

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

Musical almanac of Tomsk State University

Научно-практический журнал

2021

№ 11

Учредитель – Национальный исследовательский Томский государственный университет

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ ЖУРНАЛА

ПРИХОДОВСКАЯ Екатерина Анатольевна, доктор искусствоведения, член Союза композиторов России, член Российского Союза писателей, доцент Института искусств и культуры Томского государственного университета - главный редактор, председатель редакционной коллегии

КЛИМЕНКО Вячеслав Валерьевич, солист Томской областной государственной филармонии, солист Хоровой капеллы ТГУ – ответственный секретарь

ЧЕРНЯК Эдуард Исаакович, доктор исторических наук, зав. кафедрой музеологии, культурного и природного наследия, заслуженный работник Высшей школы РФ

КРИВОПАЛОВА Вероника Алексеевна, доцент Института искусств и культуры Томского государственного университета

ВОЛКОВА Полина Станиславовна, доктор искусствоведения, доктор философских наук, кандидат филологических наук, член Союза композиторов России, профессор Кубанского государственного аграрного университета

ПОНОМАРЕВ Владимир Валентинович, председатель Красноярской региональной организации Союза композиторов России, доцент кафедры теории музыки и композиции Красноярского государственного института искусств

БЛАЖЕВИЧ Мария Николаевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель Тюменского государственного института культуры

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА

КОЛЯДЕНКО Нина Павловна, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор, зав. кафедрой истории, философии и искусствознания Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

ЯРОШ Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции Красноярского государственного института искусств

БАЖАНОВ Николай Сергеевич, доктор искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

БУЛГАКОВА Людмила Викторовна, кандидат искусствоведения, зав. кафедрой инструментально-го исполнительства Института искусств и культуры Томского государственного университета

КУПРОВСКАЯ Екатерина Олеговна, кандидат искусствоведения, доктор музыковедения университета Сорбонна (Париж)

MOSELER Alexander, Head of Centre of Concert Programms of Classical Music of Fond of keeping the project «Offering of Memory named Musa Jalil»

AKHMETOV Andrey, alumny of Cologne University of Music and Dance (Early Music Department), Master of Baroque Singing

JEWANSKY Jörg, doctor of philosophy, Westphalian university of Wilhelm, Muenster

Адрес редакции и издателя:

634050, РФ, г. Томск, пр. Ленина, 36, Томский государственный университет, редакция журнала «Музыкальный альманах Томского государственного университета»

E-mail: prihkatja@mail.ru

Издательство: Издательство Томского государственного университета

Редактор Н.А. Афанасьева, оригинал-макет А.И. Лелоюр, дизайн обложки Л.Д. Кривцовой, переводчик Н. Мирошников

Подписано в печать 13.07.2021 г. Формат 60×84¹/₁₆. Печ. л. 4,6. Усл.-печ. л. 4,3. Тираж 50 экз. Заказ № 4723

Дата выхода в свет 22.07.2021 г. Цена свободная.

Журнал отпечатан на полиграфическом оборудовании Издательства Томского государственного университета.

634050, пр. Ленина, 36. 634050, Ленина, 36, Томск, Россия. Тел. 8+(382-2)-52-98-49. Сайт: <http://publish.tsu.ru>. E-mail: rio.tsu@mail.ru

Сведения о журнале можно найти на сайте <http://journals.tsu.ru/music/>

EDITORIAL BOARD

PRIHODOVSKAYA Ekaterina, Advanced Doctor in Art Criticism, member of the Union of composers of Russia, member of the Union of Russian writers, associate Professor of the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University – chief editor, president of editorial Board
KLIMENKO Vyacheslav, soloist of the Tomsk Philharmonic, soloist of the TSU Choral Chapel – Executive Secretary

CHERNYAK Eduard, Advanced Doctor in Historical Sciences, Head of the Department of Museology, Cultural and Natural Heritage, Honored Worker of the Higher School of the Russian Federation

KRIVOPALOVA Veronika, Associate Professor of Institute of Arts and Culture of Tomsk State University

VOLKOVA Polina, Advanced Doctor in Art Criticism, Advanced Doctor in Philosophical Sciences, Ph.D. of Philological Sciences, member of the Union of Composers of Russia, Professor of Kuban State Agrarian University

PONOMAREV Vladimir, President of the Krasnoyarsk Regional Organization of the Union of Composers of Russia, Associate Professor of the Department of Musical Theory and Composition of the Krasnoyarsk State Institute of Arts

BLAZHEVICH Maria, Ph.D. of Art Criticism, Senior lecturer of the Tyumen State Institute of Culture

EDITORIAL COUNCIL

KOLYADENKO Nina, Advanced Doctor in Art Criticism, Ph.D. of Philosophical Sciences, Professor, Head of the Department of History, Philosophy and Art Sciences of the Novosibirsk State Conservatory named after M. Glinka

YAROSH Olga, Ph.D. of Art Criticism, Associate Professor of the Department of Musical Theory and Composition of the Krasnoyarsk State Institute of Arts

BAZHANOV Nikolay, Advanced Doctor in Art Criticism, Professor of the Novosibirsk State Conservatory named after M. Glinka

BULGAKOVA Lyudmila, Ph.D. of Art Criticism, Head of the Department of Instrumental Performing of the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University

KOPROWSKA Ekaterina, Ph.D. of Art Criticism, Advanced Doctor in musicology of the Sorbonne University (Paris)

MOSELER Alexander, Head of the Centre of Concert Programms of Classical Music of Fond of keeping the project «Offering of Memory named after Musa Jalil»

AKHMETOV Andrey, graduate of Cologne University of Music and Dance (Early Music Department), Master of Baroque Singing

JEWANSKY Jorg, Advanced Doctor in Philosophical Sciences, Westphalian University of Wilhelm, Muenster

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора	6
--------------------	---

VITA BREVIS, ARS LONGA

Экстренное сообщение	8
----------------------------	---

РАЗУМНОЕ, ДОБРОЕ, ВЕЧНОЕ

Екатерина Малиновская. ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ОБСТАНОВКА НА УРОКЕ КАК ФАКТОР УСПЕШНОСТИ ОБУЧАЮЩЕГОСЯ	10
--	----

ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПЕРСОНАЖИ

Елена Богатырева, Диана Аксиненко. ЛЕОНИД ДЕСЯТНИКОВ. КАМЕРНАЯ ОПЕРА «БЕДНАЯ ЛИЗА» (История создания. Либретто и литературный первоисточник)	14
Станислав Вавилов. УМЕЛ ЛИ КОМАНДОР ТАНЦЕВАТЬ ТАНГО? (ЭССЕ НЕ ДЛЯ ЛЮБИТЕЛЕЙ АСТОРА ПЬЯЦЦОЛЛЫ)	22
Екатерина Степанова, Никита Мирошников. ОБОСНОВАННОСТЬ ИЗЪЯТИЯ Э.Ф. НАПРАВНИКОМ ИЗ ПРЕМЬЕРНОГО ИСПОЛНЕНИЯ ОПЕРЫ РИМСКОГО-КОРСАКОВА «СНЕГУРОЧКА» ТРЕХ СОЛЬНЫХ НОМЕРОВ	36

VERBUM DE MUSICA

Виолетта Сваровская. «ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННЫЙ КЛАВИР» И.С. БАХА: СМЫСЛОВЫЕ ОСНОВЫ ЦЕЛОГО	51
--	----

КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ ГОРОДА

Рождение творческого сообщества на Алтае	63
Тайны музыкальной династии (родовое древо музыкантов)	67
Сведения об авторах	73

CONTENTS

From the editor	6
------------------------------	---

VITA BREVIS, ARS LONGA

Emergency message	8
-------------------------	---

REASONABLE, GOOD, ETERNAL

Ekaterina Malinovskaya. PSYCHOLOGICAL SITUATION AT THE LESSON AS A FACTOR OF THE STUDENT'S SUCCESS	10
---	----

WORKS AND CHARACTERS

Elena Bogatyreva, Diana Aksinenko. LEONID DESYATNIKOV. CHAMBER OPERA "POOR LIZA" (History of creation. Libretto and literary source)	14
Stanislav Vavilov. DID THE COMMANDER KNOW TO DANCE TANGO? (Essay not for lovers of Astor Piazzola)	22
Ekaterina Stepanova, Nikita Miroshnikov. JUSTIFICATION OF EXEMPTION E.F. NAPRAVNIK FROM PREMIER VERSION RIMSKY-KORSAKOV'S OPERA "THE SNOWROCHKA" THREE SALT ROOMS	36

VERBUM DE MUSICA

Violetta Svarovskaya. "WELL TEMPERIR CLAVIR" BY I.S. BACH: THE MEANING FRAMEWORK OF THE WHOLE	51
--	----

CONCERT LIFE OF THE CITY

The birth of a creative community in Altai	63
Secrets of a musical dynasty (family tree of musicians)	67

Information about the Authors	73
--	----

doi: 10.17223/26188929/11/1

От редактора

Как мечталось о том, что в этом выпуске не будет рубрики «Vita brevis, Ars longa», вроде бы она и не намечалась. Материалы выпуска были собраны и проводилась техническая проверка перед отправкой в издательство, и тут пришло известие: 2 июня, буквально вчера, умер Константин Михайлович Лакин – старейший композитор города Томска... Смерть не соблюдает сроков и не интересуется людскими делами...

Вот так и появилась в выпуске эта рубрика – нежеланная, но уже, видимо, постоянная... Кроме экстренного сообщения и личных воспоминаний главного редактора, ничего в ней сейчас нет и быть не может: еще не появились воспоминания, не сформировались прощальные слова... Человек этот жил ради Искусства до последних минут, немало еще будет о нем сказано и написано, немало еще будет сыграно его произведений.

Первая рубрика выпуска («Vita brevis, Ars longa») содержит экстренное сообщение, в последующих рубриках речь идет о том вечном искусстве, которое больше жизни – Искусстве Музыки. Рубрика «Разумное, доброе, вечное», что уже стало традицией в нашем журнале, содержит рекомендации по воспитанию и обучению молодого поколения (статья Е. Малиновской). В рубрике «Произведения и персонажи» видим подробный разбор нескольких произведений: опера Л. Десятникова «Бедная Лиза» (статья Е. Богатырёвой и Д. Аксиненко), роман «Золотой телёнок» (статья С. Вавилова), опера Н. Римского-Корсакова «Снегурочка» (статья Е. Степановой и Н. Мирошникова). Рубрика «Verbum de Musica» представлена статьей В. Сваровской о смысловых константах «Хорошо темперированного клавира». В рубрике «Концертная жизнь города» содержится информация об открытии отделения Союза композиторов России в Барнауле и о старинной музыкальной династии Томска, в которой меняются имена и фамилии, но не меняется главное – служение Музыке.

Итак, уважаемый читатель, доброго пути по страницам «Музыкального альманаха»!

Е.А. Приходовская,
главный редактор

From the editor

How dreamed that this issue will not have the section "Vita brevis, Ars longa", it seems that it did not exist. The materials of the issue were collected and a technical check was carried out before being sent to the publishing house, and then the news came: on June 2, just yesterday, Konstantin Mikhailovich Lakin, the oldest composer of the city of Tomsk, died... Death does not meet deadlines and is not interested in human affairs...

This is how this section appeared in the issue – unwanted, but already, apparently, constant... Except for the emergency message and personal memories of the editor-in-chief, there is nothing in this section now and cannot be: memories have not yet appeared, parting words have not formed ... this one lived for the sake of Art until the last minutes, a lot more will be said and written about him, many more of his works will be played.

The first section of the issue ("Vita brevis, Ars longa") contains an emergency message, the following chapters deal with that eternal Art that is greater than life – the Art of Music. The section "Reasonable, kind, eternal", as is traditionally in our magazine, contains recommendations for the education and training of the younger generation (article by E. Malinovskaya). In the section "Works and Characters" we see a detailed analysis of several works: L. Desyatnikov's opera "Poor Liza" (article by E. Bogatyreva and D. Aksinenko), the novel The Golden Calf (article by S. Vavilov), N. Rimsky-Korsakov's opera The Snow Maiden (article by E. Stepanova and N. Miroshnikov). The section "Verbum de Musica" is represented by an article by V. Svarovskaya about the semantic constants of the "Well-Tempered Clavier". The chapter "Concert Life of the City" contains information about the opening of a branch of the Union of Composers of Russia in Barnaul and about the ancient musical dynasty of Tomsk, in which names and surnames change, but the main thing – service to Music – does not change.

So, dear reader, good journey through the pages of the "Musical Almanac"!

E.A. Prikhodovskaya,
chief editor

VITA BREVIS, ARS LONGA

doi: 10.17223/26188929/11/3

ЭКСТРЕННОЕ СООБЩЕНИЕ

Томский композитор Константин Лакин
скончался в среду на 82 году жизни.

2 июня 2021 г.



© РИА Томск. Павел Стефанский

ТОМСК, 2 июня – РИА Томск. Композитор Константин Лакин, который около 50 лет сотрудничал с Томским симфоническим оркестром, ушел из жизни в среду; прощание с ним состоится 4 июня, сообщила РИА Томск сотрудница пресс-службы областной филармонии Татьяна Веснина.

«Это случилось дома сегодня (2 июня) на руках у сына. Он готовился продолжать работу над квартетом, позвал сына, потому что сын скрипач. И в последнее время они работали вместе... Теперь, может быть, квартет допишет его сын», – рассказала она.

Собеседница агентства уточнила, что Лакин около 50 лет сотрудничал с Томским симфоническим оркестром и долгое время

был единственным композитором, который состоял в Сибирской организации Союза композиторов РФ. Церемония прощания с ним пройдет 4 июня в храме Александра Невского.

По данным открытых источников, Лакин родился в 1940 г. в Тобольске. Начальное и среднее музыкальное образование получил в Томске. С отличием окончил композиторский факультет Казанской консерватории. С 1971 г. преподавал композицию и теоретические дисциплины в Томском областном музыкальном училище. В 1980 г. стал членом Сибирской организации Союза композиторов РФ.

От главного редактора

Никто не ожидал произошедшего события. Счастливые, избранные люди уходят так, за считанные секунды, без долгих мучений и прощаний. До последнего момента Константин Михайлович работал над новым квартетом, до последнего момента не оставлял композиторской деятельности. То же случилось и с Александром Алёхиным – чемпионом мира по шахматам. Он разбирал одну из прошедших партий и умер за считанные секунды от сердечного приступа над шахматной доской, с королём в руке.

Мы перезванивались с Константином Михайловичем почти каждый день – рассказывали друг другу анекдоты, делились творческими планами и достижениями. Иногда возникали споры по вопросам жанров, а также тех или иных средств выразительности. Константин Михайлович давал мне творческие задания, последнее из которых – сочинение оперы «Ледяное сердце» по сказке Гауфа – осталось неоспоримой последней волей и подлежит обязательному исполнению...

