Л.В. Яковлевой-Шапориной. Л., 1963. 273 с.
12. Савенко С. Мир Стравинского. М., 2001. 328 с.
13. Ярустовский Б. Игорь Стравинский / 2-е изд., испр. и доп. М., 1969. 320 с.

Elena. A .Bogatyreva, Tomsk College of Music

e-mail: lelu@sibmail.com

Xenia. S. Nikitina Tomsk College of Music

e-mail: real.aksi@hotmail.com

I.F. STRAVINSKY. OPERA AND A SYMPHONIC POEM ON THE STORY OF G.KH. ANDERSEN «NIGHTINGALE»

Key words: opera, symphonic poem, genre specificity, principles of conditional theater, I.F. Stravinsky.

The article gives a detailed analysis of two works of I.F. Stravinsky by the fairy tale by G. Andersen's "Nightingale" - an operatic and symphonic poem. In these works the composer boldly experimented with genre models and for the first time turned to a new artistic direction - the conditional theater. Consider the features of the interpretation of the plot, the characters, the embodiment of the idea, the authors draw conclusions about the implementation of the principles of conditional theater in the opera "Nightingale" and a symphonic poem on its basis.

References

1. Van der Toorn P. The music of I. Stravinsky. New Haven and London, 1983. 644 p.
2. Vlad R. Stravinsky. London, 2001. 376 p.
3. White E.W. Stravinsky: The Composer and his works. Berkeley; Los Angeles, 1966. 608 p.
4. Braginskaya N. Igor Stravinsky. «Nightingale». Booklet No. 13 of the 1994/95 season. St. Petersburg: Mariinsky Theater, 1995. 10 p.
5. Druskin M.S. Collected Works: in 7 tons / Ed. Comp. L.G. Kovnatskaya; Ros. Institute of Art History; SPbGK. T. 4: Igor Stravinsky / M.S. Druskin; Ed. count: L.G. Kovnatskaya and others. St. Petersburg: Composer, St. Petersburg, 2009. 584 p.: With ill.
6. Zaderatsky V.V. Polyphonic thinking of I. Stravinsky: Research. Ed. the second. M.: The composer, 2007. P. 5–72.
7. History of foreign music. Issue 6: The beginning of the twentieth - the middle of the twentieth century. Textbook for music universities / S.N. Epiphany, N.I. Degtyareva, A.K. Koenigsberg et al. St. Petersburg: Composer, 2001. P. 60–98.
8. Stravinsky I. Dialogues: Memoirs, reflections, comments / Transl. with English. V.A. Linnik; after. and Society. Ed. M.S. Druskin. M., 1971. 414 p.
9. Stravinsky I. Correspondence with Russian correspondents. Materials for biography: In 3 vols. T. II: 1913–1922 / Comp., Text. Ed. and comments. V.P. Varunets. M., 2000. 551 p.
10. Stravinsky I.F. Articles. Memories / Ed.-Comp. G.S. Alfeevskaya, I.Ya. Vershinin. M., 1985.
11. Stravinsky I.F. Chronicle of my life / Transl. with fr. Yakovleva-Shaporina. L., 1963. 273 p.
12. Savenko S. The World of Stravinsky. M., 2001. 328 p.
13. Yarustovsky B. Igor Stravinsky / 2 nd ed. Correction. and additional. M., 1969. 320 p.

В. А. Кривопалова,

*доцент кафедры хорового дирижирования и вокального искусства ИИК ТГУ,
преподаватель Томского музыкального колледжа имени Э. В. Денисова,*

А.В. Щербакова,

студентка Томского музыкального колледжа имени Э. В. Денисова

ЭДИСОН ДЕНИСОВ. ХОРАЛ-ВАРИАЦИИ ДЛЯ ТРОМБОНА И ФОРТЕПИАНО

В статье рассматриваются принципы трактовки вариационной формы в «Хорал-вариациях для тромбона и фортепиано» отечественного композитора второй половины XX в. Э.В. Денисова. Авторы делают выводы о гибком сочетании традиционного и новаторского в данном произведении, широком использовании различных композиционных техник (свободно трактованной серийности, сонорика и микротоновости); особом значении монограммы EDS в различных преобразованиях и транспозициях как единого интонационного комплекса.

Ключевые слова: хорал, вариации, сонорика, монограмма EDS, Э.В. Денисов, композиционные техники.

С именем Эдисона Васильевича Денисова связан важный этап в развитии отечественной музыки второй половины XX века. Он один из тех, кому довелось не только создать новую российскую музыку, но и утвердить ее в мировом музыкальном пространстве. Выдающийся композитор, общественный деятель, педагог, Денисов был необыкновенно чуток ко всему новому, прогрессивному. И вместе с тем почитал и продолжал лучшие традиции русской и европейской музыки.

При всем многообразии жанров и форм в музыке Э. Денисова вариации на протяжении всего творческого пути занимают особое место. Так, в ранний период им были написаны Вариации для фортепиано (1961). Затем в 1975 г. он создал Хорал-вариации для тромбона и фортепиано, которые во многом подготовили сочинения зрелого периода. По мнению самого композитора, вершинные произведения в форме вариаций были созданы в 80-е годы. Среди них Вариации на тему Й. Гайдна «*Tod ist ein langer Schlaf*» для виолончели и фортепиано (1982), Вариации на хорал И.С. Баха «*Es ist genug*» для альта и инструментального ансамбля (1984), Вариации на тему Г. Генделя для фортепиано (1986), Вариации на тему Ф. Шуберта для виолончели и фортепиано (1986), Вариации на тему Моцарта для восьми флейт (1990).

По мнению Ю. Холопова и В. Ценовой, исследователей творчества Э. Денисова, именно в этот период формируется тип варьирования, ставший основным для композитора: «*<...> в первом разделе тема сначала проводится полностью, затем она дробится, обрастает подголосками и постепенно деформируется. В среднем разделе тема практически исчезает для того, чтобы в чистом виде вернуться в репризе. Обретение темы сродни обретению устойчивости и внутреннего покоя*» [7. С. 106].

В данной работе рассматриваются Хорал-вариации для тромбона и фортепиано. На примере этого произведения автор предполагает рассмотреть традиционное и новаторское в трактовке вариаций, а также значение данного произведения для вариационных циклов 80-х годов.

Вариации на хорал, или так называемые хоральные вариации, получили распространение в эпоху барокко. В них широко применялись обычные приемы полифонической работы – имитационность, различные виды сложного контрапункта, все многообразие способов преобразования полифонического тематизма.

Хорал-вариации для тромбона и фортепиано написаны Эдисоном Денисовым в 1975 году. Премьера состоялась в Венеции 27 августа 1976 года в исполнении тромбониста Джеймса Фулькерсона.

Произведение написано по просьбе и посвящено талантливому российскому тромбонисту Анатолию Скобелеву (1946–2011), чьи исполнительские данные ценили не только Э. Денисов, но и другие композиторы, написавших для него сочинения. Критики в своих рецензиях так же эмоционально реагировали на игру тромбониста: «Слушая А. Скобелева, вспоминаешь звучание лучших певцов и инструменталистов. В его руках тромбон поет великолепным звуком «бельканто» [6].

Анатолий Скобелев неоднократно сотрудничал с Э. Денисовым. Он принимал участие в исполнении таких произведений композитора, как Камерная симфония (1982), «Песни Кагулла» (1982) и др.

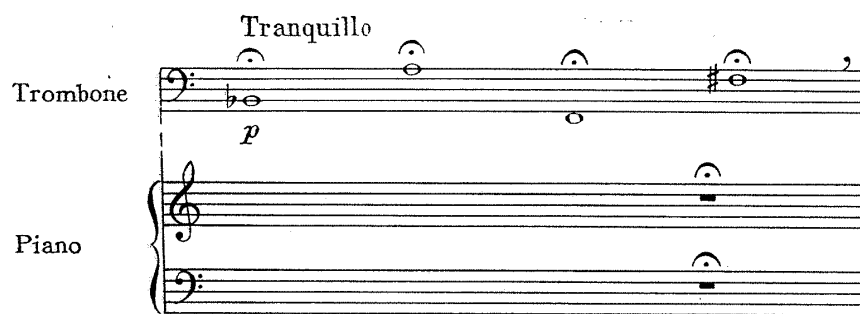
Композитор так отзывался об исполнительских способностях музыканта: «При каждом новом сотрудничестве с выдающимся исполнителем я убеждаюсь, что любой инструмент имеет гораздо больше возможностей, чем те, которые считаются его возможностями. Искусство А. Скобелева это подтверждает» [6]. А. Скобелев был одним из тех, кто сумел представить многообразие выразительных возможностей тромбона. Прежде этот инструмент редко проявлял себя как в соло, так и в дуэтах с фортепиано.

Возможно, на выбор состава исполнителей Э. Денисовым повлияло написанное несколькими годами ранее произведение друга и современника композитора Анри Дютйе «Хорал, Каденция и Фугато для тромбона и фортепиано» (1950).

В интервью Дмитрию Шульгину сам композитор так объясняет замысел Хорал-вариаций: «Конструктивная идея здесь предельно простая – хорал от начала до конца <...> Если говорить совсем точно, то сочинение должно рассматриваться не столько как «хоральные вариации», но и еще больше, как комментарии-вариации на хорал, который сам по себе подвергается различным изменениям и занимает при этом то меньшее, то большее пространство» [9. С. 237–238].

В Хорал-вариациях композитор гибко сочетает различные виды композиционных техник: серийность, микротоновость, сонорику.

Тема вариаций состоит из двух элементов, это лишь импульс к дальнейшему обсуждению и развитию. Собственно хорал (авторская тема) – первые четыре звука *b a f fis*, которые отделены от остального материала. Жанровые признаки хорала: сдержанность, строгость, отстраненность. Это воплощено крупными длительностями, подчеркнутыми ферматами, заложенными в теме поступенными ходами.

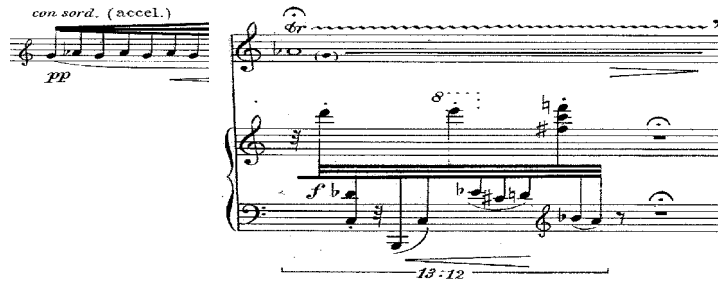


Исполняемый тромбонем, хорал приобретает мужественность, строгость, глубину. В первоначальном варианте малосекундовые интонации разбросаны по разным октавам, их мучительно долгое звучание делает каждый звук самодостаточным, равным целой теме. Интонационно хорал напоминает монограммы И. Баха (BACH) и Д. Шостаковича (DSCH), а также он близок монограмме самого Э. Денисова (EDS). Все эти темы-монограммы сближает интонационное родство с символической «темой креста», содержащей разнонаправленные секунды.

Начальное соло тромбона завершает малая секунда *g as*, исполненная с сурдиной (*con sord*) и затем переходящая в трель. На фоне трели вступает фортепиано: его «реплика» звучит резко контрастно и воспринимается как эмоциональная реакция, которая воплощена

в партии разбросанными в разных регистрах звукоточками и диссонирующими созвучиями, выраженными короткими длительностями. Фортепиано в данном контексте воспринимается как ударный инструмент и, соответственно, звучит жестко и агрессивно.

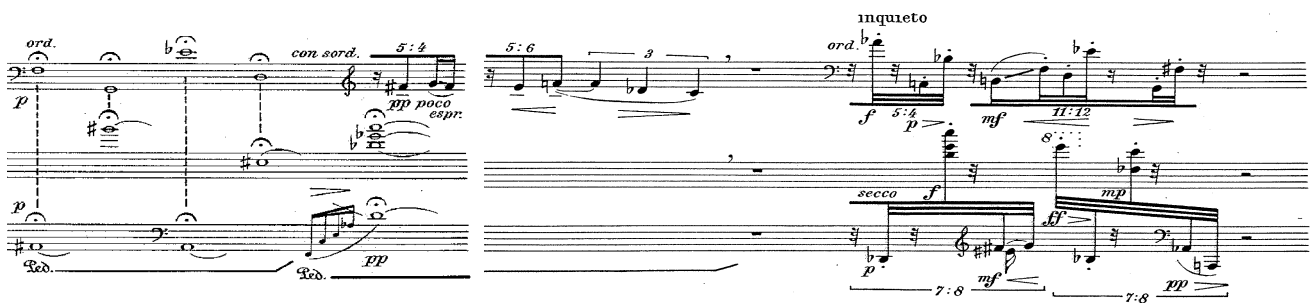
Основа темы – серия – в первом проведении представлена преимущественно горизонтально – *b a f fis g as d des c h e es*. Первые 6 звуков серии проводит тромбон, остальные – фортепиано. Две части серии разделены тритоном, который в дальнейшем развитии играет важную роль. Части серии симметричны друг другу. Первый сегмент серии содержит хроматическое восходящее движение, а второй сегмент – нисходящее. Серия начинается и завершается малой секундой.



