eISSN 2587-9731

Современные проблемы музыкознания

Contemporary Musicology

Том / Vol. 9 № 4

2025

eISSN 2587-9731

Ministry of Culture
of the Russian Federation

Gnesin Russian Academy of Music

Contemporary Musicology

Peer-reviewed open-access scholarly online journal

2025/9(4)

DOI: https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4

eISSN 2587-9731

Министерство культуры
Российской Федерации

Российская академия музыки
имени Гнесиных

Современные проблемы музыкознания

Рецензируемое периодическое научное издание

2025/9(4)

16+

DOI: https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4

eISSN 2587-9731
Contemporary Musicology
16+

Contemporary Musicology is an open-access peer-reviewed scholarly online journal.

Founded: 2017.

The Journal publishes research studies in the field of music history and theory, music performance, as well as the methodology of music studies in interdisciplinary contexts. The Journal's scope corresponds to the subject categorie of 5.10.3. *Types of Art (Musical Art) (Art History)*.

Languages of publication: Russian and English.

The Editorial Team is guided by the Core Practices developed by the *Committee on Publication Ethics* (*COPE*).

Only original and previously unpublished materials are accepted for consideration of publication and peer review. The Journal publishes original research and review articles, translations of foreign studies with commentaries, analysis of historical documents, and book reviews.

Contemporary Musicology is included in the List of Peer-Reviewed Scientific Journals recommended by the *Higher Attestation Commission* (*VAK*), in which major research results from the dissertations of Candidates of Sciences (Cand. Sci.) and Doctor of Science (Dr.Sci.) degrees are to be published.

The Journal is indexed in the *RINTs* scientific database; all publications are deposited in the *Scientific Electronic Library* eLIBRARY.RU.

The Journal is indexed in database *Scopus*.

The Journal is indexed in *Directory of Open Access Journals (DOAJ)*.

The Journal is registered in the *Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology, and Mass Communications*.

Certificate of Registration: **ЭЛ № ФС 77 - 86261 27.10.2023.**

eISSN 2587-9731

FOUNDER AND PUBLISHER: **Gnesin Russian Academy of Music.**

The journal is published by the Gnesin Russian Academy of Music — the member of the *Association of Science Editors and Publishers* (*ASEP*) and the *Publishers' International Linking Association* (*PILA*).

Periodicity: Quarterly.

No fee is charged from the authors for the submission, peer review, and publication process.

Authors retain copyright and grant *Contemporary Musicology* right of first publication with the work simultaneously licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 license (CC BY-NC).

E-mail address: **gnesinsjournal@gnesin-academy.ru**

ВЫСШАЯ АТТЕСТАЦИОННАЯ КОМИССИЯ (ВАК)
при Министерстве образования и науки Российской Федерации

Scopus

Crossref

DOAJ OPEN GLOBAL TRUSTED

НАУЧНАЯ ЭЛЕКТРОННАЯ БИБЛИОТЕКА eLIBRARY.RU

ASEP Association of Science Editors and Publishers

РОССИЙСКИЙ ИНДЕКС НАУЧНОГО ЦИТИРОВАНИЯ Science Index

eISSN 2587-9731
Современные проблемы музыкознания
16+

Журнал **«Современные проблемы музыкознания»** — сетевое периодическое рецензируемое научное издание открытого доступа.

Издается с 2017 года.

Тематика статей журнала связана с актуальными вопросами истории и теории музыки, музыкального исполнительства, методологией, исследованием музыки в контексте культуры и в соотношении с другими видами искусства и соответствует специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

Статьи публикуются на русском и английском языках.

Работа журнала строится на основах строгого соблюдения редакционной этики согласно нормам *COPE* (*Committee on Publication Ethics*).

К публикации принимаются ранее нигде не издававшиеся статьи, отобранные Редакционным советом и прошедшие рецензирование. На страницах журнала публикуются оригинальные научные статьи и обзоры, переводы зарубежных исследований с комментариями, анализ исторических документов и рецензии на новые книги о музыке.

Журнал входит в Перечень рекомендованных Высшей аттестационной комиссией (ВАК) рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук.

Журнал зарегистрирован в наукометрической базе РИНЦ (Российский индекс научного цитирования), все статьи размещаются на сайте Научной электронной библиотеки eLIBRARY.RU.

Журнал индексируется в наукометрической базе данных *Scopus*.

Журнал включен в индекс научных изданий открытого доступа *Directory of Open Access Journals (DOAJ)*.

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций.

Свидетельство о регистрации: **ЭЛ № ФС 77 - 86261 27.10.2023.**

eISSN 2587-9731

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования **«Российская академия музыки имени Гнесиных».**

Издатель — Российская академия музыки имени Гнесиных — является членом Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ), Международной ассоциации по связям издателей — *Publishers International Linking Association* (*PILA*).

Журнал выходит с периодичностью 4 раза в год.

Плата за подачу, рецензирование и публикацию статей не взимается.

Авторы сохраняют за собой авторские права на работу и предоставляют журналу право первой публикации работы на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 license (CC BY-NC).

Адрес электронной почты: **gnesinsjournal@gnesin-academy.ru**

ВЫСШАЯ АТТЕСТАЦИОННАЯ КОМИССИЯ (ВАК)
при Министерстве образования и науки Российской Федерации
Scopus
Crossref
DOAJ OPEN GLOBAL TRUSTED
НАУЧНАЯ ЭЛЕКТРОННАЯ БИБЛИОТЕКА eLIBRARY.RU
АНРИ Ассоциация научных редакторов и издателей
РОССИЙСКИЙ ИНДЕКС НАУЧНОГО ЦИТИРОВАНИЯ Science Index

EDITOR-IN-CHIEF

Irina P. Susidko
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russian Federation

eISSN 2587-9731
Contemporary Musicology
16+

EDITORIAL BOARD

Levon H. Hakobian
Dr.Sci. (Art Studies), State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation
Mikhail L. Andreev
Dr.Sci. (Philology), Academician of the Russian Academy of Sciences, Gorky Institute of World Literature, Moscow, Russian Federation
Lorenzo Gennaro Bianconi
PhD, Emeritus Professor, Alma Mater Studiorum — Università di Bologna, Adjunct Professor, University of Bologna, Bologna, Italy
Vera B. Val'kova
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation
Xuqing Wang
Music Theory Professor, Shanghai Conservatory of Music, Shanghai, China
Andreas Wehrmeyer
Dr.Sci. (Art Studies), Sudetendeutsches Musikinstitut, Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Regensburg, Regensburg, Germany
Larisa L. Gerver
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation
Petr N. Gordeev
Dr.Sci. (History), Herzen University, St. Petersburg, Russian Federation
Zivar M. Guseinova
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russian Federation
Natalia S. Gulyanitskaya
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation
Andrei V. Denisov
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russian Federation
Vadim R. Dulat-Aleev
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, N. G. Zhiganov Kazan State Conservatoire, Kazan, Tatarstan, Russian Federation
Svetlana G. Zvereva
PhD, Royal Conservatoire of Scotland, Glasgow, Scotland
Larissa V. Kirillina
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russian Federation
Svetlana V. Lavrova
Dr.Sci. (Art Studies), Vaganova Ballet Academy, St. Petersburg, Russian Federation
Giuseppina La Face
PhD, Alma Mater Professor, Alma Mater Studiorum — Università di Bologna, Adjunct Professor, University of Bologna, Bologna, Italy
Li Jianfu
Cand. Sci. (Art Studies), Associate Professor, Liupanshui Normal University, Liupanshui, Guizhou, China
Inna Naroditskaya
PhD, Full Professor, School of Music, Northwestern University, Evanston, Illinois, USA
Alexei A. Panov
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Saint Petersburg State University, St. Petersburg, Russian Federation
Aleksander S. Ryzhinskii
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation
Tatiana B. Sidneva
Dr.Sci. (Cultural Studies), Full Professor, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russian Federation
Ildar D. Khannanov
PhD, Professor of Music Theory, Peabody Institute, Johns Hopkins University, Baltimore, MD, USA
Tatiana V. Tsaregradskaya
Dr.Sci. (Art Studies), Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation
Philip Ewell
PhD, Professor of Music Theory, Hunter College, City University of New York, NY, USA

eISSN 2587-9731
Современные проблемы музыкознания
16+

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР
Ирина Петровна Сусидко
доктор искусствоведения, профессор
(РАМ имени Гнесиных,
г. Москва, Российская Федерация)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Левон Оганесович Акопян
доктор искусствоведения (ГИИ, г. Москва, Российская Федерация)
Михаил Леонидович Андреев
доктор филологических наук, академик (Российская академия наук, ИМЛИ, г. Москва, Российская Федерация)
Лоренцо Дженнаро Бьянкони
PhD, почетный профессор, адъюнкт-профессор (Болонский университет, г. Болонья, Италия)
Вера Борисовна Валькова
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)
Ван Сюйцин
профессор теории музыки, Шанхайская консерваторияь Китай
Андреас Вермайер
доктор наук, приват-доцент музыковедения (Университет Регенсбурга, г. Регенсбург, Германия)
Лариса Львовна Гервер
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)
Пётр Николаевич Гордеев
доктор исторических наук (РГПУ имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)
Зивар Махмудовна Гусейнова
доктор искусствоведения, профессор (СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)
Наталия Сергеевна Гуляницкая
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)
Андрей Владимирович Денисов
доктор искусствоведения, профессор (СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)
Вадим Робертович Дулат-Алеев
доктор искусствоведения, профессор (КГК имени Н. Г. Жиганова, г. Казань, Татарстан, Российская Федерация)
Светлана Георгиевна Зверева
кандидат искусствоведения, Королевская консерватория Шотландии, Глазго, Шотландия
Лариса Валентиновна Кириллина
доктор искусствоведения, профессор (МГК имени П. И. Чайковского, г. Москва, Российская Федерация)
Светлана Витальевна Лаврова
доктор искусствоведения (АРБ имени А. Я. Вагановой, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)
Джузеппина Ла Фаче
PhD, профессор (Болонский университет, г. Болонья, Италия)
Ли Цзяньфу
кандидат искусствоведения, доцент (Люпаньшуйский педагогический университет, г. Люпаньшуй, провинция Гуйчжоу, Китайская Народная Республика)
Инна Народицкая
PhD, профессор (Северо-Западный университет, г. Эванстон, Иллинойс, США)
Алексей Анатольевич Панов
доктор искусствоведения, профессор, (Санкт-Петербургский государственный университет, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)
Александр Сергеевич Рыжинский
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)
Татьяна Борисовна Сиднева
доктор культурологии, профессор (НГК имени М. И. Глинки, г. Нижний Новгород, Российская Федерация)
Ильдар Дамирович Ханнанов
PhD, профессор (Университет им. Джонса Хопкинса, г. Балтимор, Мэриленд, США)
Татьяна Владимировна Цареградская
доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)
Филип Юэлл
PhD, профессор теории музыки (Городской университет Нью-Йорка, г. Нью-Йорк, штат Нью-Йорк, США)

eISSN 2587-9731
Contemporary Musicology

eISSN 2587-9731
Современные проблемы музыкознания
16+

EDITORIAL STAFF

Editor-in-Chief
Irina P. Susidko,
Doctor of Art Studies, Professor

Executive Editor
Dana A. Nagina,
Cand.Sci. (Arts), Associate Professor

Scientific Editor
Nina V. Pilipenko,
Doctor of Art Studies, Associate Professor

Managing Editor
Artur A. Mingazhev

Website Administrator
Valery S. Poroshenkov

Proofreader
Galiya R. Bayazitova,
Cand.Sci. (Arts)

Executive Secretary
Yana A. Gorelik

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Ирина Петровна Сусидко —
доктор искусствоведения, профессор

Ответственный редактор
Дана Александровна Нагина —
кандидат искусствоведения, доцент

Научный редактор
Нина Владимировна Пилипенко —
доктор искусствоведения, доцент

Шеф-редактор
Артур Аскарович Мингажев

Администратор веб-сайта
Валерий Сергеевич Порошенков

Корректор
Галия Раилевна Баязитова —
кандидат искусствоведения

Ответственный секретарь
Яна Александровна Горелик

Address of the Editorial office | Адрес редакции:

30–36 Povarskaya, Moscow 121069, Russian Federation
Российская Федерация, 121069, г. Москва, ул. Поварская, д. 30–36

Факс | Fax: +7 (495) 691-15-54
Телефон | Phone: +7 (495) 691-15-54

E-mail | Адрес электронной почты редакции:
gnesinsjournal@gnesin-academy.ru

Official website | Официальный веб-сайт журнала:
https://gnesinsjournal.ru

2025/9(4)

CONTENTS

eISSN 2587-9731
Contemporary Musicology
16+

I. Technique of Musical Composition

Operatic Forms of Mikhail Glinka in the Context
of Western European Theory and Practice.....10
Irina P. Susidko

II. Musical Theatre

La finta giardiniera by Pasquale Anfossi and Wolfgang Amadeus Mozart:
Versions of Two Opera Capitals (Rome and Munich).....49
Pavel V. Lutsker

III. Source Study

On an Unknown Draft Notebook in the Literary Heritage of Alexander N. Scriabin.....82
Valentina V. Rubtsova

IV. From the History of National Composer Schools

Folk Songs in the Organ Music of Basque Composers.....102
Gabriela Ana Navarro Landaverria

V. Shostakovich in memoriam

Shostakovich and Death: A Lifelong Musical Thanatology.....132
Marina G. Raku

Resonances of Absence: Voice, Nostalgia, and Memory in Dmitri Shostakovich's
Seven Romances on Verses by Alexander Blok.....170
Ivana Petković Lozo

VI. Music at the Turn of the 20th and 21st centuries

Vladimir Tarnopolsky's *...Le vent des mots...:*
Towards a Poetics of Elusive Sensation.....226
Marianna S. Vysotskaya

Operas by Poul Ruders: Artistic Ideas, Dramaturgy, Style.....249
Ekaterina G. Okuneva

VII. Reviews

Paisiello e la Russia.
Lettere al conte Voroncov, by G. Giuliano and P. De Simone.....270
Anton O. Demin

Cover illustration:
Y. F. Yannenko. Portrait of M. I. Glinka, 1840s

2025/9(3)

CONTENTS

eISSN 2587-9731
Современные проблемы музыкознания
16+

I. Техника музыкальной композиции

Оперные формы М. И. Глинки
в контексте западноевропейской теории и практики.....10
Ирина Петровна Сусидко

II. Музыкальный театр

«Мнимая садовница» П. Анфосси и В. А. Моцарта:
версии двух оперных столиц (Рима и Мюнхена).....49
Павел Валерьевич Луцкер

III. Источниковедение

О неизвестной черновой тетради в литературном наследии А. Н. Скрябина.....82
Валентина Васильевна Рубцова

IV. Из истории национальных композиторских школ

Народные песни в органном творчестве баскских композиторов.....102
Габриэла Ана Наварро Ландаверрия

V. Памяти Д.Д. Шостаковича

Шостакович и смерть: музыкальная танатология длиною в жизнь.....132
Марина Григорьевна Раку

Резонансы отсутствия: голос, ностальгия и память
в «Семи романсах на стихи Александра Блока» Дмитрия Шостаковича.....170
Ивана Петкович Лозо

VI. Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

«...Ветер слов...» Владимира Тарнопольского:
к поэтике ускользающего ощущения.....226
Марианна Сергеевна Высоцкая

Оперы Пола Рудерса: художественные идеи, драматургия, стиль.....249
Екатерина Гурьевна Окунева

VII. Рецензии

Джулиано Дж., Де Симоне П.
Паизиелло и Россия. Письма к графу Воронцову.....270
Антон Олегович Дёмин

Иллюстрация на обложке:
Я. Ф. Яненко. Портрет М. И. Глинки, 1840-е гг.

Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology

2025/9(4)

eISSN 2587-9731

Техника музыкальной композиции

Научная статья
УДК 781.61; 782
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-010-048
EDN NLMEGG

Оперные формы М. И. Глинки в контексте западноевропейской теории и практики

Ирина Петровна Сусидко [1, 2]
[1]Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Российская Федерация,
✉*i.susidko@gnesin-academy.ru*,
https://orcid.org/0000-0003-2343-7726
[2]Государственный институт искусствознания

Аннотация. Статья посвящена музыкальным формам в операх Михаила Ивановича Глинки «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила», рассмотренным с точки зрения их отношения к теоретическим воззрениям и оперной практике XIX века. Особое внимание уделено сопоставлению воззрений на природу музыкальной формы Глинки и его учителя Зигфрида Дена, а также Адольфа Бернгарда Маркса, автора фундаментальных трудов по теории композиции.

© Сусидко И. П., 2025

Детальный анализ формы рондо в ариях Глинки позволил выявить тесную связь с ее трактовкой в работе Маркса *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch* и Антонина Рейхи *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Compozition. Aus Französischen ins Deutsch übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Carl Czerny*, влияние принципов организации рондо на вариации на сопрано ostinato. Столь же основательно исследовано отношение крупных вокальных форм и теории итальянской *la solita forma*, приведены таблицы, иллюстрирующие точное следование типичным образцам этой структуры в ариях Глинких. В результате сделан вывод, что Глинка усвоил и адаптировал европейский опыт композиции, сделав существенные индивидуальные акценты: усложнение структурных образцов, особая роль архитектонической соразмерности и симметричности формы. Результаты аналитического исследования позволили внести новые нюансы в понимание глинкинского стиля.

Ключевые слова: Михаил Иванович Глинка, Адольф Бернхард Маркс, Зигфрид Ден, «Руслан и Людмила», «Жизнь за царя», форма рондо, вариации на сопрано-остинато, *la solita forma*, музыкальная форма, симметрии и пропорции в музыкальной форме

Благодарности: Автор благодарит доктора искусствоведения Светлану Константиновну Лащенко за возможность выступить на Международной научной конференции «Михаил Глинка и русская художественная культура XIX–XXI веков: опыт исполнительской, критической и научной интерпретации» (16–17 октября 2024 года, Государственный институт искусствознания), где идеи статьи были апробированы.

Для цитирования: *Сусидко И. П.* Оперные формы М. И. Глинки в контексте западноевропейской теории и практики // Современные проблемы музыкознания. 2025. № 4. С. 10–48.

https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-010-048

Technique of Musical Composition

Original article

Operatic Forms of Mikhail Glinka in the Context of Western European Theory and Practice

Irina P. Susidko [1, 2]
[1]Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russian Federation,
✉i.susidko@gnesin-academy.ru,
https://orcid.org/0000-0003-2343-7726
[2]State Institute for Art Studies

Abstract. The article focuses on the musical forms in Mikhail Ivanovich Glinka's operas *A Life for the Tsar* and *Ruslan and Lyudmila*, examined from the standpoint of their relation to the theoretical views and operatic practice of the 19th century. Particular attention is paid to comparing the views on the nature of musical form held by Glinka and his teacher Siegfried Dehn, as well as Adolf Bernhard Marx, the author of fundamental works on composition theory.

A detailed analysis of the rondo form in Glinka's arias revealed a connection with its treatment in Marx's *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch* and Reicha/Czerny's *Traité de haute composition musicale*, demonstrating its influence on variations with a soprano ostinato. The relation of large-scale vocal forms to the theory of the Italian *la solita forma* is equally thoroughly investigated; tables are provided illustrating the precise adherence to typical models of this structure in Glinka's arias. As a result, it is concluded that Glinka assimilated and adapted European compositional experience, introducing significant individual accents: the complication of structural models, and a special role for architectural proportionality and symmetry of form. The results of the analytical study allow for new emphases in understanding Glinka's style.

Keywords: Mikhail I. Glinka, Adolf B. Marx, Siegfried Dehn, *Ruslan and Lyudmila*, *A Life for the Tsar*, rondo form, soprano ostinato variations, *la solita forma*, musical form, symmetries and proportions in musical form

Acknowledgments: The author expresses gratitude to Dr. Sci. Svetlana Konstantinovna Lashchenko for the opportunity to participate in the International Conference *Mikhail Glinka and Russian Artistic Culture of the 19th–21st Centuries: The Experience of Performing, Critical, and Scholarly Interpretation* (October 16–17, 2024, State Institute for Art Studies), where the ideas presented in the article were tested.

For citation: Susidko, I. P. (2025). Operatic Forms of Mikhail Glinka in the Context of Western European Theory and Practice. *Contemporary Musicology, 9*(4), 10–48. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-010-048

Введение

Взгляд на жизнь и творчество Михаила Ивановича Глинки (1804–1857) сквозь призму западноевропейской музыки его времени в последние три десятилетия стал одним из важных направлений отечественной глинкианы. Такой подход расшатывает прочно укоренившуюся в прошлом оценку Глинки как композитора, чьи достижения связаны, скорее, с преодолением европейского опыта, нежели с его принятием и адаптацией. Долгое время взгляд на его творчество не предполагал никакого серьезного сравнения с образцами музыки Запада, над которой, как пишет Анатолий Моисеевич Цукер, «он возвышался величавым Монбланом, и уж, конечно, не допускал самой мысли о наследовании им западноевропейских традиций» [1, с. 15]. Такая трактовка господствовала не только в популярной, но и в научной литературе. Критическое осмысление этой и целого ряда других затверженных оценок Цукер определил как демифологизацию, ставшую по отношению к личности и музыке Глинки едва ли не главной тенденцией в российском музыковедении первой четверти XXI века [там же, с. 12].

В двухтомном сборнике статей по материалам международных конференций, прошедших в Московской и Санкт-Петербургской консерваториях к 200-летию со дня рождения композитора (2004), эта тенденция проявилась в полной мере [2]. Формула «Глинка и ...» распространилась на широкий круг явлений: от оперных сюжетов до оркестрового письма.

Из новейших работ такого рода, опубликованных в год уже 220-летия со дня рождения композитора (2024), отметим статью Нины Владимировны Пилипенко, посвященную сопоставлению интерпретаций Францем Шубертом и Глинкой текста арии Пьетро Метастазио *Mio ben ricordati* из оперы «Александр в Индии» [3]. Восприятие итальянской оперы Глинкой рассмотрено в статье Александра Александровича Филиппова [4]. Светлана Константиновна Лащенко в анализе мемуарного эссе Людмилы Ивановны Шестаковой «Последние годы жизни и кончина Михаила Ивановича Глинки»[1] неоднократно затрагивает проблему многообразных западноевропейских контактов композитора [5]. Статья Аллы Германовны Коробовой, содержащая сравнение «Жизни за царя» Глинки

[1] *Шестакова Л. И.* Последние годы жизни и кончина М. И. Гинки (Воспоминание Л. И. Шестаковой). 1854–1857 // Русская старина. 1870. Т. 2. С. 610–632.

и «Гугенотов» Джакомо Мейербера [6], — одна из последних в ряду исследований параллелей и пересечений в музыкальном театре XIX века — проблемы, которая в XXI веке привлекает особое внимание.[2]

Среди таких сравнительных изысканий менее всего, как мне кажется, повезло вопросам оперной формы и — шире — музыкальной формы в целом. Это послужило импульсом к попытке, насколько это возможно, реконструировать отношение Глинки к западноевропейской теории и практике музыкальной формы первой половины XIX века.

Глинка и Зигфрид Ден

Первое имя, которое возникает в исследованиях, так или иначе затрагивающих отношение композитора к немецкому теоретическому опыту, — Зигфрид Вильгельм Ден (1799–1858, *Иллюстрация 1*).

Ден был высокообразованным и авторитетным музыкантом, занимал пост хранителя Королевской библиотеки в Берлине, принимал участие в публикации Собрания сочинений И. С. Баха в лейпцигском издательстве *Peters*, отлично знал старинную музыку. Ему принадлежат два труда: «Теоретико-практическое учение о гармонии с примерами *basso continuo*» (1840) и «Учение о контрапункте, каноне и фуге» (1859)[3]. Глинка занимался с Деном во время своего пребывания в Берлине в 1833–1834 и 1856–1857 годы (*Иллюстрация 2*). Его отношение к этим занятиям хорошо известно, фрагмент из «Записок» многократно цитировали:

> ...я у него учился около 5 месяцев <...> Он привел в порядок мои теоретические сведения...
>
> <...> Нет сомнения, что Дену обязан я более всех других моих maestro; он, будучи рецензентом музыкальной лейпцигской газеты, не только привел в порядок мои познания, но и идеи об искусстве вообще, и с его лекций я начал работать не ощупью, а с сознанием. Притом же он не мучил меня школьным и систематическим образом, напротив, всякий почти урок открывал мне что-нибудь новое, интересное[4].

[2] Такие пересечения в оперном творчестве Глинки специально рассмотрены в диссертации: Нагин Р. А. Оперное творчество М.И. Глинки в контексте западноевропейского музыкального театра XVIII — первой половины XIX веков: дис. ... канд. иск. М., 2011.

[3] *Dehn S. W.* Theoretisch-praktische Harmonielehre mit angefügten Generalbaßbeispielen. Berlin: Verlag von Wilhelm Thone, 1840; Idem. Lehre vom Contrapunkt, Canon und Fuge. Berlin: Schneider, 1859.

[4] *Глинка М. И.* Записки. М.: Музыка, 1988. С. 60.

Иллюстрация 1. Зигфрид Вильгельм Ден. Портрет Адольфа фон Менцеля (1854)[5]

Здесь же на полях рукописи рукой Глинки была сделана приписка «И бесспорно первый музыкальный знахарь в Европе»[6] — афористичная оценка личности учителя. Ее он повторит и в письме к Константину Александровичу Булгакову[7].

[5] Источник: https://de.wikipedia.org/wiki/Siegfried_Wilhelm_Dehn#/media/Datei:Siegfried_Wilhelm_Dehn.jpg.

[6] *Глинка М. И.* Записки. С. 60.

[7] «...Несмотря на жестокую усталость, уже прилежно работаю с моим учителем, профессором Деном — первым знахарем на свете». Письмо от 25 мая/6 июня 1856 г. (Михаил Иванович Глинка. Литературное наследие. Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1953. Т. 2: Письма и документы / под ред. В. М. Богданова-Березовского. С. 588).

Иллюстрация 2. Михаил Иванович Глинка. Портрет Я. Ф. Яненко, 1840-е годы[8]

Занятиям Глинки с Деном посвящен целый ряд публикаций, в той или иной степени опирающихся на текст «Записок», причем мнение композитора порождало отнюдь не однозначные комментарии. Рассредоточенная во времени дискуссия охватила фактически полтора столетия — начиная со смерти композитора и вплоть до конца XX века. Замечания в основном были критическими. Борис Владимирович Асафьев неоднократно возвращался к этому эпизоду биографии Глинки. В брошюре 1942 года, признавая за Деном статус «одного из самых передовых музыкальных педагогов»[9] своего времени и цитируя глинкинскую характеристику, он тем не менее делает все,

[8] Источник: https://history.ru/read/articles/kratkii-kurs-istorii-mikhail-glinka.

[9] *Асафьев Б. М.* И. Глинка // *Асафьев Б. В.* Избранные труды: в 5 т. М.: Издание Академии наук СССР, 1952. Т. 1: Избранные работы о Глинке. С. 45.

чтобы значение Дена преуменьшить, а то и вовсе дезавуировать. На долю немецкого ученого им оставлена функция в большей степени формальная: «Глинка должен был появиться в Петербурге со своего рода “дипломом от немца” — иначе его считали бы невеждой-любителем и ходу бы вовсе не дали»[10]. Спустя пять лет, в 1947-м, в своей классической монографии Асафьев высказывается более сдержанно, но и на этот раз не склонен превозносить заслуги немецкого теоретика, признавая за ним лишь роль «умного организатора» уже имеющихся композиторских познаний Глинки[11].

В ряду работ, затрагивающих эту тему и появившихся уже в новейшее время, особо значимой мне кажется статья Веры Александровны Савинцевой, основанная на тщательном изучении разнообразных источников [7]. Ее пафос как раз и заключается в том, чтобы провести черту между такого рода характеристиками и реальным положением дел, судить о которых можно только после скрупулезного изучения всего документального материала, связанного с уроками Дена. Этот материал дает полное право довериться оценке самого Глинки, относившегося к учителю с большим почтением.

Содержание занятий с Деном Глинка кратко обозначил в «Записках»: «наука гармонии, или генерал-бас, наука мелодии, или контрапункт, и оркестровка»[12]. Как видно, вопросы формы здесь не упомянуты, следовательно, если и обсуждались, то только попутно. Однако косвенное свидетельство об отношении Дена к музыкальной форме находим в его письме 1854 года к Глинке, где он дает высокую оценку сочинениям своего русского ученика и коллеги:

> ...благодаря счастливейшему выбору и изобретению оригинальных тем, а также благодаря чистому и эффектному изложению всего в целом и, наконец, благодаря гениальной экономии в применении средств исполнения, так же как и законченной округленности формы отдельных частей и благодаря ясности целого, они стоят на очень высокой ступени в искусстве[13]

[10] Там же. С. 49.

[11] Там же. С. 78.

[12] *Глинка М. И.* Записки. С. 60.

[13] „...sie sich durch die glücklichste Wahl und Erfindung originellen Themas, durch saubere und effektvolle Ausführung des ganzen und endlich auch durch geniale Oekonomie in Anwendung der Mittel zur Ausführung wie auch durch die vollendete Abrundung der Form der einzelnen Teile und durch Klarheit des ganzen auf eine hohe Kunststufe gestellt haben“. Письмо З. Дена М. И. Глинке от 2 сентября 1854 г. Цит. по: Памяти Глинки (1857–1957). Исследования и материалы. М.: Издательство Академии наук СССР, 1958. С. 478, 480.

Помимо характеристики, данной музыке Глинки, эта цитата важна еще и потому, что позволяет составить некоторое представление о приоритетах Дена в области формы. В своем суждении он фактически обозначил разные стороны музыкального сочинения — тематизм, фактуру, исполнительские указания, наконец, самое важное — его строение как структурно организованное целое. Такая трактовка отсылает к пониманию музыкальной формы в ее классическом, образцовом виде, распространенному в Германии того времени и, конечно, особо внятному для берлинцев, где в 1820-е годы в университете Георг Вильгельм Фридрих Гегель читал свои знаменитые лекции по эстетике, опубликованные в 1830–1840-е годы. Настороженное отношение Дена к новым («романтическим») веяниям в искусстве хорошо известны. «…Так называемая музыка будущего Вагнера и пианиста первого разряда Франца Листа *здесь в Берлине* потерпела полнейшее фиаско, что я и предсказывал заранее», — сообщает он Глинке 3 апреля 1856 года[14]. Им он противопоставил Глюка, Моцарта и Керубини и напомнил ученику его собственные слова «*Германия — страна классическая!…*»[15]

Очевидной кажется близость формулировок Дена другому документу — письму, адресованному Глинкой Виктору Никитичу Кашперову (1826–1894) в 1856-м, спустя два года после корреспонденции Дена. Фрагмент из этого письма можно назвать «Тезисами Глинки о композиции»:

> 1) Чувства (L'art c'est le sentiment) — это получается от вдохновения свыше.
>
> 2) Формы. Forme значит красота, то есть соразмерность частей для составления стройного целого.
>
> Чувство зиждет — дает основную идею, форма — облекает идею в приличную, подходящую ризу.
>
> Условные формы, как каноны, фуги, вальсы, кадрили и пр., все имеют историческую основу.

---

[14] „…die sogenannte Zukuftsmusik von Wagner und von unserem Pianisten di primo rango, Franz Liszt hier in Berlin vollständig fiasco gemacht hat, was ich den Leuten im Voraus gesagt habe“. Цит. по: Памяти Глинки… С. 490, 492. Наследие Луиджи Керубини (1760–1842) сегодня проигрывает в своей исторической значимости и популярности шедеврам Глюка и Моцарта. Но для Дена он был несомненным авторитетом хотя бы уже потому, что сам Ден учился у Бернхарда Кляйна (1793–1832), который в свою очередь был учеником Керубини.

[15] “*L'Allemagne c'est le pays Classique!…*” (Там же)..

Чувство и форма — это душа и тело. Первое — дар высшей благодати, второе приобретается трудом, — причем опытный и умный руководитель — человек вовсе не лишний[16].

Во втором тезисе Глинка, утверждая, что «*Forme* значит *красота*, то есть соразмерность частей для составления стройного целого», фактически точно повторил формулировку Дена. Чувства же, дарованные вдохновеньем и божьей благодатью, о которых он упоминает, — не что иное, как импульс к изобретению оригинальных тематических идей, о чем также писал Ден. Здесь они тесно соприкасаются.

Но Глинка этим не ограничивается. В письме имеются еще три утверждения: о соотношении чувства и формы, иными словами — содержания и формы, о неких «условных» формах и о роли педагога в обучении искусству композиции. Эти выводы были сделаны Глинкой, по-видимому, во многом на основе собственного опыта. Но одновременно в них ощущается резонанс с другими идеями, которые как раз в годы его визитов получили широкое распространение в берлинских музыкальных кругах.

Глинка и Адольф Бернхард Маркс

Для того, чтобы с полным основанием поставить рядом два имени — Глинки и Адольфа Бернхарда Маркса (1795–1866), — отсутствуют очевидные причины или какие-либо документальные подтверждения. Мы не знаем, был ли Глинка лично знаком с Марксом, ни одного упоминания об этом нет ни в его письмах, ни в «Записках». Но в высшей степени вероятно, что он мог слышать о немецком ученом и педагоге. Маркс жил и работал в Берлине, играл очень значимую роль в музыкальной жизни прусской столицы: в 1832-м, незадолго до приезда русского композитора, по рекомендации Феликса Мендельсона он занял пост музыкального директора Берлинского университета (*Иллюстрация 3*).

Резонно предположить, что с Марксом мог бы познакомить Глинку Ден. Два берлинских теоретика наверняка вращались в одном и том же профессиональном кругу. Известно, например, что в течение четырех лет (1825–1828) Ден регулярно писал для *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*, которую возглавлял Маркс, их имена в указателе статей стоят рядом (*Иллюстрация 4*).

[16] Письмо к В. Н. Кашперову от 10/22 июля 1856 г. (Михаил Иванович Глинка. Литературное наследие. Т. 2. С. 602–603).

Тем не менее нет никаких свидетельств, позволяющих считать, что это знакомство Глинки состоялось или даже могло состояться. Воззрения Дена и Маркса на музыку, теорию композиции, музыкальную педагогику кардинально различались, что вряд ли способствовало их тесному личному общению и не давало очевидных поводов для представления Марксу русского композитора, берущего в Берлине уроки контрапункта.

Иллюстрация 3. Адольф Бернхард Маркс. Lithographie von Georg Engelbach, gedruckt vom Königl. Lithograph. Institut Berlin, erschienen bei Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1848

VI. Allgemeinere Korrespondenzen.

Ort.	Ber. Erstatt.	No.	Seite.
1. Aus Berlin	G.	2	12.
— —	L. P. S.	2	13.
		4	29.
— —	M.	3	20.
— —	Dehn.	3	20.
— —	M.	5	37.
— —	M.	8	61.
— —	Dehn.	8	61.
— —	Dehn.	11	84.
— —	Marx.	14	111.
— —	Dehn.	14	111.
— —	4.	16	126.
— —	Marx.	17	132.
— —	4.	17	133.

Иллюстрация 4. Фрагмент указателя статей *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* за 1826 год

В 1841 году Маркс, уже после выхода первых двух томов своего учебника по композиции[17], опубликовал полемически заостренную работу «Старая немецкая теория в споре с нашим временем»[18]. Ее пафос заключался в критике имеющихся «Учений» за их цеховую ограниченность, обособленность от реальной композиторской практики, ориентацию на старые закостеневшие правила, причем основным оппонентом Маркс избрал Дена, чей труд «Теоретико-практическое учение о гармонии с приложением примеров на генерал-бас» как раз появился годом ранее, в 1840-м. 170-страничный не столько теоретический, сколько музыкально-публицистический памфлет возник как ответ на апологию техники генерал-баса у Дена, самую «свежую» из целого ряда подобных консервативных с точки зрения Маркса работ. Утверждение генерал-баса в качестве основы композиции музыкального произведения вызвало его яростную критическую реакцию [8, p. 51]

[17] *Marx A. B.* Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch: In 4 Teilen. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1837, 1838, 1845, 1847.