РАЗУМНОЕ, ДОБРОЕ, ВЕЧНОЕ...

УДК 784.94
doi: 10.17223/26188929/11/4

Екатерина Малиновская

ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ОБСТАНОВКА НА УРОКЕ КАК ФАКТОР УСПЕШНОСТИ ОБУЧАЮЩЕГОСЯ

Утверждается, что педагогу на уроке вокала стоит перенести фокус с устранения ошибок на усовершенствование того, что получается. Такой ракурс рассмотрения проблем обеспечит нацеленность на их решение, на достижение некоторого позитивного результата. Первостепенной задачей педагога, помимо донесения профессиональных навыков, является создание на уроке позитивной атмосферы. Требуется не «смотреть сквозь пальцы» на встречающиеся ошибки, а акцентировать способы достижения позитивного результата.

Ключевые слова: успешность, обучение, урок, психологическая обстановка

Существует множество различных методик преподавания вокала детям. Они обновляются и пополняются новыми сведениями. Но в большинстве этих методик содержатся материалы, касающиеся чисто технической стороны: как поставить дыхание, как развить голос, как научить интонировать и т.д. Все это, конечно, обязательные пункты в постижении искусства пения, но часто упускается психологическая сторона занятий. Существуют книги отдельно о детской психологии, и методические программы постановки голоса, естественно учитывающие этапы развития личности ребенка. Однако редко можно встретить в одной работе и технику преподавания, и психологические факторы, влияющие на учебный процесс.

В данной статье речь пойдет о важности позитивного настроения у обучающихся во время занятий по вокалу. Часто бывает так, что вокальные данные у ученика замечательные, но развитие идет медленно и нет ожидаемых успехов. Или наоборот, изначально не перспективный ученик добивается больших результатов, чем его более одаренные сверстники. Безусловно, развитие голоса и музыкальных способностей у обучающихся в классе вокала зависит от пер-

воначальных данных этого обучающегося и от опыта и педагогических навыков преподавателя. Но немаловажную роль играет психологическая обстановка, так называемая атмосфера на занятиях по постановке голоса. Умение педагога увидеть в ученике все его способности, которые можно развивать, и недостатки, над которыми надо поработать, создать комфортную среду на уроке вокала, поддержка обучающихся на всех этапах работы – незаменимые качества, особенно при обучении в детских школах искусств.

Начальная школа – самый благоприятный, но и самый ответственный период для закладки фундамента музыкальных навыков и знаний. В этом возрасте у ребенка тонкое восприятие. Он еще не умеет учиться, не имеет (а если и имеет, то небольшой) исполнительского опыта. В этот момент преподавателю важно чутко подойти к введению маленького музыканта в богатый мир искусства. От восприятия обучающимся музыки, процесса обучения, своих способностей будет зависеть его дальнейший выбор будущего направления деятельности. Многие талантливые ученики после окончания музыкальной школы выбирают другие специальности. Зачастую это связано с недостаточным раскрытием их способностей, неудовлетворенностью процессом обучения, недостаточной мотивацией к занятиям музыкой. Задача педагога сделать все возможное, и даже немного больше, чтобы дети, которые пришли в музыкальную школу, получили максимальную пользу от обучения.

По мнению автора, основным моментом в обучении является контакт преподавателя и обучающегося. Для ученика очень важен комфорт в общении с преподавателем, а педагог должен стать для него где-то наставником, где-то другом, а где-то психологом. Необходимо подходить индивидуально к каждому ребенку, ведь у каждого свои особенности. У детей с рождения есть невероятная тяга ко всему новому и целеустремленность: пока не получится освоить новый навык, они будут пробовать снова и снова. И родители в этот период эмоционально поощряют ребенка, воодушевляют его улыбками, подбадривают, подталкивают к действиям. Даже уже во взрослом состоянии мы ищем одобрения у окружающих, нас вдохновляют похвалы в адрес нашей деятельности. Почему же в школьный период активное поощрение учеников в основном считается неуместным? Почему чаще всего преподаватели, слушая ученика, отмечают моменты, где он ошибся, а не моменты, с которыми он отлично справился?

Как и гармоничному развитию личности, качественному развитию музыкальных способностей помогают позитивный настрой. Нет лучшей мотивации к дальнейшему обучению, чем одобрение педагога, уверенность в своих силах, умение справляться с трудностями и исправлять ошибки, адекватная оценка самого себя. Когда обучающийся чувствует моральную поддержку преподавателя, заинтересованность в своей персоне, у него есть стимул заниматься. А если случаются ошибки, за них не следует порицание, а дается понять, что надо стараться больше. Конечно, всегда исключения есть: дети, которым для усердной работы нужна строгость, мягкое отношение их расслабляет и дает повод к лени. Есть дети, которые в силу характера всегда унылые, или дети, которые учатся только потому, что их заставляют родители. Но и в этих случаях всегда найдется, за что похвалить каждого, и в этих случаях, после исполнения произведения, обучающимся важно знать, что они развиваются, что они просто хорошие дети. Каждому ученику в первую очередь нужно указывать на его достоинства, а потом уже на недочёты.

Автор не призывает лояльно относиться к невыполнению заданий или недобросовестной работе, а предлагает доброжелательно относиться к ошибкам обучающихся, их неуверенности и неопытности. Порой стоит *перенести фокус с устранения ошибок на усовершенствование того, что получается*. Таким образом, обучающийся не будет воспринимать занятия как процесс исправления того, что он все делает не так. Это очень важно для психологического настроя ребенка, чтобы он верил в свои силы. Ведь обучение музыке – сложный, трудоемкий процесс, требующий много усилий и времени. Если ученик будет уверен в том, что у него все получится, он будет стремиться заниматься больше, ему будет интересно преодолевать сложности, постигать новые знания, открывать новые грани своего таланта.

Настоящим испытанием для начинающих артистов становятся академические концерты, экзамены, публичные выступления. К этим событиям, учитывая условия школьных программ, обучающийся порой может быть не совсем готовым. Причинами могут служить не до конца выученное произведение, неуверенность в своих способностях, а иногда обычный страх перед выступлением. Задача преподавателя – постараться исключить недоученности программы, но самое главное – вселить в ученика уверенность в себя, и даже если будут ошибки (у кого их не бывает!), давать понять, что

это не страшно, более того – это нормально. Иногда даже профессиональные певцы могут где-то допустить оплошность, так как все мы люди, а не машины. Ободренный, позитивно настроенный ученик будет меньше бояться выступления и больше стараться. А после исполнения произведения, хорошего или не очень, ребенка все равно надо обязательно похвалить, ведь он переборол свой страх и продемонстрировал какой-то результат занятий в классе. Положительный опыт выступления послужит мотивом обучающихся к дальнейшей работе, заложит фундамент уверенности в своих способностях. А неудачный опыт замедлит развитие. Поэтому так важно всесторонне подготовить учеников к контрольной точке.

Таким образом, считаем необходимым внести следующее предложение: при обсуждении с обучающимся того или иного выступления педагог должен разделить свои замечания на две группы:

1) что получилось, что является залогом успеха, позитивные моменты в работе;

2) что не получилось, над какими элементами произведения надо ещё работать.

В любом выступлении присутствуют оба указанных момента, и педагог легко сможет их выделить и сформулировать.

Таким образом, можно сделать вывод, что наравне с технической составляющей методик обучения пению, первоочередное место необходимо уделить и среде, в которой обучается ученик. Даже самый талантливый ребенок, если он угнетен, не уверен в себе, будет медленно развиваться, какую бы совершенную педагогическую методику не использовал преподаватель. А в позитивной обстановке на занятиях обучающийся во всём достигнет отличных результатов.

Ekaterina Malinovskaya

Psychological environment at the class as a factor of the student's success

Musical almanac of Tomsk State University, 2021, no. 11, pp. 10–13. doi: 10.17223/26188929/11/4

The article says that the teacher at the vocal lesson should switch the focus from correcting mistakes to improving skills that are already achieved. Such point of view will create an aim to fix problems, and help to achieve more positive results. The main task of the teacher, besides training professional skills, is to create a positive atmosphere in the classroom. It is necessary not to ignore occurring mistakes, but to accentuate the ways of getting a positive result.

Keywords: success, training, lesson, psychological environment

ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПЕРСОНАЖИ

УДК 782.9

doi: 10.17223/26188929/11/5

Елена Богатырёва, Диана Аксиненко

ЛЕОНИД ДЕСЯТНИКОВ. КАМЕРНАЯ ОПЕРА «БЕДНАЯ ЛИЗА» (История создания. Либретто и литературный первоисточник)

Статья посвящена камерной опере Л. Десятникова «Бедная Лиза» по повести Н. Карамзина. Дана краткая характеристика творчества композитора. Рассмотрена история создания и постановок камерной оперы «Бедная Лиза». Выявлены характерные особенности жанра камерной оперы. Проанализирована специфика жанра произведения с точки зрения драматургии через сравнительный текстологический анализ литературного первоисточника и текста либретто.

Ключевые слова: Леонид Десятников, камерная опера, Николай Карамзин, либретто, текстологический анализ, современная музыка, литературный первоисточник, сравнение

Леонид Аркадьевич Десятников (род. в 1955 г., Харьков), начавший свой творческий путь в 1970-е гг., на данный момент является одним из самых исполняемых современных российских композиторов, членом Союза композиторов. Автор, чьи произведения исполняют во всем мире, а премьера его оперы «Дети Розенталя» в Большом театре стала предметом бурных культурологических дискуссий, определяет собственный стиль как «минимализм с человеческим лицом», а свои задачи не без иронии формулирует как «преображение банального» и «эмансипацию консонанса» [6].

Будучи яркой фигурой, композитор привлекает к себе внимание деятелей культуры. В частности, музыкальный критик и композитор Пётр Поспелов считает, что Л.А. Десятников «дал повод считать его специалистом <...> по гибридам академического стиля с масскультом», а также говорит, что этот композитор «был осмыс-

лен как постмодернист, сноб и эстет» [8]. Творчество Леонида Десятникова жанрово многогранно. Но особую любовь композитор питает к театральному искусству, поэтому в его творчестве важное место занимают оперный жанр и музыка к фильмам [7, 9].

Творческая деятельность композитора началась в 1976 г. с камерной оперы «Бедная Лиза». Произведение содержит в себе признаки, характерные для камерной оперы, в числе которых небольшая продолжительность одночастной композиции и крайне немногочисленный состав действующих лиц.

Целью данной статьи является выявление специфики жанра камерной оперы «Бедная Лиза» в «срезе» сценарной драматургии произведения через сравнительный текстологический анализ литературного первоисточника и текста либретто, анализ осуществленных автором изменений в соответствии со спецификой жанра камерной оперы.

Черты камерной оперы сложились в русской музыке уже в XIX в. Помимо одноактной структуры, это в целом «небольшая протяженность, рассчитанная на неполный театральный вечер, малый состав исполнителей; пониженная роль сюжетной событийности; особо бережное отношение к тексту литературного оригинала; в качестве источника либретто избираются произведения “малых” литературных жанров, развитие действия “выпрямлено”, сосредоточено на драме нескольких героев, отсутствуют побочные линии драматического развития, значительно сокращено число сюжетных ходов» [1. С. 83–84].

В отечественном музыкальном искусстве 1960–1980-х гг. жанр камерной оперы фактически возрождается, вписываясь в контекст широкого «камерного движения», возникшего в эпоху “оттепели” (60-е гг.), и сохранившего свое значение для 70–90-х годов» [3. С. 210]. Также на отечественный музыкальный театр 1970–1980-х гг. значительное влияние оказывает «большая литература» музыкальный театр обращается к классике» [4. С. 240]. Жанровые, структурные, лексические особенности литературных первоисточников в либретто, как правило, сохранены [3. С. 213], а трактовка сюжета данная «как бы пунктиром». «Одно событие – точнее, воспоминание о нем, его осмысление *postfactum* свойственно также мемуарно-эпистолярным жанрам литературы – роману в письмах, дневнику» [3. С. 218].

Опера «Бедная Лиза» по Карамзину написана композитором еще в годы учебы в Ленинградской консерватории в классе Б. Арапова. Одноактную оперу *по собственному либретто* на известный сюжет Леонид Десятников написал в качестве обычной экзаменационной (даже не дипломной) работы на четвертом курсе консерватории в 1976 г. Фактически с этого произведения началась композиторская карьера Десятникова. Всего через четыре года отредактированную оперу поставил уже в качестве собственной дипломной работы режиссер Юрий Борисов. Художественным руководителем постановки был мэтр оперной режиссуры Борис Покровский, в театре которого премьера и состоялась (1980 г.) [9]. Потом опера не звучала более 20 лет. В преддверии 50-летия композитора «Бедная Лиза» была исполнена на международных музыкальных фестивалях в городах Сигулде (Латвия), Локенхаузе (Австрия), Костомукше (Карелия), а также в Москве и Санкт-Петербурге в рамках фестиваля музыки Леонида Десятникова «Любовь и жизнь поэта» в 2005 году [2. С. 75].

Леонид Десятников писал: «Будучи студентом, я совершенно не рассчитывал на то, что эта вещь обретёт сценическую жизнь; я работал для собственного удовольствия и сам написал либретто. В нём только текст Карамзина, но, конечно, сокращённый. «Бедная Лиза» получилась довольно монотонной... В ней ничего не происходит, почти ничего. Персонажей всего двое – Лиза и Эраст, и они же поют текст от автора. Крайне важным для меня было то, что это простая и хорошо известная, в каком-то смысле архетипическая история. Сейчас такой ход рассуждений выглядит несколько наивным, но музыка всё ещё представляется мне довольно привлекательной» [2. С. 75].

В либретто используется оригинальный текст Н.М. Карамзина, сокращённый и очень незначительно изменённый в некоторых моментах. Следование специфике жанра повести в первоисточнике позволило сохранить наличие автора-повествователя в опере. Некоторые изменения текста являются естественными для любого либретто: например, в опере восклицания Лизы и мысли Эраста («Я буду жить с Лизою, как брат с сестрою, – думал он, – не употреблю во зло любви ее и буду всегда счастлив!») используются в дуэтном соединении. «Без глаз твоих темен светлый месяц; без твоего голоса скучен соловей поющий; без твоего дыхания ветерок

мне неприятен» – эти Лизины слова используются в дуэте согласия. Где-то косвенная речь оригинального текста в опере переходит в прямую: «Эраст целовал Лизу, говорил, что ее счастье дороже ему всего на свете, что по смерти матери ее он возьмет ее к себе и будет жить с нею неразлучно» – в опере говорится от лица Эраста.