Тема завершается проведением первых четырех звуков серии, которые в партии фортепиано излагаются смешанно (аккорд + мелодический мотив), что придает теме завершенность и вместе с тем открывает череду обсуждений-вариаций.

В Хорал-вариациях отсутствуют обозначение размера и тактовые черты, что, с одной стороны, делает произведение цельным и неразрывным, а с другой – затрудняет определение границ разделов. В качестве признаков, разделяющих форму, можно выделить ремарку *tranquillo* (спокойно), которая всякий раз возвращает к исходному состоянию, а также проведение серии в ее основном варианте.

Первая вариация начинается с совместного проведения первого элемента темы тромбон и фортепиано. Двухзвучия содержат разнесенные по разным регистрам полутоны и тритон (основной интонационный материал). Выдержанные созвучия завершает арпеджированный аккорд у фортепиано (также содержащий полутоны и тритон), на фоне которого звучит речитатив тромбона (*con sord.*). Это инверсионный вариант начального интонационного комплекса темы. Реакцией звучит беспокойный, экспрессивный, полный тревоги и внутренней агрессии второй элемент темы, включающий звукоточки, выраженные мелкими длительностями. Теперь это рефлексия, содержащая три волны и исполняемая обоими инструментами.



Три волны обрамляются паузами. Первые две почти равновеликие, третья – вдвое больше по протяженности. Каждая волна внутри насыщена динамическими контрастами. Почти каждый звук или звукокомплекс имеет свое динамическое оформление (от *pp* до *ff* с обилием мелких *crescendo* и *diminuendo*). Ритмика тромбона и фортепиано не совпадает по количеству звуков на данную единицу времени, что создает ощущение дисбаланса, который нарастает к третьей волне. В третьей волне особенно обращает на себя внимание своеобразная «трель-завывание» у тромбона. Она берет начало из трели на пятом-шестом звуках серии.

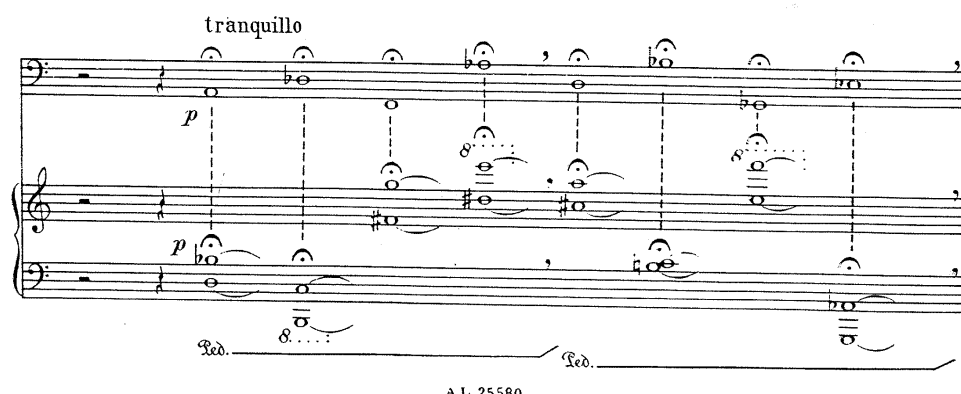


Ремарка *tranquillo* и возвращение хора в основном варианте говорит о начале второй вариации. Отличительными особенностями данной вариации являются:

1) увеличение хора по протяженности вдвое (восемь целых, пролонгированных ферматами нот);

2) уплотнение фактуры до трехголосия;

3) разрастание небольшого речитатива из первой вариации до развернутого монолога:



4) исчезновение беспокойных звукоточек и россыпей мелкими длительностями.

Хорал звучит остродиссонантно, каждое созвучие по-прежнему содержит одну или две малые секунды, которые наслаиваются благодаря выдержанной педали фортепиано.

Естественной реакцией на хорал звучит монолог тромбона на фоне выдержанных созвучий фортепиано. Каждая фраза содержит различные ритмические варианты серии.



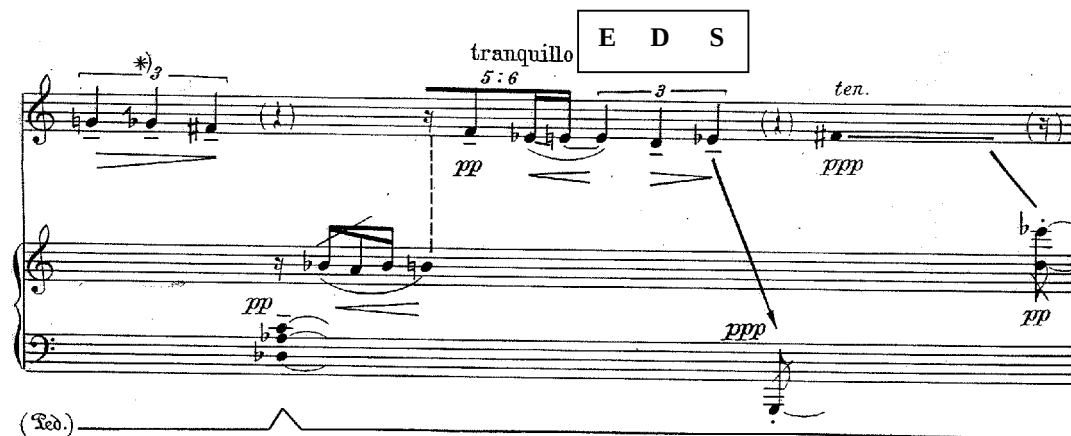
Первый раздел монолога завершается одиноким звучанием тромбона без поддержки фортепиано и глissандирующим падением мелодии на тритон (*as-d*).

Интонация тритона делит монолог тромбона на два раздела.

Во втором разделе преобладают интонации монограммы Э. Денисова – EDS, как в основном варианте, так и в различных транспозициях (от *as*, *b*), различном ритмическом оформлении, с различными преобразованиями (инверсия в транспозиции от *b*, инверсия-ракоход от *a* и др.).



Очевидно, это авторский комментарий, о котором говорил композитор в аннотации к данному произведению [9. С. 237–238]. Не случайно в самом центре композиции звучит авторская монограмма в оригинальном варианте.

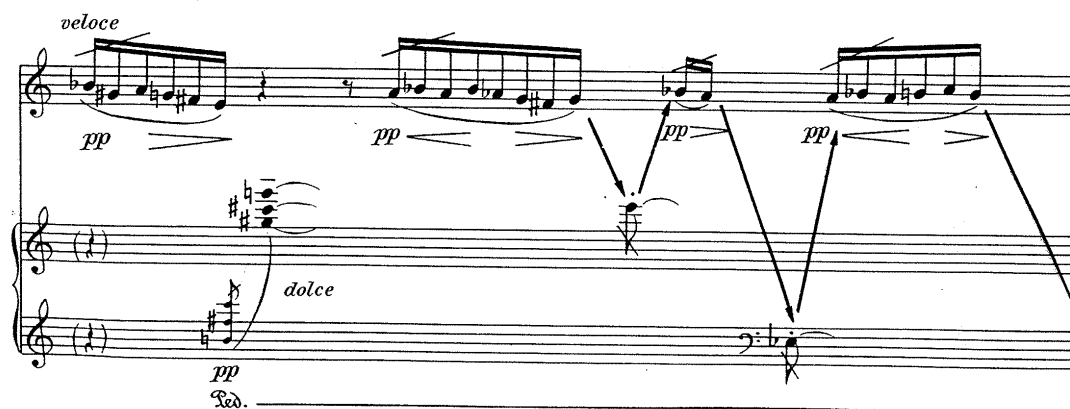


Кроме того, в этом разделе важную роль в драматургии произведения играет микротоновость. Специфика тромбона позволяют широко использовать возможности данной техники.

Микротоны максимально усиливают психологическое начало, а в сочетании с темперированным строем фортепиано они подчеркивают полярности. Композитор считает, что микротоны вносят в музыку «особую нежность и интимность» [1. С. 147].

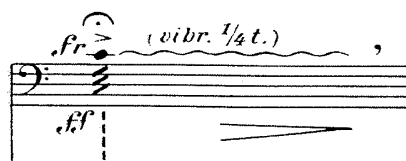
Ритмическая ткань обогащается торопливо-суетливыми фигурами из шестнадцати , которые композитор рекомендует «исполнять вне ритма и, как правило, очень быстро» [5. С. 161].

Роль фортепиано в монологе тромбона сведена к минимуму и представлена отдельными репликами в виде аккордов с легкими форшлагами или коротко взятыми отдельными звуками. Многие фразы тромбона фортепиано словно «договаривает». Композитор объединил их в партитуре с мотивами тромбона специальными стрелками.

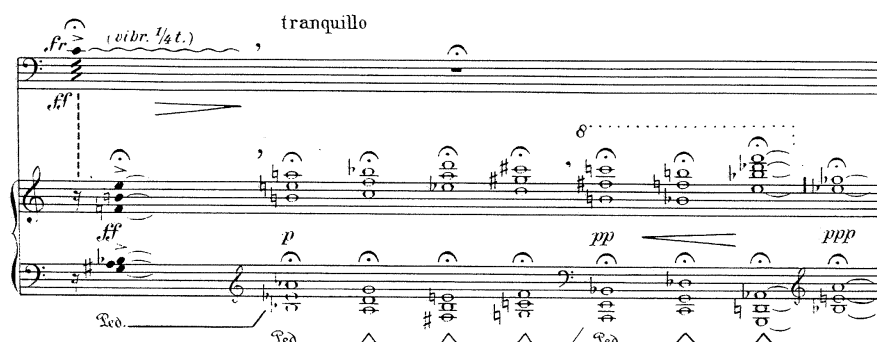


Данный раздел в форме выполняет функцию развивающей середины. Не случайно он насыщен многообразием исполнительских приемов: трели, вибрато, *glissando*, *tenuto* в сочетании с микротоновой техникой, исполнение с сурдиной (*con sord*) и без нее (*ordinario*).

В конце второй вариации развитие приводит к кульминационной зоне, которая начинается со второго элемента темы, вновь звучащего агрессивно и жестко у обоих инструментов. Предельно эмоциональной точкой является *frullato* на звуке *c*.



Третья вариация (*tranquillo*) представляет хорал в совершенно ином качестве. После мучительных размышлений он наконец обретает подлинно хоральные черты: шестиголосное аккордовое изложение с плавным голосоведением (в отличие от разбросанных звукоточек); тихое, почти аскетичное звучание, поддерживаемое постепенным уменьшением динамики от *p* до *ppp*. Впервые хорал проводит фортепиано в среднем и высоком регистрах. Каждый голос в хоральной фактуре содержит интонации монограммы Э. Денисова.



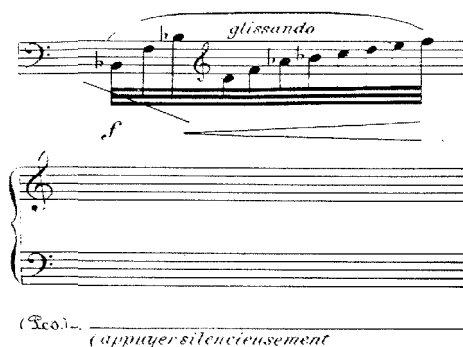
На этих же интонациях строится один из самых проникновенных эпизодов Хорал-вариаций – трехголосный моноритмичный канон тромбона и фортепиано с сочетанием темперации и миктороновости. Это придает звучанию щемящую остроту.

Звучание тромбона с сурдиной на *ppp* раскрывает многочисленные возможности инструмента в сфере лирико-психологической образности. Весомость и значимость каждому звуку в этом дуэте придает штрих *marcato*.

Следующим этапом на пути к обретению устойчивости и внутреннего покоя является каденция тромбона. Как и в жанре концерта, она подводит итог пройденного. В ней сосредоточены основные исполнительские приемы, техники и ведущий интонационный комплекс в различных преобразованиях и транспозициях. Лишившись поддержки фортепиано, соло тромбона приобретает черты исповедальности. Начав свою исповедь в среднем регистре, он завершает ее предельно низко (*e* контроктавы).