[18] *Marx A. B.* Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1841.

Более того, Маркс категорически возражал против позиции Дена, оставлявшего освоение музыкальной формы на долю самостоятельной работы ученика. Он процитировал фрагмент из его «Учения о гармонии»: «Дальнейшие навыки композиции начинающий автор, уже по большей части освоивший теорию контрапункта и фуги, может лучше приобрести посредством собственных наблюдений и аналитического разбора признанных сочинений прежних времен и современности, чем из учебника»[19]. Оспаривая это утверждение, Маркс сформулировал вывод о важности изучения музыкальных форм и жанров, чему, собственно, и посвящен его фундаментальный труд *Die Lehre von der musikalischen Komposition*. Иными словами, полемика, возникшая, казалось бы, в связи с сугубо узким профессиональным вопросом о роли генерал-баса, подвела в конечном счете к проблеме композиторского образования в целом и противостоянию в музыкальном искусстве «старого» и «нового», «традиции» и «прогресса». В этой полемике Дену была отведена роль ретрограда, Марксу — «авангардиста».

Если учесть, что в жизни и деятельности Маркса профессиональное тесно переплеталось с личным — история взаимоотношений с Мендельсоном тому свидетельство, — то ясно, что его контакты с Деном не могли быть особо тесными не только в 1840-е годы, уже после четко обозначившихся разногласий, но и раньше, в 1830-е. Ден, в свою очередь, в занятиях с Глинкой наверняка придерживался собственной позиции.

Тем более примечательно совпадение трех из пяти тезисов о композиции, изложенных Глинкой в письме к Кашперову, и идей Маркса. Один из них — вопрос соотношения в музыкальном произведении содержания и формы. Глинка обозначает содержание словом «чувство», Маркс указывает точно — *der Inhalt*, но фактически пишут они об одном и том же, только немецкий ученый — развернуто и многословно, а русский композитор — афористично:

[19] „[An diese] muss sich die weitere Kompositionslehre anschliessen, welche jedoch zum grossen Theil der bereits in der Lehre des Kontrapunkts und der Fuge vollkommen ausgebildete angehende Komponist besser durch eigne Anschauung und analytische Zergliederung anerkannter Kunstwerke älterer und neuerer Zeit, als aus einem Lehrbuche lernen kann“. Цит. по: Ibid. S. 22. См. также *Dehn S. W.* Theoretisch-praktische Harmonielehre mit angefügten Generalbaßbeispielen. S. 308.

Маркс	Глинка
Строение — это способ оформить содержание произведения — ощущение, представление, идею композиции. Строение художественного произведения более точно можно определить, как проявление, оформление содержания[20].	Чувство зиждет – дает основную идею, форма — облекает идею в приличную, подходящую ризу[21].

Столь же очевидны точки соприкосновения и в отношении к музыкальной форме как самостоятельному феномену, требующему специального обучения, причем, что важно, под руководством опытного наставника.

Маркс	Глинка
Художественное образование по существу и в значительной степени основано на знакомстве и определении форм и их духа. Без знания формы каждое произведение... остается чем-то неопределенным[22].	*Чувство и форма* — это душа и тело. Первое — дар высшей благодати, второе приобретается трудом, — причем опытный и умный руководитель — человек вовсе не лишний[23].

Наконец, «условные формы», упомянутые Глинкой в письме к Кашперову (каноны, фуги, вальсы и кадрили) — не что иное, как «прикладные формы» в марксовом «Учении о композиции», которые призваны на практике реализовать положения общей теории. Подобные пересечения не следует расценивать как следы прямого влияния немецкой теории и конкретно воззрений Маркса на Глинку. Для такого утверждения нет никаких оснований. Тем не менее совпадения все же показательны, равно как некоторые тезисы, касающиеся других сторон музыкального искусства, например, отношения композитора к народной песне, необходимости появления национальной оперы — они сходны у обоих. Оперные формы Глинки, которым в первую очередь посвящена наша статья, позволяют предполагать, что композитору были внятны немецкие представления о композиционных структурах.

[20] *Marx A. B.* Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch. Th. 2. Dritte Ausgabe. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1847. S. 5.
[21] Михаил Иванович Глинка. Литературное наследие. Т. 2. С. 603.
[22] Marx A. B. Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch. Th. 3. Vierte Ausgabe. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1868. S. 605.
[23] Михаил Иванович Глинка. Литературное наследие. Т. 2. С. 603.

Рондо

Очевидный отпечаток западноевропейской теории и практики имеют глинкинские рондо[24]. Если говорить о вокальных, то здесь в первую очередь вспоминаются две арии — Антониды из «Жизни за царя» и Фарлафа из «Руслана и Людмилы». Глинка сам назвал их «рондо», имея в виду, по-видимому, скорее жанр, чем собственно форму, то есть поступил так же, как, например, Людвиг ван Бетховен в своих фортепианных сонатах[25]. Быстрая часть арии Антониды (I д.) имеет строение, которое в отечественной теории музыкальной формы принято определять несколько расплывчато (рондальная форма со схемой а – ход – а' – ход – а'') из-за несоответствия ее тематического плана схеме типичного рондо с двумя контрастными эпизодами (*a b a c a*) (*Таблица 1*):

Таблица 1. Рондо Антониды, тональный и функциональный планы, количество тактов в частях (ГТ — главная тема)

As → Es	Es→ c	As	Des→ f	As	As
ГТ	ход	ГТ	ход	ГТ	Coda
27	16	27	10+7	29	15

Тональный и функциональный планы Рондо Антониды полностью совпадает с описанием, которое Маркс дал первой из пяти форм рондо, составляющих его систему. Рефрен (Маркс предпочитает термин «главная тема»), звучащий в *As-dur*, чередуется с тонально неустойчивыми ходами[26]. По мнению Маркса, такая форма, как и остальные виды рондо, в большей степени подходит для инструментальной музыки, «поскольку вокальное письмо подчиняется совершенно иным законам»[27].

[24] Об использовании немецких форм рондо в романсах Глинки пишет Татьяна Юрьевна Чернова [9].

[25] Бетховен, как известно, нередко называл рондо не только части, написанные в этой форме (например, финал сонаты ор. 53), но и те, которые в современном понимании считаются «рондо-сонатами (финалы ор. 2 № 2, ор. 7, ор. 10 № 3); иногда же части, имеющие форму рондо (*a b a c a*) такого обозначения не получали (например, финал сонаты ор. 14 № 2).

[26] Первая форма рондо в трактовке Маркса, как правило, имеет три части. Пятичастная ее структура также допускается как вариант основной. *Marx A. B.* Die Lehre von der musikalischen Komposition. Th. 3. S. 573–576.

[27] *Marx A. B.* Die Lehre von der musikalischen Komposition. Th. 3. S. 129.

Этот вердикт опровергают и ария Глинки — пример, который Маркс знать, конечно, не мог, и образцы из музыки Вольфганга Амадея Моцарта, наверняка ему известные, — ария Фигаро Non più andrai farfallone amoroso и ария Дон Жуана «с шампанским» *Fin c'han dal vino calda la testa*. Впрочем, как уже было сказано, и Глинка в свою очередь вряд ли был знаком с теорией Маркса, но при этом, несомненно, знал приведенные примеры из опер Моцарта. Иными словами, вполне в духе рекомендаций Дена и практики XVIII века он, по-видимому, черпал сведения о музыкальных формах непосредственно из опыта других мастеров.

Говорить о наличии какой-то конкретной модели для Рондо Антониды затруднительно, но и пройти мимо определенной близости с моцартовскими ариями также нельзя. В *Non più andrai farfallone amoroso* обращает внимание наличие, как и в Рондо Антониды, одинакового материала в эпизодах — своеобразного «припева»[28]. Этот же прием роднит Рондо Антониды с арией Дон Жуана, причем в этом случае одинаковый материал проводится в разных тональностях (тональности III и VI ступеней у Глинки, доминанты и тоники — у Моцарта). Можно в большой долей уверенности утверждать, что все эти арии реализуют сходный композиционный принцип.

Рондо Фарлафа из «Руслана и Людмилы» имеет более сложное строение. Если воспользоваться терминологией Маркса, то его основу образует третья форма родно, принадлежащая к так называемым «высшим формам рондо» и имеющая кроме «главной» еще две «побочные темы» (*Таблица 2*). Эта структура традиционно считается основной для жанра рондо, где рефрен (по Марксу — главная тема) чередуется с разными, неповторяющимися эпизодами (*a b a c a*).

Таблица 2. Рондо Фарлафа: 1) тональность, 2) функциональное и 3) тематическое строение, 4) количество тактов

1)	F	d	F	B	F	D→h	d	F	F
2)	ГТ	1 ПТ	ГТ	2 ПТ	ГТ	Ход	1ПТ	ГТ	Coda
3)	a	b	a	c	a	b+c	b	a	
4)	16	16	16	48	16	46	16	16	114

[28] На этот пример совершенно справедливо указали санкт-петербургские авторы: Формы вокальной музыки: учебник по анализу / ред. Н. И. Афонина, В. В. Горячих, Н. И. Кульмина. СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2022. С. 248.

Однако, если рассматривать композицию целиком, а не только ее структурную основу, то ария Фарлафа весьма заметно отдаляется от описания Маркса. Отличий немало. После третьего рефрена появляется большой раздел разработочного характера (46 тактов), далее повторяется первый эпизод (первая побочная тема) и снова рефрен. Даже если не брать в расчет огромную коду, схема и марксового рондо, и типичных примеров этой формы у композиторов XVIII — первой половины XIX века, в арии Фарлафа нарушены. Собственно «схема рондо» занимает 112 тактов, немного больше трети общей протяженности, в ней доминирует пульсация равномерных «квадратов» по 16 тактов, остальные две трети — это добавления, включающая более дробные и менее симметричные цепи мотивов.

Поиск некого образца, от которого Глинка мог бы оттолкнуться, в современной ему опере или в предшествующей вокальной и инструментальной музыке, — столь же сложная задача, как и в случае с Рондо Антониды. В стилевом плане, несомненно, вихревой поток скороговорки Фарлафа, обезумевшего от предвкушения своего триумфа, рождает ассоциации со сходными остинатными нагнетаниями в комических операх Джоаккино Россини. Заманчивая и, как нам кажется, даже провокационная параллель возникает и с уже упомянутой арией Дон Жуана. В этом случае Фарлаф оказывается пародийным, даже фарсовым вариантом образа знаменитого любовника, поющим свою монструозную русскую «арию с шампанским» с преувеличенным напором и размахом. Однако явных аналогов, сходно разработанной формы рондо у других мастеров найти не удается.

За исключением одного образца. Он, однако, обнаружился не в музыкальном сочинении, а в теоретическом трактате.

Рондо Антонина Рейхи

Антонин Рейха (1770–1836) — чешский композитор, работавший в Париже и Вене и завоевавший известность в первую очередь как педагог (*Иллюстрация 5*). Среди его учеников — Гектор Берлиоз, Ференц Лист, Шарль Гуно, Сезар Франк. С преподаванием было связано и появление его теоретических работ, среди которых — «Учение о музыкальной композиции» (*Traité de haute composition musicale*). Двухтомный труд, включающий 10 глав, был издан во Франции (*Zetter*, 1824–1826), потом переведен

Карлом Черни и опубликован в Вене с параллельными текстами на французском и немецком (*Diabelli*, 1832)[29]

Иллюстрация 5. Антонин Рейха. Портрет кисти Элеоноры А. фор Штойбен (Eleonore A. von Steuben)[30]

[29] *Reiha A.* Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Compozition. Aus Französischen ins Deutsch übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Carl Czerny. Wien: Ant. Diabelli und Comp., o. J.
[30] Источник: https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0157073.

Даже беглый взгляд на этот трактат убеждает в его фундаментальности и одновременно практической направленности. Наиболее основательно разработаны главы, посвященные гармонии, контрапункту и фуге. Музыкальные формы рассмотрены в последней, десятой главе. Ее относительно малый объем не мешает Рейхе проявить присущую ему оригинальность в трактовке феноменов музыкальной композиции, в том числе и формы рондо (*Иллюстрация 6*).

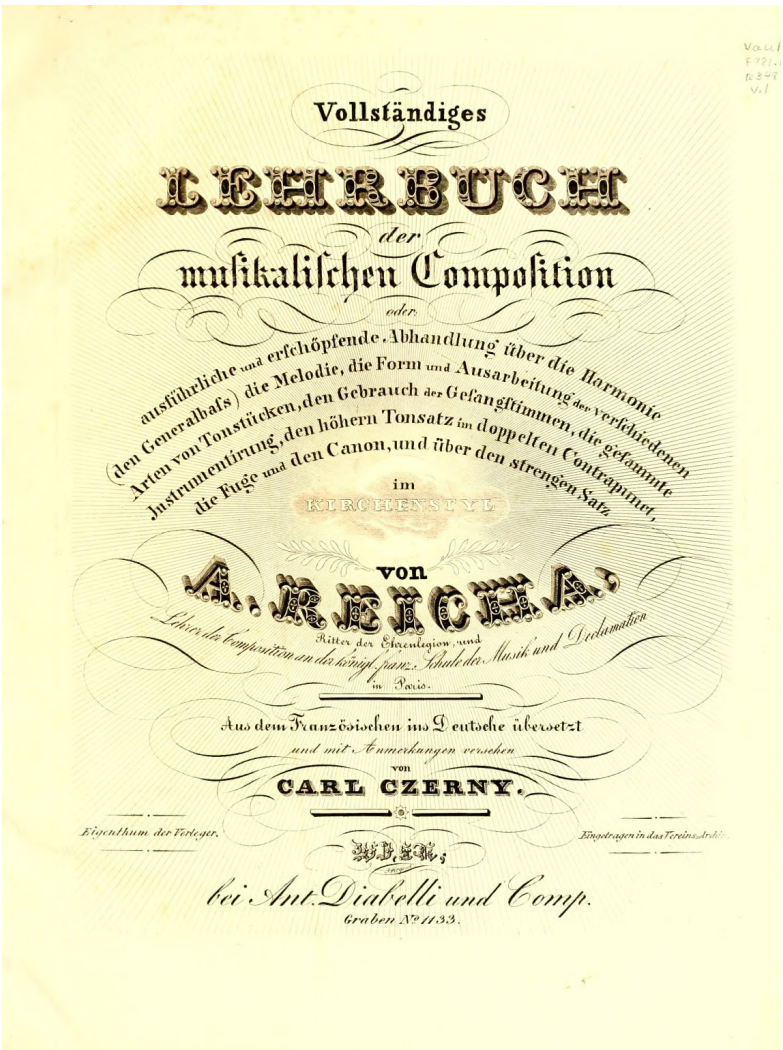

Vollständiges
LEHRBUCH
der
musikalischen Composition
oder
ausführliche und erschöpfende Abhandlung über die Harmonie (den Generalbass) die Melodie, die Form und Ausarbeitung der verschiedenen Arten von Tonstücken, den Gebrauch der Gesangstimmen, die gesammte Instrumentirung, den höhern Tonsatz im doppelten Contrapunct, die Fuge und den Canon, und über den strengen Satz
im
KIRCHENSTYL
von
A. REICHA
Ritter der Ehrenlegion, und Lehrer der Composition an der königl. franz. Schule der Musik und Declamation in Paris.
Aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt und mit Anmerkungen versehen
von
CARL CZERNY.
Eigenthum der Verleger.
Eingetragen in das Vereinsarchiv
bei Ant. Diabelli und Comp.
Graben № 1133.

Иллюстрация 6. Титульный лист трактата А. Рейхи с переводом Карла Черни. Wien: Ant. Diabelli, 1832

Рондо «по Рейхе» состоит из четырех разделов, каждый из которых начинается главной темой, играющей в форме основную роль[31]. Тема обычно имеет двухчастное строение с репризой или без — такую структуру Маркс причисляет к песенным формам (*Liedformen*). Далее в трех из четырех частей за главной темой, повторяющейся *da capo* точно или в варьированном виде, следуют построения, которые Рейха, а вслед за ним Черни, называет новыми «идеями» (*idées*, *Ideen*). В результате складывается следующий тематический план: *a* + *b*, *a* + *c*, *a* + *d*.

Три обозначенные части, если их завершить повторением рефрена, не противоречат строению марксовой третьей формы рондо, только у Рейхи не две, как у Маркса, а три побочные темы (в русской терминологии — эпизода). Соответствует такая схема и венской классической композиторской практике, где встречаются многотемные рондо — например, *a-moll*'ное Рондо Моцарта KV 511 (его схема — *a b a c a d a*). Для изложения «новых идей» Рейха предлагает тональность VI ступени или доминанту (первый эпизод), субдоминанту (второй эпизод), одноименную (третий), что тоже вполне соответствует общепринятым нормам.

Однако четвертая часть рондо в трактате Рейхи представляет собой нечто не совсем обычное:

> Этот раздел самый важный и самый длинный. <…> Он начинается снова с главной темы, и на этот раз ее можно провести с изменениями или без, только повторы следует опускать. В нем должна главенствовать основная тональность, но необходимо и развитие. Здесь вновь проводятся самые привлекательные идеи, изложенные в трех предыдущих разделах; <…> их развивают в большей или меньшей степени. Все это осуществляется с помощью легких модуляций, постоянно напоминая о главной тональности[32].

Фактически здесь речь идет о включении в рондо своеобразной разработки, как бы добавленной к типичной схеме. Правда, хотя автор настаивает на развитии как таковом, выделяя это слово крупным шрифтом, в этой части отсутствует активное тональное движение, характерное для разработок. Модуляции допускаются, но «легкие», не уводящие далеко от основной тональности. Общее же строение рондо в трактате Рейхи, выглядит следующим образом (*Таблица 3*):

[31] *Reiha A.* Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Compozition. S. 1167–1170.
[32] Ibid., S. 1168.

Таблица 3. Строение рондо в трактате Рейхи

1	2	3	4
a + *b*	*a* + *c*	*a* + *d*	*a* + развитие, Coda

Рондо Фарлафа у Глинки как будто написано прямо по этой схеме с одним отступлением: выпущен третий раздел (*a*+*d*). Зато необычный четвертый, изобретенный Рейхой, имеется, как и кода, которой отведено солидное время и пространство партитуры. Вокальная партия построена на материале из эпизода *b*, в оркестровой же партии звучат мотивы из эпизода *c*. Необычная конфигурация формы рондо в арии Глинки, находит, таким образом, свое теоретическое оправдание. Совпадение композиционного решения в арии и теоретической новации Рейхи поражает и подводит к вопросу о причинах и обстоятельствах его появления.

Дать на него определенный ответ вряд ли возможно, предположения же весьма зыбки. Очень соблазнительно домыслить знакомство Глинки с трудом Рейхи в Австрии, где он остановился по пути из Италии в Берлин. Лето и начало осени 1833 года, судя по «Запискам», композитор провел в Вене и окрестностях, а незадолго до этого именно в Вене трактат Рейхи был опубликован. Место и время удивительным образом совпали, однако нельзя всерьез предполагать, что Глинка познакомился с книгой Рейхи, более того, приобрел ее, изучил, запомнил такую деталь, как описание формы рондо, и спустя десять лет воспроизвел ее в арии Фарлафа. Его краткие отчеты в «Записках», письма полны жалоб на плохое самочувствие и беспрерывное лечение. Тут уж не до самостоятельных теоретических штудий, тем более что впереди были уроки у Дена. Так что вопрос о природе совпадения формы арии Фарлафа и «рондо Рейхи» остается открытым.

Рондо и «глинкинские вариации»

Одним из ключевых качеств рондо «по Марксу» была дифференциация роли устойчивой, завершенной темы и неустойчивого хода — теоретического тезиса, положившего начало функциональному подходу к музыкальной форме. В предисловии ко второму тому «Учения о композиции» Маркс пишет, что любое музыкальное произведение имеет начало и конец, а значит — объем,

складывающийся из частей, объединенных особым образом[33]. Этот «особый образ» как раз и составляет чередование структурно завершенных построений и неустойчивых переходов. Такое понимание сформировалось у Маркса на основе анализа венского классического музыкального наследия. К творчеству венских классиков отсылает читателей своего труда и Антонин Рейха, советуя на примере сочинений Гайдна, Моцарта и Бетховена освоить различные способы развития музыкальных идей[34].

Немало страниц его «Учения о композиции» отведено соотношению этого развития и экспозиции, что опять-таки, пусть и не настолько четко и определенно, как у Маркса, свидетельствует о внимании к функциональной дифференциации частей в музыкальной форме.

Сходное отношение, но не в теории, а на практике, находим у Глинки: феномен «хода», появление зоны неустойчивости в его оперных формах может вносить динамику в самые статичные структуры, в том числе в вариации на сопрано *ostinato*. Этот тип вариаций в инструментальной музыке встречался редко, у венских классиков — лишь эпизодически. Композиторы эпохи романтизма отдали ему более весомую дань, причем в основном в опере. Один из ранних примеров, не исключено, что самый ранний — Романс Адолара в «Эврианте» Карла Марии фон Вебера (1823). В камерно-вокальной музыке еще более ранний образец — песня, открывающая цикл Бетховена «К далекой возлюбленной» (1815–1816). Довольно часто такие куплетно-вариационные формы встречаются в русских операх XIX века, в том числе впервые у Глинки, что и обусловило название «глинкинские вариации», утвердившееся в российской теории.

Такая форма может предельно приближаться к своей песенной основе, как, например, в Персидском хоре из «Руслана и Людмилы» (III д.), где доминирует экспозиционность: от куплета к куплету изменяется только оркестровка, фактура и детали гармонии. Похоже решен и Рассказ Головы из финала II действия. Однако здесь в мерное течение куплетов вклиниваются две речитативные реплики Руслана. Они очень важны, это по своей сути «ходы» — и в драматургическом, и в музыкальном плане. В репликах звучат вопросы, ключевые для разрешения коллизии: «кто злодей» (Черномор) и «как его победить» (меч должен отсечь бороду Черномора), они совпадают с модуляционными связками, соединяющими вариации (*B-dur* → *g-moll*).

[33] *Marx A. B.* Die Lehre von der musikalischen Komposition. Th. 2. S. 4.
[34] *Reiha A.* Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Compozition. S. 1130.

Еще более динамичны «ходы» в Балладе Финна. Они фактически превращают вариации на сопрано *ostinato* в подобие рондо со связками между варьированными повторениями основной темы (*Таблица 4*). Варьирование, как и в Рассказе Головы, затрагивает в первую очередь оркестровую фактуру. Последний ход длиною в 38 тактов фактически представляет собой разработку с весьма интенсивным тонально-гармоническим развитием. На нее приходится рассказ Финна о том, как он постиг тайны волшебства, чтобы покорить неуступчивую Наину.

Таблица 4. Строение Баллады Финна: 1) — тематический и функциональный план, 2) — количество тактов, 3) — тональности

1)	A	A1	ход	A2	A3	ход	A4	ход	A5	A6	A7	Coda
2)	16	10	12	16	16	4	14	38	16	22	25	27
3)	A	a, A	E, fis, gis	A	A	A → C	C, a	F, Ges, G, B	A	A, a	A	A

Сам феномен глинкинских вариаций в «Руслане» демонстрирует, таким образом, большой диапазон возможностей. Иными словами, статичные по своей сути остинатные вариации обогатились компонентами результативного развития, что можно считать изобретением Глинки.

La solita forma

Отношение Глинки к итальянской опере очень хорошо документировано самим композитором в его литературном и эпистолярном наследии, рассмотрено в монографии Елены Михайловны Петрушанской [10], а также в целом ряде научных статей отечественных и зарубежных исследователей. Среди итальянских композиторов, привлекавших внимание Глинки и вызывавших его неподдельный интерес, выделяются в первую очередь мастера бельканто XIX века — Джоаккино Россини, Винченцо Беллини и Гаэтано Доницетти. Путешествие в Италию давало возможность не раз увидеть их сочинения на сцене. В карнавальный сезон 1830 года в Милане Глинка посетил две громкие премьеры в театре «Каркано» (*Carcano*) — «Анну Болейн» Доницетти и «Сомнамбулу» Беллини. Он не только пришел в восторг от беллиниевских кантилен, но и изучал их, что выразилось в стремлении запомнить и основательно включить в свой слуховой опыт их особенности:

Для открытия театра дали первое представление оперы Доницетти «Анна Болена». Исполнение мне показалось чем-то волшебным; участвовали Рубини, Паста (которая действительно отлично выполняла всю роль Анны Болены, в особенности последнюю сцену), Галли, Орланди etc. <...> Из других опер я помню: «La Semiramide» Rossini, «Romeo e Giulietta» Zingarelli, «Gianni di Calais» Donizetti. В конце карнавала наконец явилась всеми ожидаемая «Sonnambula» Беллини. Несмотря на то, что она появилась поздно, невзирая на завистников и недоброжелателей, эта опера произвела огромный эффект. В немногие данные до закрытия театров представления Паста и Рубини, чтобы поддержать своего любимого m a e s t r o, пели с живейшим восторгом: во 2-м акте сами плакали и заставляли публику подражать им, так что в веселые дни карнавала видно было, как в ложах и креслах беспрестанно утирали слезы. Мы, обнявшись с Штеричем в ложе посланника, также проливали обильный ток слез умиления и восторга. После каждой оперы, возвратясь домой, мы подбирали звуки, чтобы вспомнить слышанные любимые места[35].

Первые восторги Глинки через некоторое время, как известно, сменились более критическим отношением, даже раздражением, стремлением обозначить свою обособленность, отдаление от итальянской оперы как таковой — не в последнюю очередь из-за ее господства в петербургском императорском театре. Играли роль, конечно, и художественные причины — желание «писать по-русски», русскую оперу — такие высказывания композитора хорошо известны.

Поиски точек соприкосновения музыкального языка Глинки, прежде всего мелодики, и музыки его итальянских современников уже стали «общим местом» в музыковедении. Дискуссии, начавшиеся при жизни композитора, продолжаются и в XXI веке, однако «итальянский след» в любом случае очевиден и для российских, и для зарубежных ученых вне зависимости от того, какую оценку он получает. Детально эта проблема освещена в уже упомянутой диссертации Романа Александровича Нагина и статье Рудгера Хелмерса, посвященной «Жизни за царя» [11].

Композиционные решения итальянских мастеров также не могли не оказать влияние на Глинку хотя бы уже потому, что в первой половине XIX века итальянская оперная традиция оставалась ведущей в европейском музыкальном театре. Хелмерс обратил внимание на то, что даже жанровые обозначения в автографе «Жизни за царя» выдавали «итальянскую ориентацию» Глинки, соотносившего некоторые номера и сцены своей оперы с композиционными

[35] *Глинка М. И.* Записки. С. 42–43.

структурами, принятыми в Италии, — *Scena*, *Terzetto e Coro*, *Recitativo e Duetto*, *Romanza* [11, p. 27]. Сходным образом поступил он и в «Первоначальном плане» «Руслана и Людмилы»[36], где также встречаются обозначения на итальянском, а иногда и итальянские слова, записанные по-русски: *Cavatina* Людмилы после Ритурнели (от итальянского *ritornello*. — И. С.), *Stretta*, Duetto, Duettino. Примечательно, что в разметке плана танцевальной сцены в волшебном саду Наины Глинка пользовался французскими терминами — *Entrée*, *Variation* — наряду с итальянскими (*Adagio*, *Coda*).

В ряду крупных вокальных оперных форм, отвечавших замыслам Глинки, выделяется *la solita forma*. «Обычной» — именно так ее название переводится на русский — она стала в XIX веке, сменив ранее повсеместно распространенную в арии форму *da capo*. В теоретических источниках глинкинского времени термин *la solita forma* не употреблялся. Немецкое музыковедение к оперным формам в принципе относилось весьма равнодушно: единственное сочинение, о котором упоминает Маркс в «Учении о композиции», да и то в связи с речитативом, а не с арией, — «Ифигения в Авлиде» Кристофа Виллибальда Глюка[37].

О *la solita forma* впервые заговорили в середине XIX столетия, первым, кто о ней написал, был Абрамо Базеви (1818–1885), итальянский композитор и критик. Его книга об операх Джузеппе Верди вышла в 1859 году, спустя два года после смерти Глинки[38]. Потом монография была забыта, но во второй половине XX века на волне интереса музыковедения к исторически аутентичной терминологии на нее обратили внимание, в том числе и российские музыковеды, начав активно использовать это определение в работах, посвященных итальянской опере XIX века[39]. Из новейших публикаций, посвященных в том числе *la solita forma*, отмечу

[36] Рукопись М. И. Глинки «Первоначальный план» оперы «Руслан и Людмила». Расшифровка и комментарии М. Арановского. М.: Композитор, 2004.

[37] *Marx A. B.* Die Lehre von der musikalischen Komposition. Th. 2. S. 412–416.

[38] *Basevi A.* Studio sulle Opere di G. Verdi. Firenze: Tofani, 1859.

[39] Назову ряд диссертаций: *Коровина А. Ф.* Опера semiseria в европейском музыкальном театре первой половины XIX века: генезис и поэтика жанра: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2017; *Логунова А. А.* Музыкально-драматургическая форма финалов в операх Джузеппе Верди: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2017, *Садыкова Л. А.* Оперы seria Джоаккино Россини: вокальное искусство и особенности драматургии: дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2016.

статьи Н. В. Пилипенко [12] и А. А. Филиппова [4]: в первой заострен вопрос формирования этой структуры, во второй отмечен ряд подобных форм в операх Глинки.

Многочисленные образцы таких композиций легко обнаружить в операх Россини, Беллини, Доницетти, хорошо известных Глинке. Сольная и ансамблевая сцена (прежде всего дуэт) обычно строится на принципе темпового и тематического контраста. Как правило она включает четыре раздела — речитатив, медленное кантабиле, *tempo di mezzo* (связующий раздел, обычно речитативного плана) и быструю кабалетту, которую иногда называют стреттой (то есть собственно ария, без речитатива, состояла из трех разделов). Есть и более компактные двухчастные варианты — без *tempo di mezzo*. Во всех разделах к солистам может присоединяться хор. В *The Cambridge Companion to Verdi* приведена схема сольной сцены, типичная для опер Россини (*Таблица 5*) [13, p. 50].

Примеры использования Глинкой *la solita forma* в сольных номерах весьма многочисленны: Каватина и рондо Антониды, Речитатив и ария Вани с хором («Жизнь за царя»), Арии Руслана и Ратмира, Каватина и Сцена и ария Людмилы. Именно этим термином, по-видимому, стоит заменить принятое обычно обозначение «контрастно-составная форма», имеющее расплывчатые границы. Прямое сопоставление Глинки с итальянскими образцами показывает, насколько точно и полно он усвоил принципы организации большой итальянской вокальной формы. В Каватине Людмилы узнаются не только общие очертания, но и все стадии развертывания формы россиниевской Каватины Розины из «Севильского цирюльника» — вплоть до синтаксического строения и ожидаемого сходства ряда мелодических оборотов. Она напоминает также о Каватине Амины из беллиниевской «Сомнамбулы» — тем более, что и сюжетно-сценическая ситуация очень похожа: невесты в преддверии свадьбы, в окружении друзей, Людмила обращается к отцу, Амина — к матери. Сопоставив схему *la solita forma* из *The Cambridge Companion to Verdi* и Каватины Людмилы, легко обнаружить точное совпадение (*Таблицы 5, 6*). Сходное строение имеет и Ария Руслана из II действия (*Таблица 7*), и Ария Вани с хором из «Жизни за царя» (*Таблица 8*).

Таблица 5. Схема арии в *la solita forma* (версия россиниевского времени) из *The Cambridge Companion to Verdi* [13, p. 50]: 1) раздел; 2) стиль и форма раздела; 3) функция; 4) действие; 5) стих

1)	Сцена	Ария		
		1 часть	2 часть	3 часть
		Cantabile	*Tempo di mezzo*	*Cabaletta*
2)	Речитатив; может предваряться хором или орк. вступлением	Незамкнутое или замкнутое построение	Диалог, может включать других персонажей	Тема – переход – тема – *Coda*
3)	V → I	I; I → V	I → V; ход	I
4)	Действие	Размышление/ реакция	Действие/ переоценка	Размышление/ реакция
5)	нерифмованный стих	рифмованный стих		

Таблица 6. Схема Каватины Людмилы из «Руслана и Людмилы» (I д.): 1) раздел; 2) стиль и форма раздела; 3) функция; 4) действие; 5) стих

1)	*Интродукция*	Каватина Людмилы		
		1 часть	2 часть	3 часть
		Cantabile	*Tempo di mezzo*	*Cabaletta с хором*
2)	Предваряется хором	Трехчастная форма с разомкнутой репризой	Хор	Трехчастная форма A B A *Coda*
3)		I → III	III → V	I – VI – I
4)	Действие	Обращение к отцу: «Грустно мне, родитель дорогой»	Переоценка: «Не тужи, дитя родимое»	Реакция: «Не гневись, знатный гость»
5)	рифмованный стих			

Таблица 7. Схема Арии Руслана из «Руслана и Людмилы» (II д.): 1) раздел; 2) стиль и форма раздела; 3) функция (тональность); 4) действие; 5) стих

1)	*Сцена*	Ария Руслана		
		1 часть	2 часть	3 часть
		Cantabile	*Tempo di mezzo*	*Cabaletta с хором*
2)	Речитатив	Трехчастная форма	Речитатив	Сонатная форма *Coda*
3)		I (*e-moll*)	ход	I (*E-dur – H-dur – D-dur- E dur – G-dur – E-dur*)
4)	«О поле, поле, кто тебя усеял мертвыми костями?»	Размышление: «Времен от вечной темноты, быть может, нет и мне спасенья»	Переоценка: «Но добрый меч и щит мне нужен»	Реакция: «Дай, Перун, булатный меч мне по руке»
5)	рифмованный стих			

Таблица 8. Схема Арии Вани с хором из «Жизни за царя (IV д.): 1) раздел; 2) стиль и форма раздела; 3) функция (тональность); 4) действие; 5) стих

1)	*Сцена*	Ария Вани с хором		
		1 часть	2 часть	3 часть
		Cantabile	*Tempo di mezzo*	*Cabaletta с хором*
2)	Речитатив	Две строфы (вариантно-куплетная)	Хор и соло	Двухчастная репризная форма (итальянская *lyric form*) *Coda*
3)		I (*B-dur*)	ход (*g* → *F*)	V (*F-dur*)
4)	«Бедный конь в поле пал»	Размышление: «Ты не плачь, не плачь, сиротинушка»	Переоценка: «То не вьюга, метель окликается»	Реакция: «Зажигайте огни, вы седлайте коней»
5)		рифмованный стих		

Однако ограничиться простой констатацией близости форм Глинки итальянским образцам, как мне кажется, недостаточно. Гораздо более важно понять, существуют ли какие-то отличия в их трактовке помимо естественных отличий тематизма.

Более всего итальянской модели соответствует форма быстрой части в Арии Вани — «кабалетты». В российской терминологии такая форма определяется как репризная двухчастная со схемой *a a' b a"*. В большинстве англоязычных источников ее называют «лирической формой» (*lyric form*[40]), имея в виду близость простым песенным и танцевальным образцам. Оба определения предполагают четкость и соразмерность «квадратного» строения (4+4+2+2+4). В Арии Вани метроритмическое и синтаксическое членение представляет собой вариант такой структуры: *a* (2+2+4) *a'* (2+2+4), *b* (1+1+1+1+1+1+2), *a"* (2+2+4). Синтаксис в части *b* более дробный, что вместе с секвенционным развитием придает композиции большую динамику. Двухчастные «лирические формы» можно обнаружить также в Трио «Не томи, родимый», в Дуэте Вани и Сусанина — на эти примеры указывает и Рутгер Хельмерс [11, p. 31, 37].