Особенности либретто в данном произведении во многом обусловлены *спецификой жанра камерной оперы*, в котором количество драматургических подробностей обычно сокращается. Например, опускаются некоторые подробности места и времени, присутствующие у Н. Карамзина. Так, в самом начале оперы опускаются подробные описания местности и природы. Долгий рассказ о прошлом того места, где начинается повествование, также отсутствует. *«Саженьях в семидесяти от монастырской стены, подле березовой роицы, среди зеленого луга, стоит пустая хижина, без дверей, без окончин, без полу; кровля давно сгнила и обвалилась. В этой хижине лет за тридцать перед сим жила прекрасная, любезная Лиза с старушкою, матерью своею»* – оригинал; *«Недалеко от монастыря, у берёзовой роицы, среди зелёного луга, стоит пустая хижина без дверей. Когда-то, давным-давно, жила здесь прекрасная, любезная девушка Лиза с матерью своею»* – опера. «Си...нов» монастырь стал «Симоновым». При повторной встрече Лизы и Эраста, когда раскрывается его ложь, у Н. Карамзина их диалог происходит в кабинете Эраста, у Л. Десятникова место действия не обозначено.

Убраны некоторые подробности действий персонажей: например, Лиза, прежде чем броситься в воду, отдаёт деньги, полученные от Эраста (о чём в опере также не сказано), дочери соседа и просит передать своей матери. В опере меньше присутствует отец Лизы (он лишь единожды упомянут), полностью убрана драматургическая линия взаимоотношений Лизы с матерью, которым уделяется немало внимания в тексте Н.М. Карамзина. Образ матери как действующего лица в опере опущен, и реплики, произносимые ею в повести, распределены между персонажами, которых в опере всего два – Лиза и Эраст. Эраст в повести говорит с матерью Лизы (*«Здравствуй, добрая старушка!»*; *«Мне хотелось бы, – сказал он матери, – чтобы дочь твоя никому, кроме меня, не продавала своей работы... Таким образом, ей незачем будет часто ходить в город, и ты не принуждена будешь с нею расставаться. Я сам по временам могу заходить к вам»*; *«Да как же нам называть тебя,*

добрый, ласковый барин?» – спросила старуха. – «Меня зовут Эрастом», – отвечал он»), в опере же Лиза и Эраст вдвоём. В повести мать говорит: «Ах, Лиза! Как он хорош и добр! Если бы жених твой был таков!», в опере это слова Лизы. «Ах, какой прекрасный день...» – в повести это было утро, и слова были сказаны Лизой матери.

Диалоги двух главных персонажей почти не сокращены, поскольку они выявляют психологическую сторону взаимоотношений, а их любовная линия взята для сюжета оперы как основная. Также в неизменном виде, практически слово в слово, переданы Лизины грёзы об Эрасте, благодаря чему подчёркивается значимость этого фрагмента: *«Если бы тот, кто занимает теперь мысли мои, рожден был простым крестьянином, пастухом, – и если бы он теперь мимо меня гнал стадо свое: ах! я поклонилась бы ему с улыбкою и сказала бы приветливо: “Здравствуй, любезный пастушок! Куда гонишь ты стадо свое? И здесь растет зеленая трава для овец твоих, и здесь алеют цветы, из которых можно сплести венок для шляпы твоей”. Он взглянул бы на меня с видом ласковым – взял бы, может быть, руку мою... Мечта!»*

Многие изменения работают на идею *временного сжатия*, увеличения концентрации событий на единицу времени, что согласуется с камерностью данной оперы. Например, вторая встреча Лизы с Эрастом в опере происходит в тот же день, когда Лиза бросает цветы в реку (он приплывает на лодке), а в повести – на другой день, и Эраст приходит к Лизе домой.

В оригинальном тексте и в тексте либретто различается степень раскрытия личности Эраста: в отличие от оперы у Карамзина Эраст описывается подробно (*«Теперь читатель должен знать, что сей молодой человек, сей Эраст был довольно богатый дворянин, с изрядным разумом и добрым сердцем, добрым от природы, но слабым и ветреным...»*). В опере ничего не известно и о дальнейшей судьбе Эраста после произошедших событий, что делает финал более открытым и говорит также о сжатии времени действия: *«Итак, Эраст обманул Лизу, сказав ей, что он едет в армию? – Нет, он в самом деле был в армии, но, вместо того чтобы сражаться с неприятелем, играл в карты и проиграл почти все свое имение»; «Эраст был до конца жизни своей несчастлив. Узнав о судьбе Лизиней, он не мог утешиться и почитал себя убийцею»*. Но сожаления

Эраста по поводу произошедших событий могут быть прочитаны через передачу ему слов автора в самом начале оперы.

Иногда посредством незначительных изменений текста, автор вносит *дополнительные психологические нюансы*. Например, в либретто в самом начале оперы появляется новое определение – «угрюмые стены» монастыря, сердце автора в опере «разрывается», а не «содрогается и трепещет». Добавляется вопрос Эраста: «Ты плакала? Ты плакала!», о чём в повести Лиза говорит сама. Фразу «луга покрылись цветами» после расставания Лизы с Эрастом вводит сам композитор – это изменение, касающееся времени и, возможно, символики, поэтической психологической атмосферы. Изъятие некоторых мыслей и слов автора (например, его сокрушения об утрате непорочности Лизы и о том, как это повлияло на отношение к ней Эраста) могут повлиять на концепцию прочтения произведения.

Камерная опера предполагает диалог, который, в свою очередь, допускает также присутствие «взгляда извне», «позиции автора», объединяющей и, вместе с тем, «отстраняющей» позиции персонажей, делающей их пассивными объектами целостного высказывания автора [5. С. 75]. Эти качества камерной оперы рельефно проявлены в сценарной драматургии «Бедной Лизы» Л. Десятникова. Таким образом, помимо тесной связи с литературным первоисточником и всего двумя действующими лицами любовной драмы, наиболее значительными являются следующие изменения:

- опускаются подробности места и времени действия, имеет место временное сжатие;
- минимизируется фон психологической драмы, он сводится к образам природы, романтически окрашенной и отражающей переживания главной героини;
- из действия исключаются второстепенные персонажи;
- привносятся дополнительные авторские ремарки, психологические нюансы, которые расширяют варианты прочтения произведения слушателями.

Изменения, сделанные композитором в тексте либретто оперы в сравнении с текстом одноимённой повести Н.М. Карамзина, усиливают специфику камерности театрального воплощения.

Использованные источники

1. Басок М.А. Современная камерная опера. К проблеме специфики жанра : дис. ... канд. искусствоведения. М., 1983. 195 с.
2. Десятников Л.А. Бедная Лиза. Камерная опера. Клавир. СПб. : Композитор, 2008. 75 с.
3. История отечественной музыки второй половины XX века : учебник / отв. ред. Т.Н. Левая. – СПб. : Композитор, 2005. 556 с., нотн. прим.
4. Отечественная музыкальная литература: 1917–1985. Вып. 2: учебник для музыкальных училищ. М. : Музыка, 2002. 310 с., нот.
5. Приходовская Е.А. Моноопера и камерная опера: разграничение понятий // Материалы IV Междунар. мультинаучной конф. «Развитие науки в XXI веке». Харьков, 2015. С. 75–77.
6. Бедная Лиза // Театр наций. URL: <https://theatreofnations.ru/performances/bednaya-liza>, свободный. Загл. с экрана (дата обращения: 01.10.2018).
7. Донес Т. Российский композитор Леонид Десятников: биография, личная жизнь, творчество. URL: <http://fb.ru/article/222283/rossiyskiy-kompozitor-leonid-desyatnikov-biografiya-lichnaya-jizn-tvorchestvo>, свободный. Загл. с экрана (дата обращения: 30.09.2018).
8. Поспелов П. Строгий стиль Леонида Десятникова // Музыкальная критика. URL: <http://www.musiccritics.ru/?id=3&readfull=3456>, свободный. Загл. с экрана (дата обращения: 01.10.2018).
9. Родионова И. Леонид Десятников: театр парадокса // Музыкальная критика. URL: <http://www.musiccritics.ru/?readfull=4140>, свободный. Загл. с экрана (дата обращения: 16.10.2018).

Diana Aksinenko, Elena Bogatyreva

LEONID DESYATNIKOV. CHAMBER OPERA "POOR LIZA" (History of creation. Libretto and literary source)

Musical almanac of Tomsk State University, 2021, no. 11, pp. 14–21. doi: 10.17223/26188929/11/5

The article tells us about chamber opera "Poor Liza" by L. Desyatnikov, which is based on the novel by N. Karamzin. Also a brief description of the composer's works is given. The history of the creation and releases of the "Poor Lisa" is reviewed. The typical features of the chamber opera genre are revealed. The genre specifics of the work are analyzed from the dramatical point of view with the help of a comparative analysis (textual) of the literary source and the text of the libretto.

Key words: Leonid Desyatnikov, chamber opera, Nikolay Karamzin, libretto, textual analysis, contemporary music, literary source, comparison

The used sources

1. Basok M.A. Contemporary chamber opera. On the problem of the specifics of the genre. Diss. for a job. uch. Art. Cand. art history. M.: 1983. 195 p.

2. Desyatnikov L.A. Poor Lisa. Chamber Opera. Clavier. SPb.: publishing house "Composer", 2008. 75 p.

3. History of Russian music of the second half of the XX century. Textbook / Resp. ed. T.N. Levaya. SPb.: publishing house "Composer", 2005. 556 p., Notation. approx.

4. Domestic musical literature: 1917-1985. Issue 2: A textbook for music schools. M.: publishing house "Music", 2002. 310 p., Notes.

5. Prikhodovskaya E.A. Mono-opera and chamber opera: differentiation of concepts // Materials of the IV Intern. multi-scientific conf. "Development of Science in the XXI Century". Kharkov: 2015. S. 75-77.

6. Poor Lisa. // Theater of Nations. [Electronic resource]. Access mode: <https://theatreofnations.ru/performances/bednaya-liza>, free. Title from the screen. (Date of treatment 10/01/2018).

7. Report T. Russian composer Leonid Desyatnikov: biography, personal life, creativity. [Electronic resource]. Access mode: <http://fb.ru/article/222283/ros-siyskiy-kompozitor-leonid-desyatnikov-biografiya-lichnaya-jizn-tvorchestvo>, free. Title from the screen. (Date of treatment 09/30/2018).

8. Pospelov P. The strict style of Leonid Desyatnikov. // Musical criticism. [Electronic resource]. Access mode: <http://www.musiccritics.ru/?id=3&readfull=3456>, free. Title from the screen. (Date of treatment 10/01/2018).

9. Rodionova I. Leonid Desyatnikov: theater of paradox. // Musical criticism. [Electronic resource]. Access mode: <http://www.musiccritics.ru/?readfull=4140>, free. Title from the screen. (Date of treatment 10/16/2018)

УДК 78.041

doi: 10.17223/26188929/11/6

Станислав Вавилов

УМЕЛ ЛИ КОМАНДОР ТАНЦЕВАТЬ ТАНГО? (Эссе не для любителей Астора Пьяццоллы)

Статья продолжает тему музыкальных ассоциаций, которые являются неотъемлемой частью романов И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок». Приведены сведения о музыкальных реминисценциях романа «Золотой теленок». Музыкальные образы, использованные в романе, позволяют создать многогранный мир событий, в которых живут и действуют герои произведения. На страницах романа возникают музыкальные образы, охватывающие огромный диапазон музыкальных жанров и форм – оперные произведения, марши, бытовые песни и романсы. Статья содержит сведения о редких и забытых музыкальных произведениях, которые авторы романа используют для воссоздания обстановки, в которой живут герои. Музыкальные образы, использованные в романе, не только подчеркивают ситуации, в которых действуют персонажи, но и позволяют воссоздать целостную картину музыкального быта тех лет.

Ключевые слова: роман «Золотой теленок», музыка быта, романс, песня, танго

Наши предыдущие рассуждения [1] о том музыкальном мире, который окружал Остапа Бендера, помогли воссоздать яркую и пеструю повседневность музыкальной жизни России конца 1920-х гг. И все же остался невыясненным один вопрос, ответ на который требует дальнейшего анализа музыкального мира, в котором оказались герои романа «Золотой телёнок».

Роман «Золотой телёнок» [2], созданный И. Ильфом и Е. Петровым, увидел свет в 1931 г. Два года, прошедшие после издания «Двенадцати стульев», казалось бы, не должны были внести существенные изменения в «красках буден» Страны Советов. И, однако же, изменения происходили.

Жизненные перипетии героев романа изменились настолько, что «опереточный» Остап и «оперный» Ипполит Матвеевич вы-

нуждены были менять и свои музыкальные вкусы. В стране наступила эпоха борьбы со всем, что имело отношение к старому миру. Исчезли сословия, началась борьба с религией. Это коснулось и музыки, которая, вроде бы, была далека от политики.

В эту музыкальную круговерть и попали наши герои. Одной из первых «досталось» классической музыке. В реальной музыкальной жизни страны возникают объединения молодых композиторов, идеологические воззрения которых были ориентированы на некое другое, пролетарское, искусство. Одной из печальных сторон деятельности этих композиторов стало неприятие музыки классической, созданной до пролетарской революции.

В круг композиторов, чье искусство было объявлено не соответствующим воззрениям и требованиям пролетариев, попали Петр Ильич Чайковский, Модест Петрович Мусоргский. Именно их имена появляются в романе.

Конечно, Остап Бендер со своими компаньонами не могли не посетить собрания членов общества «Долой рутину с оперных подмостков». Членам этого общества вторят участники кружка «Долой “Хованщину”!».

Что же предлагала музыкальная действительность молодым строителям Турксиба? Новые революционные песни и марши? Гимны и оратории? Нет, новая экономическая политика привнесла в мир другую тональность.

Звуки музыки лились из всех открытых дверей и окон разнообразных увеселительных заведений. В первую очередь это были танцевальные и песенные мелодии.

Здесь и доморощенные мелодии «Ламца-дрица» (рис. 1), и «Взвейтесь, соколы, орлами». Доносятся звуки пришедших из-за рубежа модных танцев: шимми, чарльстона, матчиша. Появляются мелодии, созданные молодыми российскими композиторами. Авторы упоминают произведение Юлия Хайта «Цветок солнца» (рис. 2), фокстрот Юрия Милютин «Дансинг» (рис. 3).

Все это исполнялось оркестрами, в составе которых были: «мандолы, бас-балалайки и геликоны». Особенно интересно авторы представляют читателям геликон как некоего «музыкального удава» из экзотических стран, хотя, как нам сообщают энциклопедии, геликон отнюдь не экзотичен, а был сконструирован для нужд российской армии (рис. 4).