Робкие аккорды фортепиано в конце каденции содержат начальные звуки серии (*b a f fis*).

Итогом развития в Хорал-вариациях выступает кода, начинающаяся с очередной ремарки *tranquillo*, которая одновременно является финальной вариацией. Здесь впервые тромбон и фортепиано находятся в согласии и вторят друг другу:



Одним из самых эффектных в звуковом отношении приемов является светлый жизнеутверждающий пассаж, где тромбонист поворачивает свой раструб в сторону открытой крышки рояля и в результате его быстрый пассаж вызывает соответствующую гамму обертонов у рояля (пианист здесь держит до самого конца сочинения педаль). Сам композитор назвал его «звуковым облаком, достаточно сложным по структуре, с очень красивой и поэтичной краской, которое буквально обволакивает все последние реплики тромбона» [9. С. 238].

Последнее проведение хорала в партии фортепиано содержит начальные звуки серии в нижнем голосе, а реплики тромбона, прерываемые паузами, делают форму открытой.

В Хорал-вариациях для тромбона и фортепиано Э. Денисов гибко сочетает каноничность с поисками новых приемов изложения и развития музыкального материала. Для хоральных вариаций традиционно одnogолосное проведение темы в начале произведения с постепенным обрастанием контрапунктами и включением полифонических приемов (канон).

Между тем, обозначив произведение как вариации, композитор во многом отходит от сложившихся норм.

Сама трактовка тромбона как лирического инструмента нетрадиционна. Исторически он наиболее ярко проявил себя в трагедийных и героических образах. Композитору удалось выявить вокальные возможности инструмента, особенно в его верхнем регистре, отразить тончайшие градации динамики от *pppp* до *ff* и *sf*. Сам композитор говорил об этом так: «...я понял, что тромбон совершенно не обязан играть громко, *p* и *pppp* на тромбоне порой совершенно изумительны. Я обнаружил, что инструмент замечательно звучит в верхнем регистре. Казалось бы, привычная кантилена, но в первой и второй октавах она звучит необычайно выразительно и нежно. В произведении я использовал много скачков, разбросанных по диапазону, таких, которые очень легки для исполнения на фаготе, но оказалось, что и тромбон прекрасно с ними справляется» [9. С. 237].

Интересна трактовка вариаций в данном произведении:

- запись нотного текста *senza misura*;
- отсутствие границ между разделами формы;
- различная величина разделов (вариаций);
- сквозное обновление музыкального материала и др.

Эти приемы в большей степени соответствуют вариантным принципам развития.

Написанные в 1975 году Хорал-вариации представляют зрелый стиль композитора, что проявляется:

- в гибком сочетании различных композиционных техник (свободно трактованная серийность, сонорика и микротоновость);
- в особом значении монограммы EDS в различных преобразованиях и транспозициях как единого интонационного комплекса;
- в свободной ритмике с многообразием вариантов деления длительностей (5:4, 11:12,

15:16 и др.), ритмических групп, исполняемых *accelerando* , и исполняемых вне ритма и очень быстро .

Несмотря на то что Хорал-вариации очень мало похожи на вариационные циклы 80-х годов, в них есть, возможно, самое главное из того, что характеризует вершинные произведения в форме вариаций, написанные Эдисоном Денисовым, – «обретение устойчивости и внутреннего покоя» [7. С. 106].

Литература

1. Денисов Э. Современная музыка и проблемы композиторской техники. М., 1986.
2. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX вв. М., 1998. С. 159–162.
3. Протопопов В. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX в. М., 1979. С. 69–76.
4. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. СПб., 1998.
5. Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века. М., 2004. С. 161.
6. Тарасевич П. В ЦДРИ играют духовики // Советский артист. 1979. 12 янв. Электронный адрес: <http://www.russian-trombone.com>
7. Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. М., 1993.
8. Цуккерман И. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1974.
9. Шульгин Д. Признание Эдисона Денисова. М., 1998.

Veronica A. Krivopalova. Tomsk State University
e-mail: vakrivopalova@sibmail.com

Anna V. Shcherbakova. Tomsk College of Music
e-mail: sherbakovast@mail.ru

EDISON DENISOV. CHORAL VARIATIONS FOR TROMBONE AND PIANO

Key words: chorale, variations, sonoric, monogram EDS, E.V. Denisov, compositional techniques.

The article discusses the principles of the interpretation of the variation form in the "Choral Variations for Trombone and Piano" by the Russian composer of the second half of the twentieth century, E. V. Denisov. The authors

draw conclusions about the flexible combination of the traditional and innovative in this work, the wide use of various compositional techniques (freely interpreted seriality, sonication and microtonicity), the special significance of the EDS monogram in various transformations and transpositions as a single intonational complex.

References

1. Denisov E. Modern music and problems of composer technology. M., 1986.
2. Kuregyan T. Form in music of the XVII–XX centuries. M., 1998. P. 159–162.
3. Protopopov V. Essays from the history of instrumental forms of the XVI – early XIX century. M., 1979. P. 69-76.
4. Ruchievskaya E. Classical musical form. SPb., 1998.
5. Sokolov A. Introduction to the musical composition of the XX century. M., 2004. P. 161.
6. Tarasevich P. In the Central House of Artists play a dukhovikov // Soviet actor (newspaper GABTa). 1979. 12 January. E-mail: <http://www.russian-trombone.com>
7. Kholopov Yu., Tsenova V. Edison Denisov. M., 1993.
8. Zukkerman I. Analysis of musical works. Variational form. M., 1974.
9. Shulgin D. Recognition of Edison Denisov. M., 1998.

Раздел II

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

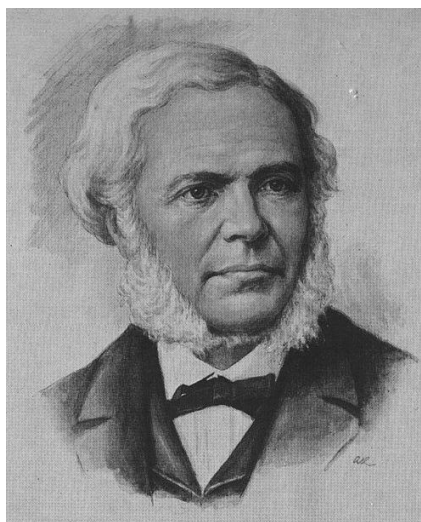
И.Ю. Костина,

доцент кафедры инструментального исполнительства ИИК ТГУ

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО A-DUR СЕЗАРА ФРАНКА

В статье производится анализ сонаты для скрипки и фортепиано A-dur С. Франка с точки зрения пианиста-исполнителя. Автор определяет место сонаты в творчестве композитора. Подробный анализ средств музыкальной выразительности во всех частях цикла формирует представление о чертах авторского стиля композитора, основанного на сочетании классических и романтических традиций. Исполнительский анализ включает вопросы педализации в фортепианной партии, а также проблемы музыкальной формы и драматургии.

Ключевые слова: Сезар Франк, исполнительский анализ, соната для скрипки и фортепиано, педализация.



Сонату, о которой пойдёт речь, С. Франк написал в 1886 году, на тот момент ему было 64 года. Позади большой отрезок жизни: годы учёбы (Льеж – город, в котором родился С. Франк, затем Парижская консерватория, которую он так и не окончил в связи с возникшими материальными трудностями), концертная деятельность в качестве пианиста (в согласии с пожеланиями отца, с которым впоследствии он прервёт всякие отношения), женитьба, разрыв с семьёй, работа в церкви Св. Клотильды, работа преподавателем по классу органа в Парижской консерватории.

К этому времени С. Франк является председателем «Национального общества Франции», пропагандирующего национальное искусство.

Известно, что соната была посвящена известному бельгийскому скрипачу Эжену Изаи и преподнесена ему в качестве свадебного подарка. Первоначально соната была задумана как виолончельная, но она в спешном порядке была закончена и переделана уже как скрипичная. Надо заметить, что соната хорошо звучит как в виолончельном, так и в скрипичном варианте и даже в флейтовом.

Первое исполнение сонаты состоялось в кругу близких знакомых и не имело никакого успеха (видимо, исполнители были плохо готовы).

Помимо скрипичной сонаты, С. Франком в жанре камерного ансамбля написаны следующие произведения: 4 фортепианных трио (1841–1842), фортепианный квинтет f-moll (1878–1879) и струнный квартет D-dur (1889).



Соната представляет собой 4-частный цикл, три части которого написаны в сонатной форме (I, II и IV). Содержание формы каждой части обусловлено содержанием, замыслом произведения.

I часть – Allegretto ben moderato: лирическая, мечтательная.

Форма: сонатная с небольшим вступлением и эпизодом вместо разработки.

II часть – Allegro: страстная, бурная, музыка борьбы.

Форма: сонатное allegro романтического типа со вступлением, разработкой и кодой.

III часть – Recitativo-Fantasia: музыка философских размышлений.

Форма: двухчастная, речитатив и лирика.

IV часть – Allegretto poco mosso: жизнерадостный финал.

Форма: сонатная с чертами рондальности. Темы даны в каноническом изложении.

I часть

Часть светлая, поэтичная, мечтательная. Тревожное настроение возникает лишь в эпизоде и в коде – как напоминание об этом эпизоде, которое в конце концов рассеивается.

Экспозиция настроена на двух темах лирического характера.

Первая тема (*главная партия*) вводит слушателя в мир природы, тишины, тепла, мечтаний. Неспешно, повествовательно в размере 9/8 звучит тема в темпе медленного вальса. Светло, созерцательно, мечтательно, легко, свободно, на одном дыхании, в движении танца звучит тема у скрипки при мягком аккордовом сопровождении у фортепиано (использование нонаккордов, гармоний с задержанием создаёт эффект звучащих воздушных масс, неспешно меняющих освещение, краски, – импрессионистичность фактуры):

Violon

molto dolce

Piano

pp

Вторая тема (*побочная партия*) появляется совершенно естественно, без цезур в E-dur. Как итог мечтаний – широко, гимнически, эмоционально, в яркой динамике (*форте*), в октавно-аккордовом изложении на фоне триольного сопровождения гармоний в левой руке:

a tempo sempre forte e largamente

Второе проведение в *fis-moll* с пометкой *molto dolce* – очень трепетно, в фактуре, напоминающей ноктюрны Шопена, на фоне журчащего сопровождения

И далее, как итог, происходит слияние двух тем: сопровождения побочной партии и самой темы главной партии – темы мечты – у фортепиано и скрипки:

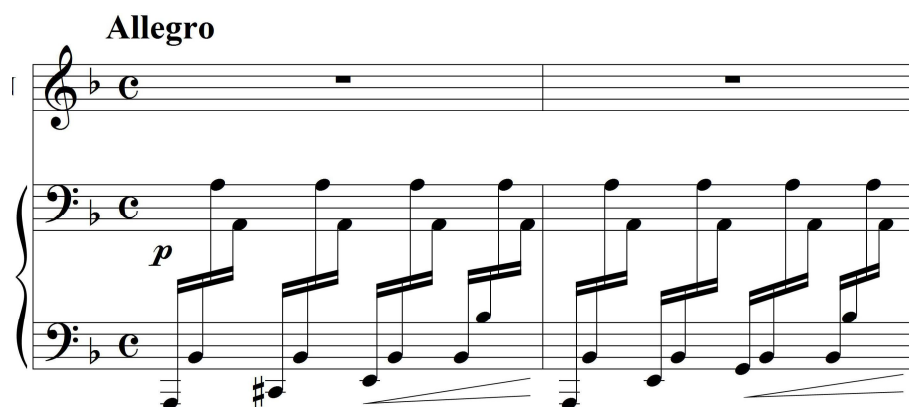
Тема проходит в каноническом варианте в *cis-moll*. Напряжение усиливается, больше драматизма, больше сосредоточенности, предчувствие надвигающихся тревожных событий слышны в теме, но ненадолго.

Возвращается основная тональность A-dur. Начинается реприза:

Реприза – возвращение к началу, к основному, к родному, к самому себе, возвращение домой, к истокам.

Меняется фактура сопровождения – аккордовая, охватывающая все регистры инструмента, что создаёт ощущение звучащего пространства, и мелодия словно парит над землёй. Ощущение счастья, блаженства.

Побочная партия звучит уже в основной тональности A-dur.



В коде краски сгущаются, регистр меняется, настроение тревожности возвращается, но в самом конце в последних двух тактах рассеивается, наступает просветление, всё заканчивается A-dur.

II часть

Контрастна по отношению к I части темпом, содержанием, эмоциями, фактурой; написана в форме сонатного *allegro* со вступлением и кодой. Основная тональность *d-moll*.