В Каватине Людмилы усложняющим качеством можно считать включение в поэтический текст кабалетты обращений к трем женихам — Фарлафу, Ратмиру и Руслану. Такие реплики, адресованные персонажам, присутствующим на сцене, встречались в итальянских ариях *d'azione* еще в XVIII веке, но у Глинки прием подан иначе, «крупным мазком»: обращения Людмилы занимают всю часть сложной трехчастной формы с контрастной серединой (слова, предназначенные Ратмиру, своим восточным колоритом резко отличаются от остального тематизма). Тем самым в кабалетту фактически включено сценическое действие, она обрисовывает мизансцену — оригинальное и необычное решение.

Еще более сложно решена кабалетта в арии Руслана: она написана в сонатной форме с разработкой, чрезвычайно редко встречающейся в вокальной музыке. Побочная тема из арии первоначально появляется Увертюре оперы, что придает номеру дополнительную весомость и значимость. Сонатная логика по своей сути противоречит заключительной функции стремительной кабалетты, сообщая ей особую внутреннюю напряженность и тем самым уводя арию Руслана весьма далеко от итальянских прообразов.

В целом можно сказать, что при несомненной опоре Глинки на общепринятые прототипы структур современной ему итальянской оперы в его практических опытах заметно стремление к усложнению композиционных решений, их более тесному взаимодействию с конкретными сценическими ситуациями и реакцией на них персонажей. К таким же выводам подводит анализ ансамблей и финалов.

[40] Термин предложен Йозефом Керманом [14].

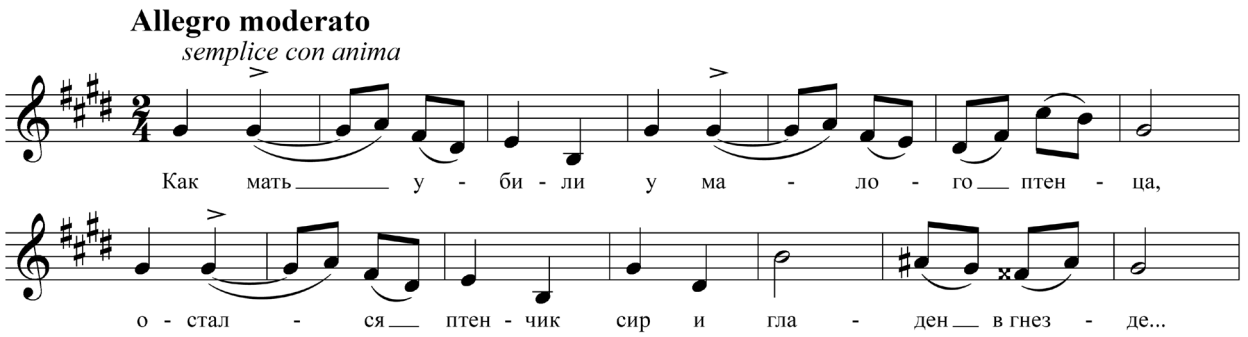
Схема дуэта, имеющего структуру *la solita forma* отличается от арии не существенно, практически точно с нею совпадает строение сцены и дуэта Вани и Сусанина («Жизнь за царя», III д.), Ратмира и Финна («Руслан и Людмила» V д.). По модели итальянских моделям сделаны финалы I и III действий «Жизни за царя», IV действия «Руслана и Людмилы».

«Forme значит красота»

«Красота» — категория, которой в области музыкальной формы и в музыкальном сочинении в целом непросто найти объективные критерии. Глинка, впрочем, в своих «Тезисах о композиции» — о них шла речь выше — дал подсказку, объяснив красоту формы стройностью целого и соразмерностью его частей. Иными словами, число, равенство, симметрия, пропорция становятся теми аргументами, которые позволяют если не разгадать тайны музыкального мышления, то по крайней мере обратить внимание на закономерности композиции, на то качество, которое так восхитило Дена, отметившего в музыке Глинки законченную округленность частей формы и ясность целого.

Архитектоническую стройность оперных форм Глинки можно ощутить даже без анализа партитур и подсчета тактов. Она выявляется в особом качестве — равнодлительности разделов, идущем, по-видимому, от строфической организации поэтического текста, нередко от «квадратных» построений городской русской песни, с одной стороны, и итальянской *lyric form* — с другой. В трио «Не томи родимый», входящем в качестве *Largo concertato* в итальянскую по своему генезису сцену финала первого действия «Жизни за царя», таких частей пять: три куплета — по 16 тактов и кода 24 такта (8 + 16). Размеренность «русской баркаролы», снискавшей популярность и в России, и у европейской публики, не сбивает ни проведение второго и третьего куплетов в форме канона у пары голосов, ни подключение хора в коде.

Сочетание почти нарочитой простоты и ученой технической премудрости — одно из характернейших качеств глинкинской композиции. Оно проявлется даже тогда, когда самим композитором в Песне Вани, самом известном вокальном номере «Жизни за царя» (*Пример 1*), прямо обозначен этот непритязательный жанр.



Пример 1. Песня Вани («Жизнь за царя, III д.)

Форма куплета состоит из ряда мелодических постоений практически равной протяженности. Большая часть из них — типичные для городской песни «квадраты» из 8 тактов каждое. Оговорка «практически» вызвана изысканной деталью, которую Глинка привнес в метрическую однородность: первые две фразы он сжал до 7 тактов, что стало примером глинскинской «органической неквадратности», служащей обычно аргументом близости его тематизма народнопесенным истокам[41]. Впрочем, в семитактах песни Вани все же ощущается производность от нормативной квадратности, когда первый трехтакт воспринимается как сжатие четырехтакта — прием, который встречается и у Моцарта. Но причина неквадратности в глинкинском случае не имеет принципиального значения, важно, что два семитактовых предложения темы звучат свежо и оригинально, сбивая инерцию восприятия *lyric form*.

Ощущение архитектонической соразмерности возникает и тогда, когда протяженность частей формы различна, а симметрию рождает их сочетание. В Каватине Людмилы («Руслан и Людмила», I д.) образуется построение именно такого рода (*Таблица 9*).

[41] Термин был введен для обозначения неквадратной структуры периода, возникшей не из-за нарушения квадратности, а как самостоятельные феномен. *Мазель Л..А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967. С. 605.

Таблица 9. Схема Каватины Людмилы (1 раздел — кантабиле) из «Руслана и Людмилы» (I д.): 1) раздел; 2) тональность; 3) тематизм; 4) количество тактов; 5) поэтический текст

1)	вступление	экспозиция темы	середина		нетональная реприза	реприза	*Coda*
2)	*G*	*G–D*	*A*	*G*	*B*	*G–D*	*h*
3)	a	a	B	C	A	a	c
4)	8	11 (3+3+5)	8	4	2	7	11
5)	—	«Грустно мне, родитель дорогой!	«Разгони тоску мою...»	«В терему моем высоком»	«запою»	«запою»	«про любовь мою»

В кантабиле, написанном в типичной для итальянских арий трехчастной форме с дополнением, обращают на себя внимание тонкие тональные и ладовые светотени, в нем нет точных повторов, зато в изобилии встречается мелизматика, заставляющая вспомнить колоратуры Россини. По схеме видно, что эта часть имеет совершенную архитектонику. Вступление вместе с экспозицией темы (19 [8+11]) в сумме уравновешены репризой вместе кодой (20 [9+11]), причем реприза «рифмуется» со вступлением (9 и 8), а экспозиция — с кодой (11 и 11). Помимо равновесия такого рода, в каватине очень четко акцентирована точка золотого сечения всей композиции. Она приходится на начало нетональной репризы: ярко, на кульминации звучит первый мотив каватины, но не основной тональности *G-dur*, а в *B-dur*'е.

Впечатляют пропорции и в быстрой части Каватины Людмилы. Точка золотого сечения в ней совпадает с началом коды, где голос Людмилы сплетается со звучанием хора, причем фразы ее мелодии отсылают не столько к тематизму быстрой части, сколько к начальным оборотам медленной. Пропорциональность, симметричность — атрибуты многих форм в ариях Глинки в обеих его операх.

Аналитические наблюдения позволяют, если воспользоваться знаменитыми словами Александра Сергеевича Пушкина из его «Моцарта и Сальери», «поверить алгеброй гармонию». Сравнивая Глинку с Моцартом, Николай Андреевич Римский-Корсаков писал, что «оба они родились с тем чудным природным архитектоническим слухом и той природной логикой мысли, которая не требует школьного учения, а развивается и укрепляется в жизненной музыкальной

практике»[42]. Эту цитату приводит Александр Яковлевич Селицкий в статье «Был ли Глинка моцартианцем?» [15], замечая, что параллель «Глинка — Моцарт» имеет очень солидный стаж в музыковедении [там же, с. 180]. Тяготение к симметричным пропорциональным соответствиям — одно из качеств, которое роднит отношение к форме этих двух композиторов. Причем в обоих случаях пропорциональность и симметричность не примитивны, они выявляются не прямолинейно, что становится очевидным, например, если сопоставить Каватину Людмилы и Каватину Амины из «Сомнамбулы», где равновесие достигается самым простым способом — равенством экспозиции и репризы и в кантабиле, и в кабалетте. Как уже отмечалось, решения Глинки практически всегда более сложны и изысканны, чем у его итальянских «учителей», как ни странно давать такую характеристику композитору, с чьей музыкой обычно связаны представления о простоте и экономии средств. Структурная организация его оперных форм в высшей мере соответствует оценке Дена — законченная округленность частей и ясность целого — но при этом скрывает внутреннюю динамику и целенаправленность.

Заключение

Обсуждение оперных форм Глинки показало, что в этой сфере, как и во многих других, его мышление было тесно связано с претворением западноевропейского опыта. Однако рассматривать такое взаимодействие с точки зрения только «влияний» и тем более «заимствований», акцентировать вопросы либо первенства, либо подражания непродуктивно по многим причинам. Обмен музыкальными идеями был не исключением, а, скорее, правилом не только в XVIII веке, но и во времена Глинки. Разговоры о «плагиатах» Г. Ф. Генделя и К. В. Глюка, которые велись в музыковедении первой половины прошедшего столетия, в конце века сменились тотальными поисками интертекстуальных связей в том числе и в музыке композиторов-романтиков. Но и миновать вопрос параллелей и пересечений было бы совершенно неправильным. Многочисленные примеры общности, которые выявляются при сравнении музыкальных форм Глинки с немецкой и итальянской теорией и практикой, тому доказательство.

[42] *Римский-Корсаков Н. А.* Теория и практика и обязательная теория музыки в русской консерватории // *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. Т. 2. С. 188–212. С. 189.

Гениальность Глинки состояла в первую очередь том, что его композиционные решения были новыми для русской музыки. Опираясь на богатые традиции, он поставил русскую оперу впервые вровень с европейской. В его сочинениях она получила прививку зрелого профессионализма, дала импульс для развития отечественного музыкального театра в XIX веке не в стороне, а в русле общих процессов. Но и европейский музыкальный театр в операх Глинки получил первый образец большой оперы, созданной за границами главных оперных метрополий, оперы, в которой национальная сюжетная, образная и интонационная основа соединилась со сложными и развитыми принципами музыкальной композиции.

Опора на итальянскую оперную традицию, усвоение немецкой композиторской науки, о которых много и в разном тоне высказывались ученые прошлого и наших дней, особенно остро высвечивают проблему национального и интернационального в музыке Глинки и, в целом, в русской опере XIX века. Строго говоря, статусы «первого русского классика» и «национального гения», которыми наделили Глинку и которые трудно оспаривать, до некоторой степени противоречат друг другу, поскольку «классичность» предполагает некую универсальность, синтетичность, сплав различных стилистических, языковых качеств в единое целое, а «национальное» неотделимо от специфического. По-видимому, Глинке удалось разрешить это противоречие, стать национальным оперным классиком потому, что весьма разнородные истоки у него исключительно органично «прилажены» друг к другу. И «русское» — только один из ряда, пусть и очень важный компонент его стиля. Характеристические приметы его музыки нередко ускользают от европейского слуха, на первый план выступает общеевропейская лексика и композиционная логика. И, напротив, русскому уху без специальной настройки чаще всего сложно уловить отсылки к немецким, итальянским, французским оперным опытам. Тем больший простор возникает для новых аналитических интерпретаций его наследия.

Список литературы

1. *Цукер А. М.* Глинка в музыковедении XXI века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 2. С. 10–20. https://doi.org/10.52469/20764766_2024_02_10

2. М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: материалы международных научных конференций: в 2 т. / отв. ред. Н. И. Дегтярева, Е. Г. Сорокина. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. Т. 1, 2.

3. *Pilipenko N. V. Mio ben ricordati* by Franz Schubert and Mikhail Glinka: Concerning the Problem of "the Personal" and "the Alien". Russian Musicology. 2024. No. 3, pp. 19–30. https://doi.org/10.56620/RM.2024.3.019-030

4. *Филиппов А. А.* Итальянские традиции в операх М. И. Глинки // Теория и история искусства. 2024. № 3/4. С. 229–247.

5. *Лащенко С. К.* Зеркала памяти: Людмила Шестакова и Михаил Глинка. Статья вторая // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 1. С. 8–23. https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.008-023

6. *Коробова А. Г.* «Жизнь за царя» vs «Гугеноты»: европейская опера в поисках новых форм (к 220-летию М. И. Глинки) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 3. С. 42–64. https://doi.org/10.56620/2227-9997-2024-3-42-64

7. *Савинцева В. А.* Учебные занятия Зигфрида Дена и Глинки. В чем секрет методы «ученого немца»? // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: материалы международных научных конференций: в 2 т. / отв. ред. Н. И. Дегтярева, Е. Г. Сорокина. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. Т. 1. С. 55–63.

8. *Menke J.* Deutsche Partimento-Rezeption im 19. Jahrhundert, dargestellt am Beispiel von Siegfried Dehn und Richard Wagner // Musiktheorie. 2018. Bd. 33, Nr. 1. S. 49–61. https://irf.fhnw.ch/handle/11654/31474

9. *Чернова Т. Ю.* О вокальном формообразовании в музыке М. И. Глинки, или В какой форме написан романс «Я помню чудное мгновенье»? // Журнал Общества теории музыки. 2025. № 3(51). С. 20–41. https://doi.org/10.26176/otmroo.2025.51.3.003

10. *Петрушанская Е. М.* Михаил Глинка и Италия: Загадки жизни и творчества. М.: Классика-XXI, 2009.

11. *Helmers R. A Life for the Tsar* and Bel Canto Opera // *Helmers R.* Not Russian Enough? Nationalism and Cosmopolitism in Nineteenth-Century Russian Opera. New York: University of Rochester Press, 2014. P. 20–49. https://doi.org/10.1515/9781580468732-005

12. *Пилипенко Н. В.* Формообразование в ариях Иоганна Симона Майра: на рубеже классической и романтической эпох // Современные проблемы музыкознания. 2022. № 4. С. 42–63. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-4-042-063

13. *Balthasar S. L.* The Forms of Set Pieces // The Cambridge Companion to Verdi / ed. by Scott L. Balthazar. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. P. 47–68. https://doi.org/10.1017/CCOL9780521632287.005

14. *Kerman J.* Lyric Form and Flexibility in *Simon Boccanegra* // Studi Verdiani. 1982. № 1. P. 47–62.

15. *Селицкий А. Я.* Был ли Глинка моцартианцем? (Заметки к проблеме) // Моцарт и моцартианство. М.: Композитор, 2007. С. 180–202.

References

1. Tsuker, A. M. (2024). Glinka in the Twenty-First Century Musicology. *South-Russian Musical Anthology*, (2), 10–20. (In Russ.). https://doi.org/10.52469/20764766_2024_02_10

2. Degtyareva, N. I., & Sorokina, E. G. (Eds.). (2006). *M. I. Glinka. K 200-letiyu so dnya rozhdeniya: Materialy mezhdunarodnykh nauchnykh konferentsii* [*Mikhail Glinka. Towards the 200th Anniversary of the Birth: Materials of the International Scholarly Conferences*] (Vols. 1–2). Moscow State Tchaikovsky Conservatory. (In Russ.).

3. Pilipenko, N. V. (2024). *Mio ben ricordati* by Franz Schubert and Mikhail Glinka: Concerning the Problem of “the Personal” and “the Alien.” *Russian Musicology*, (3), 19–30. https://doi.org/10.56620/RM.2024.3.019-030

4. Filippov, A. A. (2024). Italian Traditions in M. I. Glinka’s Operas. *Theory and History of Art*, (3/4), 229–247. (In Russ.).

5. Lashchenko, S. K. (2024). Mirrors of Memory: Liudmila Shestakova and Mikhail Glinka. Second Article. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*, (1), 8–23. (In Russ.). https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.008-023

6. Korobova, A. G. (2024). *A Life for the Tsar* vs *Les Huguenots*: European Opera in Search of New Forms (On the 220th Anniversary of the Birth of M. I. Glinka). *Scholarly Papers of Gnesin Russian Academy of Music*, (3), 42–64. (In Russ.). https://doi.org/10.56620/2227-9997-2024-3-42-64

7. Savintseva, V. A. (2006). The Teachings of Siegfried Dehn and Glinka. What is the Secret behind the "Learned German's" Methods? In N. I. Degtyareva, & E. G. Sorokina (Eds.), *M. I. Glinka. K 200-letiyu so dnya rozhdeniya: Materialy mezhdunarodnykh nauchnykh konferentsii* [*Mikhail Glinka. Towards the 200th Anniversary of the Birth: Materials of the International Scholarly Conferences*] (Vol. 1, pp. 55–63). Moscow State Tchaikovsky Conservatory. (In Russ.).

8. Menke, J. (2018). Deutsche Partimento-Rezeption im 19. Jahrhundert, dargestellt am Beispiel von Siegfried Dehn und Richard Wagner. *Musiktheorie*, *33*(1), 49–61. https://irf.fhnw.ch/handle/11654/31474

9. Chernova, T. Yu. (2025). On Vocal Form Design in the Music of M. I. Glinka, or in What Form Was the Romance "I Remember a Wonderful Moment" Written? *The Music Theory Society's Journal*, (3), 20–41. (In Russ.). https://doi.org/10.26176/otmroo.2025.51.3.003

10. Petrushanskaya, E. M. (2009). *Mikhail Glinka i Italiya: zagadki zhizni i tvorchestva* [*Mikhail Glinka and Italy: the Enigmas of his Life and Work*]. Klassika-XXI. (In Russ.).

11. Helmers, R. (2014). *A Life for the Tsar* and Bel Canto Opera. In Helmers, R. *Not Russian Enough? Nationalism and Cosmopolitanism in Nineteenth-Century Russian Opera* (pp. 20–49). Boydell & Brewer. https://doi.org/10.1515/9781580468732-005

12. Pilipenko, N. V. (2022). The Forms in Giovanni Simone Mayr's Opera Arias: At the Turn of Classical and Romantic Eras. *Contemporary Musicology*, (4), 42–63. (In Russ.). https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-4-042-063

13. Balthazar, S. L. (2004). The Forms of Set Pieces. In S. L. Balthazar (Ed.), *The Cambridge Companion to Verdi* (pp. 47–68). Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CCOL9780521632287.005

14. Kerman, J. (1982). Lyric Form and Flexibility in *Simon Boccanegra*. *Studi Verdiani*, *1*, 47–62.

15. Selitsky, A. Ya. (2007). Byl li Glinka motsartiantsem? (Zametki k probleme) [Was Glinka a Mozartian? (Notes on the Problem)]. In A. M. Tsuker (Ed.), *Motsart i motsartianstvo* [*Mozart and Mozartianism*] (pp. 180–202). Kompozitor Publishing House

Сведения об авторе:

Сусидко И. П. — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыкознания, руководитель Научно-творческого центра по изучению проблем музыкального театра; ведущий научный сотрудник сектора классического искусства Запада.

Information about the author:

Irina P. Susidko — Dr. Sci. (Art Studies), Full Professor, Head of the Analytical Musicology Department, Head of the Scientific and Creative Center for the Musical Theatre Studies; Leading Researcher, Western Classical Art Department.

Статья поступила в редакцию 08.10.2025; одобрена после рецензирования 21.11.2025; принята к публикации 05.12.2025.

The article was submitted 08.10.2025; approved after reviewing 21.11.2025; accepted for publication 05.12.2025.

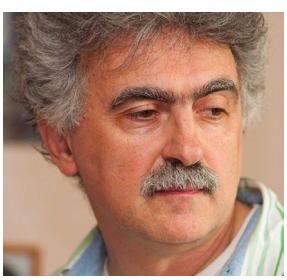
Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology
2025/9(4)
eISSN 2587-9731

Музыкальный театр

Научная статья
УДК 782.7
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-049-081
EDN ZGHSCP

«Мнимая садовница» П. Анфосси и В. А. Моцарта: версии двух оперных столиц (Рима и Мюнхена)

Павел Валерьевич Луцкер [1, 2]
[1]Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Российская Федерация,
✉p.lucker@gnesin-academy.ru,
https://orcid.org/0000-0002-4456-4460
[2]Государственный институт искусствознания



Аннотация. Проблематика статьи фокусируется на вопросах, возникающих при сопоставлении оперы В. А. Моцарта «Мнимая садовница» (Мюнхен, 1775) и одноименной оперы П. Анфосси (Рим, 1774), написанной за год до моцартовской. Такого рода сравнения — предмет, традиционный для моцартоведения, они предпринимались неоднократно. Однако с момента публикации последнего самого обширного исследования Ф. Маттерна на эту тему (1989) прошло почти 40 лет, и взгляды на музыкальный контекст 1770-х годов, представления о специфике оперных жанров той эпохи и нормах их поэтики заметно изменились. В статье заново формулируются особенности

© Луцкер П. В., 2025

сентименталистской разновидности оперы *buffa*, выясняется, насколько соответствует им анонимное либретто «Мнимой садовницы», и на примере сопоставления музыки нескольких ключевых номеров демонстрируется, в какой степени Анфосси и Моцарт следовали жанровому канону или драматургическим новациям, предложенным либреттистом. В итоге основной вывод Маттерна об «индивидуальном стиле», впервые явственно заявившем о себе в этой опере Моцарта, дополняется существенными комментариями и в чем-то подвергается критическому пересмотру.

Ключевые слова: «Мнимая садовница», Паскуале Анфосси, Вольфганг Амадей Моцарт, Николло Пиччинни, Карло Гольдони, итальянская опера *buffa*, сентиментализм, поэтика оперного либретто

Для цитирования: *Луцкер П. В.* «Мнимая садовница» П. Анфосси и В. А. Моцарта: версии двух оперных столиц (Рима и Мюнхена) // Современные проблемы музыкознания. 2025. № 4. С. 49–81. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-049-081

Musical Theatre

Original article

La finta giardiniera by Pasquale Anfossi and Wolfgang Amadeus Mozart: Versions of Two Opera Capitals (Rome and Munich)

Pavel V. Lutsker [1, 2]
[1]Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russian Federation,
✉*p.lucker@gnesin-academy.ru*,
https://orcid.org/0000-0002-4456-4460
[2]State Institute for Art Studies

Abstract. The article considers issues that arise when comparing Wolfgang Amadeus Mozart's opera *La finta giardiniera* (Munich, 1775) and the opera of the same name by Pasquale Anfossi (Rome, 1774), which appeared a year before Mozart's. This kind of comparison, which is a traditional subject for Mozart studies, has been undertaken repeatedly. However, almost 40 years have passed since the publication of Volker Mattern's most extensive study on this topic (1989). During this time, views on the musical context of the 1770s, as well as ideas about the specifics of the operatic genres of that era and the norms of their poetics, have changed noticeably. The article re-formulates the features

of the sentimentalist variety of opera buffa, clarifies the extent to which the anonymous libretto *La finta giardiniera* corresponds to them, and, using the example of a comparison of the music of several key numbers, demonstrates the extent to which Anfossi and Mozart followed the genre canon or the dramatic innovations proposed by the librettist. As a result, Mattern's main conclusion about the "individual style" that first clearly manifested itself in this Mozart opera is supplemented by significant comments and subject to critical revision.

Keywords: *La finta giardiniera*, Pasquale Anfossi, Wolfgang Amadeus Mozart, Niccolò Piccinni, Carlo Goldoni, Italian opera buffa, sentimentalism, poetics of opera libretto

For citation: Lutsker, P. V. (2025). *La finta giardiniera* by Pasquale Anfossi and Wolfgang Amadeus Mozart: Versions of Two Opera Capitals (Rome and Munich). *Contemporary Musicology, 9*(4), 49–81. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-049-081

Введение

Опера *buffa* «Мнимая садовница» Вольфганга Амадея Моцарта (1756–1791) в современном музыковедении и исполнительской практике до сих пор сохраняет неопределенное положение[1]. Увидевшая свет рампы в Мюнхене 13 января 1775 года, когда автору еще не исполнилось 19 лет, она была написана на либретто, которое за год до этого легло в основу оперы Паскуале Анфосси (1774), поставленной в Риме. Сравнение этих сочинений в музыковедении проводилось не раз. В оперном наследии Моцарта «Мнимая садовница» находится на границе между периодом отрочества и зрелости. Кто-то относит ее к удачным ранним опытам Моцарта-драматурга уже хотя бы потому, что в ней он вновь обратился к комическому жанру[2], где его достижения всеми признаны безоговорочно. На такой оценке настаивает Герман Аберт, подчеркивая возросшую самостоятельность Моцарта и считая «Мнимую садовницу» первой, хотя и неудавшейся попыткой практической критики итальянского буффоного искусства [1, с. 452][3]. Но уже Альфред Эйнштейн разделяет ее с осторожностью, полагая «Садовницу» стоящей ближе к сочиненной в 12-летнем возрасте «Мнимой простушке», нежели к «Свадьбе Фигаро» и оценивая ее как «написанную в состоянии, так сказать, полной невинности» [2, с. 382].

Последние по времени, самые обширные сведения и суждения об этой опере изложены в книге Фолькера Маттерна [3] — публикации докторской диссертации, защищенной в Университете Гейдельберга. Тем не менее с момента ее выхода прошло уже почти 40 лет. Нельзя сказать, чтобы за это время были обнаружены какие-либо важные новые источники, прямо относящиеся к сочинению Моцарта или к ее итальянскому прообразу у Анфосси. Однако

[1] В оригинальном либретто для постановки оперы П. Анфосси в Риме (карнавал 1773–1774 гг.) жанр обозначен как *dramma giocoso*. Печатное или рукописное либретто для мюнхенской постановки оперы Моцарта до сих пор не обнаружено. То же обозначение имеется на одной из сохранившихся копий партитуры (*Kopie Naměšt* из Моравского краевого музея в Брно A 17 036a-c). В моцартовской переписке, в письмах современников, а также в другой сохранившейся рукописной копии партитуры одновременно и в качестве синонима фигурирует обозначение opera *buffa* (Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Q 1663 [alt: IV 18916]).

[2] Более ранняя опера Моцарта «Мнимая простушка» (*La finta semplice*) была написана в 1768 г. для венской постановки, но отвергнута театральной дирекцией. Исполнение состоялось в Зальцбурге 1 мая (?) 1769 г.

[3] Аберт уверен, что Моцарт был знаком с партитурой Анфосси — допущение, которое сегодня выглядит маловероятным [там же].

стали значительно доступнее и многообразнее сведения об истории итальянской оперы этого периода, в силу чего взгляды на музыкальный контекст 1770-х годов заметно изменились, что позволяет внести новые акценты в интерпретации и оперы Моцарта, и соотношения музыкально-театральных традиций двух оперных столиц второй половины XVIII века — Мюнхена и Рима[4].

Либретто

В течение длительного времени большинство исследователей считало либретто «Мнимой садовницы» слабым[5]. Традиция критического восприятия этого текста восходит еще к Аберту. Он относил оперу к сентименталистскому направлению, привлекшему в 1760–70-е годы всеобщее внимание благодаря беспримерному успеху «Доброй дочки» Никколло Пиччинни на либретто Карло Гольдони (Рим, театр *Delle Dame*, 1760). Однако либретто «Мнимой садовницы» в сравнении с ее прообразом Аберт оценивал резко отрицательно, полагая, что ясное и драматически хорошо мотивированное действие пиччинниевской оперы в «Садовнице» «затемнено всякого рода добавлениями, призванными придать ему больше сенсационной остроты, но порой впадающими в самую настоящую безвкусицу» [1, с. 449]. Маттерн смягчает упреки Аберта: он в целом пытается следовать более объективной позиции, избегая собственных вердиктов и по возможности ориентируясь на реалии моцартовской эпохи (или пытаясь реконструировать их). Он исходит из того, что, по крайней мере, «Мнимая садовница» Анфосси имела большой успех, а значит, отвечала вкусам 1770-х годов, и современный исследователь должен принимать их в расчет. Тем не менее сколь-нибудь обстоятельного сравнительного анализа этого либретто исследованию Маттерна явно не хватает.

В целом проблемы либретто «Мнимой садовницы» концентрируются вокруг двух основных вопросов. Первый — вопрос авторства, до сих пор вызывающий дискуссии. С XIX века создателем текста без особых на то оснований было принято считать Раньери Кальцабиджи. В 1976 году при подготовке издания «Мнимой садовницы» в Новом полном собрании сочинений Моцарта (NMA) австрийский музыковед Рудольф Ангермюллер заново тщательно изучил анонимное

[4] Словосочетание «музыкально-театральная столица» в последнее время превратилось в устойчивое определение европейских центров, имеющих значимую оперную традицию. См, например, [4].

[5] Этой точки зрения придерживается в сравнительно недавней работе Штефан Кунце [5, S. 56].

либретто, изданное для римской премьеры оперы Анфосси (1774), и выдвинул предположение, что его автором мог быть либреттист Джузеппе Петроселлини [6, S. 1 ff.]. Ангермюллер обратил внимание на посвящение оперы, адресованное публике: «Покровительство, которым Вы наградили в прошлом году *L'incognità perseguitata*, побудило нас, о Благородные дамы, преподнести Вам настоящую *dramma giocoso La Finta giardiniera*»[6]. Упоминание о *L'incognità perseguitata* («Преследуемая незнакомка») Анфосси на либретто Петроселлини (1773) Ангермюллер расценил как косвенное указание на авторов нынешней комедии, это предположение было сочтено правдоподобным, и автором либретто «Мнимой садовницы» с конца 1970-х годов стали считать Петроселлини[7].

Стоит, однако, упомянуть, что Посвящение в римском издании либретто было подписано *Gli Interessanti* («Заинтересованные лица»), что ассоциируется не только с авторами, но в первую очередь с импресарио и его окружением. Помимо этого, если музыка Анфосси, написанная для карнавала 1773 года, вероятнее всего была новой[8], то либретто «Преследуемой незнакомки» было сочинено Петроселлини за десятилетие до того и предназначалось для венецианского театра Сан Самуэле, где впервые увидело свет с музыкой Пиччинни. Более того, Петроселлини создал специально для Рима немало либретто, но сотрудничал в основном с театром Валле (принадлежавшим семейству Капраника), а между этим театром и театром Делле Даме, где прошла премьера «Мнимой садовницы», в те времена существовала острая конкуренция. Так что вовсе не бесспорно, что либреттист входил в группу авторов, непосредственно причастных к постановкам как *L'incognità perseguitata* в 1773-м, так и *La finta giardiniera* годом спустя. Итальянские исследователи весьма скептически оценивают эту возможность, и в настоящий момент вопрос авторства вновь остается открытым[9].

[6] [s. A.] La finta giardiniera. Dramma giocoso da rappresentarsi nel teatro Delle Dame nel Carnevale 1774. In Roma, per Giovanni Bartolomichi, [1774]. P. 3.

[7] В книге «Моцарт и его время» (2008, 2015) [7] мы также придерживались этого предположения, но в настоящее время склонны считать его не вполне достоверным.

[8] Впрочем, сохранились экземпляры этого либретто, положенного на музыку П. Анфосси, к более ранней постановке — Барселона, 1770 (см. *Sartori C.* I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Cuneo: Bertola & Locatelli, 1991. Vol. 3. P. 428), но об этой опере пока мало что известно. Во всяком случае, она не имела того резонанса, что сопутствовал римской постановке 1774 г.

[9] См., к примеру, статью Лоренцо Маттеи из *Dizionario Biografico degli italiani* (2015, Vol. 82), воспроизведенную в online-энциклопедии *Treccani*: https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-petrosellini_(Dizionario-Biografico)/?search=PETROSELLINI%2C%20Giuseppe%2F (дата обращения 05.11.2025).

Стоит также принять во внимание и некоторые стилистические аргументы, возникающие из сопоставления «Мнимой садовницы» и «Преследуемой незнакомки». В обоих либретто прослеживается драматическая структура, восходящая к уже упомянутой «Доброй дочке» Гольдони. Действие вращается вокруг центрального женского персонажа, чья позиция в социальной иерархии выглядит весьма невысокой. Но, несмотря на это, героиня оказывается центром притяжения и предметом соперничества мужских персонажей самого разного ранга, от крестьян или слуг до аристократов[10]. Однако имеется существенное различие. У Петроселлини, как и у Гольдони, сословная преграда между девушкой и влюбленными в нее кавалерами поначалу кажется непреодолимой и исчезает лишь тогда, когда внезапно выясняется, что у сироты — благородные корни. При этом вплоть до момента развязки и сами персонажи, и зрители остаются о них в неведении. В *La finta giardiniera* в садовницу Сандрину влюблены Подеста Дон Анкизе (хозяин усадьбы, где она служит) и Бельфьоре, сын графа, жених Арминды, знатной миланской дамой, племянницы Дона Анкизе. В этом случае зрители уже с самого начала в курсе, что Сандрина — переодетая маркиза Виоланта, бывшая невеста вспыльчивого и непостоянного Бельфьоре, которая отправилась его разыскивать после того, как он в порыве ревности ее ранил и скрылся.

Это различие ведет к существенным противоречиям в драматургии «Мнимой садовницы». В предшествующих либретто сюжетная линия выстроена логично и направлена сначала на выявление остроты сословного конфликта, а затем, после выяснения истинного происхождения главной героини, на разрешение всех недоразумений. Здесь же она теряет свою ясность и последовательность. Ухаживания Дона Анкизе не за скромной и миловидной служанкой, а за маркизой, стоящей на сословной лестнице несколькими ступенями выше его, унижают ее достоинство. Препятствием для воссоединения с ветреным Бельфьоре, который уже в конце первого акта узнает в Сандрине Виоланту и на протяжении всего последующего действия пытается вымолить прощение, служит не опасность нарушения общественных устоев, а обида и оскорбленное недоверие влюбленной аристократки, что дает поводы не к острым социально мотивированным драматическим либо комедийным ситуациям, а скорее к мелодраматическим, проникнутым духом патетической экзальтации.

[10] В классическом либретто Гольдони за внимание и руку Чеккины борются работник Менготто и маркиз Конкилья; в «Преследуемой незнакомке» Петроселлини благосклонности сироты Джанетты добиваются старый барон Тарпано, его сын граф Асдрубал и управляющий имением Фабрицио.