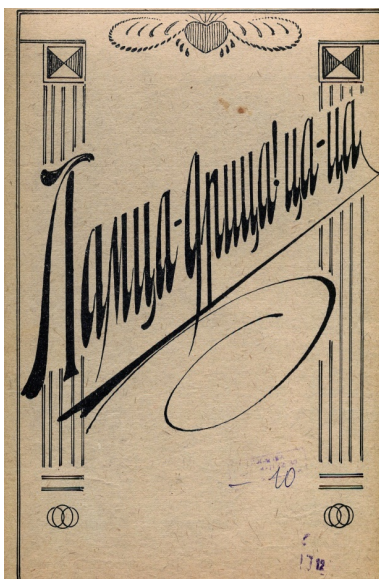


Рис. 1. Обложка нотного издания танца «Ламца-дрица-ца-ца»

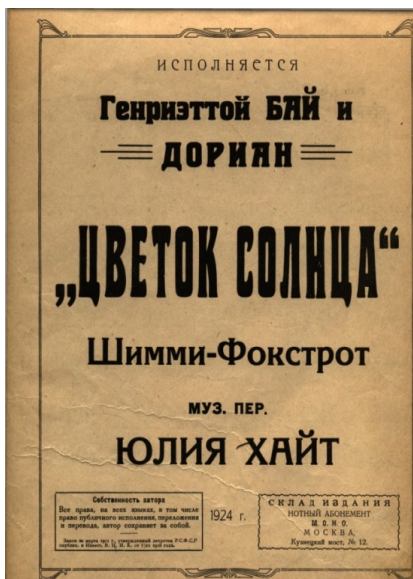


Рис. 2. Нотная обложка популярного танца «Цветок солнца»



Рис. 3. Нотная обложка фокстрота «Дансинг»



Рис. 4. Геликон

Вот как красочно в романе описаны магазины, где продаются музыкальные инструменты: «Медные трубы, развратно сверкая, возлежали на витринных ступеньках, обтянутых красным коленкором. Особенно хорош был бас-геликон. Он был так могуч, так лениво грелся на солнце, свернувшись в кольцо, что его следовало бы содержать не в витрине, а в столичном зоопарке, где-нибудь между слоном и удавом».

Нужно отметить, что в романе много внимания уделено музыке, так или иначе связанной с революционными идеями и событиями того времени. Его герои живут в атмосфере песен недавних революционных лет. Здесь и военно-строевая песня-запевка «Соловей, соловей, пташечка», и заливчатская песня «Взвейтесь, соколы, орлами», и «Марш Буденного» Дм. Покрасса. И, безусловно, трудовые праздники должны были сопровождаться исполнением «Интернационала». На рис. 5 представлена красочно оформленная нотная обложка гимна, изданного в 1924 г.



Рис. 5. Нотная обложка гимна «Интернационал»

1920–1930-е гг. стали годами подъема массовой отечественной песни и романса. Но если в песенном творчестве доминировали

жизнеутверждающие и радостные мелодии композиторов, среди которых И.О. Дунаевский, Д.Д. Шостакович, то прекрасные мелодичные романсы Б. Прозоровского, Ю. Хайта, братьев Самуила и Даниила Покрассов с трудом пробивались на эстраду; в конце 1930-х гг. они и вовсе подверглись шельмованию и остракизму, а десятилетия спустя вообще стали замалчиваться и не допускаться к исполнению.

Естественно, что И. Ильф и Е. Петров, прислушиваясь к официальному общественному мнению, написали: «Параллельно большому миру, в котором живут большие люди и большие вещи, существует маленький мир с маленькими людьми и маленькими вещами. В большом мире изобретён дизель-мотор, написаны “Мёртвые души”, построена Днепровская гидростанция и совершён перелёт вокруг света. В маленьком мире изобретён кричащий пузырь “уйди-уйди”, написана песенка “Кирпичики” и построены брюки фасона “полпред”».

Вот и для Остапа и его коллег звучат популярный романс «Бубна звон» (композитор С. Покрасс) и песенка «Кирпичики» (в обработке В. Кручинина) (рис. 6).



Рис. 6. Нотная обложка песни «Кирпичики»

Общество, в котором живут герои романа, проявляет интерес и к народной песне. В романе упоминаются такие широко известные песни, как «По старой калужской дороге», «Вниз по Волге». Поют песни и из знаменитого спектакля по пьесе Леонида Андреева «Дни нашей жизни», который впервые был поставлен в Петербурге в начале XX в. Заметим попутно, что текст этой пьесы наполнен музыкальными реминисценциями, дожившими до наших дней. Например, в студенческой среде в 1960–1970-е гг. бытовала песня «Быстры, как волны, дни нашей жизни» (рис. 7) из этого спектакля.



Рис. 7. Нотная обложка песни «Быстры как волны»

Все революции, как известно, так или иначе «открывают клапаны», и в общественную жизнь «выливаются» самые разные течения. В первые два десятилетия XX в. это очень ярко отразилось в литературе, живописи, архитектуре. То же было и с музыкой. Возникали и исчезали многочисленные музыкальные объединения и группы. Неустойчивость воззрений и притязаний музыкантов проявлялась даже в том, что шли споры по поводу названий этих групп.

Ассоциация пролетарских музыкантов (АПМ), Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ), Всероссийская ассоциация пролетарских музыкантов (ВАПМ) – это названия одной и той же группы музыкантов, которые ратовали за «большевизацию» музыки. Многие классические образцы музыкального искусства, а также джаз, были объявлены идейно чуждыми пролетариату.

Следует отдать должное музыкальной эрудиции и вкусам авторов романа, которые успешно и к месту включали «музыкальные моменты» в ткань повествования. Они не только говорят, например, об автомобильном рожке с музыкой танца «матчиш», упоминают о продаже редкого инструмента баса-геликона, но и вскользь замечают об исполнении «Серенады» композитора Брага палочками. Что это за серенада, кто такой Брага, и от какого инструмента палочки?

Гаэтано Брага (1829–1907) (рис. 8) был популярным итальянским композитором, виолончелистом и педагогом во второй половине XIX в.



Рис. 8. Композитор Г. Брага

Произведения итальянского композитора издавались большими общедоступными тиражами (рис. 9), их включали в свой репертуар популярные певцы. Можно предположить, что и Томск слышал это произведение в исполнении знаменитого баритона Л. Сибирякова, который посещал дважды наш город в 1913 и 1914 гг., а «Серенада» была записана в его исполнении на граммофонную пластинку.

Существовали переложения этого романса для самых разных инструментов: фортепиано (рис. 10), скрипки, виолончели. Весьма вероятно, что авторы съездили по поводу популярности этого произведения, сказав, что его можно исполнять и одними барабанными палочками.



Рис. 8. Обложка нотного издания «Серенады» Г. Брага



Рис. 10. Первые такты «Серенады» Г. Брага

Упомянем еще одно «мимолетное» музыкальное упоминание в романе. В эпизоде, когда бухгалтер Берлага попадает в психбольницу, один из больных, перефразируя имя Кая Юлия Цезаря, вдруг произносит другое имя – Юлий Генрих Циммерман. Да ведь это знаменитый нотный издатель, владелец одного из крупнейших в России музыкальных магазинов! Имя Циммермана оставалось популярным и после революции 1917 г. (рис. 11). Этот, казалось бы, незначительный нюанс – упоминание знаменитого издателя, делает честь эрудиции авторов романа.



Рис. 11. Нотная обложка вальса Б. Кейля «Солнечный луч»,
выпущенного издательством Ю.Г. Циммермана

Центральным элементом музыкальной среды в романе становится танго, которое для героя выливается в «idée fixe» Остапа Бендера. В качестве основной мелодии танго в романе было выбрано «Последнее танго», исполнявшееся знаменитой российской эстрадной певицей Изой Кремер. Заметим, что в России в то время были известны и другие популярные мелодии танго. Так, Владимир Маяковский в поэме «Во весь голос» приводит начальные такты танго аргентинского композитора Анхеля Вильольдо (1861–1919) «El choclo» (рис.12), которое остается известным и поныне.



Рис. 12. Нотная обложка одного из первых изданий танго «El choclo» в России

В нашей стране мелодия этого танго была известна, по-видимому, уже в период Первой мировой войны, придя из Парижа, ставшего в те годы европейской «столицей танго». А. Вильольдо был не только прекрасным композитором и музыкантом, но и писал интересные стихи, зачастую носившие оттенки сарказма и злободневности. Вот, например, как композитор характеризовал двадцатый век, только-только разворачивавшийся в годы творчества Вильольдо [3]:

*Из фасоли гонят кофе,
Из травы готовят чай,
А ликер – протянешь ноги,
Если выпьешь невзначай.*

*В шоколад кладут арахис,
Сыплот порошки в вино.
Что лекарство из аптеки,
Что отравы – все одно.*

Не правда ли, что-то весьма знакомое для века нынешнего?

На рис. 13 представлено типичное оформление нотной обложки танго, иллюстрирующее существовавший в то время взгляд на танго.



Рис. 13. Образец графического оформления нот «жестокое танго»

В качестве примера авторы романа, кроме знаменитого танго «В далекой знойной Аргентине», упоминают также популярное в те годы отечественное танго «Шумит большой Марсель», которое написал молодой композитор Борис Мокроусов.

Все эти внешние атрибуты, сопровождавшие распространение аргентинского танца в Европе, подчеркивают неразбериху и смятение, которые возникали в голове командора, когда он думал о танго и стране, где «все ходят в белых штанах».

На рис. 14 представлена нотная обложка знаменитого танцевального соло командора.

Права публиковать произведения сохраняли наследники из семьи ЖАНА КРЕМЕРЬ. Даты: 20 Марта 1911 г.

ПЪСЕНЬ
ИЗЫ КРЕМЕРЬ

Репертуар.

- 1 Черный Том.
- 2 Модель отъ Пакина.
- 3 Rouge et Noir.
- 4 Madame Lulu.
- 5 Mam'zel Nala.
- 6 Воспоминание.
- 7 Мисс Джеки.
- 8 Мамонт.
- 9 Скоро солнце улыбнется
(илие пьеса «Анна»).
- 10 Если-бы мотыльки.
- 11 Это вальс виновный
во всем.
- 12 Забудь Лулу.
- 13 Любовь поэта.
- 14 Нервь изъ Закибара.
- 15 История одной любви.
- 16 Если роза расцветает.
- 17 Не Вы ли эта дама.
- 18 Голубое письмо.
- 19 Мимодономъ шути.
- 20 Розы.
- 21 Последнее Танго.
- 22 Американская пьеса.
„Мастеръ Томасъ“

Собственность издателя
Т/д. ДЕТЛАФЪ и К^о.
МОСКВА, Бородин. 8 и 11. Тел. Б-71-60 и 1-38-80.
Представительство для Петербурга Н. К. ДВОИНИЦКАЯ.
Гостиница дворъ, Телефонъ 403-88.

Цена каждого номера из 2 страниц 1 р. 25 к.
3 и 4. 1 р. 50 к.

Рис. 14. Нотная обложка «танго командора»

«Великий комбинатор танцевал танго. Его медальное лицо было повернуто в профиль. Он становился на одно колено, быстро поднимался, поворачивался и, легонько переступая ногами, снова скользил вперед. Невидимые фразные фалды разлетались при неожиданных поворотах.

...Остап танцевал классическое провинциальное танго, которое исполняли в театрах миниатюр двадцать лет тому назад...

Остап танцевал. Над его головой трещали пальмы и проносились цветные птички. Океанские пароходы терлись бортами о пристани Рио-де Жанейро. Сметливые бразильские купчины на глазах у всех занимались кофейным демпингом, и в открытых ресторанах местные молодые люди развлекались спиртными напитками».

Это красочное описание танца Остапа Бендера ставит точку в ответе на вопрос, поставленный в заголовке нашей работы. Да! Остап Бендер действительно умел танцевать танго.

Безусловно, у внимательного читателя могут возникнуть некоторые вопросы, но они не смогут умалить танцевальные способности великого комбинатора.

А напоследок вспомним, какими словами заканчивается наш роман: «Графа Монте-Кристо из меня не вышло. Придется перекалвалифицироваться в управдомы».

Граф Монте-Кристо, действительно, еще ничего не знал о танго... А вот управдома, танцующего танго, еще надо найти...

Музыкальный мир, который окружал героев романов «Двенадцать стульев» и «Золотой телёнок», был ярким и разнообразным. И, безусловно, в этой звуковой круговерти герои не задавали себе вопросов, вроде того, который мы задали в начале статьи: «А умел ли командор танцевать танго?».

Автор настоящего музыкального анализа романов Ильфа и Петрова отвечает положительно. Да! Остап Бендер умел и пустить пыль в глаза, и знал толк в этом экзотическом танце.

Командор умел танцевать танго! А Астор Пьяццолла (1921–1992) в те годы еще и не подозревал, что станет одним из родоначальников «нового танго»!

Заканчивая путешествие по страницам обоих романов, скажем, что основной вклад в создание широкой палитры музыкальной жизни нашей страны в этих произведениях принадлежит одному из авторов – Евгению Петрову. Именно его блестящее знание музы-

кальной истории, музыкального быта России позволило погрузить героев романов в своеобразный океан музыкальных образов.

Использованные источники

1. Вавилов С. Музыкальный мир Остапа Бендера // Музыкальный альманах Томского государственного университета. 2018. № 5. С. 25–36.
2. Ильф И., Петров Е. Золотой теленок. М. : Русская книга, 1994. 390 с.
3. Пичугин П.А. Аргентинское танго. М. : Музыка, 2010. 262 с.

Stanislav Vavilov

WAS THE COMMANDER ABLE TO DANCE TANGO? (Essay not for fans of Astor Piazzolla)

Musical almanac of Tomsk State University, 2020, no. 11, pp. 22–35. doi: 10.17223/26188929/11/6

The article continues the theme of musical associations, which are an integral part of the novels "The Twelve Chairs" and "The Golden Calf" by I. Ilf and E. Petrov. Musical images used in the novel allow creating a multifaceted world of events in which the characters of the novel live and act. On the pages of the novel there are musical images, covering a huge range of musical genres and forms. The article contains information about rare and forgotten music. Musical images, used by the authors of the novel, allow recreating a full view of the musical life of those years. The article has been illustrated with photos of rare musical editions from the author's collection.

Keywords: the novel "Golden calf", music of everyday life, romance, song, tango

The used sources

1. Vavilov S. Musical world of Ostap Bender // Musical almanac of Tomsk State University. 2018. No. 5. P. 25–36.
2. Ilf I., Petrov E. Golden calf. M.: Russian book, 1994. 390 p.
3. Pichugin P.A. Argentine tango. M.: Music, 2010. 262 p.