Небольшое вступление создаёт у слушателя эффект набегающей волны, надвигающейся бури за счёт равномерного движения  фигурацией по звукам *Dg* и возрастающей динамики:

Ровная игра с ощущением последовательности долей в такте придаст исполнению ритмическую устойчивость. Пианисту не следует искусственно создавать никаких эффектов.

Словно на гребне волны, появляется главная партия, которая тут же вступает в борьбу со стихией. Собранно, с оттенком суровости в *d-moll*, в то же время уверенно за счёт ритмической организации темы , наступательно, словно завоёвывая пространство, с усилием, малыми шажочками (движение по хроматизмам) звучит тема главной партии у фортепиано на фоне

не постоянного движения  шестнадцатых, создающих эффект гармонической волны.



Пианисту, для того чтобы тема прозвучала, следует утяжелять ту часть руки, в которой она проходит, остальную фактуру оставлять «на весу», «на поверхности».

Второе и третье проведение темы звучит у скрипки и фортепиано сначала в унисон, затем в унисон через октаву.

Для лучшего достижения ансамбля исполнителям следует придерживаться общего ощущения времени, темпа. Что объединяет исполнителей в такте? Соблюдение долей.

В кульминации построения звучит лейттема сонаты (главная партия I части, тема мечты), страстно, в минорной окраске, в аккордовом сопровождении, *sempre forte*, в конце – *poco rit.*, через цезуру вступает вторая тема – побочная партия, лирическая, более широкого дыхания. Исполнителям удобнее играть такт на два, нежели на четыре. Это придаст более целостное звучание теме.



Мелодия у скрипки гибкая, пластичная, проникновенная в высоком регистре на фоне триольного сопровождения фортепиано. Мягкие басы в партии фортепиано создают объёмное звучание. Постепенно всё успокаивается и появляется ещё одна тема – заключительная партия:



Росо *poco piu lento*, сначала светлая, спокойная *Des-dur*, затем в *fis-moll* с налётом грусти, успокоения звучит как тема предопределения: восходящее поступенное движение равными четвертями и чистая октава вниз – повествовательное звучание мелодии скрипки на фоне триольного сопровождения фортепиано.

Музыкальный материал разработки основан на трёх темах – главной, заключительной и побочной.



Сначала у фортепиано первая (главная партия) приобретает вопросительное звучание – медленный темп – *assai lento*, тихая динамика – *pp*, аккордовое изложение, тема дана в ритмическом увеличении – половинными. В конце подхватывается скрипкой как продолжение вопроса. Это построение дважды звучит по следующей схеме: *Quasi lento – rall.* – фермата.

Второе проведение приводит к заключительной партии, которая несёт в себе успокоение – *pp*, *animando*, *rall.*, *ppp*, фермата.

Третий раз тема главной партии появляется всё в том же ритмическом увеличении, но в другом характере – меняется динамика – *mf*, *f*, *ff*, темп – *Tempo I Allegro*, тема приобретает решительный, действенный характер, что подчёркивается декламационными интонациями у скрипки.

Все паузы, остановки в звучании важно выдерживать. Они несут смысловую нагрузку.

Последнее решительное вступление главной партии в увеличении опять приводит к заключительной партии. *Forte con passione* – сильно, страстно.

Следующее проведение главной партии, но уже в прежней фактуре (как в экспозиции) в *cis-moll*, *gis-moll* и декламации у скрипки *molto fuocosso*, *sempre ff* приводят к новому разделу разработки, полифоническому. Сначала поочерёдно, а затем, словно переплетаясь, одновременно звучит побочная партия у скрипки с пометкой *dolcissimo espressivo* на фоне канонических имитаций главной партии у фортепиано:



Сложное место для исполнителей, особенно для пианиста. Фактура насыщенная, полифоническая, а динамика – *mf*, *p*, *sempre pp*. Совет пианистам – не утяжелять мелкие длительности, вся опора на крупные. Стремиться к предельно ровной игре с ощущением долей в такте.

В репризе вновь возвращается бурное, мятежное настроение. Реприза динамическая, немного сокращена. Все партии звучат в основной тональности – *d-moll*, либо основного тона, одноимённой – *D-dur*. Так же в кульминации появляется лейттема сонаты (главная партия I части – тема мечты), *ff*.



Кода начинается сразу после заключительной партии, после небольшой цезуры:



Начинается сдержанно, пружинно за счёт повторяющихся ритмических интонационных фигур у скрипки () и маршеобразно-аккордового синкопированного сопровождения у фортепиано (), понемногу сдвигая темп: *animato poco a poco, quasi presto poco a poco, di nuovo presto*, динамику: *pp, sempre cresc., ff, sempre cresc., molto cresc.*

Введение более мелких длительностей () словно добавляет движение в звучание фактуры, уплотняет её:



По содержанию кода воспринимается как последнее волевое усилие, последняя волна, на гребне которой вновь звучит лейттема сонаты (главная партия I части – тема мечты):



Далее поток  (*martelato* октавами и аккордами у фортепиано) словно обрушивается волной вниз и поднимается вверх, в итоге утверждая *D-dur*. Сильно, страстно, смело заканчивается II часть.

В ансамблевом плане большая нагрузка ложиться на пианиста. Пианист, как дирижёр в оркестре, руководит процессом, организует движение долей в такте. Так как начало долей приходится на левую руку, левая рука будет ведущая, правая – ведомая.

III часть

Речитатив – Фантазия

В драматургическом плане – это остановка, остановка внешних событий, действия. Происходит погружение во внутренний мир – это философские рассуждения о смысле бытия, о смысле человеческой жизни, о её ценностях.

Рассуждения такого рода всегда начинаются с вопроса. Такую функцию несёт на себе первый раздел третьей части – Речитатив. Тон звучания, масштаб звучания сразу задаёт фортепиано:



Аккордовая фактура, яркая динамика – *forte*, умеренный темп – *Ben moderato*, крупные длительности, низкий регистр – всё подчёркивает значимость, глубину и драматизм поставленного вопроса. Интонационно в теме слышна связь с главной партией второй части – темой «борьбы» – то же троекратное восхождение мотива, только в ритмическом увеличении. Первое звено выдержано по тем же нотам, и далее идёт другой вариант. Соло скрипки как реакция на поставленный вопрос:



сначала *forte*, сильно, мощно, широко – *largomento*, волевая квартовая интонация вверх, переходящая в нисходящее движение восьмыми (*con fantasia*), затем в триольное движение восьмыми (*molto dim. poco stretto*). Накал решимости спадает, переходя в «триольное» волнение, заканчиваясь мольбой, сомнением плюс к этому «звучащая» пауза фермата. Выдержанность пауз очень важна для исполнителей. Это помогает лучше осмыслить повествование.

И, как это уже было в сонате, в трудные, решающие моменты вновь, как некий путеводитель, у фортепиано звучит лейттема сонаты – главная партия I части, тема мечты:



Тема звучит в интересном гармоническом сопровождении:

1-е проведение – *g – A9 – e*

2-е проведение – *e – Fis9 – cis*

Такая игра гармоний помогает создать эффект некой удалённости, придаёт теме эфирное звучание.

Утрата, сожаление, потеря слышны в последующем повествовании скрипки и фортепиано – *Molto lento*:



Повторно возвращается первая тема речитатива, но уже на доминантовом басу. Так же отвечает скрипка – сначала широко, смело, затем взволнованно и в конце жалобно, нерешительно, сомневаясь:



Вот с этой интонации начинается уже совместное лирическое повествование. Скрипичная мелодия сразу приобретает силу, оттенок несомненности, сопротивляемости, благодаря сопровождающему движению по хроматизмам в партии у фортепиано:



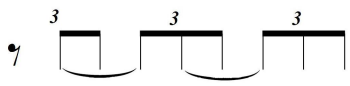
Тоже убедительно и в то же время с трепетом и волнением за счёт введения более мелких длительностей, а именно , идёт музыкальное развитие, *poco a poco cresc.*

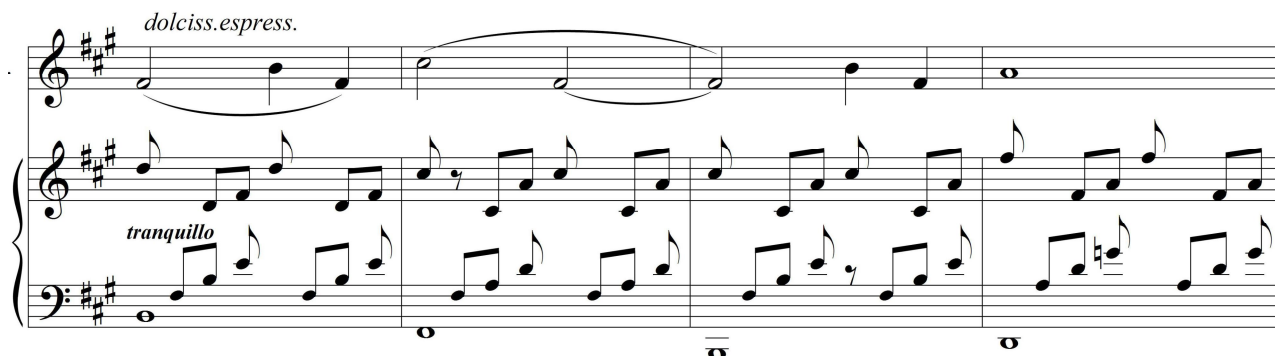
В итоге как момент просветления на *ff*, троекратно в аккордовом, а затем в октавном сопровождении у фортепиано *poco animato* звучит скрипичный ответ *recitativa* в *A-dur*, но уже не гаснущий, не переходящий в мольбу, а наоборот, набирающий силу, каждый раз поднимающийся на новую ступень в звучании: *A – B – H*:

Второй раздел III части – Фантазия – строится на двух темах:



Первая – лирическая, по сути, это колыбельная. Простая ясная мелодия скрипки звучит в мягком триольном сопровождении фортепиано. Пианисту важно интонировать триоли из-

за доли:  :

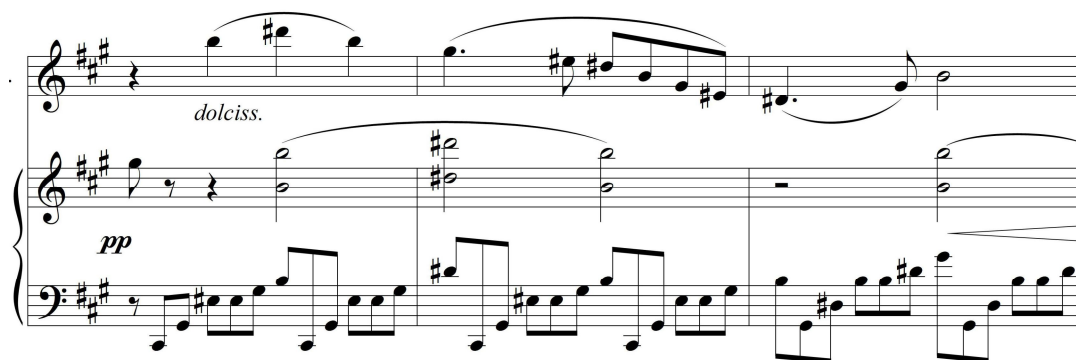


Вторая тема – драматическая, сильная, тема предопределения или тема судьбы, не терпящая возражений (крупные длительности – ♩ , ♩ , широкие интервалы – c8 , b6 , яркая динамика):



В партии фортепиано очень важно показать активную мелодическую линию, выписанную половинными нотами на фоне арпеджированного сопровождения. Октавы следует играть из инструмента, чтобы придать полётности звучанию, объёмности. Эта музыка словно рисует огромный собор эпохи барокко с острыми шпилями, уходящими в небо.