Возможно, Маттерн прав, не согласившись с упреком Аберта в том, что либреттист смешивает мотивы «трогательные» и «комические», и указав, что и Гольдони в классической «Доброй дочке» поступает так же [3, p. 33]. Но проблема «Мнимой садовницы» не в этом смешении, а в том весе и в том градусе патетики, которых достигает в ней мелодраматический компонент[11], когда оба центральных персонажа в кульминации от избытка чувств теряют рассудок. Можно, конечно, сослаться на то, что в XVIII веке еще не исчез обычай воспринимать эпизоды сумасшествия с комической стороны и на сцене время от времени появлялись персонажи (в основном героико-комические), охваченные «благородным безумием», большей частью обрисованные в пародийном ключе[12]. Но такой комедийный ракурс в восприятии сумасшествия выглядел естественным, когда проистекал из рациональных заблуждений персонажей, неадекватности их оценки себя и окружающего мира из-за аберраций собственного воображения или из-за внешнего воздействия (внушенных предрассудков, убеждений, действия колдовства). Совсем другое дело, когда безумные порывы или расстройство ума были следствием эмоционального перенапряжения, накала чувств. В «Доброй дочке» Гольдони работник Менготто, влюбленный в Чеккину, от отчаяния после ее изгнания решает покончить с собой. Эта сцена не выглядит комической. Впрочем, когда бравый вояка Тальяферро как умелый вербовщик урезонивает Менготто: зачем лишать себя жизни просто так, если это можно сделать с пользой, подавшись в солдаты, — Гольдони демонстрирует виртуозный комический выход из мелодраматической ситуации. Но в комедии XVIII века такое решение возможно лишь

[11] Разумеется, тут нет никакой связи с мелодрамой как сценическим приемом «речь на фоне музыки», как раз возникшим и получившим заметное распространение в это же время и даже ставшим основой для особого музыкально-драматического жанра (к примеру, «Ариадна на Наксосе» Йиржи Бенды, 1775). Мелодраматические положения в сентименталистской комической опере призваны провоцировать острую эмоциональную реакцию персонажей.

[12] В качестве особенно распространенных примеров можно сослаться на обработки в комической опере сюжетов о Дон Кихоте («Дон Кихот из Манчьи» Дж. Паизиелло на либр. Дж. Б. Лоренци) или о странствующем рыцаре Гвидо (*Il cavaliere errante* Т. Траэтты на либр. Дж. Бертати), где мотив сумасшествия обыгрывается пародийном ключе. Черты подобной трактовки прослеживаются и в «Мнимой садовнице», когда в сцене безумия Сандрина и Бельфьоре представляют друг друга то Тирсисом и Клори, то Медузой (Сандрина) и Алкидом (Бельфьоре).

для персонажей низкого ранга. Трактовать в сентименталистской опере безумие от любви в комическом аспекте, тем более когда дело касается аристократов, — значит допускать двусмысленность в отношении *чувствительности*, основы ее поэтики.

Здесь мы сталкиваемся со второй проблемой либретто «Мнимой садовницы». В нем имеются особенности, выводящие за пределы типичного для сентименталистской оперы круга мотивов и ситуаций и придающие ей в какой-то мере экспериментальный характер: главная героиня, которой предписано совершить скачок, взлет из заурядной безвестности в круг высшего света и которая должна подтвердить свое моральное право на это, пройдя путь «испытания добродетели», оказывается заведомо за пределами коллизии. Те испытания, что выпадают на ее долю, выглядят в итоге не моральным оправданием ее возвышения, а эксцессом судьбы и способом вернуть к себе внимание легкомысленного возлюбленного, преподав ему уроки галантной этики. Поэтому, пусть и с оговорками, стоит согласиться с критикой либретто, высказанной Абертом, и относиться к нему не как к образцу, во всем соответствующему типичным для своего времени жанровым канонам, а как к сочинению в известной степени эксцентричному.

Сентименталистская опера как разновидность музыкальной комедии возникла в русле опытов Гольдони-либреттиста по созданию «среднего жанра» — актуального для эпохи Просвещения поиска выходов за пределы классических норм театральной поэтики (с ее ясным членением на трагедию и комедию) в сторону большего правдоподобия. Существовал и сопутствующий стимул: стремительный рост интереса публики к опере *buffa*, продвижение жанра на сцены крупных венецианских театров. Одним из средств для усиления масштабности зрелища Гольдони, очевидно, посчитал привлечение в число исполнителей звезд большой, героической оперы *seria* — кастратов и примадонн. В поэтике комической оперы сам по себе возник потенциал смешения жанров, поскольку певцы такого профиля предполагались для ролей высокого социального ранга. Их появление стало одним из индикаторов «среднего жанра» определенного рода, в котором комический и возвышенно-этический образные и стилистические пласты принципиально разведены и в действии слабо пересекаются. Уже в самой драматической структуре своих либретто 1750-х годов Гольдони часто помечает при перечислении действующих лиц рядом с одними *parti serie*, с другими — *parti buffe*. Помимо этих полюсов он, однако, выделяет некое

среднее поле — *mezzo carattere* — область, в которую допустимо проникновение отдельных персонажей из обеих групп[13]. Это чаще всего могут быть приближенные к аристократам доверенные лица (иногда даже слуги), ведь сам аристократ не может допускать действия, ставящие под удар его достоинство. Впрочем, для отдельных представителей благородного сословия тоже допустимо «нисхождение» в это среднее поле, но чаще инкогнито под чьей-либо личиной (как, к примеру, в либретто «Графа Карамелла»[14]) или по причине преклонения перед женской красотой, широты нрава и своеобразно понимаемого рыцарского долга (как маркиз Конкилья в «Доброй дочке»). При этом существенное ограничение состоит в том, что эта вольность, пренебрежение (чаще всего временное) собственным статусом возможно и допустимо только для мужских персонажей, но крайне нежелательно для аристократок. Поэтому маркиза Виоланта, превратившаяся в садовницу Сандрину в «Мнимой садовнице», — шаг, ставящий под сильный удар концепцию «среднего жанра» в поэтике комического спектакля второй половины XVIII века[15].

Однако соблюдение всех этих специфических для оперного «среднего жанра» норм еще не ведет автоматически к возникновению сентименталистской жанровой разновидности. Сентиментальная коллизия возникает тогда, когда среди *mezzi caratteri* появляется женский персонаж низкого или неясного происхождения, претендующий перейти в высшее сословие. Разумеется,

[13] Особенности драматических решений в комической опере с *mezzi caratteri* обратили на себя внимание уже давно, еще в работах Вольфганга Остхофа — *Osthoff W*. Die Opera buffa // Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade. Bern; Munchen: Francke Verlag, 1973. S. 678–743. Пристальное внимание к ним и к связанным с ними нормам поэтики гольдониевских либретто проявляют и исследователи последнего времени [8, p. 74–82] Основной ракурс, в котором обычно интерпретируются эти особенности, — усиление реалистичности в комической опере под влиянием идей Просвещения и в русле опытов Гольдони в его литературной комедии. Мы в своих работах в большей степени стараемся сосредоточиться на том, как возникают новые или трансформируются привычные драматические схемы в композиции оперы.

[14] Анализ особенностей драматического решения в либретто этой оперы см. в статье «Гомер, Аддисон, Гольдони — о сюжетных истоках либретто “Граф Карамелла”» [9].

[15] Действительно, в драматической структуре «Мнимой садовницы» довольно ясно просматриваются следы авантюрно-приключенческой концепции более ранней неаполитанской музыкальной комедии первой половины XVIII века, где мотив «инкогнито» еще не коррелировался столь отчетливо с принципами социальной иерархии, как в зрелой опере *buffa*. В этом смысле либретто «Садовницы» не столько продолжает гольдониевскую линию, сколько противоречит ей. См. об этом [7, с. 248].

реальные основания для этого могли дать только несомненно установленные аристократические корни, что и выяснялось в переломный момент действия. Но вопрос о моральных основаниях для такого скачка, равно как и целая вереница испытаний, призванных их продемонстрировать, становится импульсом и основой для развертывания именно сентименталистской сюжетной линии. У самого Гольдони — драматурга, сумевшего не раз и весьма убедительно практически воплотить концепцию «среднего оперного жанра», — собственно сентименталистское его решение большая редкость. По сути, единственной и одновременно образцовой можно считать только его «Чеккину, или Добрую дочку»[16].

Parti serie и mezzi charatteri

Взаимоотношения персонажей разного ранга и связанных с ними сословных миров в сентименталистской опере выливаются в определенный баланс стилевых музыкальных средств и приемов. Перевес какого-либо из них теоретически может привести к трансформации в сторону либо буффонной комедии, либо мелодрамы[17], поэтому вполне резонно, что анализ «Мнимой садовницы» Моцарта и ее сопоставление с оперой Анфосси становится, по существу, выявлением соотношения разных музыкальных стилистических компонентов. В статье нет возможности проделать такое сопоставление исчерпывающе, как в диссертации Маттерна, но для определения основных тенденций достаточно остановиться на самых необходимых примерах.

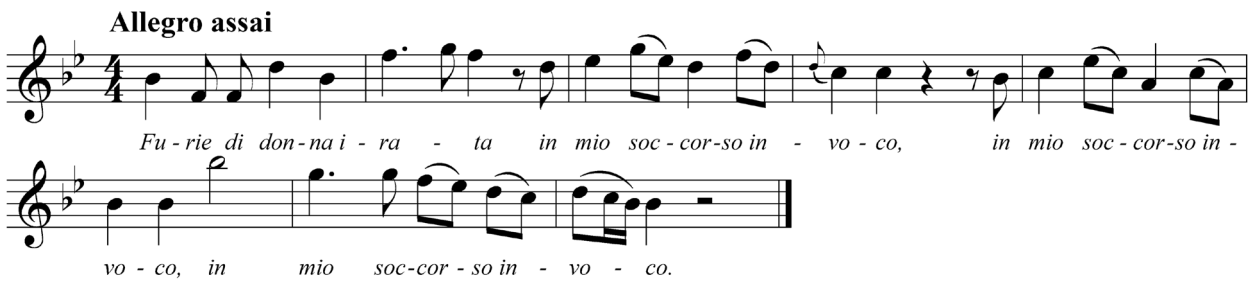
Наглядные отличия между Моцартом и Анфосси проявляются уже в трактовке стилистики, связанной с партиями благородных персонажей — *parti serie*. В «Мнимой садовнице» к ним относятся племянница Подесты Арминда и влюбленный в нее, но отвергаемый вплоть до развязки в финале оперы кавалер Рамиро. Особенно показательна «ария ревности» Рамиро *Và pure ad altri in braccio* из III акта (№ 26). Есть все основания сравнить ее трактовку у обоих авторов с арией маркизы Лючинды из «Доброй дочки» Пиччинни. Хотя последняя поется от лица разгневанной женщины (тоже персонажа из *parti serie*)

[16] К ней примыкает и ее продолжение — «Добрая дочка в замужестве», которая следует в ее русле, но, конечно, уже не оценивается как образец.

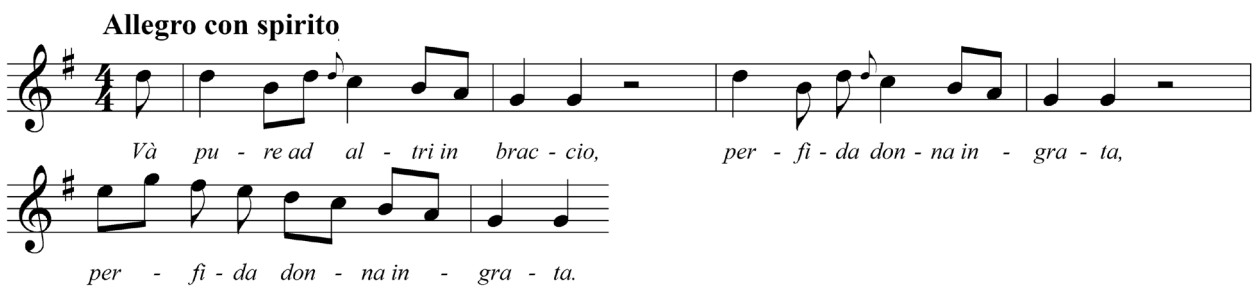
[17] Эта линия возможностей в истории получила свое развитие и привела к возникновению на грани XVIII и XIX вв. в годы Французской революции так называемой оперы *semiseria* или «оперы спасения».

и адресована брату, чье поведение угрожает ее матримониальным планам, эту арию можно считать образцовой с точки зрения ее драматического положения, образного строя и даже литературной стилистики. В обоих текстах ключевым становится упоминание о фуриях, а «любовное отчаяние» (*un disperato amor*) прямо названо источником гнева у маркизы и подразумевается из сценической ситуации у Рамиро. Обоим обидчикам бросается и упрек в неблагодарности (*ingrata* — в сторону Арминды у Рамиро и Чеккины у маркизы Лючинды).

При сопоставлении музыки в ариях невозможно не отметить, насколько близко Анфосси следует по стопам прообраза Пиччинни (*Примеры 1* и *2*).



Пример 1. Н. Пиччинни. «Добрая дочка». Ария Лючинды (I, 14)[18]

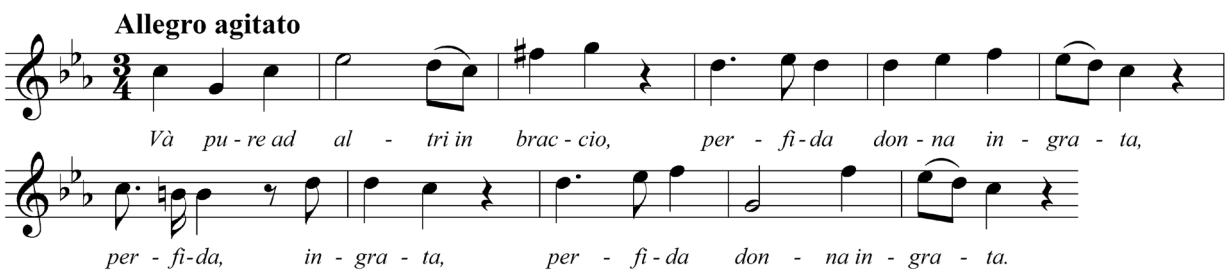


Пример 2. П. Анфосси. «Мнимая садовница». Ария Рамиро (III, 6)

[18] Нотные примеры из «Доброй дочки» Н. Пиччинни приводятся по рукописи из библиотеки Земли Саксония в Дрездене (Sächsische Landesbibliothek, Dresden (D-Dl): Mus.3264-F-502), из «Мнимой садовницы» П. Анфосси — по рукописи из Национальной библиотеки Франции (Bibliothèque nationale de France (F-Pn) D-120, D-121), из оперы В. А. Моцарта — по партитуре из нового издания Полного собрания сочинений (NMA, Ser. II, Wg. 5, Bd. 8; помимо акта и сцены указывается также музыкальный номер, присвоенный в этом издании). Здесь и далее в скобках указаны номера актов и сцен.

В обоих случаях использована характерная для экспозиционных разделов итальянских арий поэтическая форма — двустишье с повтором второй строки. Близки и музыкальные особенности: быстрый темп, четырехдольный метр с пульсацией (◡) | — ◡ ◡ — ◡ ◡ | — —. Есть сходство и в компоновке фраз в теме —*abb'c* у Пиччинни и *aab* у Анфосси. У последнего она звучит проще и лапидарнее за счет точного повтора первой музыкальной фразы (*a*) с новым текстом, у Пиччинни же все разнообразнее и богаче из-за троекратного (а не двухкратного) проведения второго стиха, всякий раз с варьированным музыкальным оформлением. Наконец, обе арии написаны в мажорном ладу, что подчеркивает в их характере оттенок холодной ярости.

Трактовка арии у Моцарта, хотя и имеет некоторые черты общности, в своей основе явно отличается (*Пример 3*).



Пример 3. В. А. Моцарт. «Мнимая садовница». Ария Рамиро (III, 6, № 26)

Это отличие заметно уже в темповом обозначении, в нем появилось уточнение *agitato* («взволнованно»). Трехдольный размер, начало мелодии с сильной доли придают начальной фразе большую целеустремленность, ее ритм гибче, чем точная ритмическая периодичность в теме Анфосси. Строение темы также более сложно и изысканно. Повторяя, как и Пиччинни, вторую поэтическую строку дважды, он в 7–8 тактах пропускает слово «*donna*» — *perfida*, [...] *ingrata*, — чем нарушает единство стиха, его метрическую структуру. В итоге эта фраза выпадает из связной мелодической линии, она выглядит как внедрение в нее речитативных реплик. Мелодия словно прерывается из-за наплыва чувств. Нисходящие секундовые интонации добавляют к выражению жгучего упрека оттенок жалобы. Помимо этого, ария написана в патетическом *c-moll*'е,

что еще сильнее подчеркивает грань, отделяющую ее от мажорных арий Анфосси и Пиччинни. У Моцарта, помимо негодования, сделан акцент еще и на чувстве боли, что делает аффект более сложным и динамичным, вызывающим живой эмоциональный отклик у слушателя.

Ровно такое же отличие можно обнаружить и в «арии мести» Арминды *Vorrei punirti indegno* (II, 2 у Анфосси, II, № 13 у Моцарта). Анфосси пишет развернутый, открывающий акт вполне традиционный сольный номер с обильными виртуозными колоратурами, в энергичном *B-dur*'е, Моцарт — переполненную смятенными синкопами и перепадами между *forte* и *piano g-moll*'ную арию.

Оба рассмотренных номера взяты из партий персонажей, которые, несмотря на свой высокий ранг, в общем развитии оперы играют второстепенную роль, а значит, и выразительные средства в их ариях не должны особо выделяться и привлекать внимание. Пиччинни в своей «Доброй дочке» следует именно такому принципу, и Анфосси в этом отношении идет вслед за ним. Что же касается Моцарта, то в его опере музыкально-драматические акценты в этих партиях настолько сильны, что фоновые по своей сути фигуры выдвигаются на первый план, словно речь идет не о благородных, но все же второстепенных персонажах комедии, а о главных героях оперы *seria*.

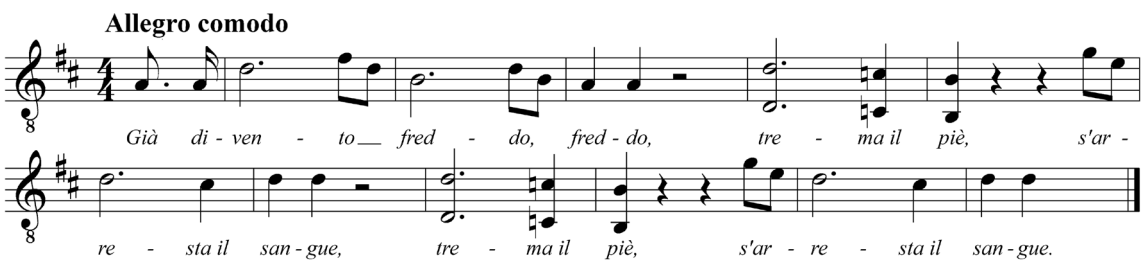
Еще более важно соблюдение образного и музыкально-стилистического баланса в сфере *parti di mezzo carattere*. Маттерн считает, что у Анфосси такие арии «демонстрируют определенные общие стилистические черты; они не укладываются ни в стиль *seria*, ни в *buffa*, и в связи с ними речь в большей степени идет о '*Mezzo carattere*-ариях'» [3, S. 38]. На наш взгляд, выделять *mezzo carattere* в отдельный стилистически однородный пласт не вполне правомерно. Когда действующие лица в комедии «среднего жанра» распределяются по группам, с ними, разумеется, связывается определенный регистр выразительных средств — возвышенно-благородный или, наоборот, приземленно-бытовой. Но этот регистр не представляет собой какое-то единство (стиль *seria* или стиль *buffa*). Герои *seria* могут пылать гневом или, напротив, томиться любовью, и это будет выражено настолько по-разному, что общего найдется крайне мало. Более того, в партии комической пастушки можно встретить пасторальную арию, вполне способную украсить и партию возвышенной героини. Значит, в каких-то сферах эти регистры могут пересекаться. Поэтому кажется более

уместным и правильным в связи с серьезными, комическими партиями или партиями *mezzo carattere* говорить об определенных диапазонах стилистических средств. В каких-то областях они могут перекрывать друг друга, но в то же время каждый из них имеет ясно очерченные центр, собственные границы и внутренне сбалансирован.

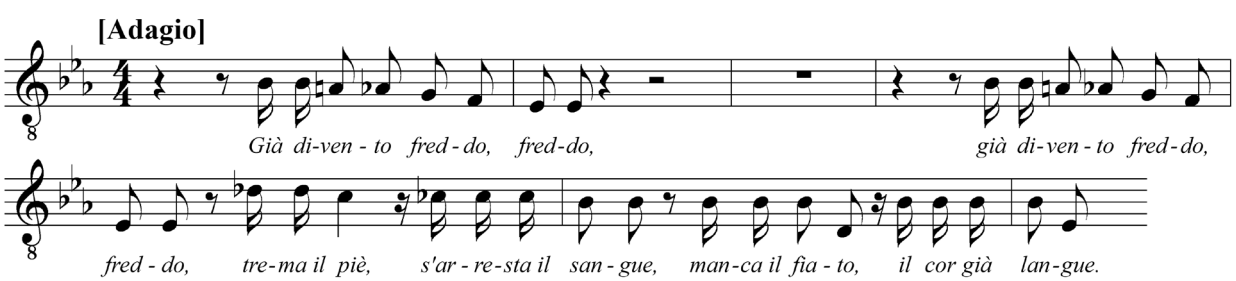
В «Мнимой садовнице» к группе партий *mezzo carattere* относятся собственно садовница Сандрина (переодетая маркиза Виоланта) и ее ветреный возлюбленный будущий граф Бельфьоре — диспозиция, практически повторяющая ту, что имеется в «Доброй дочке» Пиччинни/Гольдони, где к этой группе относятся садовница Чеккина и неравнодушный к ней маркиз Конкилья. И Конкилья, и Бельфьоре представляют уже упомянутый тип благородных персонажей, для которых рамки их сословной этики оказываются тесными. Только причиной для выхода за ее пределы у Бельфьере становятся не рыцарственная галантность и широта взглядов, как у маркиза, а излишняя пылкость и эксцентричность натуры. При этом стоит признать, что статус Бельфьоре в «Мнимой садовнице» как *mezzo carattere* мотивирован гораздо менее убедительно, чем у Конкильи в либретто Гольдони. Когда Бельфьоре принимается ухаживать за Сандриной, он едва ли компрометирует сословную честь, поскольку сразу узнает в безвестной садовнице свою возлюбленную маркизу. Поэтому «снижение» у Бельфьоре осуществляется скорее косвенными и не бесспорно убедительными приемами — подчеркиванием эксцентрических черт его характера, его незрелости, инфантильности.

Показательна его первая большая ария *Da Scirocco al Tramontana* (I, 8), в которой он разворачивает перед изумленным Доном Анкизе картину своей родословной, восходящей к Катону, Муцию Сцеволе, Тиберию, Каракалле, Сципиону, Марку Аврелию — целому сонму античных и более поздних героев, правителей и влиятельных вельмож. «Вы смеетесь! Разве не видите?» — реплика Бельфьоре прямо в тексте арии придает всему этому напыщенному величию до крайности комичный, пародийный смысл. Разумеется, во всей партии маркиза Конкильи у Пиччинни нет номера, хотя бы отдаленно выражающего подобную степень бурлеска. И у Анфосси, и у Моцарта этот текст дает повод к появлению грандиозных по масштабу арий (соответственно 208 и 168 тактов с применением в оркестре по паре гобоев, валторн и даже труб), в которых пародийный комический накал едва ли не нарушает баланс, приемлемый для персонажа *mezzo carattere*.

Другой полюс в партии Бельфьоре обозначен сценой II акта, состоящей из аккомпанированного речитатива *Ah, non partite* и арии *Già divento freddo, freddo* (II, 12). После того как Сандрина-Виоланта отвергает его и велит вручить руку и сердце Арминде, графа охватывает сильное волнение: его разум затуманивается. Он чувствует, что теряет рассудок, жалуется на ледяной пот, текущий по лицу, дуновение ветерка наводит его на мысли о «полях Элизиума» — ему кажется, что душа уже перешла за грань смерти. Эти детали в тексте тоже могли бы дать повод для гротескного или пародийного истолкования, но ни Анфосси, ни Моцарт не привносят сюда яркие комические акценты (впрочем, кое-где по ходу музыки они, возможно, допускаются в исполнении). Оба композитора трактуют сцену в целом в духе высокой патетики, хотя степень и характер выразительности у обоих вновь заметно различается. Достаточно сравнить, как музыкально подана начальная фраза: *Già divento freddo, freddo* (*Холодею все сильнее и сильнее*) (*Примеры 4* и *5*).



Пример 4. П. Анфосси. «Мнимая садовница». Ария Бельфьоре (II, 12)



Пример 5. В.А. Моцарт. «Мнимая садовница». Ария Бельфьоре (II, 12, № 19)

На этот раз и Анфосси, и Моцарт избирают мажорный лад, однако темп и характер сильно различаются. У Анфосси энергичное аллегро сочетается с кантиленным зачином приподнятого, но в целом весьма обобщенного аффекта. Никакая более явная конкретизация эмоционального состояния не вырисовывается, такое интонирование с равным успехом может представлять как сдержанную радость, так и сдержанное негодование. На слова *trema il piè* (*дрожь в ногах*) Анфосси дает вариант исполнения фразы на октаву ниже — колоритный регистровый контраст, допускающий комическое обыгрывание «дрожания» голоса, поскольку используется нижняя граница диапазона тенора. Он еще и усиливает этот эффект: фраза пропевается дважды (типичная структура *abb*). Но певец может выбрать и другой вариант — в среднем регистре, и тогда возможный комический оттенок исчезает.

Мелодика в арии Моцарта имеет совсем другую природу. При более медленном темпе в ней преобладает речевая просодия, типичная для взволнованных арий *parlando* в опере *seria*. Ее эмоциональная окраска выявлена гораздо яснее — и несколько суетливым ритмом, и болезненным «сползанием» по малым секундам, так что ощущение неуверенности и страха приобретает вполне отчетливое выражение. Моцарт повторяет как раз эту первую фразу текста, ключевую для общего характера арии, а «дрожь в ногах» и другие признаки недомогания музыкально никак не выделены. Исполнитель, разумеется, волен комически утрировать некоторые детали, но какие-либо указания на это в моцартовской партитуре отсутствуют.

В целом можно констатировать, что Анфосси в этой арии не подчеркивает аффектированную, мелодраматическую составляющую (допуская даже легкое шаржирование), тогда как Моцарт, напротив, не оставляет ее без внимания. В итоге те самые границы, очерчивающие стилистический диапазон для этого образа из группы *mezzo carattere*, оказываются у них разными. Анфосси стремится сохранить «серединный» баланс; комически-бурлескная сторона уравновешивается у него сферой умеренной, обобщенной патетики. У Моцарта же диапазон оказывается явно шире, вновь, теперь уже в «средней» партии захватывая области мелодраматического накала и тем самым смещая баланс в эту сторону.

Партия Сандрины

Принципиальное значение имеет то, как в «Мнимой садовнице» трактован центральный персонаж из группы *mezzo carattere* — Сандрина-Виоланта. Рельефнее всего особенности этой трактовки также выявляются из сопоставления с образом Чеккины из «Доброй дочки» Пиччинни/Гольдони.

Каватина Чеккины *Che piacer, che bel diletto* (I, 1) открывает оперу Пиччинни. Ее идиллически-пасторальный характер рисует нам героиню в родной стихии, ухаживающей за цветами. Иное решение заложено уже в либретто «Мнимой садовницы»: действие начинается с ансамблевой интродукции, в которой все герои (исключая еще не прибывшего Бельфьоре) славят чудесный день. Однако в своей небольшой сентенции Сандрина предстает не столько в гармонии и мире с окружением и собой, сколько в разладе: *Sono infelice, son sventurata, mi vuol oppressa la sorte ingrata* (*О, я несчастна, меня гнетет немилосердная судьба*). Здесь уже намечена принципиальная разница: Чеккине еще предстоит пережить череду перипетий, резко меняющих ее положение по ходу действия, тогда как Сандрина-Виоланта уже испытала главный удар в предыстории, и впереди ее ждет только один поворот — восстановление утраченного благополучия.

Первый развернутый номер в партии Сандрины *Noi donne poverine* (I, 4), по видимости, продолжает линию жалоб, однако и Анфосси, и Моцартом он решен скорее в галантно-игривом ключе. Сетования Сандрины по поводу всеобщей участи женского рода, вынужденного терпеть страдания от любви, никак не связаны с бурными событиями ее прошлого, а вызваны неуемными ухаживаниями старого Подесты Дона Анкизе. Этот номер ясно очерчивает границы «серединного» положения героини, наделяя ее образ даже юмористическими чертами, поскольку подспудно содержит намек на галантное притворство. Близкий по характеру и функции номер у Чеккины — каватина *Poverina tutto il dì* (I, 5) — хотя внешне выглядит иначе, но также прекрасно очерчивает «средние» границы в стилевом диапазоне характеризующих ее средств. В проникновенной сицилиане Чеккина тоже жалуется на судьбу, обрекшую ее, хрупкую девушку, на тяжелый и беспокойный труд садовницы. Но и в этом номере сквозит галантное лукавство, поскольку Чеккина стремится произвести своей грацией впечатление на маркиза Конкилью и одновременно скрыть смущение от его слишком откровенных знаков внимания.

Следующая ария в партии Чеккины *Una povera ragazza* (I, 12) — центральная во всей опере и в целом одна из самых известных, даже, можно сказать, культовых в свою эпоху. Пиччинни удалось сконцентрировать в ней самые характерные черты сентименталистского направления в оперном жанре. Ее вес и значение в первую очередь определяются местом в развитии сюжета, началом тех самых «испытаний добродетели», когда по несправедливому навету завистливых служанок хозяйка решает удалить девушку из замка[19]. В «Мнимой садовнице» отсутствуют какие-либо предпосылки для такой сюжетной завязки. Очередная ария Сандрины представляет собой не столько реакцию на драматическое событие, сколько предваряет его; почти сразу за ней судьба сталкивает переодетую маркизу с ее сбежавшим женихом Бельфьоре, с чего начинается Финал первого акта. Конечно, в общей драматической логике оперы этой арии Сандрины тоже отведена важная роль: она замыкает довольно мирно развертывавшийся этап экспозиции и, словно многозначительная цезура, повисает перед началом бурного развития событий. Но какого-либо фабульного мотива для ее появления нет, и либреттист, видимо, не сильно ломая голову, избрал в качестве темы для ее текста насквозь условную и довольно шаблонную «птичью метафору»: *Geme la Tortorella* (I, 10) — голубка, разлученная со своим голубком, стонет и жалуется на судьбу. Едва ли такой текст смог бы подвигнуть какого угодно композитора на создание значительного номера, хоть как-то сравнимого с арией Чеккины. Как Анфосси, так и Моцарт, прекрасно почувствовав драматическую ситуацию, написали наилучшие из возможных в подобных обстоятельствах, весьма близкие по настроению и выразительным средствам трогательно-идиллические каватины; у Моцарта она еще и оказалась отмеченной особым, незаурядным композиционным мастерством. Но какого-либо резонанса в развитии жанра, сравнимого с тем, что сопутствовал знаменитой арии Чеккины, они не произвели.

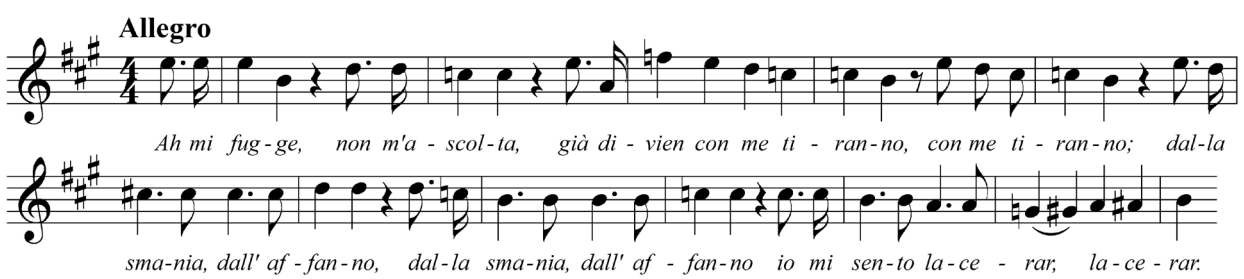
Однако арии, подобные *Una povera ragazza*, где бы героиня была охвачена противоречивыми чувствами, сомнением и отчаянием, считались уже неотъемлемым атрибутом центрального образа сентименталистской оперы. Поэтому и в «Мнимой садовнице» для нее находится место — правда, уже довольно далеко от завязки действия, в середине II акта. Для ее появления выбран щекотливый момент, когда Подеста становится свидетелем горячих объяснений Сандрины-

[19] Ранее мы уже подробно анализировали эту арию [10, с. 8–15].

Виоланты и графа Бельфьоре и, охваченный ревностью, осыпает «садовницу» упреками. Положение оказывается двусмысленным, поскольку Сандрина, хотя на мгновение в речитативе и сбивается на возмущенную отповедь, еще не может раскрыть перед хозяином свое инкогнито и вынуждена разыгрывать служанку, польщенную его вниманием. Как и в «Доброй дочке», либреттист предложил развернутый текст арии из нескольких строф, в которых одни настроения и образы в душе героини сменяются другими. У Гольдони Чеккина сперва сетует на несправедливость по отношению к бедной сироте, потом просит хозяев отпустить ее из дома, где ей не верят, затем в ее сознании возникает картина, как добрые люди подают ей милостыню, и, наконец, ею завладевает уверенность, что небеса не отставят без покровительства тех, кто в сердце невинен и честен. В арии из «Мнимой садовницы» мотивы сходны, но порядок их зеркально противоположный: Сандрина сперва выражает надежду, что сердце хозяина исполнено доброты, потом — что его глаза только выглядят гневными, но в них просвечивает жалость, затем, однако, девушку охватывает паника, и ей кажется, что хозяин не слушает и уходит, бросая ее на произвол судьбы, и, наконец, она обращается к молодым девушкам из публики, чтобы они прониклись сочувствием к ее горю и пришли ее утешить.

La buona figliuola (I, 12)	*La finta giardiniera* (II, 6)
Una povera ragazza, padre e madre che non ha, si maltratta, si strapazza, questa è troppa crudeltà. Sì signora, sì padrone, che con vostra permissione voglio andarmene di qua. Partirò, me ne andrò a cercar la carità, poverina la Cecchina qualche cosa troverà. Sì signore, sì padrona, so che il ciel non abbandona l'innocenza e l'onestà.	Una voce sento in core, Che mi dice pian pianino: Il tuo caro padroncino Tutto è pieno di bontà. E in quel volto, in quegl'occhietti Che pur sembran sdegnosetti Vi si sorge la pietà. Ah, mi fugge, non m'ascolta, Gia divien con me tiranno; Dalla smania, dall'affanno Io mi sento lacirar. Fanciulette che m'udite, Se pietà di me sentite, Una figlia sventurata Infelice, abbandonata, Deh venite a consolar.