УДК 782.1
doi: 10.17223/26188929/11/7

Екатерина Степанова, Никита Мирошников

ОБОСНОВАННОСТЬ ИЗЪЯТИЯ Э.Ф. НАПРАВНИКОМ ИЗ ПРЕМЬЕРНОГО ИСПОЛНЕНИЯ ОПЕРЫ РИМСКОГО-КОРСАКОВА «СНЕГУРОЧКА» ТРЁХ СОЛЬНЫХ НОМЕРОВ

Рассматривается обоснованность изъятия Э.Ф. Направником трёх сольных номеров из премьерного исполнения оперы «Снегурочка» Римского-Корсакова. Зачастую дирекция театра руководствуется не столько художественными целями, сколько увеличением популярности спектакля и продаваемостью билетов. Поэтому нередко приходится прибегать ко всевозможным сокращениям и купюрам. К сожалению, так или иначе у этого пути есть отрицательная сторона – искажается восприятие произведения, так как не все номера можно свободно убрать из исполнения без ущерба для оперы.

Ключевые слова: опера, купюры, Э.Ф. Направник, Римский-Корсаков, опера «Снегурочка»

Никто не будет спорить, что для театра большое значение имеет финансовый вопрос. Постановка спектакля – процесс довольно затратный, поэтому вполне объяснимо стремление дирекций и главных дирижёров свести к минимуму неоправданные расходы. Немалый доход театр получает от работы сопутствующих заведений, главным из которых является буфет. Но чтобы сделать его прибыльным, театру приходится увеличивать антракты, так как увеличивать количество буфетов нецелесообразно (хотя примеры театров с несколькими буфетами есть, взять тот же Мариинский-2). Однако чтобы исполнение оперы не заняло немыслимое количество времени, важен хронометраж. Поэтому зачастую приходится прибегать ко всевозможным сокращениям и купюрам. К сожалению, так или иначе у этого пути есть отрицательные стороны – искажается восприятие произведения, поскольку не все номера мож-

но свободно убрать из репертуара без ущерба для оперы. В данной работе рассмотрена обоснованность изъятия Э.Ф. Направником трёх сольных номеров из премьерного исполнения «Снегурочки» Римского-Корсакова [1–19].

Что было убрано из премьерного показа?

Записи в «Летописи музыкальной жизни» Римского-Корсакова: «Я заявил дирекции об имеющейся у меня готовой “Снегурочке”. Направника и артистов я познакомил с моей оперой, сыграв ее им в фойе Мариинского театра. В общем все они робко одобряли оперу. Направник мялся и отмалчивался, но все-таки сказал, что опера эта, благодаря отсутствию драмы, “мертвая” и что успеха иметь она не может; однако против постановки ее ничего не имел. Опера была принята к постановке в будущем сезоне директором, с очевидным намерением последнего блеснуть на первых порах своего управления хорошей постановкой». «В декабре начались оркестровые репетиции “Снегурочки”. Направник к тому времени уже настоял на многих сокращениях оперы. Насилу мне удалось отстоять целостность масленицы и хора цветов. Ариетта Снегурочки (g-moll) в I действии, ариетта Купавы, вторая каватина Царя – “Уходит день веселый” – и многое по мелочам в продолжении всей оперы было пропущено. Искажен был также финал I действия. Что делать! Приходилось терпеть. Ведь письменного условия, в котором дирекция обязалась бы не делать купюр, не было. Декорации готовы, ноты переписаны на счета дирекции; наконец где в другом месте опера может быть еще поставлена, как не на Императорском театре? В первый раз в моей жизни пришлось столкнуться с вопросом о купюрах»¹.

Сцена и ариетта Купавы

Идущая сразу за ариеттой Снегурочки сцена и ариетта Купавы заметно меркнут на фоне предшествующего номера. Скорый темп, не дающий в должной степени произнести текст (а для высоких женских голосов проблема понимания текста стоит довольно остро), отсутствие самобытности в оркестровке (номер представляет собой выда-

¹ Сохранена пунктуация оригинала.

ющийся, но, тем не менее, классический музыкальный повествовательный фрагмент), однотипные ритмические фигурации (характерные более для речетатива, нежели для ариетты), однообразность фразировки в вокальной партии (опять-таки признак речетатива) – всё это наводит на мысль о том, что с музыкальной точки зрения при удалении этой сцены опера не теряет ровным счётом ничего.



Рис. 1



Рис. 2

Рис. 3



Рис. 4

С точки зрения драматургии спектакля изъятие номера также не повлечёт за собой никаких последствий. На понимании зрителем сюжета это никак не отразится, так как оригинальный текст Островского уже значительно переработан и сокращён композитором (более, чем в 3 раза). Психологического портрета героя ариетта не составляет. Событие в драматическом смысле в ней не происходит.

Это статичный номер, рисующий картину, которую и без того мы сами себе нарисует, как только зазвучит следующий за ним «Свадебный обряд». Соответственно, на вопрос о целесообразности удаления этого фрагмента из премьерного показа можно с уверенностью ответить: да, учитывая и без того немалое время с исполнения оперы, извлечение этого номера имеет место быть.

Каватина царя

Стоящая между двумя зажигательными и танцевальными номерами в скорых темпах Allegro $\frac{1}{4} = 132$ и Vivace $\frac{1}{4} = 160$ каватина царя в темпе Adagio non troppo lento e cantabile $\frac{1}{4} = 72$, очевидно, задумывалась композитором как короткий переходный мостик, служащий некой передышкой для зрителя перед очередным скорым номером. Действительно, два живых танцевальных номера подряд кажутся нам неким перебором. Однако не всё так однобоко. Вообще, о музыкальной ценности этого фрагмента судить сложно, так как каватина сама по себе не часто претендует на особую роль в музыкальной ткани спектакля. Пишется она, как правило, на одну тему (что здесь и продемонстрировано). Рассудительно-философский смысл, изначально заложенный Островским, уходит за пределы восприятия из-за однородности музыки, отсутствия развития и, прежде всего, сильного изменения изначального текста. Все приёмы не являются новаторскими, а напротив, демонстрируют классический стиль каватины. Для сюжета изъятие этого фрагмента не сыграет никакой роли, а следование двух танцевальных номеров подряд, о котором говорилось выше, легко избежать путём оставления в музыкальном тексте речетатива царя, идущего после каватины и непосредственно перед пляской скоморохов. Таким образом, переходным мостиком будет служить речетатив, а каватина в целях экономии времени может быть спокойно убрана.

Ариетта Снегурочки g-moll из первого действия

Иная же ситуация наблюдается с изъятой Э.Ф. Направником ариеттой Снегурочки. В ней раскрывается весь глубокий психологизм героини через всевозможные средства выразительности. Совершенно непонятно, чем руководствовался дирижёр, изымая этот фрагмент. Да, непосредственно в номере драматического события нет, оно происходит прямо перед ариеттой. Но вся эта ария являет-

ся оценкой Снегурочки, таким образом, её изъятие не даёт нам полной картины и деформирует само событие, так как событие есть то, что меняет поведение героя. А если у нас нет арии-реакции, – у нас нет перед глазами этой перемены. Далее приводится детальный разбор и аргументация этого тезиса.

Познакомимся с оригинальным текстом Островского:

Снегурочка

Как больно здесь, как сердцу тяжело стало!
Тяжелою обидой, словно камнем,
На сердце пал цветок, измятый Лелем
И брошенный. И я как будто тоже
Покинута и брошена, завяла
От слов его насмешливых. К другим
Бежит пастух; они ему милее;
Звучнее смех у них, теплее речи,
Податливей они на поцелуи;
Кладут ему на плечи руки, прямо
В глаза глядят и смело, при народе,
В объятиях у Леля замирают.
Веселье там и радость.

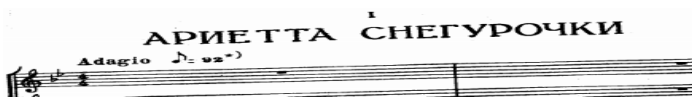
(Прислушивается)

Чу! смеются.
А я стою и чуть не плачу с горя,
Досаую, что Лель меня оставил.
А как винить его? Где веселее,
Туда его и тянет сердце. Прав
Пригожий Лель. Беги туда, где любят,
Ищи любви, ее ты стоишь. Сердце
Снегурочки, холодное для всех,
И для тебя любовью не забьется.
Но отчего ж обидно мне, досада
Сжимает грудь, томительно тоскливо
Глядеть на вас, глядеть на вашу радость,
Счастливые подружки пастуха?
Отец-Мороз, обидел ты Снегурку.
Но дело я поправлю: меж безделок,
Красивых бус, дешевых перстеньков

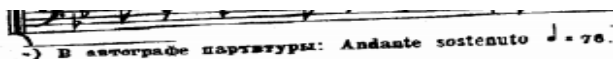
У матери-Весны возьму немного,
Немножечко сердечного тепла,
Чтоб только лишь чуть теплилось сердечко.

В отличие от двух предыдущих номеров, текст композитором дан без значительных изменений. Все перемены носят лишь практический характер и не изменяют понимания текста драматурга. Так, слово «обидой» во втором стихе заменено словом «обузой», это может быть обусловлено облегчением для зрителя понимания дальнейшего сравнительного оборота «словно камнем». 4-я, 5-я и частично 6-я строчки изъяты композитором из оригинального текста при создании либретто для сокращения. Строчки с 9-й по 13-й выпущены из тех же соображений. 14-й короткий стих «Чу! Смеются» вместе с провоцирующей соответственное драматическое сопровождение авторской ремаркой «*(прислушивается)*» убраны в связи с тем, что чрезмерная драматизация отрицательно сказалась бы на понимании музыкального текста. Из 16-й строчки пропадает однородное сказуемое «досадуя» – автор использует классический для написания либретто приём исключения однородных членов предложения. Тем не менее тут же инверсионно повторяется «меня оставил», однако и здесь Римский-Корсаков использует обычный для либреттистов приём повторения ключевых слов или фраз. 17-й и 18-й стихи изъяты, а предложение «Прав пригожий Лель» преобразовано в обращение, соединённое, таким образом, со следующим высказыванием – автор бережно отнёсся к тексту, сохраняя его самобытность. Во фразе «Ищи любви...» композитором дважды повторено слово «ищи», так как это тоже ключевое понятие. 20 частично, 21-я и 22-я строчки не вошли в либретто из-за сокращения. Посредством изъятия 25-го и 26-го стихов 23-й и 24-й стихи становятся самостоятельным предложением. В итоге вместо «Но отчего ж обидно мне, досада сжимает грудь, томительно тоскливо глядеть на вас, глядеть на вашу радость, счастливые подружки пастуха?» имеем «Но отчего ж обидно мне, досада сжимает грудь, томительно тоскливо?». Последние шесть строчек подвергнуты переработке. Но сохранён их смысл, несмотря на сокращение и инверсирование. Всё это служит аргументом против изъятия ариетты из оперы, поскольку уже в текстовом и драматическом плане она несёт заметно больше, чем два других убранных номера.

Вся ариетта написана в темпе Adagio $1/8 = 92$,



однако в автографе указан гораздо более скорый темп Andante sostenuto $1/4 = 76$,



что эквивалентно $1/8 = 152$, т.е. в 1,7 раза живее. Также ариетта имеет фермату в каденции,



обозначения poco riten.,



colla voce (изначально в каденции обозначено *riten.*), *colla parte*.

*) В автографе партитуры: *riten.*
 **) В автографе партитуры: *a tempo.*

Всё это может затянуть изначально задуманное исполнение в два раза. Возможно, именно поэтому Э.Ф. Направник решает убрать этот номер из премьерного исполнения. В пользу этого довода свидетельствуют записи в «Летописи моей музыкальной жизни»: «Затягивать же спектакль за полночь не принято». Но в этом же труде автор указывает на немислимый 40-минутный антракт перед четвёртым действием, предполагая, что это связано с выгодой для театрального буфета. Что же, выгода действительно довольно важна для театра. Но вряд ли кто-то будет спорить, что это не должно сказываться на качестве спектакля. Всё же в театр приходят не поесть. Сдержанный темп и агогика – не повод для изъятия из спектакля в угоду финансовым выгодам.

Ритмически ариетта написана однородно. У первых и вторых скрипок на протяжении всего номера выдержан один ритмический рисунок. Но это не вызывает однообразности и не создаёт впечатления о скудности оркестровки. Этот приём играет (в отличие от предыдущих двух примеров) драматическую роль. Автор тем самым показывает угнетённость, зацикленность и невозможность для своей героини найти выход из сложившейся ситуации. В автографе партитуры в двух местах изначально были несколько другие ритмические прочтения (и небольшое разночтение в тексте).

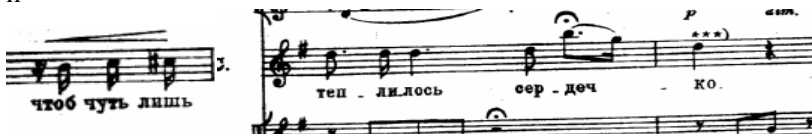
Исполняется:



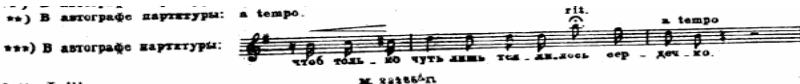
ВМЕСТО



И



ВМЕСТО



Редков. Т. III

Ж. 2186-21

Но это не меняет нашего восприятия и, скорее всего, было вызвано желанием исполнительницы.

Динамический диапазон номера: от *ppp* до *mf*. Начинается всё с *pp* в струнно-смычковой группе. У солистки *piano*.

Adagio $\text{♩} = 92^{**})$
con sord.
arco

I Violini
pp
con sord.

II Violini
p
con sord.
arco

Viola
arco
p

Violoncelli
p
arco

Contrabassi
pp
arco

Снегурочка
p
 Как боль-но

Есть обозначение *poco più forte*, но любые вспышки в виде *cresc.* приходят к незначительному усилению динамики и тут же глушатся *dim.* и уходом на *p* и т.п. Яркий пример:

1

291

Композитор тем самым показывает нам отчаяние и отсутствие душевных сил для борьбы у Снегурочки. В предыдущих двух номерах не имела место такая широкая динамическая палитра, а динамика не подчинялась действию. Безусловно, это не главный критерий оценки, но пропустить его было бы неверным.

Ариетта написана в гармоническом соль миноре с последующей модуляцией в натуральный соль мажор. На словах «Но я возьму у матери Весны» происходит смена лада на мажорный натуральный.