И вновь звучит первая тема – колыбельная – *dolcissimo*. Далее появляется лейттема сонаты – главная партия I части – тема мечты:



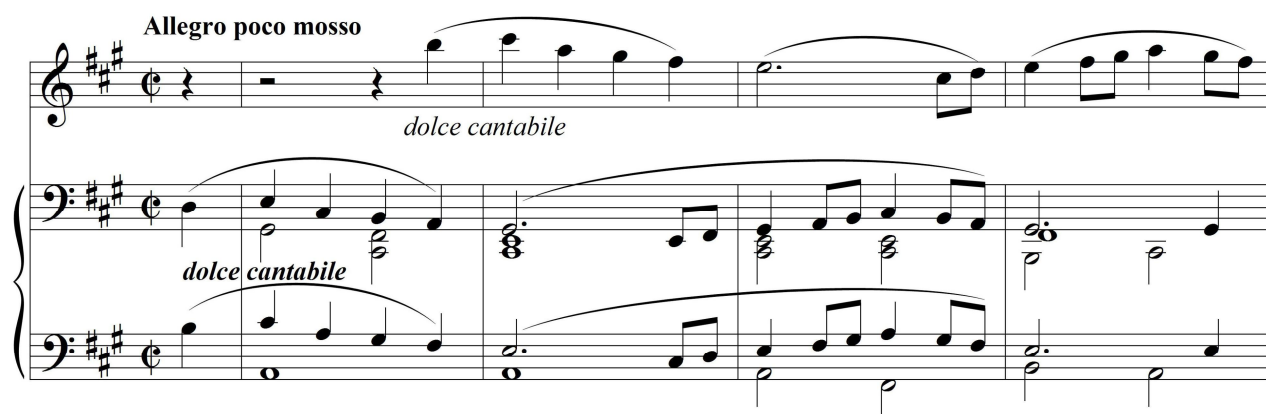
Опять же *dolcissimo*, *pp*, в *Cis-dur* очень светло. И как ответ на светлые мечты звучит вторая тема фантазии – тема предопределения: грозно, беспощадно достигая динамического звучания в трёх форте, которое композитор продлевает и спустя два такта ставит в нотах по-

метку *sempre fff* и *molto rit.* Тем самым подчёркивая кульминацию, силу эмоционального напряжения.

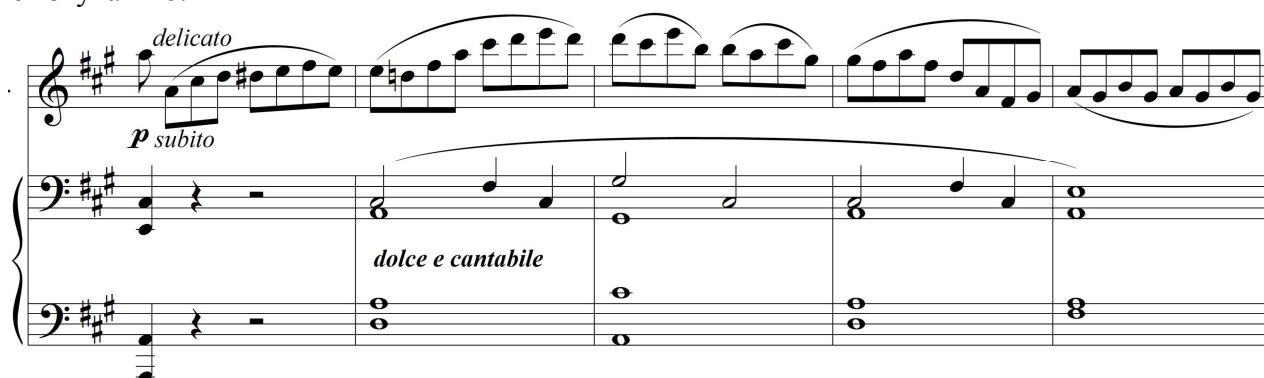
Постепенно происходит динамический спад, и завершается III часть музыкой сожаления, разочарования – возвращается музыка первого раздела – *recitative* – *Molto lento*.

IV часть

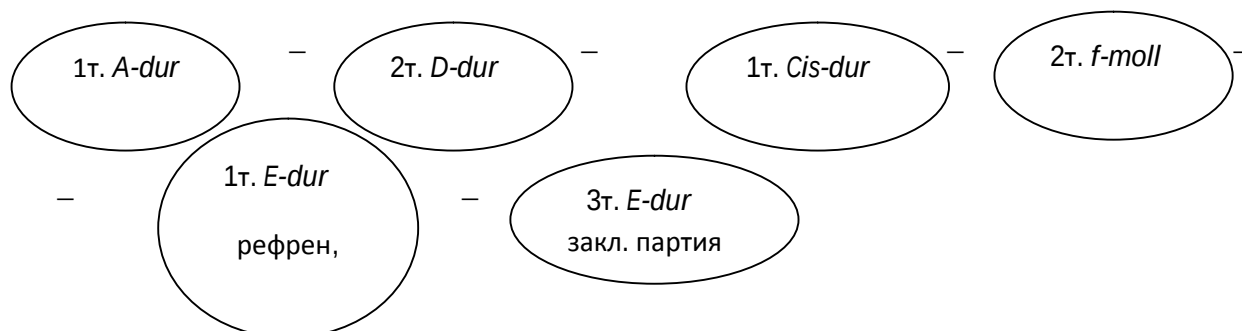
Светлая, праздничная, жизнеутверждающая музыка. Написана IV часть в форме сонатного *allegro* с чертами рондальности. Экспозиция части строится на трёх темах. Главная партия, или рефрен, представляет собой простую песенную мелодию диатонического склада, достаточно подвижную (композитор рекомендует исполнять её на два), изложенную в канонической форме. Картина сельского праздника, народного гулянья с песнями, танцами, с вождениями хороводов встанет перед слушателем. Композитор обращает внимание исполнителей на способ извлечения – *sempre legato*, на характер – *dolce cantabile*:



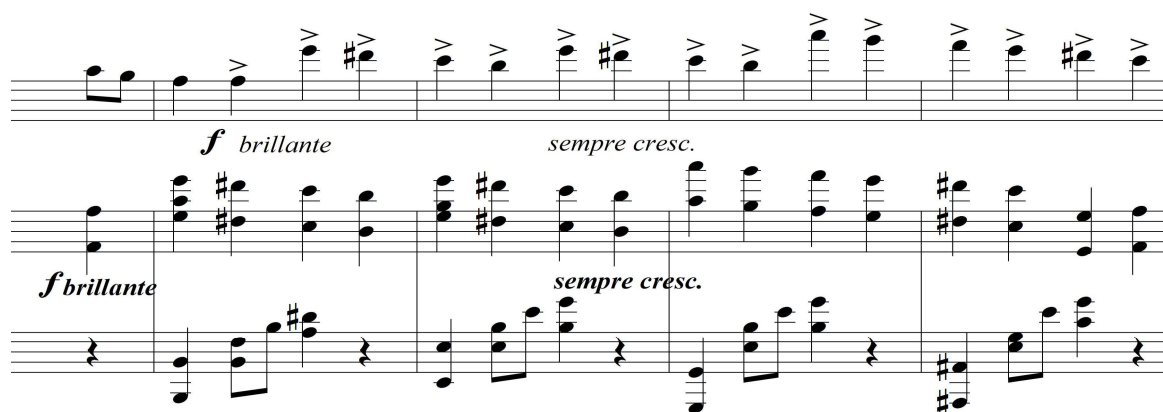
Это будет достаточно сложно для пианиста, ведь у него октавно-аккордовая фактура. Здесь поможет исполнителю желание услышать связную игру, то есть, как говорится, следует положиться на слух. Плюс, конечно же, педаль – не глубокая, достаточно лёгкая и чуткая, связующая *subito p*, *dolce e cantabile*. Появляется вторая тема экспозиции – тема колыбельной из фантазии III части в мелодическом сопровождении восьмыми у скрипки, придающем трепет звучанию:



Далее происходит чередование тем – вот это и привносит в форму черты рондальности:



Вторая тема – заключительная партия *Brillante f, sempre cresc.* – интонационно похожа на колокольный звон. Изложена так же в каноническом виде у фортепиано и скрипки:



И вдруг радостное ликование сменяется появлением лейттемы сонаты (темы мечты из I части) *subito piano*:



Она словно вводит слушателя в новый раздел – разработку, составляющую разительный контраст эмоциональному настрою экспозиции.

Разработка строится на теме главной партии, вычленяется два её элемента: 1-й – лирический (*b, B, es, Es*) *sempre pp*; 2-й приобретает драматический оттенок, яркую динамику – *f*, октавное звучание в низком регистре:

Усиливает драматизм разработки появление второй темы из Фантазии III части – темы судьбы, или темы предопределения:



Дважды она проходит в разработке. На второе проведение её приходится и кульминация раздела, и драматическая кульминация всей сонаты – *sempre ff, grandioso*.



В итоге это драматическое напряжение разрешается мажорным проведением первой темы Фантазии III части, колыбельной:

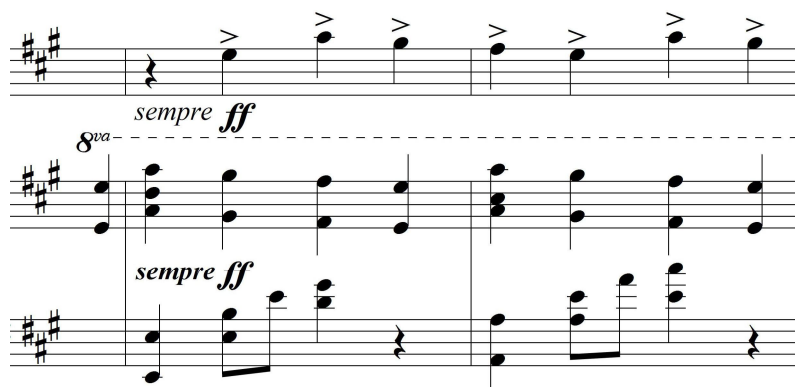
Тема преобразилась – *sempre ff*, сильно, на колокольном сопровождении фортепиано звучит соло скрипки и тут же включается второй элемент главной партии, который приобретает уже героическое звучание:



Постепенно патетика стихает, всё успокаивается в конечном итоге в A-dur. Начинается реприза.

В репризе звучат главная и заключительная партии. Заключительной отводится роль коды.

Соната заканчивается радостным колокольным звоном, торжеством добра и справедливости.



Литература

1. Рогожина Н.И. С. Франк. М., 1969.
2. Друскин М.С. История зарубежной музыки. М., 1938.
3. Роллан Р. Музыканты наших дней / пер. с фр. М., 1938.
4. Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1991.
5. Французская музыка второй половины XIX века: сборник переводных работ / вступ. ст. и ред. М.С. Друскина. М., 1938.

Irina Yu. Kostina. Tomsk State University

e-mail: khor_tsu@sibmail.com

PERFORMING ANALYSIS SONATA FOR VIOLIN AND PIANO A-DUR CÉSAR FRANC

Key words: Cesar Frank, performing analysis, sonata for violin and piano, pedaling.

The article analyzes sonata for violin and piano A-dur S. Frank from the point of view of the pianist-performer. The author determines the place of the sonata in the composer's work. A detailed analysis of the means of musical expressiveness in all parts of the cycle forms an idea of the features of the author's style of the composer, based on a combination of classical and romantic traditions. Performing analysis includes questions of pedalization in the piano part, as well as problems of musical form and drama.

References

1. Rogozhina N.I. S. Frank. M., 1969.
2. Druskin M.S. «The history of foreign music». M., 1938.
3. Rolland R. Musicians of our days. Translation from French, M., 1938.
4. Music encyclopedic dictionary. M., 1991.
5. French music of the second half of the XIX century. Collection of translated works, introductory article and the editorial M.S. Druskin. M., 1938.

Раздел III

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ТОМСКА

О.В. Карташова,

преподаватель Томского музыкального колледжа имени Э.В. Денисова

Е.Ю. Гусева,

преподаватель Детской школы искусств № 3 города Томска

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА ОТ ОСНОВАНИЯ ДО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Статья посвящена фактологии музыкальной жизни г. Томска на рубеже XIX – первой половине XX веков. Приводится ряд конкретных имён и фактов, почерпнутых из печатных изданий того периода истории города. Музыкальная жизнь г. Томска того времени предстаёт во всем многообразии. Авторы рассматривают события музыкальной жизни «Сибирских Афин» в период становления Томска как первого культурно – образовательного центра России за Уралом.

Ключевые слова: город Томск, музыкальная жизнь, «Сибирские Афины», Томский университет, Томское отделение РМО (Русское Музыкальное Общество).

Музыкальная жизнь Томского государственного университета с 1888 по 1917 г.

В 1888 г. впервые за Уралом открылся университет, который прекрасно вписался в социокультурную атмосферу города. С открытием Томского университета вполне естественно и за кратчайший срок изменился состав аудитории на публичных музыкальных вечерах и симфонических собраниях. Появилась новая категория любителей музыкальной классики – профессура и студенчество, что послужило стимулом для более тщательного подхода к составлению концертных программ. В год открытия университета деятельность ТО ИРМО значительно оживилась, несмотря на то, что оно существовало уже десять лет.

«Каждый из представителей формирующегося в Томске профессорского корпуса – Н.А. Гезехус, С.И. Залесский, Н.М. Малиев, Д.Н. Беликов, а затем и М. Соболев, И. Базанов, Н. Александров, Н. Березнеговский, И. Грамматикати, И. Михайловский, И. Малиновский, В. Сапожников и другие – так или иначе были связаны с Томским отделением ИРМО, что придавало его репутации больший вес. Ибо каждый из названных – личность неординарная и уникальная в своем роде» [16. С. 178].