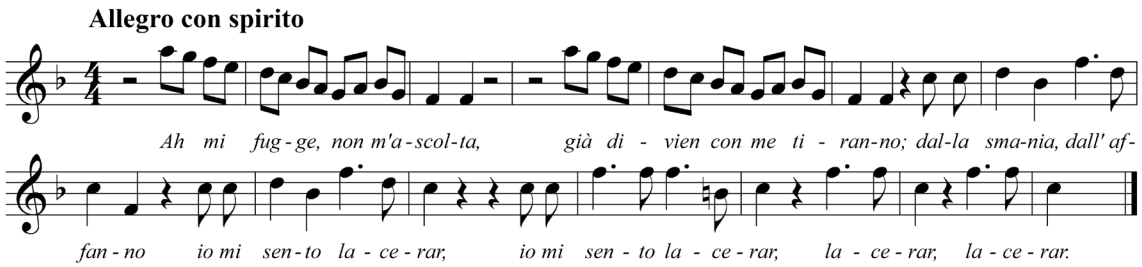
И вновь Анфосси и Моцарт подошли к воплощению этого текста по-разному. Показательно различие в протяженности: ария Анфосси звучит всего около двух минут — заметно короче, нежели ария из «Доброй дочки» Пиччинни, у Моцарта же сопоставима с ней и длится около пяти минут. Анфосси музыкально делит текст на два раздела — спокойное, кантабильное *Andante* на текст двух начальных строф и подвижное, бурное *Allegro con spirito* на двух заключительных. То, что этот номер в партии Сандрины имеет особое значение, Анфосси явно осознает, поскольку в первом разделе использует солирующие партии гобоя, фагота и даже в один момент валторны — в манере *sinfonia concertante*. У Моцарта ария оркестрована просто, только струнной группой — свидетельство того, что как-то специально в партии Сандрины композитор ее не выделял. Номер у него составлен из нескольких обособленных контрастных разделов: *Grazioso* (две строфы) — *Allegro* (третья строфа) — *Grazioso* (первая строфа) — *Andante con moto* (последняя четвертая строфа). Как видно, начальный «галантный» раздел повторен, а бурная третья строфа и четвертая с обращением к публике выделены в отдельные построения. В целом ария выглядит менее органичной и прочно скомпонованной, чем у Анфосси, не говоря уже о пиччинниевском прообразе[20]. Главный акцент у Моцарта сделан на резком контрасте при появлении стихов третьей строфы, который сопровождается сменой не только темпа, но и тональности (сопоставление *A-dur* и *a-moll*). При этом вновь ясно подчеркнуты стонущие секунды (на слове *tiranno*) и аффектированный хроматический ход в завершении (*Пример 6*).



Пример 6. В. А. Моцарт. «Мнимая садовница». Ария Сандрины (II, 6, № 16)

[20] Ария Пиччинни *Una povera ragazza* — редкий образец единства и органичности в строении, где все четыре строфы объединены в единую композицию с ясно обозначенными признаками сонатной формы.

Анфосси тоже сыграл на контрасте темпов, но сохранил мажорный лад и в характере мелодики на этот же текст не стал подчеркивать детали, а ограничился лишь общим выражением ажитации (*Пример 7*).



Пример 7. П. Анфосси. «Мнимая садовница». Ария Сандрины (II, 6)

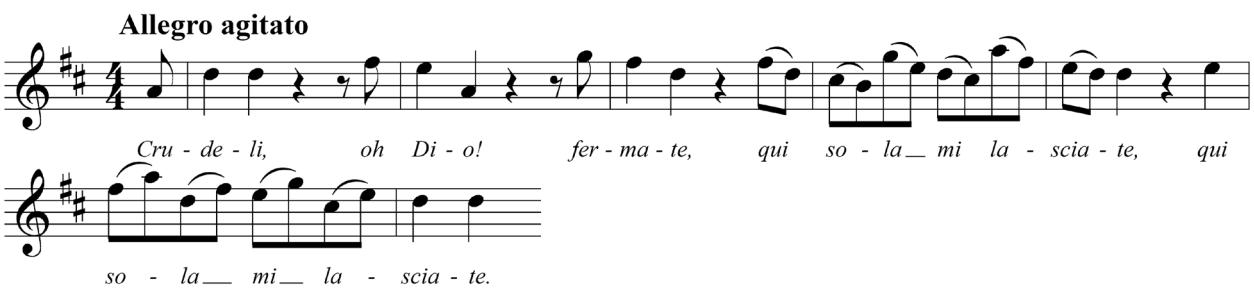
Последний сольный номер в партии Сандрины довольно сильно выходит за рамки стереотипов, принятых не только в комической, но и в целом в опере XVIII века. К этому в значительной мере подтолкнул либреттист, построив довольно необычным образом ее сольную сцену в преддверии Финала II акта. Слуги разгневанного Подесты препровождают незадачливую садовницу в дикое, пустынное место и оставляют одну. Сцену открывает ее ария, проникнутая мольбами, отчаянием и страхом перед наступающей темнотой. Затем следует речитатив, в котором Сандрина пытается определить, куда ей направиться, где укрыться. После него звучат небольшая каватина — девушка жалуется, что от слез и рыданий у нее совсем нет сил, — и заключительный речитатив. Подобная композиция: начальная ария, прерывающий ее речитатив, переходящий затем в каватину, — большая редкость.

И Анфосси, и Моцарт откликнулись на оригинальную идею либреттиста, и оба предприняли еще один шаг, тоже новаторский. Они не стали прерывать оркестровое сопровождение между арией и каватиной, а сохранили его и в речитативном фрагменте, то есть превратили этот речитатив в аккомпанированный. Моцарт пошел еще дальше и оркестровал также речитатив в конце сцены, вследствие чего она непосредственно перешла в ансамблевый Финал. Ничего похожего в опере *buffa* 1770-х годов не было ни до, ни после обеих «Садовниц». В качестве отдаленного аналога, но только в итальянской опере *seria*, можно упомянуть лишь «Покинутую Армиду» Никколо Йоммелли, незадолго до этого (30 мая 1770 года) поставленную на сцене неаполитанского театра Сан Карло.

Трудно сказать, могла ли она послужить образцом для Анфосси (ведь он все же разделил сцену Сандрины и Финал небольшим речитативом *secco*), но Моцарт был свидетелем неаполитанской премьеры оперы Йоммелли и, судя по отзывам в письмах, она произвела на него большое впечатление.

В либретто Гольдони не было таких экстремальных испытаний для главной героини, хотя из романа Сэмюэля Ричардсона вполне возможно было почерпнуть для них поводы. Так что сцена Сандрины не только из-за ее необычной композиции, но и с точки зрения сюжетных мотивов и драматического положения значительно отклоняется от канонов сентименталистской оперы и тем самым особенно сильно демонстрирует необычные черты своей поэтики.

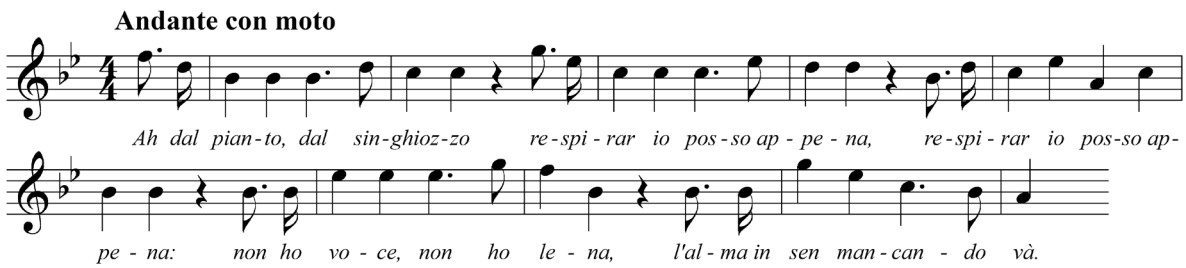
Видимо, уже не будет неожиданностью разное решение и этой сцены у Анфосси и Моцарта. Анфосси, хотя и оттолкнулся в арии от начальных гневных возгласов, очень скоро подчинил изложение закругленной кантабильной метрике и песенной структуре (*abb*), а также предпочел вновь остаться в мажорном ладу (*Пример 8*).



Пример 8. П. Анфосси. «Мнимая садовница». Ария Сандрины (II, 15)

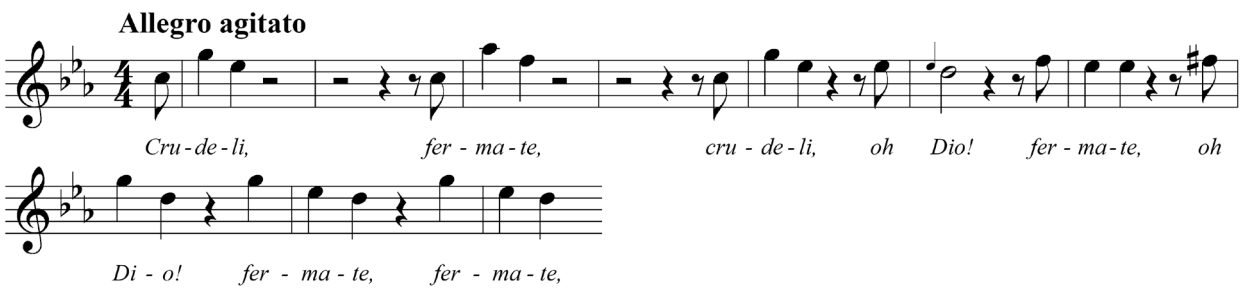
Что касается каватины, то в ней эти качества еще и нарастают. Анфосси пренебрегает упоминаниями в тексте «слез» и «рыданий»[21] и строит двухтактовые закругленные фразы на интонациях взволнованной просьбы и мольбы, очень близкие по стилистике к мелодике арии Чеккины *Una povera ragazza* (*Пример 9*).

[21] Буквально — горловых судорог, *singhiozzo*.



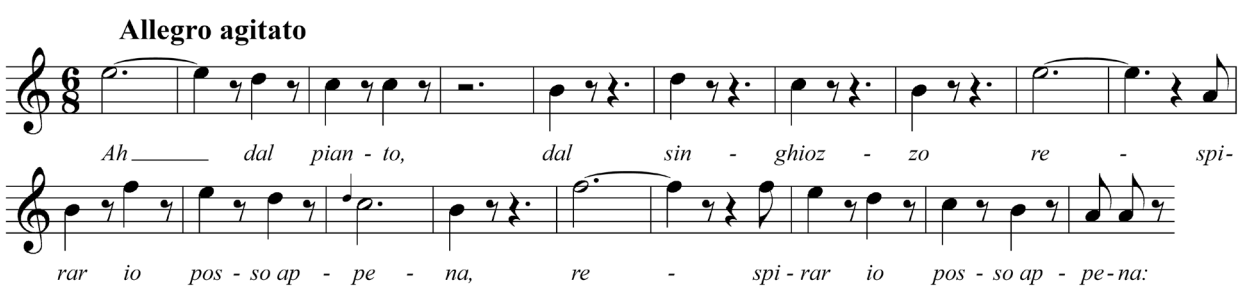
Пример 9. П. Анфосси. «Мнимая садовница». Каватина Сандрины (II, 15)

Моцарт, напротив, в обоих случаях вновь предпочитает минорный лад и круг подчеркнуто патетических интонаций. Вокальная партия состоит из серии взволнованных возгласов, почти на грани крика (*Пример 10*).



Пример 10. В. А. Моцарт. «Мнимая садовница». Ария Сандрины (II, 15, № 21)

И в каватине он, в противоположность Анфосси, концентрирует внимание именно на прерывистости речи, сдавленном дыхании, разрушающих не только связность звуков в мелодии, но и трансформирующих метрическую периодичность и симметрию (*Пример 11*).



Пример 11. В. А. Моцарт. «Мнимая садовница». Каватина Сандрины (II, 15, № 22)

Ансамбли

Помимо сольных номеров, значительный вклад в общий характер жанра и трактовку отдельных образов вносят и ансамблевые сцены, но их подробный анализ в статье едва ли возможен. Упомянем лишь несколько особенно красноречивых моментов. К примеру, в финале первого акта либреттист впервые сталкивает вместе две пары, причем в ситуации драматической размолвки: Сандрину и Бельфьоре, Арминду и Рамиро. Вторая из них принадлежит к группе партий *seria*, а первая — *mezzo carattere*, но фактически в данный момент все их действия и реакции переносятся в высший драматический регистр. Анфосси ожидаемо приглушил патетику и у тех, и у других, придав музыке имперсонально действенный характер, описывающий общую динамику и неожиданность ситуации. Моцарт, напротив, не уклоняется от патетических акцентов, при этом явно подчеркивая параллелизм реакций: удивления и замешательства у мужчин и волнения и даже страха у женщин. Тем самым причастность Сандрины и Бельфьоре к миру горячих и возвышенных страстей выявляется у него с полной силой, а границы «среднего» регистра вновь бесконтрольно раздвигаются.

В трактовке второго Финала стратегия во многом повторяется. Напомним, что по замыслу либреттиста эмоциональный накал к концу акта дорастает до крайней точки, когда главные герои утрачивают рассудок. Драматическое напряжение нарастает в несколько этапов. Действие движется от момента комической путаницы, когда в кромешной темноте персонажи разбиваются на причудливые пары (Бельфьоре со служанкой Серпеттой, предполагая, что это Сандрина, и Подеста с Арминдой, тоже предполагая, что перед ним садовница), до ситуации всеобщего замешательства, когда все осознают, что Бельфьоре и Сандрина находятся во власти безумия.

Анфосси подошел к решению как бы с позиции стороннего наблюдателя. Его главным ориентиром стала общая характеристика событий, стадиальный рост напряжения, что он выразил при помощи цепи музыкальных эпизодов со сменой темпа и динамики: *Comodo* (в начале сцены) — *Allegro* (с момента, когда при свете факела выясняется путаница) — *Allegro con spirito*, 4/4 (когда Подеста и Рамиро, увидев в графе соперника, пытаются вызвать его на дуэль) — *Allegro con spirito*, 3/4 (когда умопомешательство главных героев становится для всех очевидным). Чтобы сохранить общую нарастающую волну, Анфосси

сокращает в тексте некоторые фрагменты, не вполне укладывающиеся в этот ритм — в частности сцену, где герои воображают себя Хлоей и Тирсисом, очарованными пением сирен и лирой Орфея, а затем Бельфьоре провозглашает себя бесстрашным Алкидом.

У Моцарта Финал также состоит из нескольких эпизодов, но его внимание привлекает не столько общее нарастание движения, сколько столкновение контрастных драматических положений и более детальная их прорисовка. Поэтому он не останавливается перед тем, чтобы сохранить детали, демонстрирующие яркие признаки помешательства героев, хотя они способны привести всю ситуацию на грань гротеска, чего явно избегает Анфосси.

Еще один важнейший ансамбль в опере — дуэт главных героев в последнем акте. Вновь стоит упомянуть, что и его прообраз можно найти в «Доброй дочке» Гольдони/Пиччинни. Правда, в «Мнимой садовнице» его место и смысл вновь значительно трансформированы. Дуэт Чеккины и маркиза Конкильи в третьем акте — один из ключевых номеров в опере, в котором героиня впервые узнает о своем происхождении и постепенно свыкается с мыслью о том, что в ее судьбе произошла счастливая перемена. В дуэте третьего действия «Садовницы» все иначе: между влюбленными вновь происходит размолвка, и Виоланта настаивает на расставании, однако постепенно пара приходит к примирению. В отличие от дуэта из «Доброй дочки» в этом сюжетном построении мало нового, оно воспроизводит шаблонную ситуацию «ссоры-примирения», широко распространенную как в серьезной, так и в комической опере. Важнейший для сентименталистской оперы сюжетный ход, связанный с восхождением непритязательной садовницы в аристократический ранг, здесь никак не может быть реализован, и все оборачивается лишь завершением тяжелого недоразумения и примирением влюбленных.

Дуэту предшествует небольшой речитатив, в котором герои, оказавшись в спокойной обстановке на лоне природы, постепенно избавляются от душевного расстройства и приходят в себя. И Анфосси, и Моцарт выбрали оркестровое сопровождение, но их решения вновь заметно различаются. Анфосси тематически оформил только начало сцены, а в дальнейшем сопровождает реплики персонажей довольно типовыми пассажами струнной группы. Моцарт же написал ритурнель с нежными фразами гобоев и мягким ходом валторн, звучащий в течение всего диалога. Сцена целиком оформлена оркестровым сопровождением и окрашена изысканной звукописью, тем самым она утратила характер связки

между музыкальными номерами и, напротив, приобрела целостность и весомость отдельного номера. Этот небольшой речитативный фрагмент у Моцарта напоминает волшебно-пасторальную сцену из «Покинутой Армиды» Йоммелли, где рыцари, ускользнув из-под власти колдуньи, пробираются сквозь зачарованный лес. Особенно симптоматично то, что Моцарт в качестве прообраза ориентировался на новейший и весьма «прогрессистский» для своего времени вариант оперы *seria*.

Резюме

Подводя итог анализу и возвращаясь к вопросу о возможных способах интерпретации противоречивого сюжета «Мнимой садовницы», мы приходим к выводу, что каждый из композиторов избрал свой путь. Анфосси остался верен общим представлениям о стилистически сбалансированной сентименталистской опере и постарался избегать подчеркивания излишне мелодраматических деталей, в то время как Моцарт поступил противоположным образом, не упуская возможности для острых патетических акцентов. Маттерн в своей работе тоже посчитал этот момент принципиальным и определил разницу методов Анфосси и Моцарта как различие между «жанровым стилем» (у первого) и «персональным (индивидуальным) стилем» (у второго) [3, S. 524–546]. Надо признать, что в этой формуле схвачены важные аспекты, но все же она нуждается в существенных уточнениях.

В представлениях Маттерна все главные предпосылки для выявления жанровой поэтики «Мнимой садовницы» уже были заключены в либретто, ведь он посчитал его традиционным, типичным, поскольку опера Анфосси в целом была благосклонно принята публикой. Нам представляется такое понимание не вполне верным, поскольку сопоставление с образцовой для жанра «Доброй дочкой» Гольдони показывает, что либретто как раз весьма заметно отклоняется от принятых условностей сентименталистской оперы. В этой связи позицию Анфосси стоит оценивать не как послушное и в известной мере пассивное следование по колее, уже заложенной в либретто, а, напротив, как весьма активную коррекцию его особенностей. У итальянского композитора, разумеется, имелся определенный жанровый образец, но ориентируется он не на то, как этот жанр реализован в либретто, а на некие условные нормы комической сентименталистской оперы. И поскольку эти нормы осознаются им как своего рода музыкально-композиционный идеал, он не останавливается перед тем, чтобы

путем сглаживания и уравновешивания трансформировать либретто в направлении этого идеала. Моцарт же, напротив, гораздо последовательнее идет за замыслом создателя либретто и живо откликается на все его новшества. Но тем самым он, вслед за либреттистом, подводит стилистическое и композиционное единство сентименталистской оперы к опасной грани разрушения.

Вопрос о причинах таких различий очень сложен, и едва ли можно претендовать на его однозначное решение. Тем не менее мы готовы согласиться с Маттерном по крайней мере в отношении Анфосси, что условный «жанровый стиль» (с учетом приведенных уточнений) в основном определил его подход к созданию оперы. Что касается Моцарта, то утверждение немецкого исследователя о «персональном стиле» как решающем факторе, определившем его метод [3, S. 524], в отношении «Мнимой садовницы» представляется не вполне убедительным. В зрелых и поздних сочинениях Моцарт бесспорно проявляет особое и крайне индивидуализированное музыкально-драматическое чутье, но едва ли его можно распространять и на эту раннюю оперу. Как упоминалось, моцартовские решения здесь в большинстве случаев прямо отталкиваются от положений и ситуаций, предложенных либреттистом. В отличие от Анфосси, он нигде не почувствовал необходимости каких-либо изменений текста, хотя в дальнейшем, со времен «Идоменея» (1781), это становится одним из очевидных индикаторов того самого специфического моцартовского драматургического чутья. На наш взгляд, некритичное принятие Моцартом либретто свидетельствует скорее о том, что к тому времени он еще не был глубоко погружен в развитие комической оперной традиции, не имел достаточного опыта, чтобы ясно представлять себе сущность ее поэтики. Опера *buffa* тогда еще виделась ему жанром, заслуживающим не слишком большого внимания. «То там, то сям весной, летом или осенью [в Италии] возникает потребность в операх *buffa*, которые можно писать ради тренировки или — вообще — от нечего делать. Конечно, за них много не выручишь, но все же кое-что…» — писал он отцу из Мюнхена всего два года спустя[22]. А чуть позже он признается, что безусловное первенство в его интересах имеет опера серьезная, а не буффонная[23]. Поэтому не приходится удивляться, что

[22] Письмо от 11 октября 1777 г. (Mozart W. A. Briefe und Aufzeichnungen: Gesamtausgabe: In 8 Vols. Vol. 2: 1777–1779. Kassel; München: Bärenreiter; DTV, 2005. S. 45–46).
[23] Письмо от 4 февраля 1778 г. (Ibid. S. 254).

Моцарт с большим энтузиазмом откликается на ситуации и номера, близко напоминающие ему стилистику оперы *seria*.

Еще одной причиной можно считать и то, что «Мнимая садовница» сочинялась Моцартом для Мюнхена, причем не для основной придворной сцены (*Cuvilliés*-театр), а для старого и уже практически не предназначенного для оперных спектаклей театра на площади Сальватор. Опера *buffa* лишь изредка под влиянием моды на какие-то сторонние новинки появлялась в Мюнхене, исполнялась заезжими артистами только в придворном театре и не имела устойчивой традиции, на которую Моцарт мог бы ориентироваться. Обстоятельства его заказа до сих пор мало прояснены. И хотя уже довольно старый и больной баварский курфюрст Максимилиан III Йозеф посетил спектакль, в целом появление моцартовской оперы в баварской столице выглядит как случайность, не имевшая каких-либо последствий. После трех представлений моцартовская «Садовница» сошла со сцены[24]. В отличие от него Анфосси уже имел за плечами десятилетие активной работы в комическом оперном жанре и тесно сотрудничал с римским театром *Delle Dame*, в котором с конца 1750-х годов в острой конкуренции с другим римским театром *Capranica* кипела живая музыкально-театральная жизнь. Так что и все устоявшиеся законы, и новейшие модные течения, и вкусы публики он прекрасно знал и успешно ими оперировал, о чем свидетельствуют непрерывные заказы на новые сочинения.

В целом «Мнимая садовница» в карьере Анфосси стала большой удачей, укрепившей его авторитет мастера сентименталистского комического жанра и позицию преемника Пиччинни, с которым молодой мастер вступил в конкуренцию. Его новая опера пусть и не превзошла по популярности предшествующую — признанный шедевр «Преследуемая незнакомка», но встала почти рядом с ней. Это можно считать косвенным подтверждением, что Анфосси не ошибся в своем стремлении смягчить несколько экстремальные эксперименты, предпринятые либреттистом. Моцартовская «Садовница» заняла более скромное место в истории жанра, но в творческой судьбе самого автора ее место сложно переоценить. Пусть ее общая музыкально-драматическая концепция выглядит еще не вполне осознанной, логичной и соразмерной, но с точки зрения музыкально-композиционной Моцарт демонстрирует в ней уже совершенно зрелый,

[24] Опера Моцарта на итальянском языке в XVIII веке более нигде не исполнялась, но к 1780-м годам она была адаптирована в немецкий зингшпиль и время от времени появлялась в репертуаре немецких трупп.

полный молодой энергии и неистощимой изобретательности талант, который не позволяет отодвинуть это сочинение на архивные полки и время от времени выводит на сцену, к удовольствию меломанов и широкой публики.

Список литературы

1. *Аберт Г.* Моцарт. 2-е изд. М.: Музыка, 1988. Ч. 1, кн. 1.
2. *Эйнштейн А.* Моцарт. Личность. Творчество. М.: Музыка. 1977.
3. *Mattern V.* Das Dramma giocoso *La Finta giardiniera*. Ein Vergleich der Vertonnungen von Pasquale Anfossi und Wolfgang Amadeus Mozart. Laaber: Laaber-Verlag, 1989.
4. Eighteenth-Century Theatre Capitals: From Lisbon to St. Petersburg / ed. by I. Yordanova, J. Camões. Wien: Hollitzer Verlag, 2022. https://doi.org/10.2307/j.ctv2phprbg
5. *Kunze S.* Mozarts Opern. Stuttgart: Reclam, 1984.
6. *Angermüller R.* Wer war der Librettist von „La finta Giardiniera“? // Mozart-Jahrbuch 1976/77. Kassel etc.: Barenreiter, 1978. S. 1–8.
7. *Луцкер П. В., Сусидко И. П.* Моцарт и его время. 2-е изд. М.: Классика-XXI, 2015.
8. *Rista P.* At the Origins of Classical Opera: Carlo Goldoni and the “dramma giocoso per musica”. Bern; Berlin etc.: Peter Lang, 2018. https://doi.org/10.3726/b14367
9. *Луцкер П. В.* Гомер, Аддисон, Гольдони — о сюжетных истоках либретто «Граф Карамелла» // Вопросы театра. 2014. № 3–4. С. 231–243. URL: https://theatre.sias.ru/upload/voprosy_teatra/vop_3-4.2014.pdf (дата обращения: 02.12.2025).
10. *Луцкер П. В.* От «Памелы» к «Доброй дочке», или О том, как героиня модного романа попала на оперную сцену // Старинная музыка. 2013. № 1. С. 8–15. URL: https://stmus.ru/Archive%20files/starmus-2013-1.pdf (дата обращения: 02.12.2025).

References

1. Abert, H. (1922). *W. A. Mozart*. Breitkopf & Haertel.

2. Einstein, A. (trans. A. Mendel, & N. Broder). (1962). *Mozart, His Character, His Work*. Oxford University Press.

3. Mattern, V. (1989). *Das Dramma giocoso „La finta Giardiniera“. Ein Vergleich der Vertonnungen von Pasquale Anfossi und Wolfgang Amadeus Mozart*. Laaber-Verlag.

4. Yordanova, I., & Camões, J. (Eds.). (2022). *Eighteenth-Century Theatre Capitals: From Lisbon to St. Petersburg*. Hollitzer Verlag. https://doi.org/10.2307/j.ctv2phprbg

5. Kunze, S. (1984). *Mozarts Opern*. Reclam.

6. Angermüller, R. (1978). Wer war der Librettist von „La finta Giardiniera“. In *Mozart-Jahrbuch 1976/77* (pp. 1–8). Barenreiter.

7. Lutsker, P. V., & Susidko, I. P. (2015). *Mozart i ego vremya* [*Mozart and His Time*]. Classica 21. (In Russ.).

8. Rista, P. (2018). At the Origins of Classical Opera: Carlo Goldoni and the “dramma giocoso per musica.” Peter Lang Verlag. https://doi.org/10.3726/b14367

9. Lutsker, P. (2014). Gomer, Addison, Gol’doni — o syuzhetnykh istokakh libretto “Graf Karamella” [Homer, Addison, Goldoni: On the Plot Sources of the Libretto *Il conte Caramella*]. *Problems of the theatre/Proscaenium, XVI*(3–4), 231–243. (In Russ.). https://theatre.sias.ru/upload/voprosy_teatra/vop_3-4.2014.pdf

10. Lutsker (Luzker), P. (2013). From *Pamela* to *La Buona Figliuola* or How a Heroine of Fashionable Novel Found Herself on the Opera Stage. *Starinnaya Muzyka* (*Early music quarterly*), (1), 8–15. (In Russ.). https://stmus.ru/Archive%20files/starmus-2013-1.pdf

Сведения об авторе:

Луцкер П. В. — доктор искусствоведения, профессор, кафедра аналитического музыкознания; ведущий научный сотрудник, сектор классического искусства Запада.

Information about the author:

Pavel V. Lutsker — Dr. Sci. (Art Studies), Professor, Analytical Musicology Department; Leading Researcher, Western Classical Art Department.

Статья поступила в редакцию 23.10.2025; одобрена после рецензирования 10.12.2025; принята к публикации 22.12.2025.

The article was submitted 23.10.2025; approved after reviewing 10.12.2025; accepted for publication 22.12.2025.

Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology

2025/9(4)

eISSN 2587-9731

Источниковедение

Научная статья
УДК 78.021.2; 78.01
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-082-102
EDN INGOJC

О неизвестной черновой тетради в литературном наследии А. Н. Скрябина

Валентина Васильевна Рубцова
Издательство «Музыка»,
г. Москва, Российская Федерация,
✉*sternlibra@hotmail.com*,
https://orcid.org/0000-0002-1079-4209

Аннотация. В статье представлена черновая тетрадь литературных эскизов А. Н. Скрябина, связанная с начальным этапом его работы над Мистерией. Материалы этой тетради, не вошедшей в известную публикацию литературного наследия композитора в «Русских пропилеях» (1919), свидетельствуют о том, что Скрябин приступил к созданию текстов Мистерии (переросших затем в замысел Предварительного Действа) не в последние годы жизни (1913–1915), как это определилось в литературе о нем, а гораздо раньше. На основании одного из писем композитора можно утверждать,

© Рубцова В. В., 2025

что этот процесс должен быть соотнесен со временем создания «Поэмы экстаза», то есть не позже 1908 года. В те годы у композитора происходит формирование общей философской концепции мироустройства и системы понятий и категорий, отражающих их отношения и связи. Эта концепция в замысле Мистерии должна была *a priori* воплотиться в действие неких образов, и в данной тетради Скрябин впервые обрисовывает такие ведущие образы-символы мистериального действа. Их характеристики перемежаются с философскими текстами, помогающими уяснить смысловые и драматургические значения этих символов.

Ключевые слова: А. Н. Скрябин, литературное наследие, Мистерия, Предварительное Действо, текстология

Для цитирования: Рубцова В. В. О неизвестной черновой тетради в литературном наследии А. Н. Скрябина // Современные проблемы музыкознания. 2025. Т. 9, № 4. С. 82–102.
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-082-102

Source Studies

Original article

On an Unknown Draft Notebook in the Literary Heritage of Alexander N. Scriabin

Valentina V. Rubtsova
Muzyka Publishing House,
Moscow, Russian Federation,
✉*sternlibra@hotmail.com*,
https://orcid.org/0000-0002-1079-4209

Abstract. This article presents a draft notebook of literary sketches by Alexander N. Scriabin, associated with the early stages of his work on *Mysterium*. The materials in this notebook, which were not included in the well-known publication of the composer's literary legacy in *Russkie Propilei* (1919), indicate that Scriabin began creating texts for *Mysterium* (which later evolved into the *Preliminary Action*) not in the final years of his life (1913–1915), as previously thought, but much earlier. Based on one of the composer's letters, it can be argued that this process should be correlated with the creation of the *Poem of Ecstasy*, i.e., no later than 1908. During these years, the composer was developing a general philosophical conception of the universe and a system of concepts and categories reflecting their relations and interconnections. This conception,

in the *Mysterium* project, was intended a priori to manifest in the action of certain symbolic images, and in this notebook, Scriabin first sketches such leading image-symbols of the mystical action. Their characteristics are interspersed with philosophical texts, helping to clarify the semantic and dramaturgical significance of these symbols.

Keywords: Alexander N. Scriabin, composer's literary heritage, *Mysterium*, *Preliminary Action*, textual studies

For citation: Rubtsova, V. V. (2025). On an Unknown Draft Notebook in the Literary Heritage of Alexander N. Scriabin. *Contemporary Musicology, 9*(4), 82–102. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-082-102

Вступление

Литературное наследие Александра Николаевича Скрябина — один из самых ярких документов отечественной культуры рубежа XIX–XX веков. На его страницах запечатлены философские мотивы эпохи, эсхатологические и созидательные, духовные искания ее талантливейшего и чуткого представителя, сформировавшего свою концепцию в*и*дения мироустройства.

Как известно, это было время, когда в русской культуре причудливо переплелись «духовный декаданс и нравственно-религиозный ренессанс, философский мистицизм и исторический прагматизм, апокалиптические настроения и жизнестроительные цели, индивидуалистические запросы и мечты о соборном единении, идеалистические утопии вселенского масштаба и революционные проекты преобразования современной российской действительности» [1, с. 125].

Скрябина остро волновали философские проблемы духовного обновления и переустройства современного мира. Он верил в силу разума, сознания, которое в его представлении охватывает всю вселенную и, обладая творческой мощью, способно обновить и пересоздать мир. В ранние годы у композитора была особенно развита потребность заносить свои мысли на бумагу, даже если он снова и снова возвращался к одним и тем же вопросам и формулировкам. Писал на отдельных листках, заводил целые тетради. «Мысль живет своей жизнью, — отмечал Александр Викторович Михайлов в очерке о Хайдеггере, — философ выбрал особый путь рассуждения... Если философ выбирает известную логику рассуждения, то разве не господствует логика над его мыслью? И разве после того, как выбор пути сделан, философ не оказывается во власти пути?»[1] В этом отношении логика скрябинских размышлений представляется удивительно цельной и последовательной[2].

[1] *Михайлов А. В.* Мартин Хайдеггер: Человек в мире. М.: Московский рабочий, 1990. С. 13.

[2] «Сила скрябинской мысли, как и музыкального языка, постигается только в динамическом развитии», —отмечается в одной из новейших публикаций о творчестве композитора [2, с. 11].

О публикации литературного наследия Скрябина

Путь Скрябина-философа, который привел его к замыслу Мистерии, отражен в шестом томе Сборников материалов по истории русской мысли и литературы «Русские пропилеи», подготовленном к изданию в 1919 году исследователем русской культуры Михаилом Осиповичем Гершензоном[3]. Издание вызвало огромный интерес, не угасающий по сию пору. За многие годы оно прочно вошло в научный обиход, стало источником многочисленных статей, монографий, фильмов в России и за рубежом (из работ последних лет см., например, [3; 4; 5] и др.). Мимо этих материалов не прошел ни один серьезный исследователь творчества композитора, ни один историк русской культуры, философии, эстетики рубежа XIX–XX веков.

Как показывает сверка публикаций в «Русских пропилеях» с сохранившимися источниками, Гершензон провел тщательную работу со скрябинскими рукописями, расшифровав и систематизировав их. По ним прослеживается становление и развитие эстетико-философских взглядов композитора, формирование литературных текстов «Поэмы экстаза», «Предварительного действа».

Однако не все его манускрипты вошли в издание. Описывая историю создания «Предварительного действа», Борис Федорович Шлёцер, помимо опубликованных, называет еще три источника. Первый из них — маленькая записная книжечка карманного формата с краткими карандашными обрывочными пометками (обозначена условно индексом *А*[4]). Две другие — черновые тетради. Одна была начата летом 1913 года, когда Скрябин приступил к работе над текстом Мистерии (обозначена индексом *Б*[5]). Вторая (тетрадь *В*[6]) заведена летом 1914 года, когда на первом плане оказался замысел «Предварительного действа»[7]. Эти тетради представляют для исследователя безусловный интерес. Одни тексты изложены в прозе, поясняя драматургический смысл отдельных ситуаций, другие содержат поиски рифм, стихотворных форм.

[3] Записи Скрябина // Русские пропилеи. Материалы по истории русской мысли и литературы. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1919. Т. 6. С. 97–247.

[4] Местонахождение документа неизвестно.

[5] *Скрябин А. Н.* Черновые записи текста «Предварительного действа». Мемориальный музей А. Н. Скрябина (ММС) ОФ 1280.

[6] *Скрябин А. Н.* Записная книга. Записи к «Предварительному действу» ММС ОФ 1278.

[7] См. *Шлёцер Б. Ф.* Записка о Предварительном Действии // Русские пропилеи. Т. 6. С. 102, 114.

Но самое любопытное заключается в том, что в архиве Мемориального музея А. Н. Скрябина в Москве имеется еще одна достаточно объемная тетрадь, о которой Шлёцер не сообщает. Все перечисленные рукописи он датирует 1913–1914 годами, связывая с ними работу над Мистерией и «Предварительным действом», тогда как неназванная им тетрадь с материалами Мистерии относится к гораздо более раннему периоду, ориентировочно — не позже 1908 года, возможно, и ранее. Основанием такой датировки служит письмо композитора к Маргарите Кирилловне Морозовой 15 (28) июня 1908 года, где он сообщает: «Я очень подвинул текст мистерии: уже отделываю детали»[8].

История черновой тетради «Дар Анны Мозер»

Возникает естественный вопрос: почему Шлёцер не упоминает эту тетрадь? Вероятнее всего, он вообще не знал о ее существовании, и когда после смерти композитора началась разборка его рукописей, этой тетради в архиве не оказалось. Подсказку о ее судьбе удалось найти на фронтисписе, где обнаружилась малозаметная запись простым карандашом, явно принадлежащая музейному сотруднику: *Дар Анны Мозер | Лима* (*Перу*) (*Иллюстрация 1*).