Это обусловлено проблеском надежды, появившейся у Снегурочки. Однако и динамика, и темп, и ритм говорят нам, что надежда эта ложная. В последние две доли перед модуляцией звучит доминантовая гармония у флейт, кларнетов, фаготов, первых и вторых скрипок и альтов. Мы ощущаем, что дальше должно быть разрешение в соль минор, но автор с четвёртой ступени у Снегурочки идёт на третью полутонном, что соответствует третьей ступени в соль мажоре (нота Н). Таким образом он использует приём «высвечивания» мажора посредством взятия третьей ступени на сильном времени. Между тем у кларнетов, фаготов, виолончелей и контрабасов звучит соль мажорное трезвучие. Флейта вступает через шестнадцатую паузу. Все четыре такта до ферматной тоники у флейты звучат хроматизмы, характерные для альтерированной двойной доминанты, сама повышенная четвёртая ступень и повышенная вторая альтерировающая (в тональности двойной доминанты это повышенная прима).



Вокальная партия заканчивается на пятой ступени, а последний возглас флейты остаётся на третьей.



Всё это ведёт к ощущению незаконченности, свойственной композиторам-романтикам, к коим, например, относился Вагнер, влияние которого в своей «летописи» неоднократно подчёркивал и сам Римский-Корсаков. Гармонию композитору также удастся соединить с действием. В двух предыдущих номерах модуляций не было, а тональности определялись лишь удобностью тесситуры.

Штрихи используются автором довольно широко. Для струнных это *con sord.*, *senza sord.*, *pizz.*, *arco*, *staccato*, *legato*, *tenuto* и акценты. В вокальной партии довольно много акцентов, провоци-

рующих на агогику в произведении. Для деревянных духовых это акценты, staccato, legato и трели с соответствующим форшлагом у флейты. Также во всех партиях композитором широко употребляется фразировочная лига. Сравнивать ариетту Снегурочки в этом аспекте с двумя другими номерами сложно, так как штрихи композитор всегда мастерски связывает с действием. Просто так стаккато не появляется, а каждое tenuto можно объяснить. Это не делает особенными ни ариетту Снегурочки, ни другие номера, поэтому отдельного обсуждения это не требует.

Заключение

Таким образом, изъятие сцены и ариетты Купавы, а также второй каватины царя можно назвать обоснованным – театры, а тем более крупные, должны приспосабливаться к новым экономическим реалиям, иначе их интеграция в экономику, а следовательно, и сама целесообразность существования театра будут под вопросом. С другой стороны, чрезмерный поиск финансовых выгод и значительное изменение оперы в угоду им, что мы и видим в ситуации с пропуском ариетты Снегурочки, может нанести сильный вред спектаклю и, как следствие, имиджу театра, что в свою очередь снова ставит вопрос о финансовой целесообразности его существования. Исходя из этого, самым правильным решением будет баланс между эффективным менеджментом, сокращением хронометража и сохранением художественной целостности и ценности спектакля.

Использованные источники

1. Баканова Л.Н. Снегурочка: летние впечатления // Музыкальная жизнь. 2012. № 8. С. 41.
2. Баканова Л.Н. Гимн Аполлону Александра Санина: Постановка «Снегурочки» в петербургском Народном доме // Музыкальная жизнь. 2013. № 4. С. 76–78.
3. Баканова Л.Н. Снегурочка И.И. Палечека: Начало отечественной оперной режиссуры // Научное мнение. 2013. № 12. С. 135–138.
4. Баканова Л.Н. Весенний поцелуй Снегурочки: Постановка А. Киреева, Ленинградский малый оперный театр, 1947 год // Музыкальная академия. 2014. № 1. С. 94–97.
5. Баканова Л.Н. Мечты манящей воплощен: к 130-летию создания оперы «Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова // Вестник СПбГУКИ. 2011. № 3 (8). С. 88–94.

6. Баканова Л.Н. Театр Музыкальной Драмы И.М. Лапицкого: к 100-летию создания // Вестник СПбГУКИ. 2012. № 1 (10). С. 130–138.

7. Баканова Л.Н. Вдохновенная поэтическая страница в творчестве И.М. Лапицкого // Вестник СПбГУКИ. 2012. № 2(11). С. 108–113.

8. Баканова Л.Н. Старая сказка на новый лад, или парадоксы? художественной образности в современном оперном театре // Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок: материалы V Всероссийской научно-практической конференции, 3 февраля 2012 г. СПб. : СПбГУП, 2012. С. 128–129.

9. Баканова Л.Н. Народная «весенняя сказка» Н.В. Смолитча // Вестник СПбГУ. Серия 15. Искусствоведение. 2012. № 4. С. 3–11.

10. Баканова Л.Н. Сценическая история Снегурочки Н.А. Римского-Корсакова // Документирование театрального наследия: Международная научная конференция к 90-летию Российской государственной библиотеки искусств. Доклады, сообщения, публикации. М. : Новое издательство, 2013. С. 313–323.

11. Баканова Л.Н. Феномен Снегурочки А. Н. Островского и Н. А. Римского-Корсакова: философские контексты // Вестник СПбГУКИ. 2014. № 1 (18). С. 125–132.

12. Баканова Л.Н. Снегурочка Н.А. Римского-Корсакова: от модерна к постмодерну // От русского «Серебряного века» к «Новому Ренессансу» : сборник материалов международного форума к 80-летию С.М. Слонимского (4–7 апреля 2012 г.) / сост., научн. ред. Р.Н. Слонимская, Р.Г. Шитикова. СПб. : СПбГУП, 2014. С. 406–410.

13. Карасев П.А. Римский-Корсаков, Врубель и Забела-Врубель (по личным воспоминаниям) // Николай Андреевич Римский-Корсаков. К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти : научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Сб. 30 / ред.-сост. А.И. Кандинский. М., 2000. С. 146–169.

14. Михайлов А.В. Н.А. Римский-Корсаков и М.А. Балакирев // Николай Андреевич Римский-Корсаков. К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти : научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Сб. 30 / ред.-сост. А.И. Кандинский. М., 2000. С. 79–93.

15. Рахманова М.П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М. : Петит, 1995. 240 с.

16. Римский-Корсаков Н.А. Переписка с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским / сост., вступ. ст., ком., указ. Л.Г. Барсовой. СПб. : Тип. ОАО «ВНИИИГ им. Б.Е. Веденеева», 2004.

17. Римский-Корсаков Н. Полное собрание сочинений. Т. IV: Литературные произведения и переписка / ред. В.В. Протопопов. М. : Гос. муз. изд-во, 1960. 327 с.

18. Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. 1844–1906 / под ред. и с предисл. Н.Н. Римской-Корсаковой. СПб. : Тип. Глазунова, 1909. 368 с.

19. Финдейзен Н. Тематизм оперы Снегурочка Н.А. Римского-Корсакова // Русская музыкальная газета. 1894. № 6–11.

Ekaterina Stepanova, Nikita Miroshnikov

THE REASONABLENESS OF THE DELETION OF THREE SOLO SCENES (WERE REMOVED BY E. NAPRAVNIK) FROM THE PREMIERE OF OPERA "THE SNOW MAIDEN" BY RIMSKY-KORSAKOV

Musical almanac of Tomsk State University, 2021, no. 11, pp. 36–50. doi: 10.17223/26188929/11/7

The article considers the reasonableness of removal of three solo scenes from the premiere of "The Snow Maiden" by Rimsky-Korsakov. Often, the directorate of the theater does not really follow artistic aims. Main goals are increasing the popularity of the performance and the sales of tickets. Therefore, it is inevitable to use many kinds of cutting the play. Unfortunately, one way or another, this path has negative sides – the perception of the work is distorted, since not all scenes can be easily removed from the performance without damaging it.

Key words: opera, cutting the plot, Napravnik, Rimsky-Korsakov, Snow Maiden

The used sources

1. Bakanova, L.N. Snow Maiden: summer impressions // *Musical life*. 2012. No. 8. P. 41.
2. Bakanova, L.N. Hymn to Apollo Alexander Sanin: The production of "The Snow Maiden" in the St. Petersburg People's House // *Musical life*. 2013. No. 4. P. 76-78.
3. Bakanova, L.N. Snegurochka II Palecheka: The beginning of domestic opera direction // *Scientific opinion*. 2013. No. 12. P. 135-138.
4. Bakanova, L.N. Spring kiss of the Snow Maiden: Production by A. Kireev, Leningrad Maly Opera House, 1947 // *Music Academy*. 2014. No. 1. P. 94-97.
5. Bakanova, L.N. Dreams of alluring embodiment: to the 130th anniversary of the creation of the opera "Snow Maiden" by N.A. Rimsky-Korsakov // *Bulletin of St. Petersburg State University of Culture*. 2011. No. 3 (8). P. 88-94.
6. Bakanova, L.N. Lapitsky's Theater of Musical Drama: to the 100th anniversary of its creation // *Bulletin of SPbGUKI*. 2012. No. 1 (10). P. 130-138.
7. Bakanova, L.N. Inspirational poetic page in the works of I.M. Lapitsky // *Bulletin of St. Petersburg State University of Culture and Arts*. 2012. No. 2 (11). P. 108-113.
8. Bakanova, L.N. An old tale in a new way, or paradoxes? artistic imagery in the modern opera house // *Contemporary art in the context of globalization: science, education, art market: materials of the V All-Russian scientific and practical conference*, February 3, 2012. SPb.: SPbGUP, 2012. P. 128-129.
9. Bakanova, L.N. Folk "spring tale" N.V. Smolich // *Bulletin of St. Petersburg State University. Series 15. Art history*. 2012. No. 4. P. 3-11.
10. Bakanova, L.N. Scenic history of the Snow Maiden N.A. Rimsky-Korsakov // *Documenting theatrical heritage: International scientific conference dedicated to the 90th anniversary of the Russian State Library of Arts. Reports, messages, publications*. M.: "New publishing house", 2013. P. 313-323.

11. Bakanova, L.N. The Snow Maiden phenomenon of A.N. Ostrovsky and N.A. Rimsky-Korsakov: philosophical contexts // Bulletin of St. Petersburg State University of Culture and Arts. 2014. No. 1 (18). P. 125-132.

12. Bakanova, L.N. Snow Maiden N. A. Rimsky-Korsakov: from modern to postmodern // From the Russian "Silver Age" to the "New Renaissance": Collection of materials of the international forum for the 80th anniversary of M. Slonimsky (April 4-7, 2012) / comp.; teach, ed. R.N. Slonimskaya, R.G. Shitikova. SPb.: SPbGUP, 2014. P. 406-410.

13. Karasev, P.A. Rimsky-Korsakov, Vrubel and Zabela-Vrubel (from personal memories) // Nikolai Andreevich Rimsky-Korsakov. To the 150th anniversary of his birth and the 90th anniversary of his death: Scientific works of the Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky. Sat. 30 / ed.-comp. A.I. Kandinsky. M., 2000. P. 146-169.

14. Mikhailov, A.V. N.A. Rimsky-Korsakov and M.A. Balakirev // Nikolai Andreevich Rimsky-Korsakov. To the 150th anniversary of his birth and the 90th anniversary of his death: Scientific works of the Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky. Sat. 30 / ed.-comp. A.I. Kandinsky. M., 2000. P. 79-93.

15. Rakhmanova MP Nikolai Andreevich Rimsky-Korsakov / Russian Academy of Music named after Gnessin, State Institute of Art History. M.: MP "Petit", 1995. 240 p.

16. Rimsky-Korsakov, N.A. Correspondence with V.V. Yastrebtsev and V.I. Belsky / comp., Entry. Art., comm., decree. L.G. Barsova. SPb.: Type. JSC "VNIIIG im. B.E. Vedeneeva", 2004.

17. Rimsky-Korsakov, N. Complete Works. T. IV. Literary works and correspondence / ed. V.V. Protopopov. M.: State. mus. publishing house, 1960. 327 p.

18. Rimsky-Korsakov N.A. Chronicle of my musical life. 1844-1906 / ed. and with a foreword. N.N. Rimskoy-Korsakova. SPb.: type. Glazunov, 1909. 368 p.

19. Findeyzen, N. Thematicism of the opera The Snow Maiden by N.A. Rimsky-Korsakov // Russian Musical Newspaper. 1894. No. 6-11.

VERBUM DE MUSICA

УДК 786.2

doi: 0.17223/26188929/11/8

Виолетта Сваровская

«ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННЫЙ КЛАВИР» И.С. БАХА: СМЫСЛОВЫЕ ОСНОВЫ ЦЕЛОГО

Рассматривается ряд музыкальных «подсказок» по поводу содержания и смысловых ориентиров «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха. Указывается тот факт, что большинство его произведений – непрограммные, не имеющие вербальных отсылок и названий. Подчёркивается религиозный подтекст содержания музыкального целого. Приводится соответствие смысловых и музыкальных рядов.

Ключевые слова: Бах, «Хорошо темперированный клавир», смысл, содержание, невербальные элементы целого

Пьесы «Хорошо темперированного клавира» («ХТК»), как и большинство инструментальных пьес Баха, относятся к непрограммной музыке – у них нет названия, не существует авторских указаний на конкретный сюжет или поэтический замысел. Но широкие образные и жанровые связи помогают проникать в скрытый смысл музыки И.С. Баха. «Хорошо темперированный клавир» справедливо считается своеобразной энциклопедией образов композитора. В редком разнообразии камерных форм «ХТК» И.С. Бах раскрывает большой и сложный внутренний мир человека, его художественно-поэтические представления, богатейшую область человеческих чувств. «Непосредственное впечатление от произведений И.С. Баха двойственно. С одной стороны, они кажутся вполне современными, но с другой – совершенно не имеющие ничего общего с последующими временами»¹.

¹ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1956. С. 323.

Предметом рассмотрения в данной статье является религиозный подтекст, о котором нет никакого упоминания, поэтому «ХТК» обычно воспринимают только как «чисто музыкальное произведение». Лучшие исполнители интуитивно чувствуют и весьма глубоко исполняют прелюдии и фуги И.С. Баха, что, возможно, исходит из творческого воображения, но всё же гораздо важнее в данном случае подкреплять всё конкретными знаниями, которые помогут вывести исполнительское искусство на более высокий уровень. «Например, анализ каждого мотива и повторяющейся мелодической структуры несет в себе сакральный смысл, поскольку каждый мотив заимствован из церковных хоралов»¹. Выявление смысла и последовательности прохождения этих мотивов-символов позволяет прочесть музыкальный текст инструментальных произведений Баха как связное повествование, несущее глубокое религиозное и философское содержание. Будучи убеждённым протестантом, Бах написал много духовной музыки, среди которой – инструментальные обработки протестантских хоралов, являющихся шедеврами мировой музыкальной классики. Жизнь и творчество И.С. Баха также неразрывно связаны с деятельностью церковного музыканта. Он постоянно работает с хоралом в самых разных жанрах. Известно, что Бах принимал участие также в создании домашних хоральных сборников, включавших общинные хоралы. Хоралы пелись протестантской общиной, они входили в духовный мир человека как естественный, необходимый, органично «вросший» в психику и сознание элемент мироощущения.