Первым в этом ряду следует назвать профессора-медика В.М. Флоринского, по-печителя Западно-Сибирского учебного округа, которому Томск во многом обязан статусом университетского города. Василий Маркович и его супруга числились среди действительных членов Томского отделения ИРМО. Несмотря на то что профессор был нечастым гостем на мероприятиях общества, его имя в списке членов общества подняло рейтинг Томского отделения.

Еще до открытия университета В.М. Флоринский занимался составлением библиотеки, принимая книги от жертвователей. Одной из первых в книжное собрание университета поступила богатейшая библиотека графов Строгановых – более 20 тысяч томов. Среди них только нот около 140 переплетов, в основном это произведения забытых ныне авторов. Студенты и профессора имели доступ к этим сокровищам и, возможно, даже исполняли какие-то из этих произведений.

Нельзя не отметить первого ректора Сибирского университета – Н.А. Гезехуса, не только талантливого физика, но музыкально одаренного человека. В Томск Николай Александрович прибыл из Петербурга, где часто участвовал в концертах, исполняя партию второй скрипки в знаменитом «беляевском» квартете¹. Будучи талантливым скрипачом, он организовал в университете музыкальный класс, где давал бесплатные уроки игры на скрипке и виолончели для студентов, покупал им инструменты, поощрял участие в концертах музыкального общества. Для проведения занятий первый ректор выделил комнату в общежитии, а «ТО РМО передало в Дом общежития 4 скрипки, 3 альты и 1 виолончель» [16. С. 176]. Также он стремился создать студенческий оркестр при университете, подобно тем, что существовали в российских столицах, о чем знал не понаслышке. В полной мере понимая значение музыки в жизни молодого поколения, Николай Александрович щедро делился своими знаниями и умениями со студентами. «Несмотря на занятость, Н.А. выступал на концертах, играя в составе струнных ансамблей, пел вместе со студентами и другими профессорами в университетском хоре. И даже уехав из Томска, не терял связь с его музыкальной общественностью. Томичи несколько раз избирали его своим представителем в правлении Русского музыкального общества» [11. С. 23]. Своей деятельностью Н.А. Гезехус положил начало многолетнему и плодотворному сотрудничеству профессоров Томского университета и Томского отделения Русского музыкального общества. К сожалению, проработал он в Томске всего один год, но его вклад в музыкальную жизнь Томского университета и города в целом трудно переоценить.

Вместе с профессором Н.М. Малиевым (ученый-анатом) Н.А. Гезехус избирался директором Томского отделения Русского музыкального общества. К тому же Н.М. Малиев был участником хора музыкального общества, пел партию тенора, что мы можем видеть в отчете ТО ИРМО за 1888/89 год.

В 1893 году профессором П.В. Буржинским, фармакологом, был организован один из первых в Томске оркестр. Осуществилась мечта Николая Александровича Гезехуса. Оркестр достиг такого уровня, что мог давать платные и благотворительные концерты, которые пользовались популярностью у жителей города.

Кроме того, студенты пели в университетской церкви, настоятелем которой был профессор богословия Д.Н. Беликов, а также и в приходских храмах города.

Но в университете был не только церковный хор. Существовал любительский хор студентов и преподавателей. «В начале 1889 года регент Никольский прослушал голоса студентов Лаврова, Веселькова, Пекура, Ляпустина, Темирова, Миропольского, Васильева, Нечаева, Шубского, Селиванова и нашел их хорошо обработанными, а владельцев их достаточно подготовленными к пению» [6. С. 30]. Это подтверждают и свидетельства очевидцев. «Раз в год, 22 октября, томское студенчество праздновало свой университетский праздник. К нему начинали готовиться заблаговременно. Лучшим номером программы вечера всегда считался хор. В последнем смысле наш университет находился в особенно благоприятных условиях. Основной контингент слушателей составляли семинаристы, и среди них насчитывалось немало первоклассных певцов.

Память о Щеглове, Надеинском, Балдовском жива до сих пор, особенной любовью товарищей пользовался первый. Сашу Щеглова знал весь город... Обладатель прекрасного голоса, он был таким же прекрасным товарищем.

Ни одна студенческая затея не обходилась без участия «Щегла», или «Птицы», как звали его. Пел он везде и всегда, в любое время» [15. С. 426].

«В начале и в конце выступал студенческий хор и пел «Gaudeamus». Хор большой и великолепный, так как среди томского студенчества было много семинаристов, любителей хорошего пения» [15. С. 332].

¹ «Беляевский» квартет – коллектив, который регулярно музицировал на квартетных вечерах мецената М.П. Беляева в Петербурге. На таких вечерах присутствовала передовая художественная интеллигенция России.

Произведения, исполняемые хором, были разнообразны. Мы можем это проследить на примере концерта, который состоялся 7 декабря 1891 года в пользу начальных школ местностей, пострадавших от неурожая. «Хор студентов под управлением студента Полтавцева исполнил украинскую песню “Ой, пущу я козаченька в саду”. Певица Н.Г. Террачиано исполнила с хором “Спится мне, младешенькой, дремлется”. Затем под управлением студента Васильева хор исполнил “Слава нашим козаченькам” из оперы “Черноморцы” Н. Лысенко» [6. С. 32].

Хор студентов порадовал публику довольно сложной духовной программой на концерте в 1893 году. «“На реках Вавилонских” Бахметьева, “Dies Irae” Моцарта, “Господи Боже Израилев” Бортнянского, “Тебе поем” Чайковского. “Вечери твоя тайные” Львова, “Херувимская”, “Господь наш меч” Лютера – хорал с аккомпанементом фисгармонии, “Ave, Maria”, “Crucifix” Г. Форэ. Хором дирижировали студенты Петропавловский и Васильев» [6. С. 32].

Позже выпускник университета Папий Леонов стал регентом церковного хора, преподавал в Томском музыкальном училище. На 25-летний юбилей, в 1913 году, университетский хор под управлением П.В. Леонова, впервые за Уралом полностью исполнил знаменитую «Литургию» П.И. Чайковского. Это выступление показывает нам, какого уровня профессионализма достигло исполнительство в университете.

Следует отметить еще Станислава Иосифовича (Иосифатовича) Залесского (Залесского) – ординарного профессора по кафедре общей химии. Вместе с Н.А. Гезехусом и Н.М. Малиевым он принимал активное участие в музыкальном просвещении студентов и населения Томска.

Но не только сам Станислав Залесский участвовал в музыкальной жизни университета и Томска, его супруга Ядвига Феликсовна Залеская сияла на музыкальном небосклоне города. Именно она стала первой в Томске профессиональной исполнительницей классического репертуара. Выпускница Варшавской консерватории по классу фортепиано, она с первых дней прибытия в Томск начала участвовать во всевозможных концертах, а также ездила с гастрольями по Сибири. Дебют Ядвиги Феликсовны состоялся 4 ноября 1888 года в театре Е. Королева. Это был благотворительный концерт, и собранные деньги отправлялись на нужды Дома общежития и выдачу пособий недостаточным студентам университета. С момента появления Залеской в Томске ни один концерт не проходил без ее участия. Она исполняла как сольные произведения, так и играла в разнообразных ансамблях, а также некоторое время даже была председателем музыкального общества. Так, она аккомпанировала известной в те времена в Томске К.И. Томашинской¹, вокалистам, участвующим в концертах, хору музыкального общества. Для нее здесь открылись безграничные возможности совершенствования своего пианистического мастерства, причем с явной пользой не только для себя, а и для томской публики, все более и более проявляющей интерес к лучшим образцам музыкальной классики. Но Ядвига Залеская не только вела активную концертную деятельность, а также и занималась частной педагогической практикой, устраивала для учеников настоящие публичные концерты.

«В 1894 году Залеская покинула Томск, устроив перед отъездом большой концерт с участием двенадцати (!) своих учениц. Концерт прошел с огромным успехом, Залеской были поднесены подарки, и она была даже сфотографирована вместе со своими ученицами» [7. С. 155]. Впоследствии одна из учениц Я.Ф. Залеской, М.П. Богомолова, поступила в Санкт-Петербургскую консерваторию, а закончив ее, вернулась в Томск и стала преподавать в музыкальных классах ТО ИРМО (1897–1899). Таким образом, хотя Ядвига Феликсовна и не преподавала в музыкальных классах, но внесла свой вклад в их развитие.

Нельзя не отметить и еще одну семью, активно участвовавшую в музыкальной жизни Томска. Это чета Александровых.

¹ Камилла Ивановна Томашинская – музыкальный деятель Томска, вокалистка, председатель ТО ИРМО 1886–1889 гг., преподаватель фортепиано (1895–1897) в музыкальных классах.

Профессор-фармацевт Н.А. Александров, учившийся в консерваториях Москвы и Берлина, игравший на фортепиано и скрипке, развернул музыкально-просветительскую деятельность. Он и профессор А.П. Поспелов читали лекции по истории и теории музыки в музыкальном сопровождении жены Н.А. Александрова – Анны Яковлевны, выпускницы Московской консерватории.

Творческая и педагогическая деятельность Анны Яковлевны и ее супруга были описаны в воспоминаниях их сына Анатолия, который впоследствии стал композитором и автором музыки Гимна Советского Союза, ныне Гимна Российской Федерации.

«Моя мать, Анна Яковлевна Левенсон-Александрова была пианисткой, окончившей Московскую консерваторию, ученицей К. Клиндворта. <...> Мама в консерватории была ученицей Чайковского по гармонии. Потом она переписывалась с ним в течение ряда лет.

<...> Медлин¹ много концертировал с мамой. Между прочим, они давали цикл концертов, где сыграли все скрипичные сонаты Бетховена, которые я таким образом основательно изучил и очень любил. Сыграли они и три сонаты Грига для скрипки и фортепиано. Играли Брамса и многое другое. Мама завела у себя чуть ли не всю существующую в то время скрипично-фортепианную сонатную литературу.

Мама вообще много концертировала, а папа писал в газетах к этим концертам аннотации и статьи о музыке, просвещая мало знакомую с музыкой томскую публику» [1. С. 8, 10, 34].

Известно, что Анна Яковлевна аккомпанировала оперному классу заслуженного артиста Императорской оперы И.В. Матчинского². Также Матчинский и Левенсон выступали на концертах ТО ИРМО, о чем свидетельствуют отчеты общества за 1903/04 и 1904/05 год.

К концу XIX века в Томске проходило множество концертов, которые по жанру были вокальными, инструментальными, хоровыми, оперными, симфоническими и смешанными. Причем в программах все чаще среди исполнителей встречались имена профессорских жен: О.М. Коржинская, Н.И. Образцова и др. Принимала участие в концертах и жена отбывавшего в Томске административную ссылку писателя К.М. Станюковича Любовь Николаевна.

В 1908 году в Томске было создано первое Сибирское хоровое общество, одним из основателей которого стал Николай Александрович Александров, уже известный нам профессор Томского университета. Председателем правления этого общества был выпускник университета Папий Васильевич Леонов, который являлся одним из дирижеров постоянного хора общества.

К тому же при хоровом обществе были открыты постоянные общедоступные курсы хорового пения, слушателями которых зачастую были и студенты университета.

Отметим также, что деятельность вышеперечисленных людей во многом повлияла на открытие музыкальных классов³, некоторые даже преподавали в них. Впоследствии это привело к появлению музыкального училища.

Поэтому можно с уверенностью сказать, что Томский университет заметно повлиял на музыкальную жизнь Томска.

Музыкальная жизнь университета (1917–1959 гг.)

Здесь в первую очередь хотелось бы обратить внимание на создание и деятельность народной консерватории, организации, существовавшей на рубеже эпох, в революционное время. А также отметить изменения, произошедшие в культурной и музыкальной жизни Томска и университета после революции 1917 года.

¹ Медлин Яков Соломонович – один из виднейших представителей музыкальной жизни Томска начала XX века.

² Иван Васильевич Матчинский – знаменитый бас Императорской оперы. Возглавил в Томске класс пения после того, как ему поставили серьезный диагноз болезни горла.

³ Музыкальные классы при ТО ИРМО были открыты 10 февраля 1893 года, более чем через десять лет с момента образования Томского отделения Русского музыкального общества.

Деятельность хорового общества была настолько удачной, что она привела к созданию Сибирской народной консерватории, о которой равнодушные к музыке жители Томска мечтали давно.