Анна Мозер — последняя супруга Александра Эдмундовича Мозера, близкого знакомого семьи Скрябиных. Напомним, талантливый химик, прекрасный фотограф, Мозер известен как инженер, воплотивший идею Скрябина с домашним цветовым кругом, а также сделавший несколько снимков композитора, в частности знаменитую фотографию, запечатлевшую Александра Николаевича после завершения партитуры «Прометея». Проработав в России первые послереволюционные годы в области органической химии, в конце 1920-х годов Мозер уехал в Швейцарию, а в 1940-м эмигрировал в Лиму (Перу), где и умер в 1958 году. Когда и как попала к Мозеру скрябинская тетрадь, неизвестно. Возможно, композитор подарил ее ему сам[9]. В Книге поступлений музея она зафиксирована как факт наличия в 1989 году.

[8] *Скрябин А. Н.* Письма / сост., ред, и примеч. А. В. Кашперова. М.: Музыка, 2003. С. 508.

[9] Скрябин вообще с легкостью расставался со своими рукописями, никогда не собирал их. Так, автографы партитуры «Поэмы экстаза», Пятой сонаты после их издания, а также фортепианных пьес ор. 56, 57, 58 он подарил своему ученику, канадскому композитору и пианисту Альфреду Лалиберте. Его вдова, Мадлен Лалиберте, передала эти рукописи в дар музею в Москве в 1972 году.

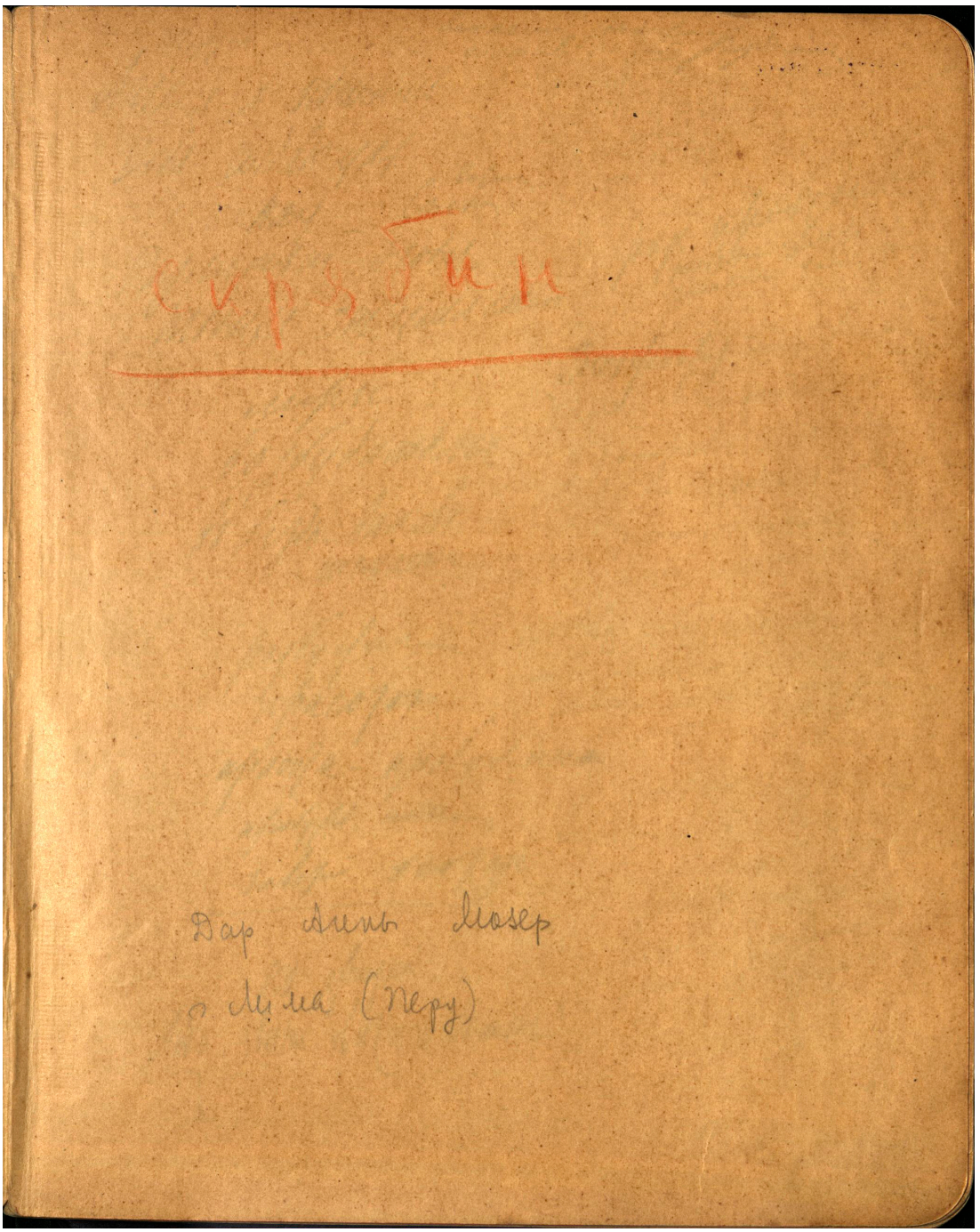


Иллюстрация 1. А. Н.Скрябин. Тетрадь поэтических и философских набросков («Дар Анны Мозер»). ММС ОФ 1585. Фронтиспис

Фонд скрябинских рукописей в архиве насчитывает 305 инвентарных номеров, в которых тетрадь значится под номером 304[10]. Это означает, что она в архиве — одно из поздних поступлений.

Основная тематика черновой тетради

Данная тетрадь вызывает особый интерес. Ее материалы позволяют уточнить наши представления о некоторых существенных особенностях творческого процесса, характерного для композитора. Отметим, что эти представления в последнее время были существенно дополнены и расширены благодаря работе с разнообразными источниками при подготовке нового Собрания сочинений Скрябина, завершенного в 2021 году Мемориальным музеем А. Н. Скрябина и издательством «Музыка»[11]. В изучаемой тетради тексты, относящиеся к Мистерии, прослаиваются философскими записями, наполняющими соответствующим смыслом образы-символы рождающегося Действа. Подразумевая его семидневный цикл, Скрябин определяет семь этапов в образовании и преобразовании Вселенной:

Возникновение
Раздвоение
Размножение
Синтез
Опьянение
Трансформация
Уничтожение

Из названных семи этапов только три нашли отражение в материалах тетради. Этап *Возникновения* запечатлен в обрывочных набросках текстов на ее первых страницах, выливаясь затем в обобщенную поэтическую форму:

О жизнь!
О танец вселенной
танец любви
Из небытья возникаешь ты
силою
своего возникновенья
Ты в хаос рождаешься →

[10] *Скрябин А. Н.* Тетрадь поэтических и философских набросков. ММС ОФ 1585.

[11] Основные текстологические проблемы публикации скрябинского наследия изложены в статье: [6].

и из бездн его
взлетаешь
на высоту
всеобъемлющего сознанья
излучающего мир[12] (*Иллюстарция 2*)

«В этом становлении, возникновении, — поясняет Скрябин на одной из страниц тетради, — выражается противоположность между бытьем и небытьем. Деятельность, подъем — ничто, покой, безразличие. Возникновение и есть та связь, которая существует между бытьем и небытьем»[13].

Вероятно, такое общефилософское теоретическое положение могло быть в определенной поэтической форме провозглашено в Мистерии от имени безымянного рассказчика. Действо Мистерии творческое воображение композитора воссоздает только во втором ее этапе — *Раздвоении*. Здесь прорисовываются образы «действующих» символов, дающих начало завязке. Это находит воплощение в диалоге Луча (символизирующего отблеск божественного сознания) и царства белых лучей — Смерти, вместе также отражающих неразрывную дилемму бытия и небытия.

Данный эпизод — важнейший этап в становлении концепции Мистерии. Именно в обозначенной черновой тетради он нашел свои первые очертания, основной смысловой стержень: образ Смерти — порождение воображения, мечты Луча («Я рождаюсь в лучах твоей мечты», — говорит ему Смерть). Достичь эту мечту он может, сначала приняв материальный облик, а затем одолев «бездны жизни, цветные миры», которые также представляют собой результат творческого созидания героя. «Они в тебе, в твоем могуществе, — отвечает Смерть на вопрос о путях поиска этих миров. — Ты должен создать их, ты создаешь их своим желанием… сочетаться со мной. Вглядись в твое хотение, направь твое внимание на самого себя и ты различишь эти миры»[14]. Далее этот эпизод многократно прорабатывается и развивается в последующих записях, в том числе и в других черновых тетрадях.

---

[12] Поэтические тексты Скрябина, как это принято в сочинениях поэтов-символистов, цитируются с сохранением их особенностей — сознательным нарушением пунктуации и свободным расположением стихотворных строк.

[13] *Скрябин А. Н.* Тетрадь поэтических и философских набросков. ММС ОФ 1585. Л. 26 об.

[14] Там же. Л. 11.

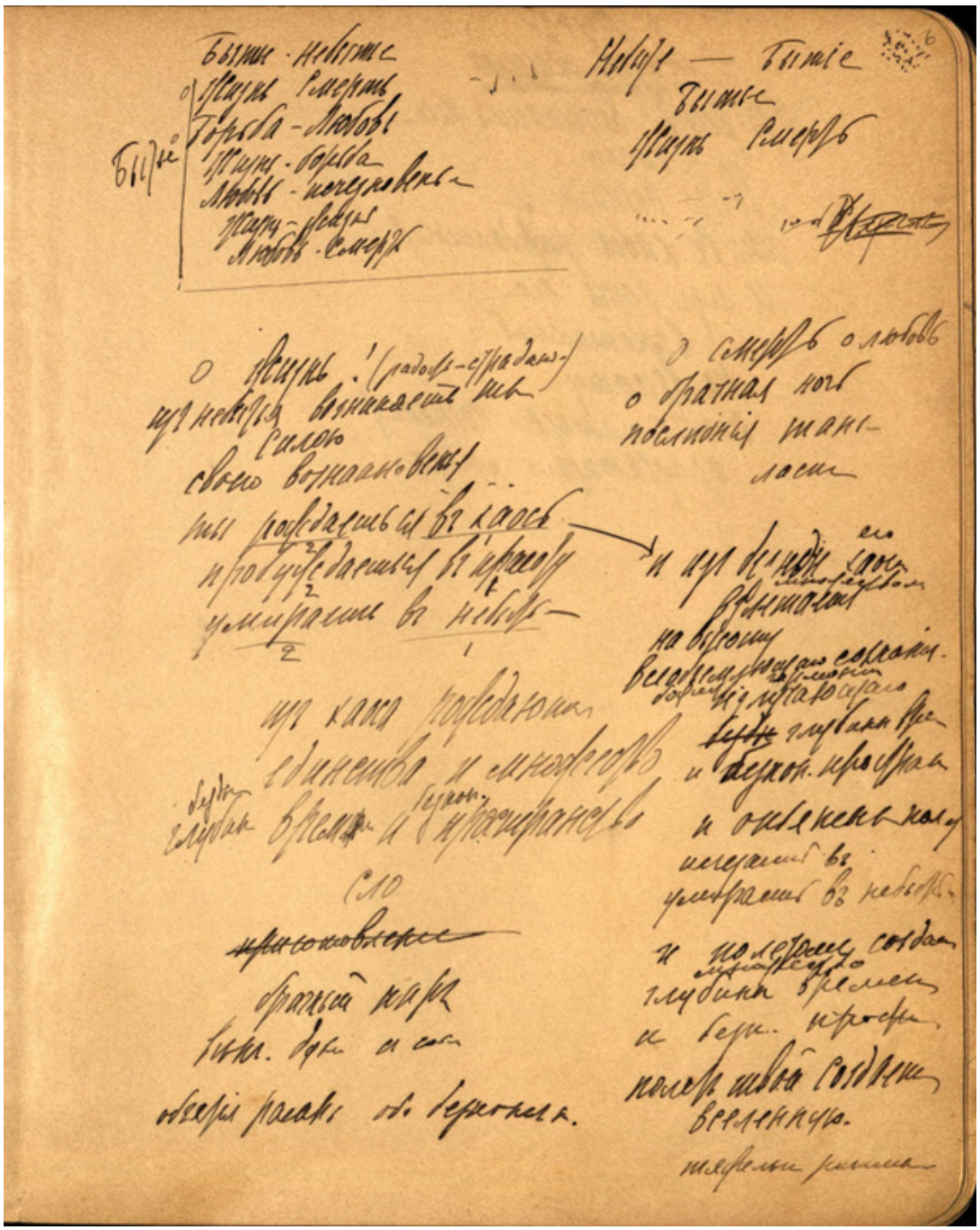


Иллюстрация 2. А. Н. Скрябин. Тетрадь поэтических и философских набросков. Мемориальный музей А. Н. Скрябина («Дар Анны Мозер»). ММС ОФ 1585. Л. 6

Наконец, еще один ключевой этап действа Мистерии нашел первоначальную обрисовку в черновой тетради «Дар Анны Мозер»: этап *Размножение* — рождение множества, жизни, символом чего становятся волны. В этой тетради данный образ очерчен эскизно, в нескольких стихотворных строках (*Иллюстрация 3*):

Волны прозрачные
Ласки эфирной
Одна другой нежно страсти
Вы отдаетесь
Все наполняя
Любовью своей
Одна на другую
Вы набегаете
То поглощая
То разбиваясь
Борьбой возбужденные
Игрой опьяненные
С высот божественных
В бездну [ринувшиеся][15]

В тетради *Б*, в которой в 1913 году возобновилась работа над Мистерией, композитор в прозе подробно расписывает драматургическую функцию символа волн[16]. Она разъясняется в монологе Единого, который предрекает пагубное перерождение возникающих чистых душ, ринувшихся с божественных высот в бездны жизни. Тетрадь *Б* отличается от других черновых тетрадей тем, что в ней намечен план частичного распределения конкретных событий Мистерии по дням ее свершения (этим дням даны соответствующие заголовки), и монолог Единого точно ложится в план событий, помещенных в разделе *Третий день*[17].

Параллельно Скрябин вел записи в тетради *В*, предназначенной для «отделывания деталей», поисков стихотворных форм. Обыкновенно первичные наброски текстов заносились беглым, торопливым, неряшливым почерком. Но то, что прошло стадию обдумывания и приобрело некую устоявшуюся словесную форму, выписывается во всех тетрадях крупным аккуратным почерком.

[15] *Скрябин А. Н.* Тетрадь поэтических и философских набросков. ММС ОФ 1585. Л. 19.
[16] *Скрябин А. Н.* Записная книга. Записи к «Предварительному Действу». ММС ОФ 1278. С. 12.
[17] Там же. С. 5.

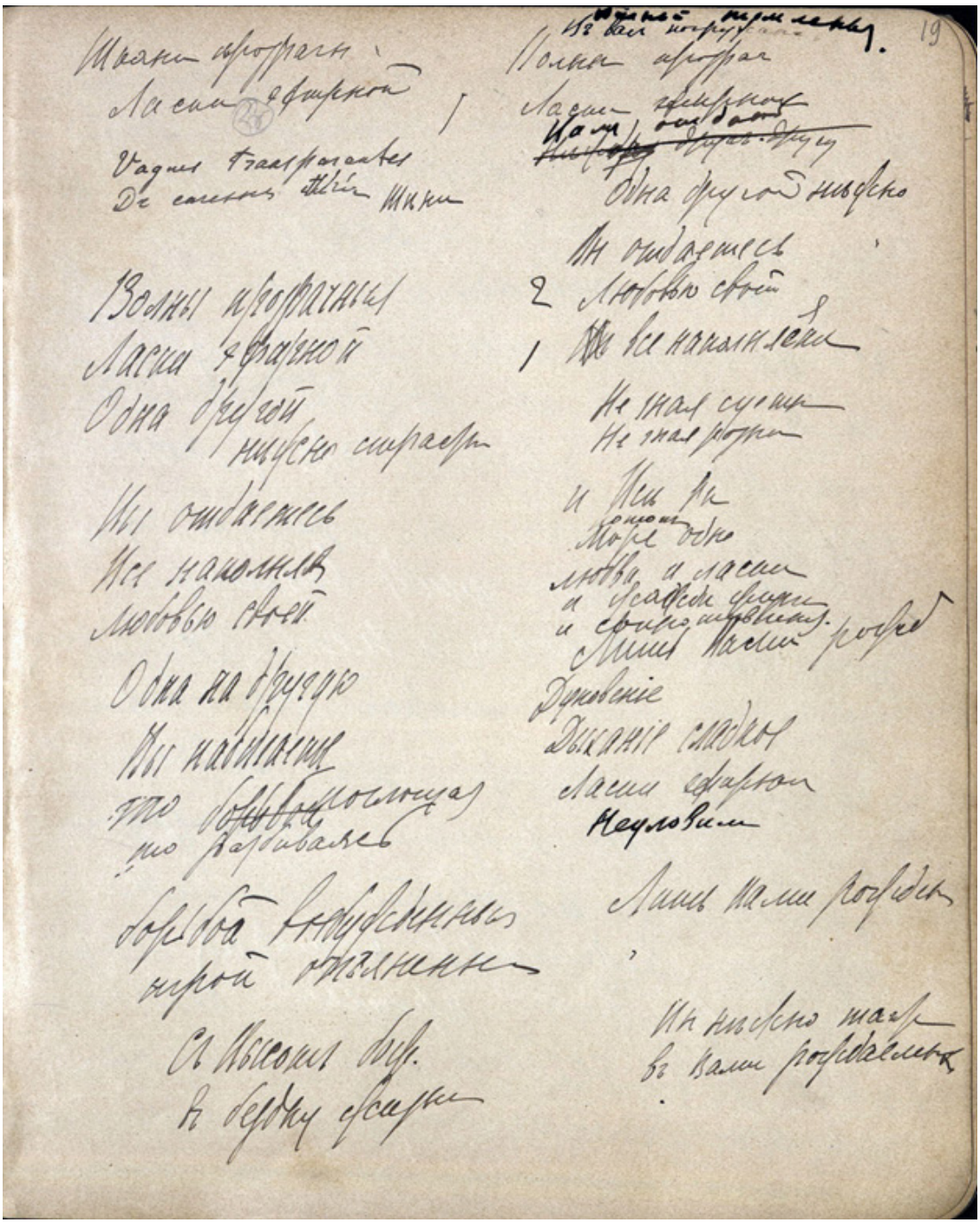


Иллюстрация 3. А. Н. Скрябин. Тетрадь поэтических и философских набросков («Дар Анны Мозер»). ММС ОФ 1585. Л. 19

Именно так, красивой нисходящей лесенкой оформлен в тетради *В* определившийся в эскизах 1908 года вариант текста волн. Он более поэтичен, несколько расширен (*Иллюстрация 4*):

Волны прозрачные
Ласки эфирной мечты
Одна другой нежно
Вы отдаетесь
Все наполняя
Любовью своей
Одна на другую
Вы набегаете
То поглощая
То разбиваясь
Ведь вы поток один
С высот тех
В бездну жизни
Ринувшиеся
С тех высот
Где нет граней
Нет образов
Нет чувств
Где есть лишь смутное
Предчувствие
Будущей вселенной
Есть мечта о ней[18]

В окончательном завершенном тексте «Предварительного Действа» Скрябин снимает уточняющие обстоятельства (падение с высот в бездну жизни), вводит повторы слов, фраз, живописующие динамично разрастающееся движение — рождение множества, жизни (*Иллюстрация 5*).

Так у Скрябина рождается определенный круг образов-символов. Постепенно он расширяется. Создается условный мир, который «живет своей жизнью». Этот процесс — явный предмет рассмотрения в плане синергетики, междисциплинарного научного направления, изучающего в неравновесных системах закономерности и принципы самоорганизации, что, впрочем, уже предпринял Андрей Иванович Бандура на материале скрябинской гармонии [7].

[18] Там же. С. 69.

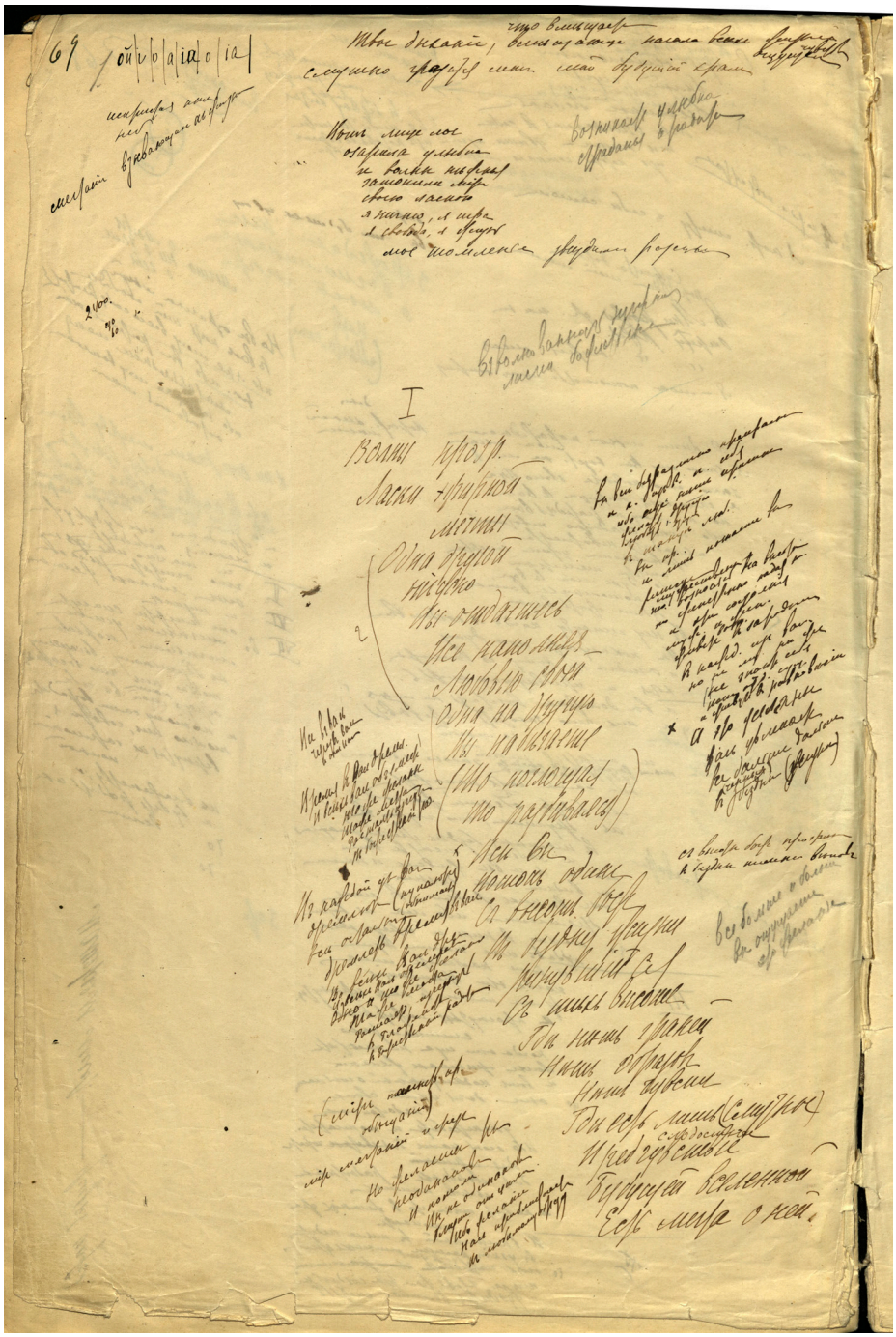


Иллюстрация 4. А. Н. Скрябин. Записная книга.
Записи к «Предварительному действу». ММС ОФ 1278. Л. 69

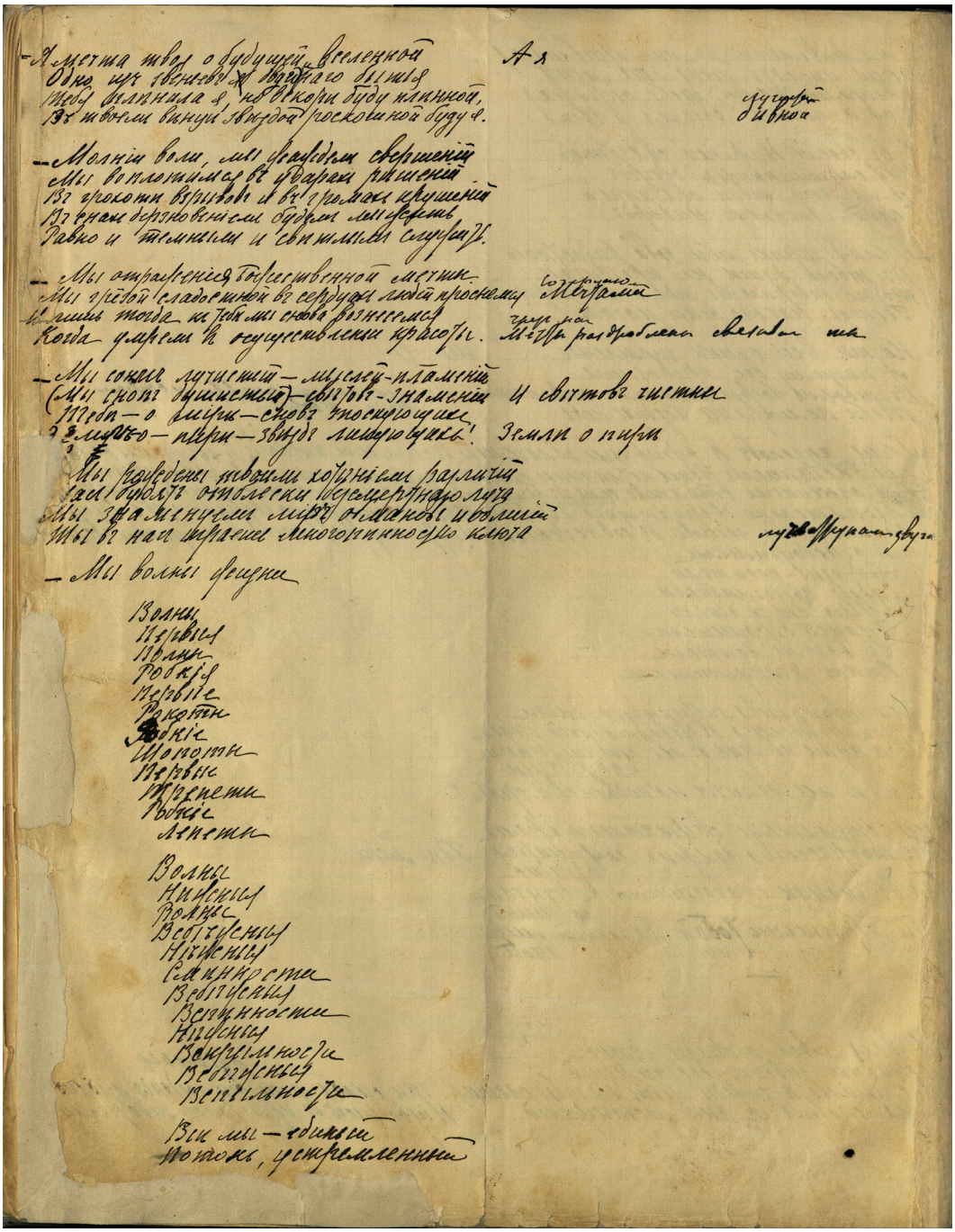


Иллюстрация 5. Скрябин А. Н. Черновая тетрадь. Предварительное действо. Поэтический текст. ММС ОФ 1. Л. 56 об.

Обращает на себя внимание еще один поэтичный фрагмент текста тетради «Анны Мозер», отмеченный печатью затаенной исповедальности:

Нисходит ночь
Как бездна черная
Вот надвигается ночь.
Имей мужество заглянуть в ее глубину,
ринуться в эту бездну страданий и ужасов,
имей мужество вынести эту ночь.
Овладей этой ночью и чудовища
покорно придут служить тебе.
Ни с кем не соглашайся и тем
возбуждай каждого, возбуждай себя!
Будь отрицанием всесоздающим
Будь борьбой!
Создавай все, отрицая все[19]

Трудно сказать, в какой степени приведенный текст связан с действием Мистерии. Скорее всего, это — авторский монолог, обращенный к самому себе. Его завершение (три последние строчки) приводит к мысли, которая неоднократно звучит в личностных рассуждениях Скрябина о своем назначении. По эмоциональному и психологическому тону повествования текст напоминает записи Скрябина 1904–1906 годов, непростом времени зрелого осознания им своих ценностных творческих и жизненных ориентиров. «Sapere aude! — имей мужество пользоваться *собственным* умом!» — писал в 1784 году Иммануил Кант[20], переводя известное изречение Горация. В середине первого десятилетия XX века Скрябин, отбросив все сомнения, утверждается в своем мужественном намерении создать Мистерию. Ликующее звучание «Поэмы экстаза» возвещает этот волевой порыв. Тетрадь, о которой идет речь, также завершается на последних страницах текстами, выписанными крупным ясным почерком и звучащими как призывы к самому себе:

Я ничто
Я только то, что я творю
Я жить хочу
Я действовать хочу и побеждать[21] (*Иллюстрация 6*)

[19] *Скрябин А. Н.* Тетрадь поэтических и философских набросков. ММС ОФ 1585. Л. 22 об.–23.
[20] *Кант И.* Ответ на вопрос: Что такое просвещение? / пер. Ц. Г. Арзаканьяна // Кант И. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Чоро, 1994. Т. 8. С. 29.
[21] *Скрябин А. Н.* Тетрадь поэтических и философских набросков. ММС ОФ 1585. Л. 50 об.

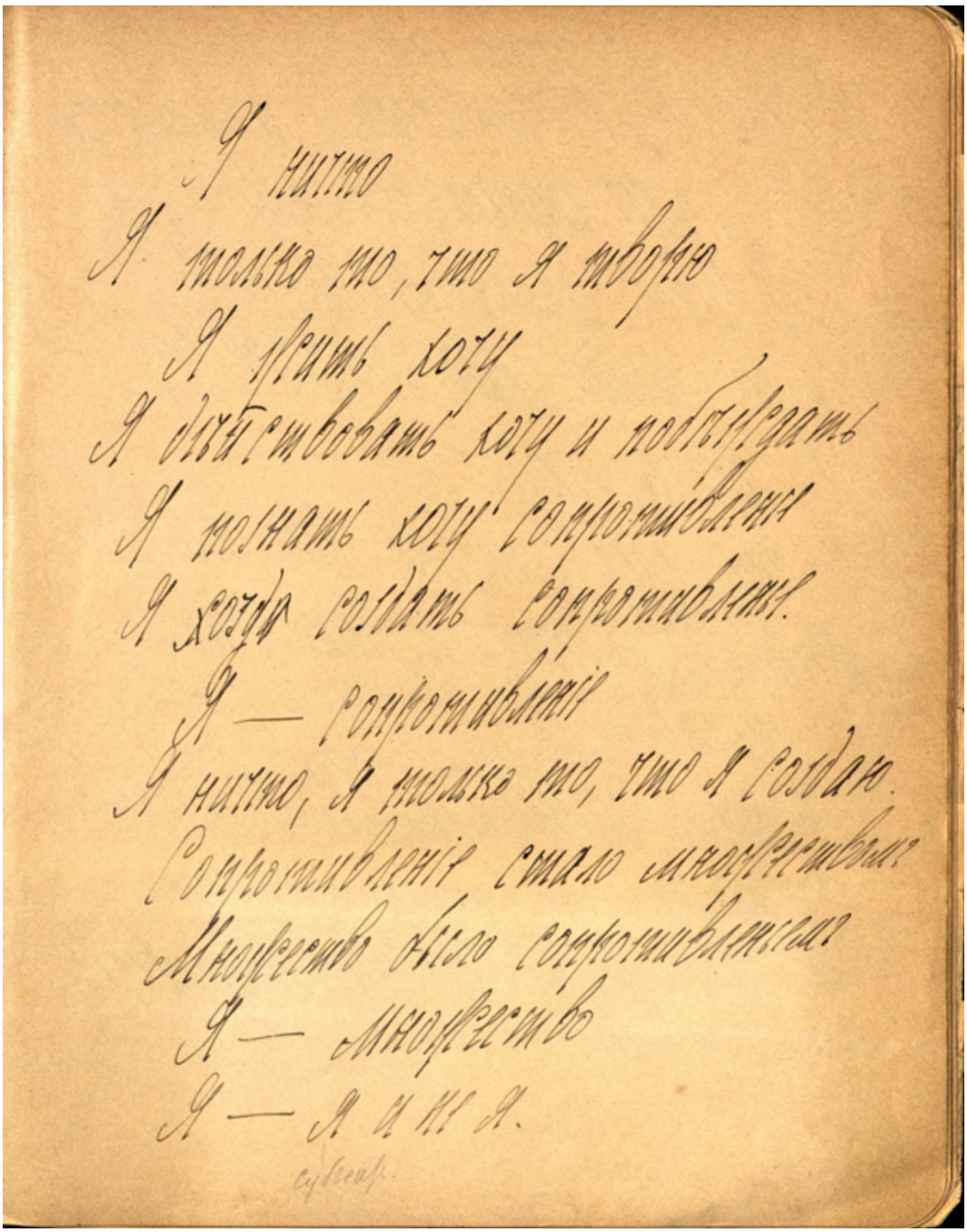

Я ничто
Я только то, что я творю
Я хочу хочу
Я дерзновенно хочу и побеждать
Я познать хочу совершенства
Я хочу создать совершенным.
Я — совершенное
Я ничто, я только то, что я создаю.
Совершенное стало множественным
Множество было совершенным
Я — множество
Я — я и не я.
суверен.

Иллюстрация 6. А. Н. Скрябин. Тетрадь поэтических и философских набросков («Дар Анны Мозер»). ММС ОФ 1585. Л. 50 об.

Заключение

Таким образом, особое значение тетради 1908 года раскрывается в том, что в ней запечатлен этап трансформации отдельных философских, сугубо абстрактных категорий в художественные образы-символы. Происходит закономерный процесс, который точно охарактеризовал Кант: «Как бы далеко мы ни заходили в своих понятиях и как бы мы при этом ни абстрагировались от чувственности, им все же присущи всегда *образные* представления, непосредственное назначение которых состоит в том, чтобы сделать их, невыводимых обыкновенно из опыта, *применимыми к опыту*. Да и как иначе мы можем придать им смысл и значение, если не подводить под них какое-либо созерцание...?»[22] И именно этот процесс нашел свое первое воплощение в тетради «Анны Мозер».

Список литературы

1. *Макарова С. А.* Предварительное Действо А. Н. Скрябина: идейно-содержательное и художественное своеобразие стихотворного пролога «Мистерии» // Ученые записки Мемориального музея А. Н. Скрябина. М.: Мемориальный музей А. Н. Скрябина, 2021. Вып. 10. С. 125–169.

2. *Субботина Н. М.* «Таинство пленения мечты» (о философско-эстетических основаниях творчества А. Н. Скрябина) // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. 2023. Вып. 33. С. 7–19. https://doi.org/10.24412/2658-7858-2023-33-7-19

3. *Nicholls S.* Scriabin as a Writer: The Development of Scriabin's Thought as Shown in a Lifetime's Writings // Demystifying Scriabin / ed. by K. Smith, V. Kallis. Woodbridge: The Boydell Press, 2022. P. 46–63. https://doi.org/10.2307/j.ctv24tr735.8

4. *Рубцова В. В.* К вопросу о структуре стихотворного текста «Предварительного действа» А. Н. Скрябина // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 4. С. 33–38. https://doi.org/10.56620/2227-9997-2023-4-33-38

[22] *Кант И.* Что значит ориентироваться в мышлении? / пер. И. Д. Копцева и А. И. Панченко // Кант И. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Чоро, 1994. Т. 8. С. 89.