Все люди Германии в то время знали мелодии хоралов наизусть. Они настолько прочно ассоциировались с определенным смыслом, что могли служить паролем при «узнавании» братьев по вере. Поэтому для слушателей времён Баха хоральные мелодии являлись, по существу, знаками, отражающими содержание хорала. Встречаясь в музыкальном тексте с другими подобными знаками, они выстраивались в сложные ассоциативные ряды, в результате чего их смысл приобретал различные оттенки, они обогащались и превращались в символы. У слушателей возникало сразу несколько ассоциаций – с содержанием хорала, с конкретным эпизодом библейской истории, с определёнными праздниками или ритуальными

¹ Носина В.Б. Символика музыки И.С. Баха. Томск, 1993. С. 4.

действиями, для которых предназначался этот хорал. Символы и музыкально-риторические фигуры, цитирование протестантских хоралов, автоцитаты, многочисленные музыкальные ассоциации с кантатами, мессами, хоральными прелюдиями точно так же помогают раскрытию содержания прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира». Особое религиозно-философское наполнение музыки Баха, по нашему мнению, может изучаться на протяжении всей жизни, и всегда будут открываться новые стороны, новые смыслы, несмотря на накопленный педагогический опыт и практику исполнения. Для учеников музыкальных школ и средних профессиональных учебных заведений, нередко и для студентов высших учебных заведений смысл духовного, образного и философско-эстетического содержания музыки И.С. Баха скрыт.

На основании глубокого изучения творчества Баха, а также широких общекультурных и художественных аналогий сложилась концепция Б.Л. Яворского по отношению к циклу «Хорошо темперированного клавира». Она заключается в том, что «ХТК» является «музыкально-этическим толкованием образности и сюжетов христианской мифологии». Многочисленные музыкально-тематические и образные соответствия в рамках «Хорошо темперированного клавира» привели Яворского к выводу, что в цикле четко прослеживаются несколько сюжетно-смысловых пластов, связанных с основными вехами евангельского повествования. Все прелюдии и фуги рассматривались Б. Яворским в определенном порядке, им установленном, соответственно их содержанию и хронологии событий, служащих «ассоциативными образами» этого содержания. Ассоциативный образ представляет собой один из наиболее сложных художественных приемов. В нем связь между сопоставляемыми явлениями устанавливается не напрямую – через внешнее сходство, изобразительность, зарисовку, а «через наведение» – систему ассоциаций, смысловой контекст, рефлексивное сознание, выработанные эпохой звуковые средства.

Мотивы-символы имеют различную структуру. Ими являются, например, мелодии хоралов или их отрезки. Во времена Баха в странах Западной Европы хоральные мелодии были тесно связаны с их сакральным содержанием. Поэтому у исполнителей и слушателей той эпохи сразу возникали ассоциации с конкретным событием из Священного Писания, с церковным праздником или риту-

альным действием, которым соответствовала определённая духовная музыка. Установление ассоциативного образа является не иллюстрацией событий Священного Писания, а отражением отношения к ним в сознании культурного европейца начала XVIII в.

Яворский установил несколько периодов, своего рода внутренних циклов, организованных по сюжетно-смысловому принципу. Таблица этих внутренних циклов с определением ассоциативных образов соответствующих прелюдий и фуг записана его учениками (рис. 1, 2).

I. Ветхий завет		
d-moll	I том	Грех и искупление
G-dur	II том	Рай и грехопадение. Искушение Евы змеем.
II. Рождество		
C-dur	I том	Благовещение
e-moll	I том	Посещение Марией Елисаветы «Долина слез» (прелюдия)
g-moll	I том	Посещение Марией Елисаветы
B-dur	I том	Поклонение пастухов
As-dur	I том	Поклонение волхвов
A-dur	I том	Поклонение волхвов
Fis-dur	I том	Новый год
As-dur	II том	Сретенье
B-dur	II том	Симеон-богоприемец
E-dur	I том	Бегство в Египет
III. Деяния Христа		
cis-moll	II том	Христос в пустыне. Искушение Христа сатаной
a-moll	I том	Крещение в Иордане
gis-moll	II том	Встреча с самаритянкой
f-moll	II том	Христос у Марии и Марфы
Fis-dur	II том	Воскрешение Лазаря
d-moll	II том	Изгнание торгующих из храма. «Низложи сильных со престола и вознеси смиренные» (фуга)

Рис. 1. Характеристика прелюдий и фуг по Яворскому

F-dur	I том	Чудо на рыбной ловле
F-dur	II том	Вход в Иерусалим

IV. Страстная неделя

fis-moll	II том	Тайная вечеря
cis-moll	I том	Моление о чаше
a-moll	II том	Мытарства Христа. Избиение Христа
h-moll	II том	Суд Пилата
g-moll	II том	Бичевание Иисуса. «Се человек»
fis-moll	I том	Несение креста
h-moll	I том	Шествие на Голгофу
gis-moll	I том	Распятие. Семь слов Спасителя на кресте.
e-moll	II том	Крестная мука
dis-moll	II том	Страдания на кресте
f-moll	I том	Stabat Mater
b-moll	I том	Голгофа. Смерть Иисуса
es-moll	I том	Снятие с креста. Плащаница
b-moll	II том	Положение во гроб

V. Торжественный пасхальный цикл

C-dur	II том	Ночь перед пасхальным воскресением
G-dur	I том	Воскресение Христа
H-dur	I том	Воскресение Христа
e-moll	II том	Вознесение Христа
H-dur	II том	Духов день

VI. Догматический цикл

c-moll	I том	Пламенеющая вера (Неопаленая купина)
Cis-dur	I том	Троица
D-dur	I том	Сошествие Святого Духа
Es-dur	I том	Троица
Cis-dur	II том	Троица
D-dur	II том	Credo
Es-dur	II том	Троица
E-dur	II том	Лестница
A-dur	II том	Слава в вышних Богу

Рис. 2. Характеристика прелюдий и фуг по Яворскому

Во всей мировой музыкальной литературе не найдется сочинений, которые исполнялись бы так же часто, как музыка И.С. Баха. Круг её исполнителей широчайший – от начинающих музыкантов до крупных мастеров. Созданы замечательные интерпретации его сочинений, существуют многочисленные редакции, необъятная исследовательская литература по творчеству великого композитора. В эпоху барокко это был устойчивый, известный слушателям музыкальный лексикон. В наше время этот пласт культуры оказался в значительной степени забытым, подобные ассоциации у большинства уже не возникают. Его возрождение открывает новые возможности для постижения инструментальной музыки И.С. Баха. Исполнитель, владеющий языком баховских символов, сможет наполнить произведения тем духовным и эмоциональным содержанием, которое в них реально присутствует, и сделать его доступным не только для профессиональных музыкантов, но и для неискушенных слушателей. Знание музыкально-риторических фигур было обязательным для церковного музыканта XVII в., участвовавшего в протестантском богослужении.

Риторика – ораторское искусство, возникшее в Античности. Три основных принципа риторики: правильно, чисто, красиво. По аналогии с ораторским искусством устойчивые мелодические обороты, звуковые формулы получили название музыкально-риторических фигур. С XVI в. как классическое искусство риторика проникает в музыку. За уже сложившимися, определенными музыкальными оборотами закрепились устойчивые семантические значения для выражения какого-либо аффекта (состояния души, чувства человека) или понятия. В хорале музыкально-риторическая фигура была тесно связана со словом. Но в инструментальной музыке она приобретала роль «кирпичика», взятого за основу целого, некоего каркаса для образной и смысловой наполненности произведения и давала композитору технику экспрессивного воздействия на слушателя.

На основании изучения кантатно-ораториального творчества Баха, выявления аналогий и мотивных связей этих произведений с его клавирными и инструментальными сочинениями, использования в них хоральных цитат и музыкально-риторических фигур Б.Л. Яворский разработал систему музыкальных символов Баха:

«1. Равномерное движение нижнего голоса уподоблялось шагам (♩, ♪, ♫); такое движение, разумеется, было скорее шагов человека, но невозможно в музыке подражать шагу во времени – это заняло бы слишком много времени; в искусстве всякие житейские явления проецируются на наше сознание, а не фактически копируются.

2. Быстрые восходящие и нисходящие движения выражали полет ангелов, основываясь на словах Нового Завета, когда в рождественскую ночь пастухи увидели реющих с неба на землю и обратно ангелов в сиянии.

3. Короткие, быстрые, размашистые обрывающиеся фигуры изображали ликование.

4. Такие же, но не слишком быстрые фигуры – спокойное довольство...

5. Пунктирный ритм изображал бодрость, величие, торжество:



6. Триольный ритм  – усталость, уныние.

7. Скачки вниз на большие интервалы – септимы, ноны – старческую немощь. Октава же считалась признаком спокойствия, благополучия, объятия вокруг.

8. Ровный хроматизм из 5–7 звуков – острую печаль, боль (и вверх, и вниз)...

9. Спускающиеся движения по два звука – тихую печаль, достойное горе...

10. Движение трелями – веселье, даже смех, хохот при соответствующем регистре и тембре.

11. Страдания распятого Христа (уменьшенная кварта, несопряжение из гармонического вида двойной системы):



Обратно – свершение:



Тот же мотив с синкопой – требование распятия:



12. Подражание звону, перезвону, трубным возгласам, разным инструментам...

13. Мотив искупления (воскресения, вознесения):



14. Всякие необычные мелодические последовательности выражают необычные понятия. Определенные мелодические мотивы, в зависимости от своего метрико-ритмического устройства, выражают разные оттенки той идеи, которой они соответствуют (как это можно видеть в 11).

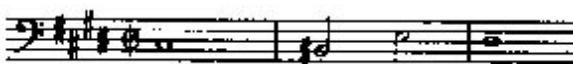
15. Некоторое обращение мотива страданий с настойчивым ритмом изображает предопределение, неизбежную необходимость, «Да будет воля Твоя, а не моя»:



16. Удвоения в терцию, сексту, дециму знаменуют спокойное чувство, довольство, радостное созерцание».

К данным символам можно добавить и другие, указания на которые сохранились в материалах архивов Б.Л. Яворского:

1. Символ креста, распятия, Страстей Господних:



Этот символ в обращенном виде означает искупление через свершившуюся крестную муку:



2. Постижение воли Господней — восходящий тетрахорд:



3. Символ неминуемого свершения:



4. Символ жертвенности – квартсекстаккорд (нередко с проходящим звуком в прямом или возвратном движении):



5. Символ чаши страдания – фигура *circulatio*



6. Вознесение, восхождение – фигура *anabasis*.
 7. Нисхождение, умирание, оплакивание – фигура *catabasis*.
 8. Символ печали – падение на терцию.
 9. Символ пребывания – перебор по трезвучию».

Как видим, музыкальные символы и хоральные мелодии имеют ясное смысловое содержание. Их прочтение позволяет дешифровать нотный текст, наполнить его духовной программой. С этой точки зрения понятие «чистая» музыка становится весьма условным. Истинная музыка всегда программна, ее программа – отражение процесса невидимой жизни духа. Созерцательная риторика активно носит обобщенно-повествовательный характер и в духе барокко активно сближается с живописью, театром, поэзией, философией и другими искусствами. Картины, которые рисует музыка «ХТК», запечатлены на стенах и витражах протестантской церкви. В изобразительном искусстве Германии и других стран протестант-

ской культуры очень четко прослеживается традиция создания циклов на духовные темы. Эстетика барокко, естественно, предъявляла свои требования к исполнителям. В музыке Баха тема являлась сжатым интонационным ядром, за которым следовало длительное развертывание. Мельчайший фрагмент имел громадное значение для последующего развития и, в конечном итоге, для становления формы в целом. Изучение клавирных сочинений И.С. Баха давно уже рассматривается как теоретическая проблема в анализе и интерпретации старинной музыки, истории и теории исполнительства в различных информационных источниках.

Несмотря на вышесказанное, «ХТК» до сих пор остаётся предметом споров. Некоторые исполнители склоняются к тому, что духовный подтекст весьма надуманный и не имеет подтверждения. Можно бесконечно искать, сомневаться, пытаться понять скрытый смысл «Хорошо темпированного клавира». Сам автор не оставил об этом никаких записей. Мотивы и риторические фигуры – это только предмет теоретического исследования. Но всё же не обращать внимания на данный факт нельзя, поскольку И.С. Бах понимал свой гений как дар свыше. Отсюда все его взгляды и выбор собственного пути. И, по моему мнению, любой выдающийся композитор, художник, писатель не могут не ощущать в себе дар свыше, поэтому мы и наблюдаем их обращение к той или иной религии.

Религиозность содержания, которая обнаруживается при разборе прелюдий и фуг по методу Б.Л. Яворского, не лежит на поверхности и открывается «посвященному» слушателю, владеющему музыкальным лексиконом эпохи. Секрет эстетического универсализма музыки Баха нужно искать в особенностях баховского символа. Мы видели, что символ обращен одновременно к сознательному и подсознательному. Это – живой язык, выражение цельного потока музыкального сознания; так, с помощью музыкального языка интегрировалась в творчестве Баха духовная жизнь эпохи. Для раскрытия символа необходимо войти в этот поток. Цельность смысла можно выявить, если не просто фиксировать значение символа, но разрабатывать его нюансы, находить связи между смысловыми элементами языка, где одни символы дополняют и углубляют другие, образуя многослойный контекст.

Деятельность кантора в церкви предусматривала сочинение музыки к церковным праздникам, что и составляло каждодневную

работу, которой Бах занимался большую часть своей жизни. Это объясняет, насколько привычными для него были религиозные темы и сюжеты. В инструментальной музыке Баха программность никогда не выступает явным образом. Единственным исключением является написанное им в девятнадцатилетнем возрасте «Каприччио на отъезд горячо любимого брата». Наличие или отсутствие программы является внешним признаком. По сути же творчество Баха есть отражение цельного мирозерцания. Поэтому в программных произведениях главное – не сюжет, не действие как таковое, а его смысл, нравственно-философская суть. «“Чистая” музыка дает знаки образов, письма, пользуясь которыми, фантазия рисует картины, наделенные определенным эмоциональным содержанием. Они требуют обратного перевода драмы чувств в конкретное действие, дабы слушатель снова прошел тот путь, по которому шла фантазия композитора»¹.

Духовная тематика, которую внесли в «Хорошо темперированный клавир» мелодии протестантских хоралов, мотивы-символы, музыка кантат поднимают его значимость до уровня духовных жанров. Для слушателей времён Баха его инструментальные сочинения представлялись не просто произведениями «чистой» музыки. Степень философского обобщения и необходимое для многих пьес этого цикла техническое мастерство делают его востребованным и любимым у музыкантов самого высокого уровня.