Николай Александрович Александров был активным пропагандистом создания Народной консерватории, и в 1917 году состоялось ее торжественное открытие в университетской библиотеке. Она была призвана давать общее музыкальное образование самым широким слоям населения. Директором консерватории стал Н.А. Александров, а его супруга, Анна Яковлевна, преподавала фортепиано.

Интересно, что основными задачами консерватории было ознакомление всех желающих с хоровым пением, здесь заметно влияние социалистических идей. Теперь музыкальное образование мог получить любой желающий, часто бесплатно или за символическую плату.

«В первом учебном 1917/18 году в Народной консерватории функционировали: 1) общедоступные хоровые классы, как обязательные для прохождения необходимого стажа элементарной подготовки к поступлению в 2) специальные классы: а) регентские, б) драматические (основа народного театра), в) сольного пения, г) классы рояля, органа, скрипки, альты, виолончели, контрабаса, арфы, духовых инструментов (медных, деревянных) и ударных» [16. С. 402].

Консерватория существовала недолго, до 1920 года. Но благодаря ей в Томске смогли заниматься хоровым пением и музыкой вообще более широкие слои населения, что не могло не отразиться на повышении культуры жителей нашего города.

Отметим, что с приходом советской власти, по всей стране были закрыты и впоследствии разрушены многие церкви. Таким образом, перестали существовать и церковные хоры. Запрет религии также повлиял и на репертуар хоров, больше не исполнялись духовные произведения, предпочтение было отдано массовой песне.

С установлением советской власти появилось такое явление, как студенческая самодеятельность, коллективы и объединения, включающие в себя непрофессионалов из числа студентов и преподавателей с целью поднять общий культурный уровень страны. Известно, что в «конце 20-х годов по инициативе комсомола был организован университетский студенческий клуб, а затем приказом директора А.Л. Щепотьева, уделявшего большое внимание культурному воспитанию студенчества, учрежден университет культуры» [8. С. 199].

В 1930-е годы идейному и нравственному воспитанию студентов в большей степени помогли самодеятельные коллективы – театральная мастерская и хор.

Известно, что к 50-м годам в университете существовало множество коллективов, «студенты, равно как и преподаватели и сотрудники университета разного возраста, любили отдыхать коллективом. В каждый праздник – 7 Ноября, Новый год, 23 февраля, 8 Марта, 1 Мая – устраивались факультетские и общеуниверситетские вечера с обязательной торжественной частью, концертом художественной самодеятельности и танцами под живую музыку приглашенный духовой оркестр или эстрадный оркестр ТГУ» [18. С. 214].

Конечно, художественную самодеятельность нельзя сравнивать с профессиональными коллективами, но в университете, так уж повелось с самого его открытия, коллективы отличались высоким уровнем исполнительского мастерства. Сложилась традиция, кроме основных занятий наукой, обязательно участвовать и в творческой и общественной деятельности.

Как вспоминает выпускник университета, физик А.С. Майдановский, «университет славился многими художественными коллективами. Мне, в частности, помнится замечательный Большой хор ТГУ под руководством артиста Томского симфонического оркестра Севастьянова, выступавший в сопровождении эстрадного оркестра, состоявшего из университетских музыкантов-любителей. В университете был отличный ансамбль народного танца, джаз-оркестр, были практически профессиональные чтецы и писавшие им миниатюры поэты-сатирики, солисты-певцы и певицы, скрипачи, пианисты, исполнители на народных инструментах» [18. С. 213]. Известно, что существовал оркестр народных инструментов, которым руководил непрофессиональный музыкант, студент историко-филологического факультета, фронтовик В. Брындин. Оркестр исполнял достаточно сложные произведения, такие

как концерты для инструмента с оркестром известных композиторов, писавших для народных инструментов, например, концерт для домры с оркестром Н. Будашкина.

Можно с уверенностью сказать, что художественной самодеятельности, как и спорту, уделялось большое внимание. В университете, во всех вузах, школах и на предприятиях проводились ежегодные смотры и олимпиады самодеятельности, и коллективы университета нередко были в числе лучших на городских смотрах.

Интересно, что коллективы порой появлялись специально к концерту, находились желающие поучаствовать в празднике и в зависимости от талантов составлялись ансамбли, дуэты, трио, иногда разучивали что-нибудь хором человек в двадцать.

Тогда-то и начался путь к коллективам, которые мы видим в университете сейчас. Постепенно, мелкими шажками, набирая обороты. Об этом пути мы можем судить из воспоминаний непосредственных участников событий.

Дад Оше, студент-радиофизик, организовал в 1950 году факультетский хор. Исполняли они произведения, которые были популярны среди слушателей: народные песни, в основном русские и украинские, песни советских композиторов, мировую классику. К 1952 году подобрался состав из весьма талантливых ребят, и им пришла идея попробовать исполнить многоголосные хоры. Из чего мы можем сделать вывод, что, скорее всего, до этого они исполняли преимущественно одноголосные произведения.

«Первый состав насчитывал всего двенадцать человек. Но и с таким небольшим числом участников удалось подготовить три четырехголосные вещи: “Вечернюю песню” С. Танеева, которую нашли в хрестоматии по сольфеджио, “Я люблю вечерний пир” А. Новикова на слова Пушкина и шуточную чешскую народную песню “Шла девица по лесочку”. Это были первые произведения, которые исполнялись без сопровождения, – “а капелла”. Тогда и решили назвать группу “капеллой”», – вспоминал А.С. Майдановский [18. С. 214]. Выступление оказалось очень удачным, а главное, таким образом вернулось многоголосное пение без сопровождения в университет.

В репертуаре капеллы, кроме уже перечисленных произведений, были «Зимняя дорога» Шебакина на стихи Пушкина, «Ты помнишь, весною» И.Штрауса, «Утес» на стихи Лермонтова, «Венецианская ночь» и «Гимн Москве» Ф.Глинки, «Lacrimosa» из «Реквиема» Моцарта, «Пой, ласточка, пой» в обработке Копосова, «В темном лесу» в обработке Свешникова, старинная студенческая песня «Из страны, страны далекой». А также песни советских композиторов – «Летите, голуби» и «Песня молодежи» Дунаевского, «Песня о Ленине» Холминова, «Слава партии» Мурадели и другие. В общей сложности в репертуаре капеллы было более двадцати произведений.

Известно, что в составе капеллы, кроме Д. Оше и пианистки Н. Юрченко, не было людей с музыкальным образованием, поэтому капелла прекратила свое существование. Но в 1959 году была создана капелла Томского университета под управлением выпускника Казанской консерватории В. Кузьмина, которая радует нас своими концертными выступлениями и по сей день.

Литература

1. Александров А.Н. Воспоминания. Статьи. Письма. М.: Советский композитор, 1979.
2. Вавилов С.П. Музыкальная жизнь Томска середины 1910–20-х гг. // Из истории революций в России (первая четверть XX в.): материалы Всероссийского симпозиума. Вып. II / отв. ред. Л.И. Боженко. Томск: Томский государственный университет, 1996.
3. Вавилов С. П. Пианистка Ядвига Залеская // Поляки в Сибири. Поляки о Сибири: материалы I Международной научной конференции (Томск, 3–5 июня 2012 г.) / отв. ред. Т.В. Галкина, Т.А. Гончарова. Томск: Изд-во Томского государственного педагогического университета, 2012.
4. Вавилов С.П. Томск – Москва – Париж: Жизнь и судьба Эдисона Денисова // Сибирская старина: краеведческий альманах. Томск, 2001. № 17.
5. Вавилов С.П. Ученица Чайковского // Ковчег. Очерки и документы по истории томской культуры: еврейский аспект. Томск: Тоян, 2011.
6. Вавилов С.П., Еременко Е.П. Хоры старого Томска (конец XVIII – начало XX веков). Томск: Изд-во ТПУ, 2006.

7. Вавилов С.П., Салаева Л.А. Фортепианное образование в Томске на рубеже XIX–XX века // Культура и искусство сибирского города: традиции и современность: материалы Всероссийской научной конференции, 4–5 октября 2012 г. / ред. Н.А. Еловская, М.В. Холодова. Красноярск, КГАМиТ, 2012.
8. Воробьева Н.А. Из истории музыкальной культуры Томска // Очерки истории томской культуры. Томск: Рекламный дайджест, 2001.
9. Воробьева Н.А. Томское отделение Русского музыкального общества. Томск: Водолей, 1993.
10. Город Томск. Томск: Издание Сибирского товарищества печатного дела в Томске, 1912.
11. Захаров-Гезехус И.А. Николай Александрович Гезехус. Физик. Первый ректор первого университета Сибири. М., 2007.
12. Зима Т. Ю. Вклад томской профессуры в развитие музыкальной культуры города в конце XIX – начале XX в. // Вестник Том. гос. ун-та. История. 2013. № 5 (25).
13. Зима Т.Ю. Ректор Императорского Томского университета Н.А. Гезехус и музыка (Вокруг одного письма) // Вестник Том. гос. ун-та. 2013. № 370.
14. Зима Т.Ю. Томское отделение Императорского Русского музыкального общества как социокультурный феномен Сибири конца XIX – начала XX в. // Вестник Том. гос. ун-та. История. 2014. №2 (28).
15. Императорский Томский университет в воспоминаниях современников / сост. С.Ф. Фоминых (отв. редактор), С.А. Некрылов, М.В. Грибовский, А.В. Литвинов, С.А. Меркулов, И.А. Дунбинский. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2014.
16. Куперт Т.Ю. Музыкальное прошлое Томска (в письмах к А.Г. Рубинштейну). Томск, 2006.
17. Ляхович Е.С., Ревушкин А.С. Университеты в истории и культуре дореволюционной России. 2-е изд., испр. и доп. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1998.
18. Майдановский А.С. Несколько слов о художественной самодеятельности // Физики о физике и физиках: сб. статей / под. ред. И.Н. Анохиной. Томск: Изд-во НТЛ, 1998.
19. Очерки истории томской культуры. Томск: Рекламный дайджест, 2001.
20. Профессора Томского университета: Биографический словарь. Вып. 1. 1888–1917 / отв. ред. С.Ф. Фоминых. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1996.
21. Славься, Университет! Иллюстрированные страницы истории ТГУ/ сост. Н. М. Дмитриенко, ред. Э.И. Черняк. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2014.
22. Томский университет. 1880–1980. Томск: ТГУ, 1980.
23. Тучин Б.И. Хроника Томского университета. 1-е изд. Новосибирск: Западносибирское книжное издательство, 1980.

Olga V. Kartashova. Tomsk State University

e-mail: o.kartashova@yandex.ru

Elena Yu. Guseva. Tomsk State University

e-mail: khor_tsu@sibmail.com

MUSIC LIFE OF TOMSK UNIVERSITY FROM THE FOUNDATION UNTIL THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

Key words: Tomsk city, musical life, "Siberian Athens", Tomsk University, Tomsk department of the Russian Music Society (Russian Musical Society).

The article is devoted to the facts of musical life in Tomsk at the turn of the XIX - first half of the XX century. A number of specific names and facts are drawn from the printed periodicals of that period of the city's history. The musical life of Tomsk at that time appears in all its diversity. The authors consider the events of the musical life of "Siberian Athens" during the formation of Tomsk as the first cultural and educational center of Russia beyond the Urals.

References

1. Alexandrov A.N. Memories. Articles. Letters. Moscow: All-Union Publishing House «Soviet Composer», 1979.
2. Vavilov S.P. The musical life of Tomsk mid-1910s-20s // From the history of revolutions in Russia (first quarter of the 20th century): Proceedings of the All-Russian Symposium. Issue. II / Отв. Ed. LI Bozhenko. Tomsk State University.
3. Vavilov S.P. Pianist Yadviga Zalesskaya // Poles in Siberia. Poles on Siberia: materials of the First International Scientific Conference. (Tomsk, June 3–5, 2012) / Answers. Ed. TV Galkina, TA Goncharova. Tomsk: Publishing house of Tomsk State Pedagogical University. 2012.
4. Vavilov S.P. Tomsk – Moscow – Paris: The Life and Fate of Edison Denisov // Siberian Antiquity: Local History Almanac. Tomsk, 2001, No. 17.
5. Vavilov S.P. The student of Tchaikovsky // The Ark. Essays and documents on the history of Tomsk culture: the Jewish aspect. Tomsk: RIA TOYAN LLC, 2011.
6. Vavilov S.P., Eremenko E.P. Choirs of the old Tomsk (late XVIII – early XX centuries). Tomsk: Publishing house TPU, 2006.