5. Макарова С. А. Утопические идеи русского композитора, философа, поэта А. Н. Скрябина в эпоху революционных ожиданий начала XX века // Утопические проекты в истории культуры: материалы V Всероссийской (с международным участием) научной конференции на тему «Социализм между утопией и антиутопией», Ростов-на-Дону, 24–26 октября 2024 года. Ростов-на-Дону; Таганрог: Южный федеральный университет, 2024. С. 281–285.

6. Shatskiy P. Studying Scriabin's Autographs: Reflections of the Creative Process // Demystifying Scriabin / ed. by K. Smith, V. Kallis. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2022. P. 81–96. https://doi.org/10.2307/j.ctv24tr735.10

7. Бандура А. И. Мистический материализм А. Н. Скрябина // Ученые записки Мемориального музея А. Н. Скрябина. М.: Мемориальный музей А. Н. Скрябина, 2022. Вып. 11, книга 1. С. 76–100.

References

1. Makarova, S. A. (2021). "Predvaritel'noe dejstvo" A. N. Skryabina: idejno-soderzhatel'noe i khudozhestvennoe svoeobrazie stikhotvornogo prologa "Misterii" [Scriabin's *L'acte préalable*: Ideological, Content and Artistic Originality of the Poetic Prologue for *Mystery*]. In V. V. Rubtsova, & V. V. Listochkina (Eds.), *Uchenye zapiski Memorial'nogo muzeya A. N. Skryabina* [*Scientific Notes of the A. N. Scriabin Memorial Museum*] (Vol. 10, pp. 125–169). A. N. Scriabin Memorial Museum. (In Russ.).

2. Subbotina, N. M. (2023). "The Mystery of Dream Captivity" (on the Philosophical and Aesthetic Foundations of the Work of A. N. Scriabin). *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory, 33*, 7–19. (In Russ.). https://doi.org/10.24412/2658-7858-2023-33-7-19

3. Nicholls, S. (2022). Scriabin as a Writer: The Development of Scriabin's Thought as Shown in a Lifetime's Writings. In K. Smith, & V. Kallis (Eds.), *Demystifying Scriabin* (pp. 46–63). Boydell & Brewer. https://doi.org/10.2307/j.ctv24tr735.8

4. Rubtsova, V. V. (2023). On the Poetic Text Structure of Alexander Scriabin's *L'acte préalable*. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*, (4), 33–38. (In Russ.).
https://doi.org/10.56620/2227-9997-2023-4-33-38

5. Makarova, S. A. (2024). Utopicheskie idei russkogo kompozitora, filosofa, poeta A. N. Skryabina v ehpokhu revolyutsionnykh ozhidanij nachala XX veka [Utopian Ideas of the Russian Composer, Philosopher, and Poet A. N. Scriabin in the Era of Revolutionary Expectations of the Early 20th Century]. In *Utopicheskie proekty v istorii kul'tury* [*Utopian Projects in the History of Culture*]: *Proceedings of the Conference "Socializm mezhdu utopiej i antiutopiej"* [*"Socialism between Utopia and Dystopia"*] (pp. 281–285). Southern Federal University. (In Russ.).

6. Shatskiy, P. (2022). Studying Scriabin's Autographs: Reflections of the Creative Process. In V. Kallis, & K. Smith (Eds.), *Demystifying Scriabin* (pp. 81–96). Boydell & Brewer. https://doi.org/10.2307/j.ctv24tr735.10

7. Bandura, A. I. (2022). Misticheskij materializm A. N. Skryabina [Mystical Materialism of A. N. Scriabin]. In V. V. Rubtsova, & V. V. Listochkina (Eds.), *Uchenye zapiski Memorial'nogo muzeya A. N. Skryabina* [*Scientific Notes of the A. N. Scriabin Memorial Museum*] (Vol. 11, Book 1, pp. 76–100). A. N. Scriabin Memorial Museum. (In Russ.).

Сведения об авторе:
Рубцова В. В. — доктор искусствоведения, главный редактор.

Information about the author:
Valentina V. Rubtsova — Dr.Sci. (Art Studies), Chief Editor.

Статья поступила в редакцию 20.08.2025; одобрена после рецензирования 09.10.2025; принята к публикации 22.10.2025.

The article was submitted 20.08.2025; approved after reviewing 09.10.2025; accepted for publication 22.10.2025.

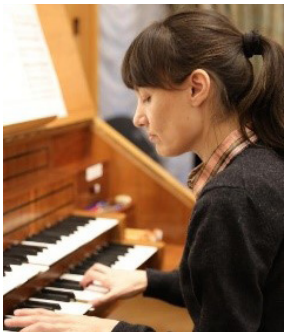
Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology
2025/9(4)
eISSN 2587-9731

Из истории национальных композиторских школ

Научная статья
УДК 781.7, 786.6
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-103-131
EDN JOPVIK

Народные песни в органном творчестве баскских композиторов

Габриэла Ана Наварро Ландаверрия
Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Российская Федерация,
landaverria@gmail.com,
https://orcid.org/0009-0003-0812-3742



Аннотация. Органная культура Страны Басков и Наварры сложилась под воздействием европейских тенденций, связанных, во-первых, с появлением органов романтического типа и, во-вторых, с пересмотром места музыки в католическом богослужении. Большую роль в распространении этих идей сыграли баскские композиторы, обучавшиеся во Франции, Германии и Бельгии. Важное значение имела также остро осознанная национальная характерность музыки басков, так называемый *nacionalismo musical*.

© Наварро Ландаверрия Г. А., 2025

Стремление утвердить национальную идентичность проявилось в работе по восстановлению баскского музыкального наследия. Она началась в первой половине XIX века с систематического сбора народных песен. Именно с песнями связан «местный колорит» баскского органного искусства: в ряде произведений тематический материал был взят из сборников, которые составили музыковеды Ресуррексьон Мария де Аскуэ и Хосе Антонио де Доностия. Падре Доностия был также органистом и композитором, использовавшим песенный материал в произведениях для органа. Опирался на фольклорные источники и композитор-органист Хесус Гуриди. Статья посвящена анализу органных сочинений, в которых использованы народные песни, выявлению принципов их адаптации к жанрам профессиональной музыки.

Ключевые слова: орган, органный репертуар, романтический орган, народные песни, Ренасимьенто, Испания, Страна Басков и Наварра

Благодарности: Выражаю глубокую признательность своему научному руководителю Ларисе Львовне Гервер за значительный вклад в написание статьи, ценные советы и важные рекомендации.

Для цитирования: *Наварро Ландаверрия Г. А.* Народные песни в органном творчестве баскских композиторов // Современные проблемы музыкознания. 2025. Т. 9, № 4. С. 103–131.
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-103-131

From the History of National Composer Schools

Original article

Folk Songs in the Organ Music of Basque Composers

Gabriela Ana Navarro Landaverria
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russian Federation,
✉*landaverria@gmail.com*,
https://orcid.org/0009-0003-0812-3742

Abstract. The organ culture of the Basque Country and Navarre developed under the influence of European trends, primarily associated with the emergence of Romantic organs and, secondly, with a reassessment of the role of music in Catholic worship. Basque composers who studied in France, Germany, and Belgium played a significant role in disseminating these ideas. Equally important was the strong national character of Basque music, often referred to as *nacionalismo musical*. The acutely perceived national distinctiveness of Basque music, known as musical nationalism, was also of great importance. Folk songs were closely linked to the colour local of Basque organ music; in several works, thematic material was drawn from collections compiled by musicologists

Resurrección María de Azkue and José Antonio de Donostia. Padre Donostia was also an organist and composer who incorporated folk material into his organ works. Composer-organist Jesús Guridi similarly drew upon folk sources. This article analyzes organ compositions that incorporate folk songs and identifies principles for their adaptation to professional music genres.

Keywords: organ, organ repertoire, Romantic organ, folk songs, Renaissance, Spain, Basque Country, Navarre

Acknowledgments: I would like to express my deep gratitude to my Scientific Adviser Professor Larisa L. Gerver for the meaningful contribution in writing of this article, for valuable advice and important recommendations.

For citation: Navarro Landaverria, G. A. (2025). Folk Songs in the Organ Music of Basque Composers. *Contemporary Musicology, 9*(4), 103–131. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-103-131

Введение

Формирование баскского органного искусства XIX — первой половины XX века происходило под воздействием двух общеевропейских тенденций весьма различного свойства. Одна из них известна как «Литургическое движение», распространившееся во Франции, Германии, Бельгии, Испании и других странах Европы в 1830-е годы. Целью движения было возвращение к истокам христианского опыта. В музыкальной сфере это означало попытку восстановить традиции григорианского пения и полифонии эпохи Возрождения. Другая общеевропейская тенденция связана с появлением органа, соответствующего музыкальным идеям эпохи романтизма. Главные центры его распространения были сосредоточены во Франции и Германии. В Испании новые тенденции зарубежного органостроения были восприняты регионами, граничащими с Францией, в первую очередь Страной Басков и Наваррой (*Иллюстрация 1*), население которых в основном составляют баски. Именно там в 1854 г. был установлен первый в стране романтический орган, построенный фирмой «Аристид Кавайе-Коль», в церкви Нуэстра-Сеньора-де-ла-Асунсьон в г. Лекейтио (Бискайя). Со временем и сохранившиеся в баскской земле инструменты испанской барочной органной конструкции были «романтизированы» местными мастерами [1, с. 179].

Не меньшее значение имел третий, исключительно местный фактор — осознание национальной идентичности, подкрепленное уникальностью баскского языка. Социолог Даниэле Конверси назвал его «первозданной стихией, живым доказательством существования [в наши дни] древнейшего народа Европы» [2, p. 182]. Этот язык не имеет индоевропейских корней, его происхождение столь же мифическое и таинственное, как и его носители. Идея баскской нации с культурной идентичностью, отличной от остальных провинций и регионов Испании, сформировалась в конце XIX века, в период музыкального Нового Возрождения[1],

[1] Как пишет Ирина Алексеевна Кряжева, «Рубеж XIX–XX веков обозначил важную грань в истории испанской музыки. В современном искусствоведении этот период принято называть Новым Возрождением, которое ознаменовало период интенсивных эстетических поисков, увенчавшихся в XX веке высочайшими художественными достижениями в самых различных видах искусства, включая литературу, поэзию, драматургию, живопись, музыку» [3, с. 151].

Иллюстрация 1. Баскские земли в Испании[1]

[1] Disposición transitoria cuarta https://es.wikipedia.org/wiki/Disposici%C3%B3n_transitoria_cuarta

когда самые выдающиеся деятели баскской музыкальной культуры, будь то композиторы, исполнители, музыковеды, редакторы журналов или критики, поддерживали восстановление и документирование баскского наследия. Одним проявлений национального подъема в музыкальной сфере считается развитие баскского музыкального театра в период с конца XIX по начало XX века [4, p. 511].

Последующие поколения композиторов-басков строго оценивали роль каждого из композиторов периода музыкального Нового Возрождения: например, падре Немесио Отаньо считал, что для Хосе Марии Усандисаги «народная музыка была предлогом, а не целью», и что по этой причине «он был не совсем национальным», а прежде всего «театральным музыкантом» [5, p. 36].

Народные песни басков

Между 1826 и 1946 годами были опубликованы основные сборники впервые записанных баскских народных песен и танцев [6]. Именно песни, передаваемые из поколения в поколение, служат основой народного музыкального искусства. Особенно велика роль колыбельных и хоровых песен, широко распространенных в баскских регионах [7, p. 70–73]. Народная песня выполняла реинтеграционную функцию в соответствии с первоначальными гердеровскими концепциями «естественного народа» (*Naturvolk*)[2] и «национального духа» (*Volksgeist*). Естественный народ проживает в сельской местности, где, в отличие от города, не загрязняются его сущность и общая духовность, выраженные в народном искусстве. Авторы первых сборников пытались установить критерии для различения того, что имело этническую ценность и могло считаться подлинно баскским[3], а что нет. Так проявлялись установки *nacionalismo musical*.

Первым сборником традиционных песнопений Страны Басков были «Воспоминания об истории танцев Гипускоа» Хуана Игнасио де Истуэта. опубликованные в 1826 г. В соответствии с тенденциями того времени многие сборники состояли из гармонизированных мелодий для фортепиано

[2] Естественный народ (нем. *Naturvolk*) — доиндустриальное этническое общество. Понятие впервые было введено в 1774 г. немецким историком Иоганном Готфридом Гердером, затем оно было переформулировано другими мыслителями.

[3] Однако некоторые исследователи полагают, что до сих пор не сложилось единого мнения по поводу значения термина «баскская культура» [8, p. 56].

или для вокала с фортепиано и предназначались для буржуазных салонов. Следует особо отметить периодическое издание «Сборник баскских песен» (с 1862 г.) Хосе Антонио Сантестебана. Заслуживают внимания и почти одновременно опубликованные французские издания: «14 самых популярных баскских песен» Паскаля Ламазу (1869 г.), «Сувенир из Пиренеев» мадам де ла Вильехелио (1869 г.) и очень высоко оцененный композиторами-басками сборник «Популярные песни Страны Басков» Жана Доминика Жюльена Саллаберри (1870 г.).

Инициативу по сохранению национального наследия проявляли не только музыканты-энтузиасты, но и официальные учреждения. Были изданы «Архивы баскских традиций» француза Шарля Борда (1863–1909) (первый том опубликован в 1891 г.). В 1912 г. региональное правительство организовало конкурс на лучший сборник баскских мелодий. Первую премию получил Ресуррексьон Мария де Аскуэ (1864–1951) («Сборник баскских народных песен», 1921–1924 гг.), а вторую премию — падре Хосе Антонио де Доностия (1886–1956) («Сборник баскских песен», 1921 г.). Сборники Борда, Аскуэ и Доностии отличает систематизированный подход к песенному материалу.

Баскские музыковеды разрабатывали различные теории о происхождении музыки своего региона, используя опыт ученых других стран и выдвигая собственные идеи. Не ставя задачи оценить их научную состоятельность, ограничимся перечнем основных утверждений. Аскуэ придерживался баскско-греческой теории [9, p. 27–53], Франсиско Гаскуэ — баскско-кельтской [10, p. 42–65], а падре Доностия исходил из теории взаимопроникновения культур и отождествлял этническую принадлежность с культурной [11, p. 166]. В свою очередь, Борд связал баскское пение с григорианским, основываясь на ладово-интонационном сходстве баскской и григорианской монодии [12, p. 244]. Наконец, последний исследователь этого направления музыковедческого анализа баскской песни Хосе Антонио Арана Мартиха объединил все названные представления, полагая, что на басков оказали влияние и кельтская, и древнегреческая музыка, и григорианская ладовая система [Ibid.].

Интересно сравнить и попытки классификации. С точки зрения Борда различия между песнями определялись тематикой их текстов. В образце-презентации своего сборника он представил героические, любовные, сатирические, моральные песни и гимны [13, p. 3]. Аскуэ разделял музыку на религиозную и светскую, а светскую, в свою очередь, — на песни и танцы [14, p. 6]. Заметим в этой связи, что граница между светской и религиозной

народной музыкой была непостоянной. Замена текста нередко приводила к появлению новой религиозной песни.

Речь идет о принципе контрафактуры, для которого характерна как возвышающая, так и снижающая направленность подтекстовки. Механизм создания новой духовной песни мог быть различным. По словам немецкого композитора Иоганна Фридриха Рейхардта (1752–1814), «первые гимны христианской церкви, вероятно, были народными: либо на известные народные мелодии накладывались духовные тексты, как это до сих пор практикуется в некоторых христианских общинах, например, у моравских братьев, либо для духовных стихов сочинялись новые мелодии, близкие к народным» (цит. по: [15, p. 49]). В рассматриваемый нами период месса в Испании проводилась на латыни, поэтому духовное пение на баскском языке имело образовательную цель и звучало там, где можно было использовать родной язык, то есть выполняло роль паралитургической музыки. В испанских музыкальных журналах, распространявших литургическую реформу, духовные песни на испанском языке занимали значительное место [16, p. 201].

Наибольшим единством отличаются наблюдения над песенным стилем. По мнению Гуриди [17, p. 11], для баскских народных песен, сольных и хоровых, характерна силлабика[4]. Борд, Аскуэ и Арана Мартиха согласны с этим [12, p. 281], они отмечают также склонность к тесным мелодическим ходам, по преимуществу секундовым, с редкими скачками на кварту или квинту. Доностия и Франсиско де Мадина отмечают, кроме уже названных свойств, отсутствие хроматики и сдержанную орнаментику [19].

Еще один устойчивый признак баскского песенного стиля — ритмическая гибкость, наличие асимметричных фраз и, как следствие, отсутствие регулярного метра. Отсюда и необычная форма записи песен по образцу григорианской нотации в сборнике Борда — на четырех линейках, квадратными нотами без штилей. Песню «Орлы высоко парят в небе» Борд публикует в двух вариантах нотации и с примечательными комментариями (*Иллюстрация 2*).

«Эта тема, — пишет Борд, — одна из древнейших, дошедших до нас по традиции, и в то же время одна из самых красивых в баскской музыке. Мы обнаружили, что григорианская невменная нотация лучше всего подходит для транскрипции и сохранения ритмической свободы» [13, p. 10]. И далее, по поводу второго варианта записи: «Мы даже предполагаем, что многие

[4] О роли силлабики в песенной просодии басков см.: [18, pp. 158, 167].

ARRANOAK BORTIETAN

(Dialecte souletin.)

A -Rra-no- ak borti- e- tan go-ra-da-bil- tza he-ga-le- tan; Ni- e-re

le- hen ande-re- ki e-bilten khan be-re- tan o-rai aldiz,

ardu-ra ardu- ra ni-garra di- zut be-gi- e- tan.

Pas lent. (Battez à la croche, librement) 112 = ♪

4 Arra_no _ akbor_ti_e _ tan___ go_ra_da_bil _ tza he_ga_le _

_ tan;___ Ni_e re le___ henan_de re___ ki___ e_bil_ten khan be_re

tan;_____ O _ rai al _ diz,___ ar _ du _ ra ar _ du _ ra

ni _ gar _ ra di _ zut _____ be gi _ e___ tan.__

2 Hartzen dit hartzen ofizioa Iratiat ulhań benoa;
Noula beitut bizioa oihanetan khantatzekoa,
Abis hounik emaitez eta egia erraitez banoa.

Иллюстрация 2. Ш. Борд. Песня «Орлы высоко парят в небе» из «100 популярных баскских песен»[5]

[5] *Bordes C.* (189?). Cent chansons populaires basques [13, p. 10]

невменные группы были раздроблены, чтобы соответствовать делению на слоги распеваемого текста, который, несомненно, гораздо более современен, чем распев. Слигованные восьмые, равные по высоте, — не что иное, как транскрипция в современную нотацию *pressi*[6], столь характерных для григорианской музыки. Их следует слегка усилить, как будто они приняли на себя всю ритмическую нагрузку мелодического периода. Мелодия принадлежит к первому григорианскому ладу. Мы располагаем большим количеством вариантов этой замечательной темы» [Ibid.].

Баскские мелодии отличают простота и интенсивность, милая и спокойная выразительность. Многие мелодии или отдельные фразы можно спеть каноном, но часто используется и гармонизация каждого звука, причем тональность свободно сочеталась с модальностью.

Фольклорный материал в сочинениях для органа

Для группы композиторов, представителей органной школы Страны басков и Наварры[7], образцы народной и, в некоторых случаях, популярной музыки служили источниками музыкального материала в сочинениях для органа.

Обратимся к примерам. Первый из них — «О, распятый Иисус» («O Yesus Gurutzera», 1912 г.) монаха-капуцина падре Доностии. Показательно происхождение мелодии, положенной в основу этой органной пьесы. В XVII и XVIII вв. миссионеры часто приспосабливали религиозные тексты к мелодиям романсов. Использовались и мелодии из опер, даже из легких комедийных жанров: по словам Доностии, песня «О, распятый Иисус» — не что иное как подтекстовка любовной песенки «Пастушка, которой я служу» из французского водевиля. С новыми словами она появилась в сборниках «Духовные песни» (1811 г.) Симона-Жозефа аббата Пеллегрена (1663–1745) и «Песни миссий» святого Луи-Мари Гриньона де Монфор (1673–1716).

[6] Pressi (в ед. ч. pressus, от лат. *pressare* – давить) – группа из трех звуков, из которых два первых находятся на одной высоте, в общем нисходящем движении [20].

[7] См. об этом: [21].

Приведем оба варианта песни (*Иллюстрации 3, 4*).

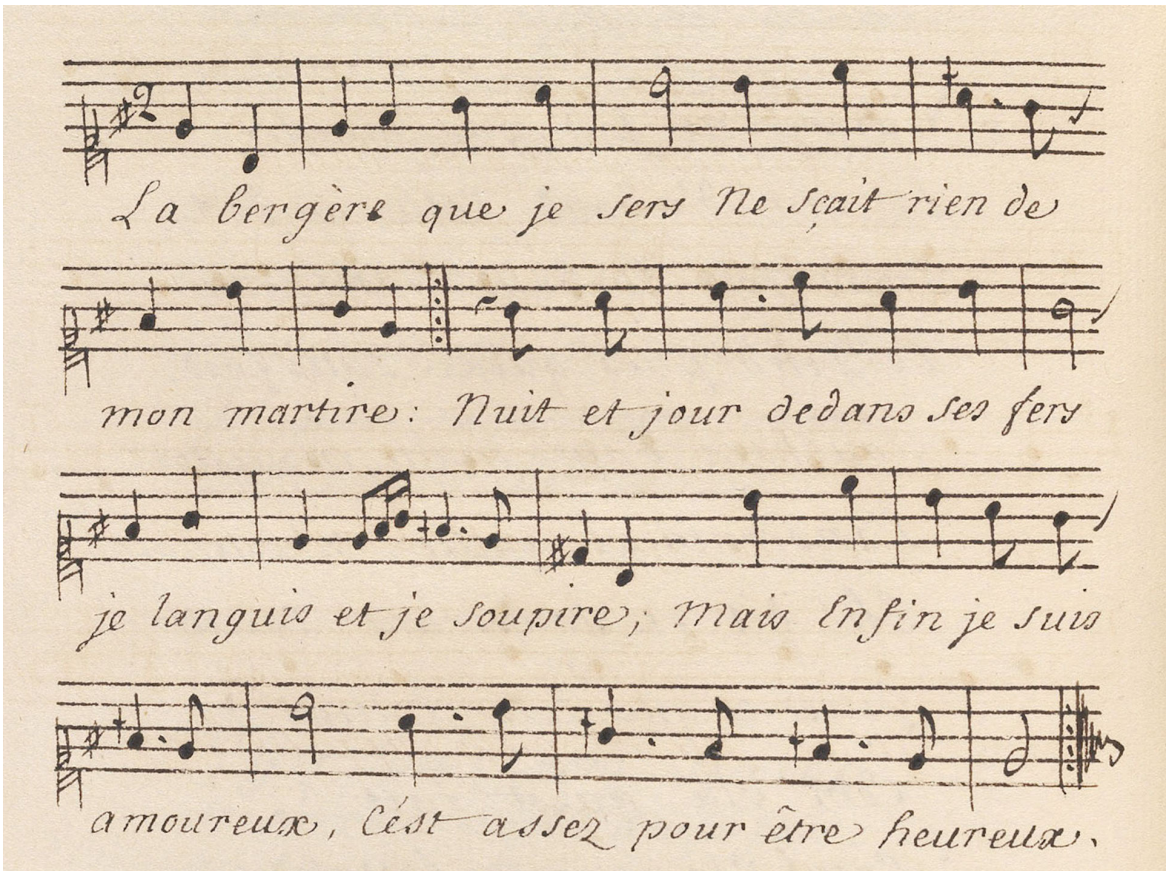


Иллюстрация 3. Аноним. «Пастушка, которой я служу» из сборника «Французские песни для сольного голоса» (первая половина XVIII в.). Библиотека музея Моргана в Нью-Йорке[8]

Минорная мелодия с печальным любовным текстом подошла для нового текста, теперь уже духовного (*Иллюстрация 4*).

В статье 1936 года Доностия представляет две версии религиозной песни в размерах 5/4 и 3/4 [22, pp. 5–6]: как отмечает Аскуэ, размер в народной музыке — «то сокращенная, то расширенная мелодия» [14, p. 12]. Доностия

[8] Unknown. French songs for solo voice: manuscript, first half of the 18th century. URL: http://www.themorgan.org/music/manuscript/114149 (дата обращения: 22.10.2025).

использует в основном версию песни в размере 5/4, однако не следует ей строго ни в ритме, ни в мелодии, поскольку учитывает обе версии.

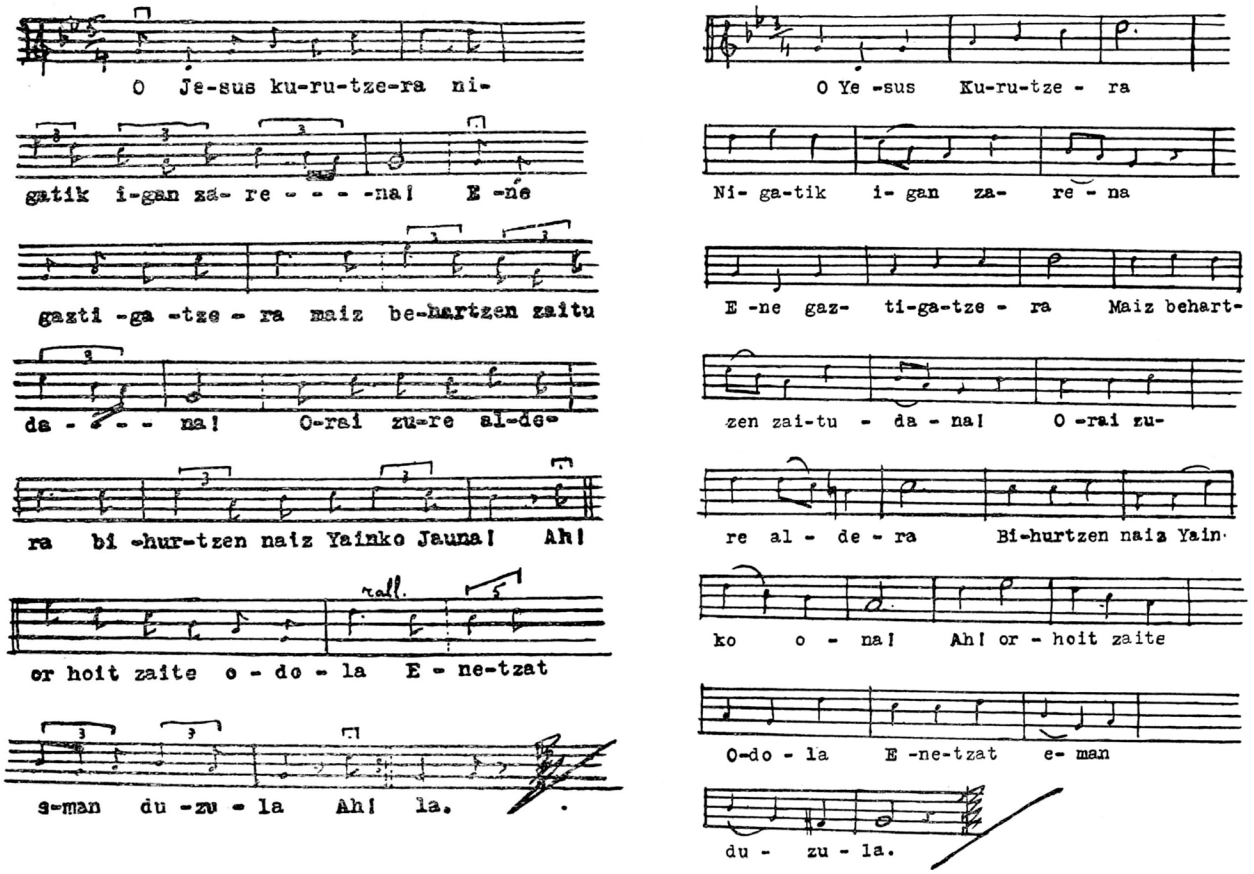
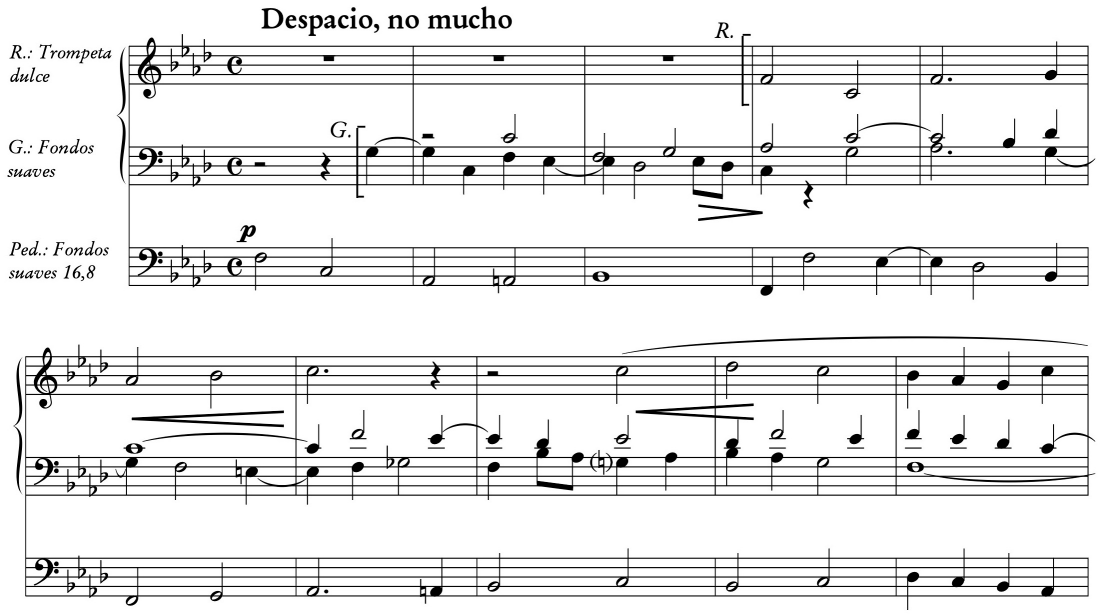


Иллюстрация 4. Религиозная песня «O Yesus Gurutzera»[9]

Следующая стадия переосмысления — органная пьеса для двух мануалов и педали, написанная по образцам хоральных обработок. В качестве *cantus firmus* звучит «О, распятый Иисус». Пьеса — назовем ее «хоральной прелюдией фа минор» — написана в размере 4/4 и выдержана в крупных длительностях. Нет никаких намеков на первоначальный ритм песни в размере 5/4. Фактура в стиле барокко. Мелодия песни в правой руке подобна хоралу, в то время как левая рука и педаль составляют полифоническую ткань (*Пример 1*).

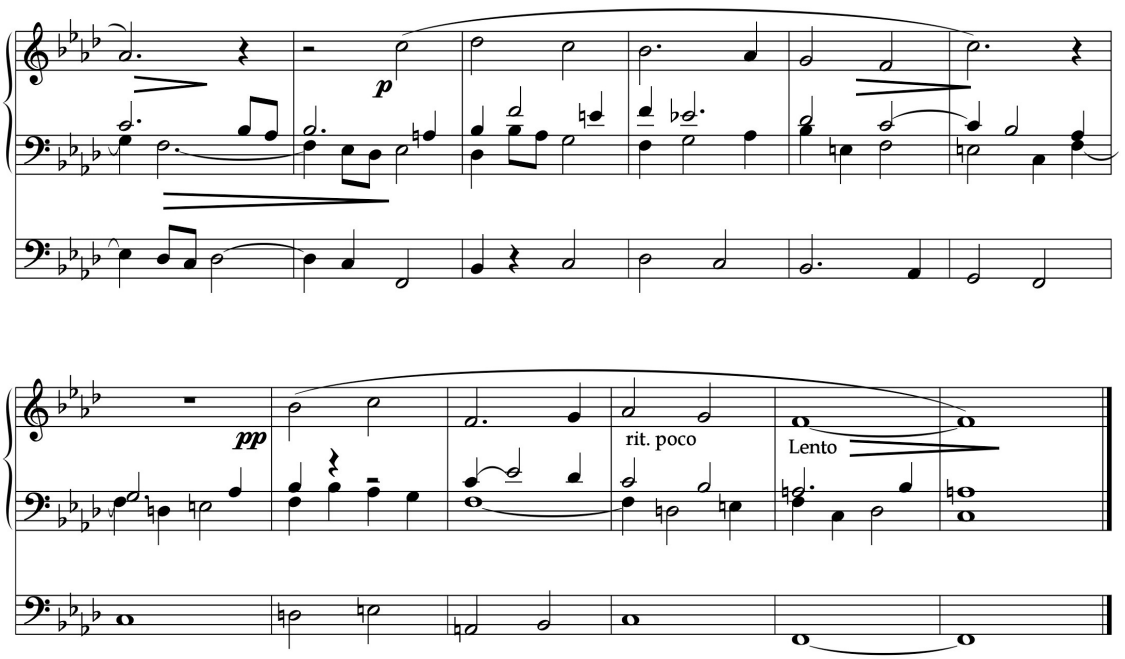
[9] *Donostia J. A. de.* La canción religiosa «O Yesus Gurutzera» [22, pp. 5–6].



Пример 1. Х. А. де Доностия. «О, распятый Иисус», тт. 1–10

Голоса, сопровождающие мелодию, имитируют ее начальный ход. В предпоследней фразе *cantus firmus* имеется канон в октаву между правой рукой и педалью, а в последней фразе используется удвоение в терцдециму между крайними голосами (*Пример 2*).

Доностия был сторонником использования народных песен в качестве материала академической музыки. По его словам, «задача заключается в следующем: обработать баскскую мелодию таким образом, чтобы в гостиной или на концерте баскская природа и текст песни были подчеркнуты, чтобы у нас осталось впечатление красоты» [22, p. 71]. Что же касается восприятия музыки публикой, то «это вопрос вкуса, музыкальной культуры — композитора, чтобы преуспеть в создании произведения искусства, каким бы маленьким оно ни было, и слушателя, восприимчивого к тем “коротким волнам”, каковыми являются народные песни, такие краткие, такие маленькие. Все дело в этом… создать прекрасное произведение искусства и быть способным оценить его, полюбить. That is the question» [Ibid., p. 73]. Выражение «короткие волны» подразумевает радиоволны короткого диапазона, которые распространяются на большие расстояния.



Пример 2. Х. А. де Доностия. «О, распятый Иисус», тт. 32–43

Наши следующие примеры отчасти продолжают линию «хоральных обработок». «Вариации на баскскую религиозную тему» Эдуардо Мокороа (1867–1959) посвящены великому органисту первой половины XX в. Мигелю Эчевесте (1893–1962). Пьеса написана в форме хоральных вариаций, темой которых служит религиозная песня «Вот Иисус, кроткий агнец» из баскско-французского региона Лабурдан (*Иллюстрация 5*).

Цикл начинается не темой, как обычно, а вступлением в виде небольшой импровизации на начальный мотив песни. Экспозиция темы выдержана в стиле гармонизованного хорала с хроматизированным движением в голосах, сопровождающих мелодию, и выразительными подключениями педали в моментах каденций (*Пример 3*).

Первые три вариации написаны в виде хоральных обработок на *cantus firmus*. В вариации II он звучит в теноре, на педали в партии правой ноги, в то время как левая нога играет «точечный» бас. Гармонические фигурации на мануалах как бы вырастают из узкого диапазона мелодии «Вот Иисус, кроткий агнец» (*Пример 4*).