Люди слушали в ту эпоху иначе, чем сейчас. Устойчивые мелодические обороты – интонации, выражающие определенные эмоции, идеи, составляют основу музыкального языка И.С. Баха. Владение этим языком, как им владели современники Баха, позволяет выявить те скрытые «послания», которыми наполнены его сочинения. Понятие символа не поддается однозначному определению в силу своей сложности и многоплановости. Через символ духовное начало, абстрактное по своей природе, получает чувственно-конкретное выражение. Таким образом, символ является той связью, которая объединяет духовное начало с чувственным, абстрактное – с конкретным.

Однозначно оценивать творчество такого композитора, как И.С. Бах, сложно. Важно обладать не только широкими познания-

¹ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1965. С. 332–333.

ми в музыкальной области, но и обладать в области философии, религии, а также психологии и литературы. Рассматриваемое нами произведение является синтезом, сопряженностью многих элементов. Именно поэтому на протяжении долгих лет обучения музыке «ХТК» остаётся фундаментом развития лучших исполнительских качеств. Вывод следующий: хорошо темперированный клавир – один из великолепных примеров произведения, когда нужно уметь читать между строк. Каждый мотив и структурное построение в мелодии нужно воспринимать не просто как чисто музыкальную единицу, а как рационально обоснованное сообщение, как перевод с музыкального языка в речь человека.

Viолетта Svarovskaya

"WELL-TEMPERED CLAVIER" BY J.S. BACH: SEMANTIC FOUNDATIONS OF THE UNITY

Musical almanac of Tomsk State University, 2021, no. 11, pp. 51–62. doi: 10.17223/26188929/11/8

The article focuses on a number of musical "hints" about the content and semantic guidelines contained in the "Well-tempered Clavier" by J.S. Bach. The fact that most of his works do not have programs or verbal references and titles was pointed out. The religious subtext of the content of the musical unity is emphasized. The rows of accordance of semantic and musical series are given.

Keywords: Bach, Well-tempered clavier, meaning, content, nonverbal elements of the unity

КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ ГОРОДА

doi: 10.17223/26188929/11/9

РОЖДЕНИЕ ТВОРЧЕСКОГО СООБЩЕСТВА НА АЛТАЕ

Алтайское региональное отделение Всероссийской общественной организации «Союз композиторов России» – впервые созданный в Барнауле творческий союз композиторов и музыковедов, который сможет консолидировать их силы для совместной работы, упрочить профессиональные контакты композиторов региона, сделать известными и популярными современные музыкальные композиции, вести целенаправленную просветительскую работу среди слушателей, осуществлять помощь молодым композиторам в реализации их творческих проектов.

Существует мнение, что настоящему таланту помощь не нужна, что И. С. Бах и В.А. Моцарт обходились без нее. На самом деле это не так. Музыка И. С. Баха вскоре после его кончины стала малоизвестной и не очень популярной, когда уже в XIX в. Ф. Мендельсон, случайно обнаружив партитуру «Страстей по Матфею» и организовав концертное исполнение этого грандиозного сочинения, вернул заслуженный и глубокий интерес к произведениям «великого кантора». А к гениальному В.А. Моцарту успех пришел значительно позже, чем к А. Сальери.

10 августа 2020 г. по рекомендации видных представителей Союза композиторов России в это творческое объединение были приняты выполнившие необходимые вступительные требования композиторы Анна Колпакова (Леснова), Алексей Шиховцов и музыковеды Михаил Стюхин и Елена Пляскина. 18 сентября 2020 г. в Белом зале Государственного музея истории литературы, искусства и культуры Алтая в присутствии художественной общественности города и министра культуры Алтайского края Елены Безруковой в торжественной обстановке ответственным секретарем Союза композиторов России Павлом Левадным были вручены членские билеты новым представителям этой общественной организации.

Подготовка и организация Алтайского регионального отделения Всероссийской общественной организации «Союз композиторов России» происходили постепенно, в течение долгих лет. В 50-е гг. XX в. на Алтае отмечался необычайный подъем в области культуры. В это время были созданы симфонический оркестр, хоровая капелла, где концертмейстером служила легендарная Вера Августовна Лотар-Шевченко. Симфонический оркестр постоянно проводил лекторий для просвещения жителей Барнаула и гостей города. Сформировались условия для открытия музыкального училища, куда приехали преподавательские кадры из разных консерваторий страны. Здесь были представлены разные исполнительские школы Саратовской, Казанской, Горьковской, Уральской, а позднее и Новосибирской консерваторий. У истоков профессионального музыкального образования в Барнауле стояли такие выдающиеся музыканты, как Емельян Кац, Елизавета Зверева, Леонид Калинкин, Эдуард Маркин, Эльвира Россинская, Эльвира Шафиева, Нелли Кацнельсон, Вячеслав Ромадин, Николай Корниенко и многие другие. Эдуард Маркин заложил прочную базу для формирования хоровой культуры в Барнауле. В репертуаре учебного хора музыкального училища, выступления которого можно было услышать в учебных заведениях, дворцах культуры, библиотеках, музеях, предприятиях столицы края, появилась западноевропейская духовная музыка, а также довольно интересные партитуры современных зарубежных и отечественных композиторов (Золтана Кодая, Вадима Салманова).

В 1958 г. в г. Бийске открылся музыкально-драматический театр, который представил для зрителей как ряд драматических спектаклей и множество оперетт, среди которых были классические музыкальные спектакли («Летучая мышь», «Цыганский барон» Иоганна Штрауса, «Марица», «Сильва» Имре Кальмана, «Веселая вдова», «Цыганская любовь» Франца Легара) и театральные постановки современных российских авторов («Свадьба в Малиновке» Бориса Александрова, «Поцелуй Чаниты» Юрия Милютина, «Белая акация», «Вольный ветер» Исаака Дунаевского, «Севастопольский вальс» Константина Листова). В начале 1960-х гг. сибирский композитор и преподаватель Новосибирской консерватории Георгий Иванов написал оперетту «У моря Обского», постановка которой прошла в Бийске, и она прочно вошла в репертуар музыкального

театра. В 1964 г. музыкальная часть труппы была переведена в Барнаул, таким образом, в столице Алтайского края родился свой музыкальный театр.

1970-е гг. связаны с именами первых в Алтайском крае профессиональных композиторов. С 1973 по 1978 г. в Барнаульском музыкальном училище преподавал выпускник Уральской консерватории, класс Вадима Бибергана, – Александр Нестеров. Он организовал в училище композиторский кружок, где обучал воспитанников основам композиции. Вскоре из Новосибирска, после обучения у композитора Аскольда Мурова, приехал Владимир Пешняк, чья музыка наиболее часто исполнялась на Алтае (Симфония-концерт «Эпические сказания», «Камлания», поэма-медитация для фортепиано «Сумеры», вокальный цикл «Пути уходящих», Оратория для солистов, хора и оркестра «Солнце Алтая»). В 1976 г. в Алтайском государственном институте культуры появляется еще один ученик Аскольда Мурова – Евгений Кравцов. На кафедре теории и истории музыки в институте, которую возглавлял в те годы Владимир Пешняк, он преподает теорию музыки, полифонию и анализ музыкальных произведений. В творческом багаже молодого композитора уже есть множество симфонических, камерных вокальных и инструментальных произведений.

Все эти композиторы заложили крепкий фундамент для формирования Алтайского регионального отделения Всероссийской общественной организации «Союз композиторов России». 19 сентября 2020 года можно считать днем рождения новой творческой организации на Алтае. В этот день проведено учредительное собрание, на котором было принято решение об организации этого музыкального сообщества, в которое вошли три композитора – Ольга Дюжина, Алексей Шиховцов, Анна Колпакова (Леснова), и два музыковеда – Михаил Стюхин и Елена Пляскина. Председателем отделения выбрана композитор Ольга Дюжина, которая ранее была членом Красноярской региональной организации общественной организации «Союз композиторов России». На учредительном собрании присутствовали гости: Павел Левадный – ответственный секретарь Союза композиторов России, Владимир Пономарев – председатель Красноярской региональной организации общественной организации «Союз композиторов России», и главный юрист-консульт Союза композиторов России Николай Шатский.

Первым мероприятием композиторского отделения Алтая была встреча профессора Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского, композитора Владимира Пономарева со студентами Барнаульского музыкального колледжа. Студенты узнали очень много интересного о композиторской профессии, о творчестве Владимира Пономарева, прослушали некоторые сочинения мастера. В финале встречи некоторые учащиеся представили свои композиции и получили ценные советы маститого композитора.

Композиторы и музыковеды Алтайского регионального отделения Всероссийской общественной организации «Союз композиторов России» планируют интересные просветительские мероприятия и различные творческие проекты. Пожелаем им больших успехов!

Елена Пляскина,
профессор, член Союза композиторов

doi: 0.17223/26188929/11/10

ТАЙНА МУЗЫКАЛЬНОЙ ДИНАСТИИ (родовое древо музыкантов)

Прапрабабушка автора статьи Анисья Николаевна Воротникова (1880–1963) работала учительницей начальных классов в мужской гимназии, пела в церковном хоре и играла в народном театре.



Анисья Николаевна Воротникова (слева)

Ее дочери: Воротникова Лия Сергеевна (1909–1987) и Воротникова Наталья Сергеевна (1911–1989) – обе были пианистками.

Лия Сергеевна работала концертмейстером на музыкальном отделении в Педагогическом училище. Наталья Сергеевна работала

концертмейстером и преподавателем в музыкальном училище, а также тапёром в кинотеатре имени М. Горького, озвучивая игрой на фортепиано немое кино. Там же она играла и в эстрадном оркестре, выступления которого проходили перед киносеансами.



Воротникова Лия Сергеевна и Воротникова Наталья Сергеевна



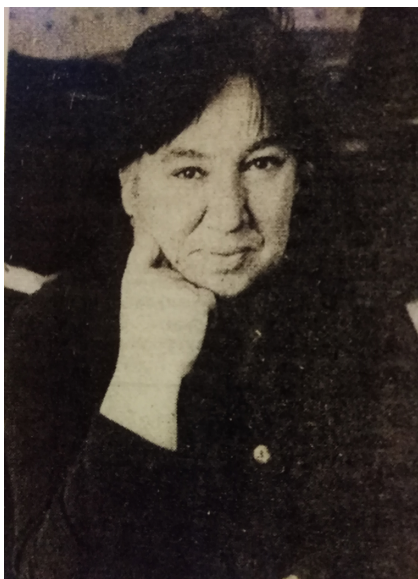
Воротникова Наталья Сергеевна аккомпанирует эстрадному оркестру
кинотеатра имени М. Горького

Первый муж Натальи Сергеевны – Ращупкин Алексей Николаевич (1907–1940), был виолончелистом. Работал в Новосибирском оперном театре.

Дочь Натальи Сергеевны и Алексея Николаевича – Ращупкина Лия Алексеевна (1940–1992), работала в музыкальном училище преподавателем и концертмейстером.



Ращупкин Алексей Николаевич



Ращупкина Лия Алексеевна

Второй муж Натальи Сергеевны – Долгов Борис Константинович (1917–1978), был баянистом. После войны работал с детьми в общеобразовательных школах и преподавал музыку в доме пионеров.

Дочь Натальи Сергеевны и Бориса Константиновича – Долгова Наталья Борисовна (1947) (бабушка автора статьи), работала в музыкальном училище преподавателем и концертмейстером. Также на протяжении 36 лет была концертмейстером хоровой капеллы ТГУ под управлением Сотникова Виталия Вячеславовича.



Долгов Борис Константинович



Долгова Наталья Борисовна

Долгова Наталья Борисовна, Сотников Виталий Вячеславович
и Сотникова Елена Григорьевна

Муж Натальи Борисовны – Апаркин Александр Иванович (род. 1937), работал в Томском музыкальном училище на теоретическом отделении преподавателем сольфеджио, теории музыки, музыкальной литературы и гармонии, а также в Томском культпросветучилище преподавателем теоретических дисциплин.

Дочь Александра Ивановича и Натальи Борисовны – Клеменс Татьяна Александровна (род. 1967), работает в музыкальном колледже им. Эдисона Денисова преподавателем по фортепиано и концертмейстером, а также концертмейстером в Северском музыкальном театре.



Апаркин Александр Иванович



Клеменс Татьяна Александровна

Я (автор данной статьи) – дочь Татьяны Александровны – Клеменс Екатерина Александровна. Работаю вокалисткой в Томской областной государственной филармонии и преподавателем вокала в ДШИ № 1 имени А. Г. Рубинштейна. Ранее несколько лет работала в хоровой капелле ТГУ. Обучалась вокалу у Кравченко Светланы Николаевны.

Закончив вокальное отделение Томского музыкального колледжа имени Эдисона Денисова, а потом продолжила учиться у неё же в ТГПУ (на кафедре музыкального образования).



Клеменс Екатерина Александровна

Екатерина Клеменс,
певица, солистка
Томской областной государственной филармонии

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Диана Владимировна Аксиненко – студентка 2-го курса теоретико-композиторского факультета Санкт-Петербургской консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова

Елена Анатольевна Богатырёва – преподаватель музыкально-теоретических дисциплин ОГАПОУ «Томский музыкальный колледж имени Э.В. Денисова»

Станислав Платонович Вавилов – кандидат технических наук, доцент Томского политехнического университета

Екатерина Евгеньевна Малиновская – певица, преподаватель вокала в ДШИ № 4 г. Томска, выпускница Института искусств и культуры Томского государственного университета

Никита Николаевич Мирошников – студент Института искусств и культуры Томского государственного университета, певец (тенор)

Елена Валерьяновна Пляскина – член Союза композиторов России, заслуженный работник культуры РФ, профессор

Виолетта Александровна Сваровская – пианистка, артистка Камерного симфонического оркестра Томского государственного университета

Екатерина Игоревна Степанова – доцент кафедры хорового дирижирования и вокального искусства Института искусств и культуры Томского государственного университета

Екатерина Александровна Клеменс – певица (сопрано), солистка Томской областной государственной филармонии

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Diana Aksinenko – 2nd year student of the TKF St. N.A. Rimsky-Korsakov

Elena Bogatyreva – teacher of musical and theoretical disciplines

Stanislav Vavilov – Candidate of Technical Sciences, Associate Professor of Tomsk Polytechnic University

Ekaterina Clemens – singer (soprano), soloist of the Tomsk Philharmonic

Ekaterina Malinovskaya – singer, vocal teacher at Children's Art School No. 4 in Tomsk, graduate of the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University

Nikita Miroshnikov – student of the TSU Institute of Arts and Culture, singer (tenor)

Elena Plyaskina – Member of the Union of Composers of Russia, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, Professor

Violetta Svarovskaya – pianist, artist of the Chamber Orchestra of Tomsk State University

Ekaterina Stepanova – Associate Professor, Department of Choral Conducting and Vocal Art, Institute of Arts and Culture, Tomsk State University