7. Vavilov S.P., Salaeva L.A. Piano formation in Tomsk at the turn of the XIX–XX century // Culture and art of the Siberian city: traditions and modern times: materials of the All-Russian Scientific Conference, October 4–5, 2012 / Krasnoyarsk State Academy of Music and Theater, Department of Music History. Ed. : N.A. Elovskaya, M.V. Kholodova. Krasnoyarsk, KGAMiT, 2012.
8. Vorobyova N.A. From the history of the musical culture of Tomsk // Essays on the history of Tomsk culture. Tomsk: Advertising digest. 2001.
9. Vorobyeva N.A. The Tomsk branch of the Russian Musical Society. Tomsk: Aquarius.
10. The city of Tomsk. Tomsk: Publication of the Siberian Press Association in Tomsk 1912.
11. Zakharov-Gezhus I.A. Nikolai Aleksandrovich Gezhus. Physicist. The first rector of the first university of Siberia. M., 2007.
12. Zima T.Yu. Contribution of the Tomsk professors to the development of the musical culture of the city in the late XIX – early XX century. // Bulletin of Tom. state. University. History. Tomsk: TSU, 2013. № 5 (25).
13. Winter T.Yu. Rector of the Imperial University of Tomsk NA Gezhus and music (Around one letter) // Bulletin of Tom. state. University. Tomsk: TSU, 2013, № 370.
14. Zima T.Yu. Tomsk Department of the Imperial Russian Musical Society as a Sociocultural Phenomenon of Siberia at the End of the 19th and Early 20th Centuries // Bulletin of Tom. state. University. History. Tomsk: TGU, 2014, № 2 (28).
15. Imperial Tomsk University in the memoirs of contemporaries / comp. SF Fominykh (responsible editor), S.A. Nekrilov, M.V. Gribovsky, A.V. Litvinov, S.A. Merkulov, I.A. Dunbinsky. Tomsk: Publishing house Tom. University, 2014.
16. Kupert T.Yu. Musical past of Tomsk (in letters to A. G. Rubinshtein). Tomsk, 2006.
17. Lyakhovich E.S., Revushkin A.S. Universities in the history and culture of pre-revolutionary Russia. 2 nd ed., Rev. and additional. Tomsk: Publishing house Tom. University. 1998.
18. Majdanovsky A.S. A few words about artistic amateur performance // Physicists on physics and physics: Sat. articles / Under. Ed. I. Anokhin. Tomsk: Publishing house of NTL, 1998.
19. Essays on the history of Tomsk culture. Tomsk: Advertising digest. 2001.
20. Professors of Tomsk University. Biographical dictionary. Issue 1. 1888-1917. Otv. Ed. SF Fominykh. Tomsk: Publishing house Tom. University. 1996.
21. Hail, University! Illustrated pages of the history of TSU. Comp. N.M. Dmitrienko, scientific. Ed. I. Chernyak. Tomsk: Publishing house Tom. University. 2014.
22. Tomsk State University. 1880–1980. Tomsk: TSU, 1980.
23. Tuchin BI Chronicle of the Tomsk University. 1st ed. Novosibirsk: West Siberian Book Publishing House, 1980.



Рис. 1. Томский университет до революции

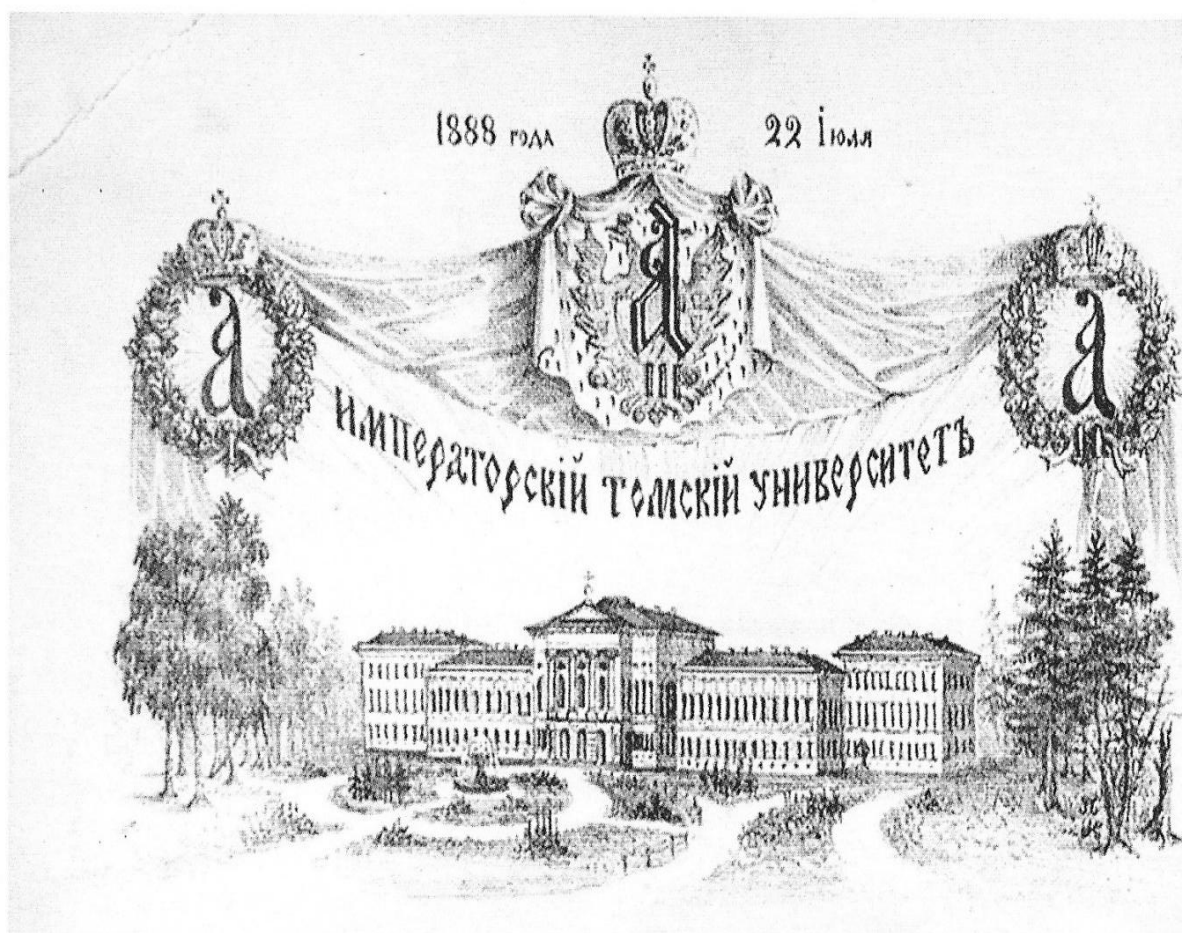


Рис. 2. Открытка, выпущенная к открытию Томского университета



Рис. 3. Университетская церковь



Рис. 4. Студенты Императорского Томского университета. 90-е гг. XIX века



Рис. 5. В.М. Флоринский, устроитель университета



Рис. 6. Первые профессора университета

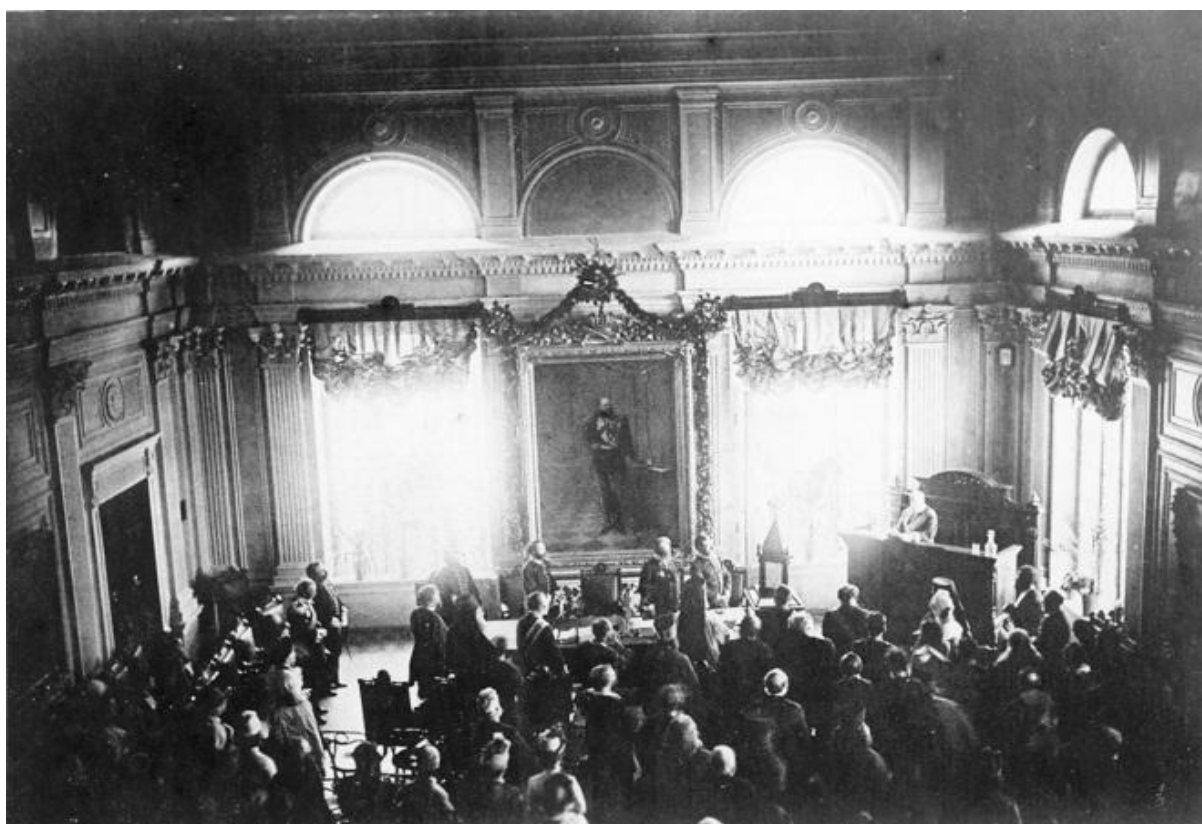


Рис. 7. Торжественное открытие университета 22 июля 1888 года в актовом зале

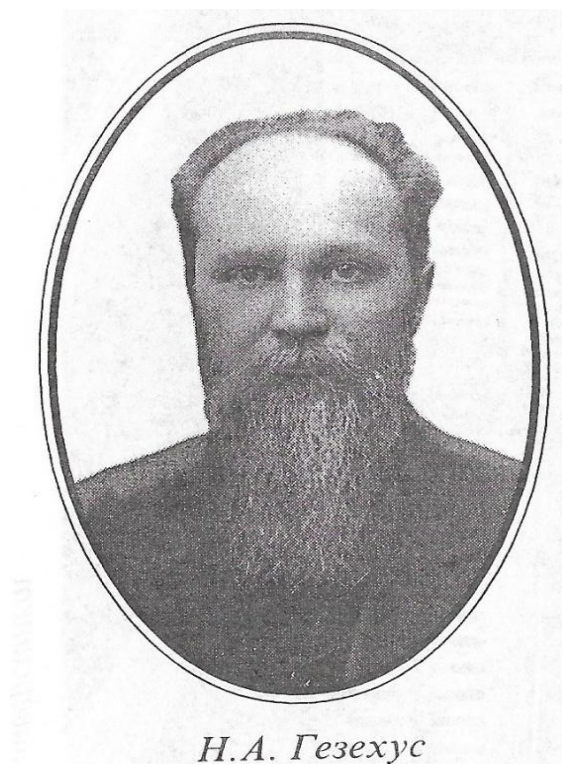


Рис. 8. Первый ректор университета



Рис. 9. Д.Н. Беликов. Профессор богословия, настоятель университетской церкви, руководитель хора университетской церкви



Рис. 10. П.В. Буржинский. Руководитель любительского оркестра студентов и преподавателей



Рис. 11. Любительский оркестр студентов и преподавателей университета



Рис. 12. С.И. Залесский



Рис. 13. Хоровая капелла радиофизического факультета

Научное издание

МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ
ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

2016 / № 2

Редактор Н.А. Сидорова

Компьютерная верстка Т.В. Дьяковой

Подписано в печать 20.08.2017.
Формат 60х84¹/₁₆. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная.
Печ. л. 4,5; усл. печ. л. 6,3; уч.-изд. л. 6,8. Тираж 500. Заказ 2702.

ООО «Издательство ТГУ», 634029, г. Томск, ул. Никитина, 4

Издание отпечатано на оборудовании Издательского Дома
Томского государственного университета
634050, г. Томск, пр. Ленина, 36, тел. 8(382-2) 53-15-28; 52-98-49
<http://publish.tsu.ru>; e-mail: rio.tsu@mail.ru