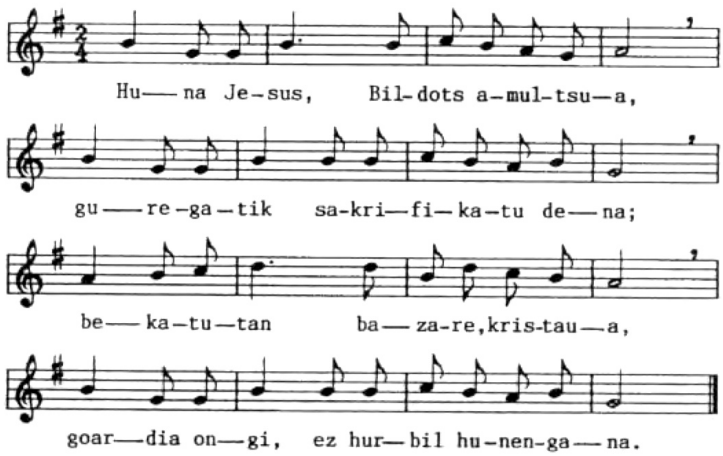


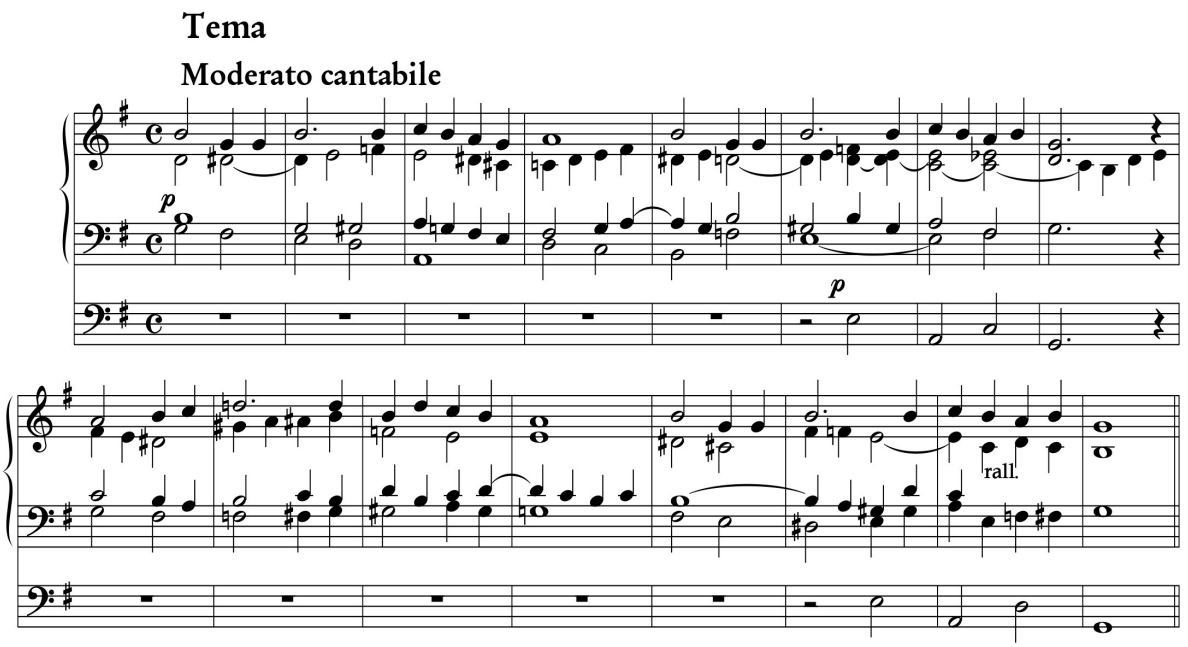
Иллюстрация 5. Песня «Вот Иисус, кроткий агнец»
из сборника Х. А. де Доностии «Баскский песенник» (1994 г.)[10]

В вариации III песенный *cantus firmus* также проводится в теноре, но в регистре гобоя; соль минор этой вариации звучит по-брамсовски. Двутактовое вступление, добавленное к мелодии (большая редкость и в хоральных обработках, и в вариациях) становится новым началом *cantus firmus*, сама мелодия — продолжением. Диалог верхних голосов составляет контрапункт к *cantus firmus*. Сходство с сопровождением хорала в немецких хоральных прелюдиях здесь особенно заметно. Мокороа даже вставляет в песню двутактовые паузы, чтобы была возможность написать интермедии между фразами *cantus firmus*, используя типовые ритмические формулы хоральных барочных обработок (*Пример 5 а, б*).

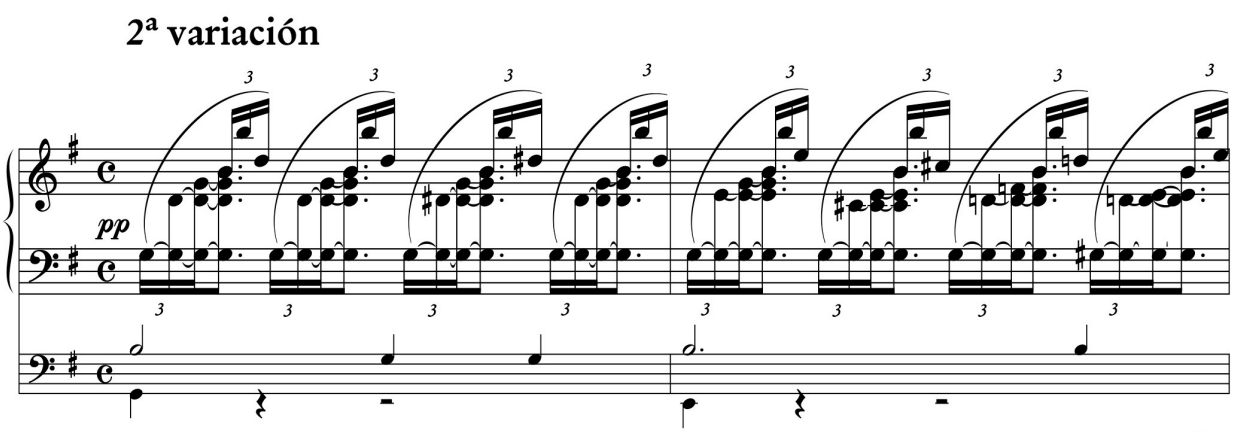
Финальную вариацию IV можно назвать гармонизованным хоралом, который звучит в высокой тесситуре с пассажным сопровождением. Торжественность этой вариации усиливается в коде (*Пример 6*). Если в технике пьесы Мокороа заметно следование немецким хоральным обработкам, то в общей компоновке цикла узнаются традиции французского романтического стиля, особенно в сочетании вариаций III и IV: в первой из них преобладает воздушное звучание *récit en taille*[11] для двух мануалов при минимальном участии педали, вторая становится триумфальным завершением вариационного цикла.

[10] *Donostia J. A. de*. Cancionero Vasco. Eusko lkaskuntza, 1994, p. 774.

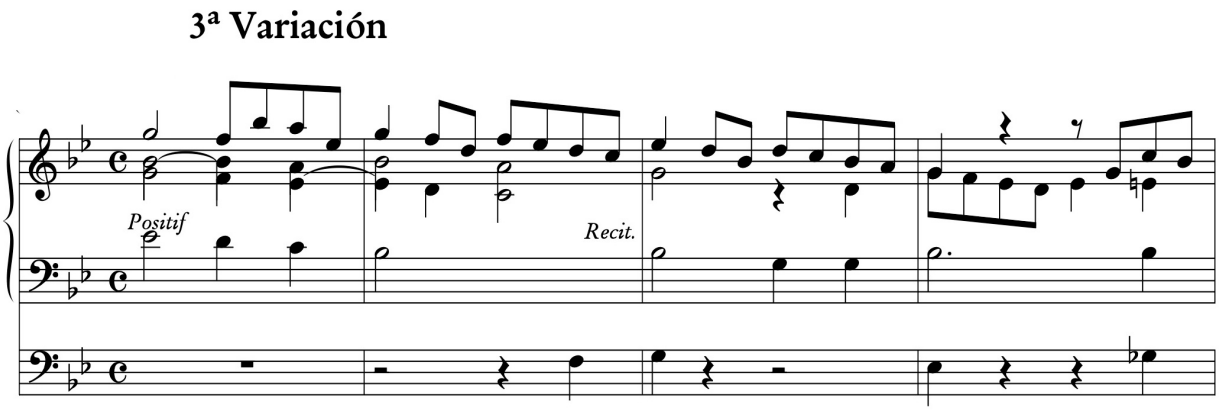
[11] Согласно французской классической органной регистровке, — солирующая партия в теноре.



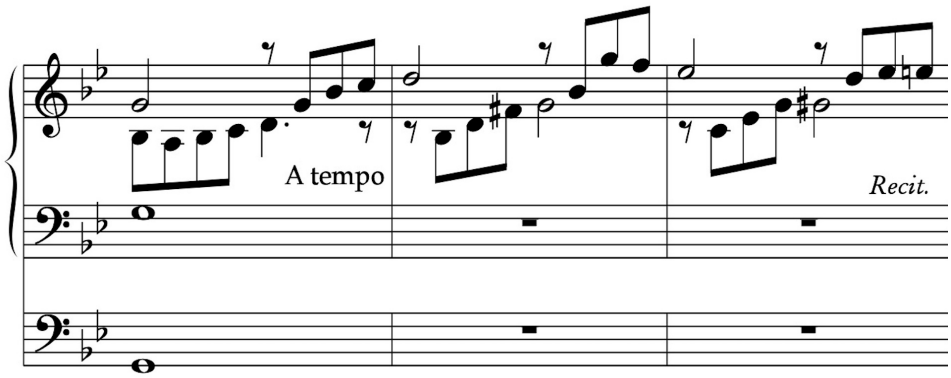
Пример 3. Э. Мокороа. «Вариации на баскскую религиозную тему». Тема



Пример 4. Э. Мокороа. «Вариации на баскскую религиозную тему».
Начало II вариации



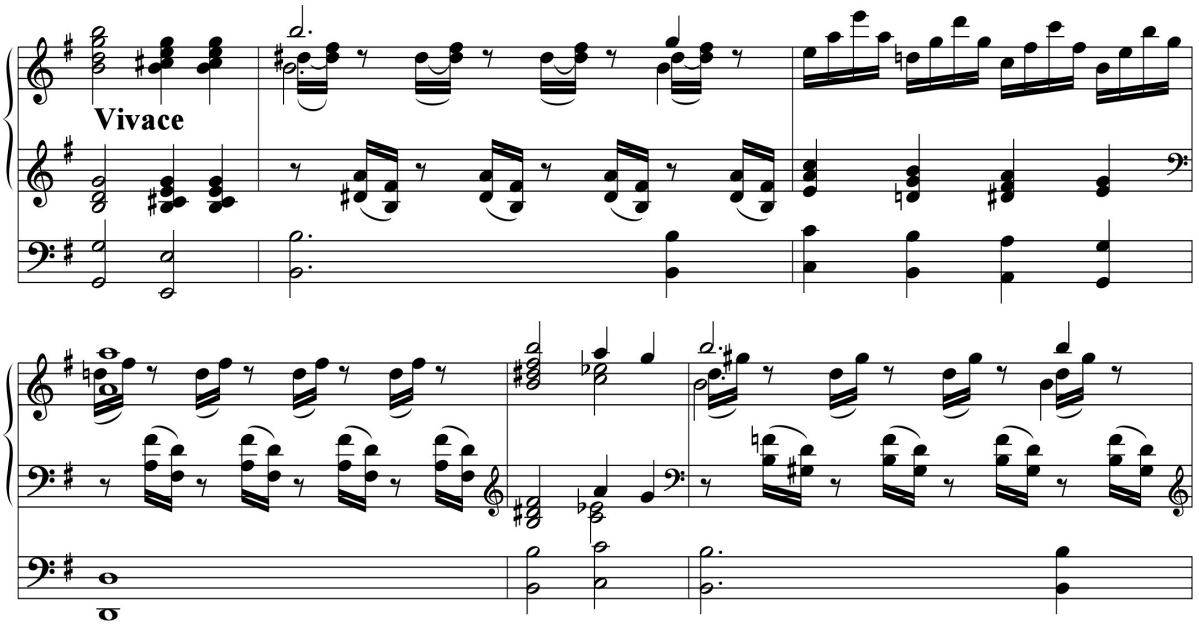
Пример 5 (а). Э. Мокороа. «Вариации на баскскую религиозную тему». Начало III вариации, т. 1–4



Пример 5 (б). Э. Мокороа. «Вариации на баскскую религиозную тему». Начало III вариации, т. 10–12

Мокороа сохраняет характеристики народной песни, но максимально обогащает ее, используя возможности романтического органа. Не прибегая к имитационной технике, не вводя фуги в состав вариационного цикла, он ограничивается обновлением гармонии и мотивов в свободных голосах, что позволяет показать тему в новом для нее контексте, придать черты драматизма изначально простой и схематичной мелодии. При этом остается ощущение, что композитор намеренно отказался от значительных изменений темы, не вышел за ее «пределы».

Чего нельзя сказать о следующем произведении — «Вариациях на баскскую тему» Хесуса Гуриди (1886–1961). Песня «Туман на море» — колыбельная, вдохновившая многих баскских композиторов. Она написана в размере 3/8, состоит из 16 тактов и имеет очень простую структуру, и тональную, и ритмическую. В обработке Аскуэ для голоса и фортепиано намечено нисходящее хроматическое движение в середине фортепианной фактуры (*Иллюстрация 6*).



Пример 6. Э. Мокороа. «Вариации на баскскую религиозную тему». IV вариация, тт. 21–26

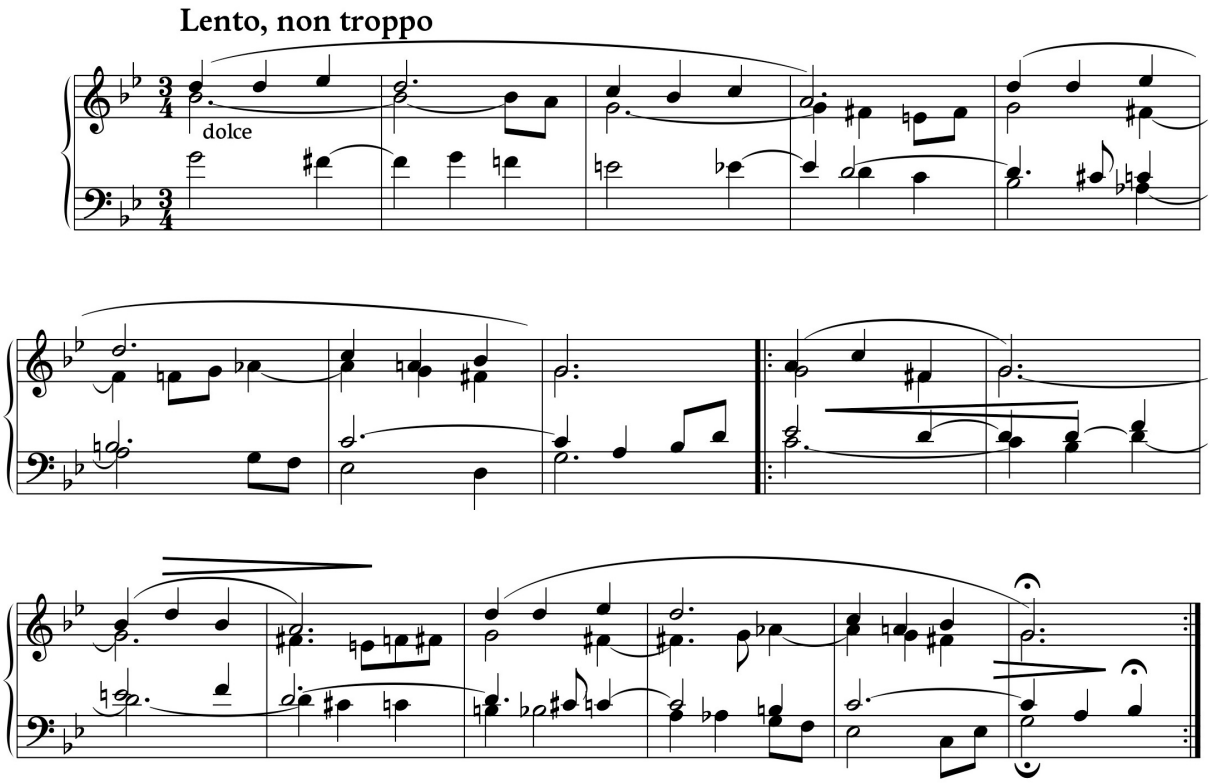
А в Теме из «Вариаций на баскскую тему» Х. Гуриди та же идея позволяет создать прозрачную четырехголосную полифоническую фактуру. Басовый голос как в первой, так и во второй частях представляет собой нисходящее движение мелодии в характере ламенто. Во второй части используются *crescendi* и *diminuendi*, подчеркивающие драматический характер темы (*Пример 7*).

В девяти вариациях, следующих за темой, композитор то почти буквально ее повторяет, то использует много свободного материала. Например, в вариации I от исходной мелодии он берет только первые четыре ноты, а далее добавляет новый оборот и повторяет его (*Пример 8*).

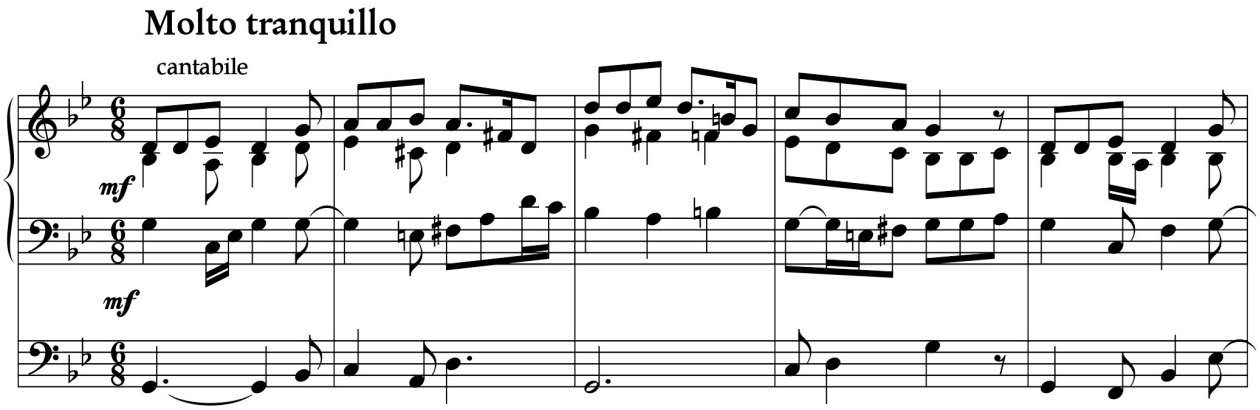
Иллюстрация 6. Песня «Туман на море»
по Р. М. де Аскуэ для голоса и фортепиано, тт. 5–12[12]

Очень интересна вариация IV, в которой средством варьирования становится подражание тембру баскских народных инструментов. На этот раз мелодия песни адаптирована к ритму *сортсико* (*zortziko*) — баскского народного танца, исполняемого одним человеком на маленькой одноручной флейте *чисту* (*txistu*) и *данболине* (*danbolin*) — небольшом барабане, на котором играют рукой или палочкой; данболин вместе с чисту составляет баскский вариант инструмента табор-пайп. Гуриди имитирует на органе это сочетание тембров. Мелодия проходит в левой руке на фоне бурдонного звука, подражающего данболину. Правая рука имитирует чисту (*Пример 9*).

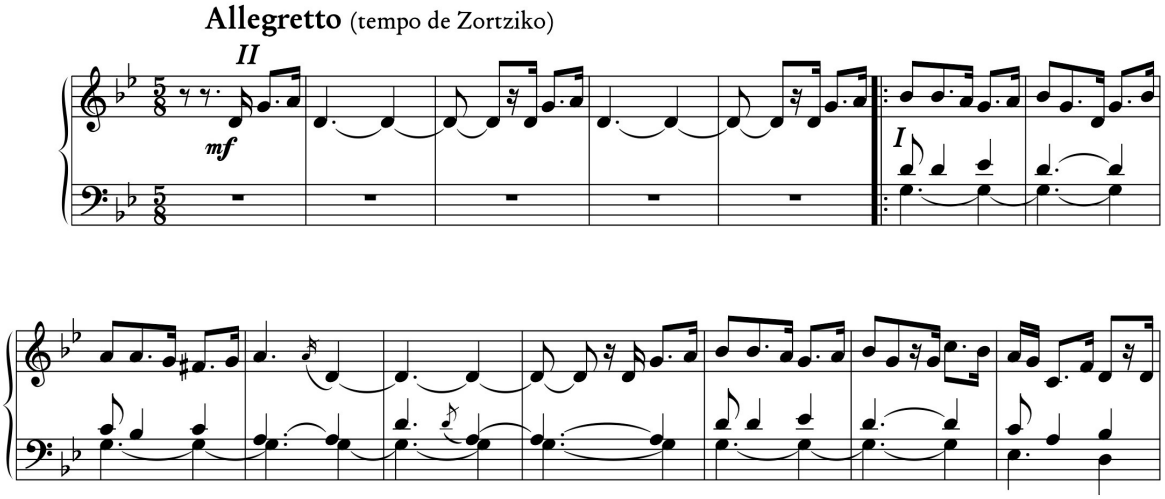
[12] *Azkue R. M. de*. La música popular baskongada [14, p. 9].



Пример 7. Х. Гуриди. Вариации на баскскую тему. Тема



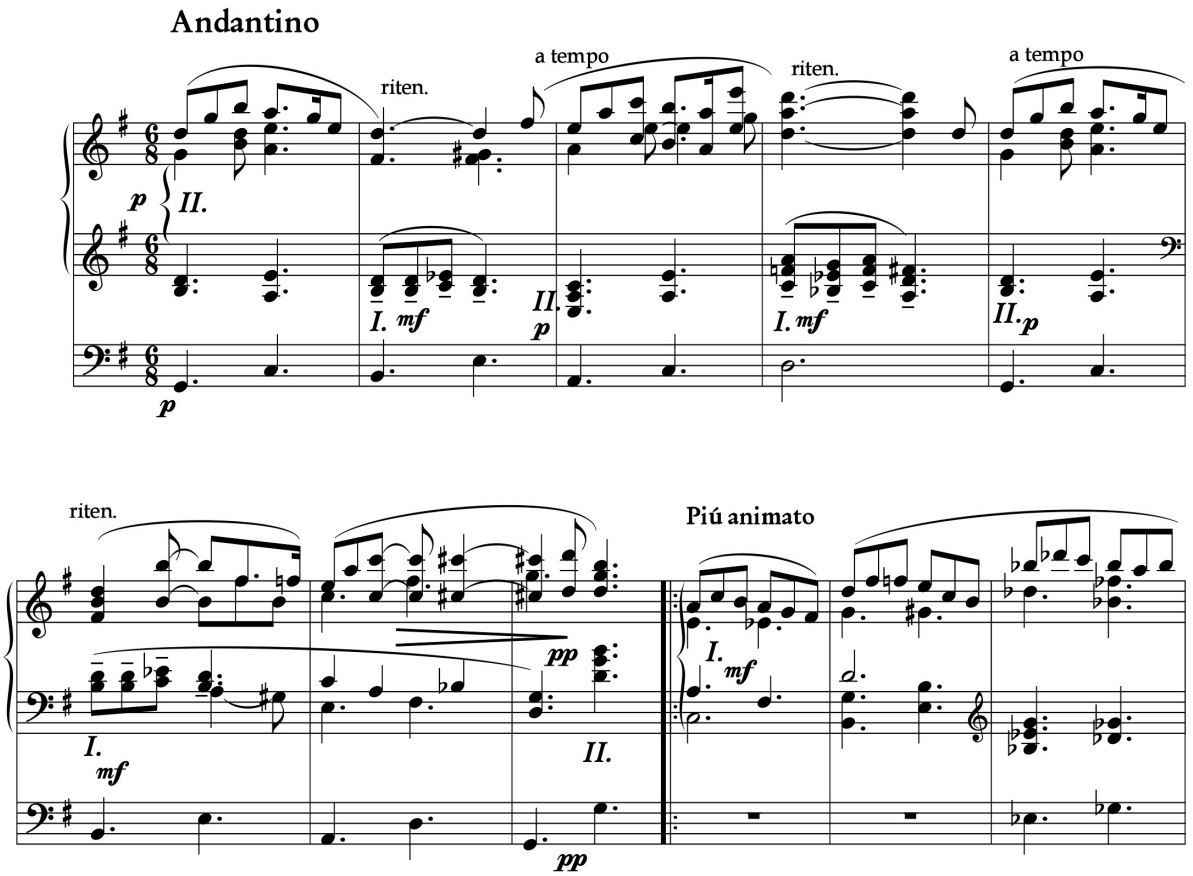
Пример 8. Х. Гуриди. Вариации на баскскую тему. I вариация, тт. 1–5



Пример 9. Х. Гуриди. Вариации на баскскую тему. IV вариация, тт. 1–14

В вариации V, мажорном центре цикла, появляется много нового свободного материала. Несмотря на смену лада, мелодия темы, исполняемая левой рукой, полностью сохраняет свой первоначальный вариант, однако ее сложно узнать. Во-первых, мотивы темы чередуются с вставками свободного материала: в *Примере 10* два начальных мотива звучат в тт. 2 и 4. Во-вторых, *g-moll* темы вступает в противоречие с гармонизацией, что особенно заметно в проведениях начального мотива — как бы от терции *h-moll*'ного трезвучия при участии вспомогательного *es* (*Пример 10*, тт. 2 и 6).

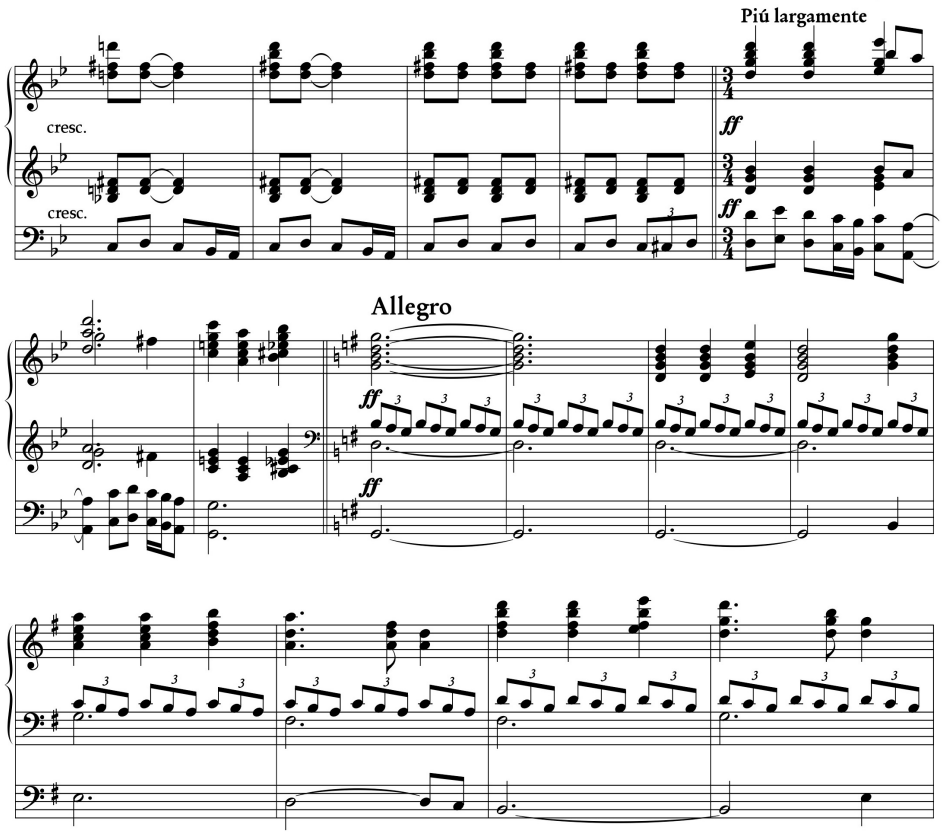
В седьмой вариации тема изложена очень свободно, но начало каждой фразы узнаваемо. В восьмой вариации для двух мануалов и педали звучит канон в квинту в солирующих верхних голосах. Вариация заканчивается на субдоминанте (секундаккордом II ступени), что позволяет услышать начало следующей вариации как его разрешение. Заключительная вариация IX самая масштабная. Собственно вариация (*Andantino*) написана на 2/4, как и вариация VII, с которой она сходна. Но в самом конце (*Più largamente*) повторы в педали на *fortissimo* начального мотива темы, все еще двудольного, наконец приводят к трехдольному началу коды (*Allegro*) в *G-dur*. Триоли левой руки имитируют звучание карильона. Драма, развивавшаяся на протяжении всего произведения, завершается триумфальным звучанием (*Пример 11*).



Пример 10. Х. Гуриди. Вариации на баскскую тему. V вариация, тт. 1–11

Гуриди не только сосредоточился на элементах мелодии, но и добавил что-то новое, сохранив ее гармонический корень. В каждой вариации он преобразует тему, не теряя связи с ней, и произведение функционирует как единое целое. Как сказал Иоганнес Брамс, «когда дело доходит до вариаций на тему, для меня, честно говоря, почти всё — это только бас. Но он для меня священен, он — твердая основа, на которой я потом выстраиваю свои истории»[13]. Нечто подобное происходит и в вариациях Гуриди на баскскую тему, где слух музыканта улавливает единство гармонического плана при активном обновлении мелодического голоса.

[13] *Brahms J.* Briefwechsel, Bd. VIII: Johannes Brahms. Briefe an Joseph Viktor Widmann, Ellen und Ferdinand Vetter, Adolf Schubring, hrsg. von Max Kalbeck. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1915. S. 217.



Пример 11. Х. Гуриди. Вариации на баскскую тему. IX вариация, тт. 17–31

Резюме

В своей речи с программным названием «Народная песня как предмет музыкальной композиции», прочитанной в связи со вступлением в должность полноправного члена Академии изящных искусств Сан-Фернандо (1947 г.), Гуриди утверждал, что «народная мелодия сама по себе — это необработанный драгоценный камень, и в любом случае нужна рука художника, чтобы придать ей форму» [17, p. 7]. Идея «обработки драгоценного камня» представляет собой одну из основных тенденций в осмыслении народного творчества басков наряду с записью и изучением песен, поисками теорий их происхождения и утверждением духовных песен на испанском языке как своего рода паралитургической музыки. Однако результаты песенной обработки заслуживают особого внимания.

Значительное количество органной музыки на народные темы, созданное в рамках одного поколения композиторов, — факт, удивительный сам по себе. Но главное в другом. Баскские композиторы-органисты, несомненно, стремились расширить пределы существования баскской народной песни, открывая для нее новые возможности. И, в конечном счете, обеспечили ей место в музыкальном мире.

Список литературы

1. *Моисеева М. А.* Золотой век испанского органа. М.: Государственный институт искусствознания, 2024.

2. *Conversi D.* The Basques, The Catalans, and Spain: Alternative Routes to Nationalist Mobilisation. London: Hurst & Company, 2000.

3. *Кряжева И. А.* Музыка Испании первой половины XX века (Основные тенденции, фигуры, события) // Проблемы ибероамериканского искусства: сб. статей / отв. ред. Е. А. Козлова. М.: ГИИ, 2017. Вып. 4. С. 151–187.

4. *Lerena M.* Asier Odriozola Otamendi. El vals de Amaya. Regionalismo, ópera vasca y música española, Bilbao, Universidad del País Vasco = Euskal Herriko Unibertsitatea, 2022 + 427 páginas, ISBN 978-84-1319-497-4 // Cuadernos de Música Iberoamericana. 2024. Vol. 37. P. 511–517. https://doi.org/10.5209/cmib.98550

5. *Lerena M.* Modernismos divergentes (1910–1915): las dramaturgias musicales del “malogrado” Usandizaga // Resonancias. 2022. Vol. 26, No. 51. P. 35–62. https://doi.org/10.7764/res.2022.51.3

6. *Bagüés J.* Euskal kantutegien argitalpenen kronologia bat // Euskal kultur erakundea. URL: https://www.eke.eus/eu/kultura/musika/ohiko_kantua/euskal-kantutegien-kronologia-bat (accessed 22.10.2025).

7. *Châteaureynaud M.-A.* Se canta: ikusten duzu goizean, chant et transmission intergénérationnelle // Lapurdum. 2023. Vol. 24. P. 69–80. https://doi.org/10.4000/127t6

8. *Arabaolaza Elorza E., Ibarretxe Txakartegi G.* Creación y música vasca en la Orquesta de Euskadi // AusArt. 2023. Vol. 11, No. 2. P. 55–62. https://doi.org/10.1387/ausart.24961

9. *Azkue R. M. de* Cancionero Popular Vasco. Bilbao: Euskaltzaindia, 1990.

10. *Gascue F.* Materiales para el estudio del folk-lore músico vasco: las gamas célticas y las melodías populares euskaras // Revista Internacional de los Estudios Vascos, RIEV. 1918. Vol. 9, No. 1. P. 42–65.

11. *Ibarretxe Txakartegi G.* Observaciones a la rama musical del P. Donostia // Cuadernos de Sección. Música. 1993. No. 6. P. 159–169.

12. *Bordes C.* Cent chansons populaires basques [Musique imprimée] / recueillies et notées au cours de sa mission par Charles Bordes, ... ; Textes basques révisés et traduits en français par le Dr J.-F. Larrieu. [Specimen de 5 chansons]. Paris: E. Bouillon, 189?.

13. *Hirigoyen Bidart M.* Le chant basque monodique (1897–1990): analyse musicologique comparée des sources écrites et musicales: PhD diss. Université Toulouse le Mirail — Toulouse II, 2012. URL: https://theses.hal.science/tel-00747090v1 (accessed 23.03.2025).

14. *Azkue R. M. de* La música popular baskongada. Conferencia dada en los salones de la Sociedad Centro Vasco el día 15 de febrero de 1901. Bilbao: Imprenta y Litografía Bilbaína de Gregorio Astoreca, 1901.

15. *Sheehan D.* Secular Formations of Sacred Music: Schleiermacher, Romanticism, and Devotional Media in Germany // Yale Journal of Music & Religion. 2024. Vol. 10, No. 1. P. 42–62. https://doi.org/10.17132/2377-231X.1281

16. *Alciturri Belausteguigoitia J.* La revista España Sacro Musical (1930–1936): El «Motu Proprio» tras el IV Congreso Nacional de Música Sagrada de Vitoria (1928) // Revista de Musicología. 2022. Vol. 45, No. 1/2. P. 185–220. https://doi.org/10.2307/27204758

17. *Guridi Bidaola J.* El canto popular como materia de composición musical. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1947.

18. *Donostia J. A.* de Madina F. de De musica vasca. Buenos Aires: Editorial Vasca Ekin, 1943.

19. *Mendizabal A.* Euskal Herri kantaeraren prosodia musikalaz // Bertsolari aldizkaria. 2023. No. 132. P. 152–171. URL: https://www.bertsolari.eus/erreportajeak/euskal-herri-kantaeraren-prosodia-musikalaz/ (accessed 17.03.2025).

20. *Elizondo Iriarte E.* La organería romántica en el País Vasco y Navarra (1856–1940). Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitatea — Universidad del País Vasco, 2002. URL: https://www.tdx.cat/TDX-0424102-091928 (accessed 23.03.2025)

21. Прессус и орискус // Gregorianica.ru. О грегорианском хорале по-русски: сайт. URL: https://gregorianika.ru/theoria/osnovy/nevmy/23-pressus-et-oriscus (дата обращения: 22.10.2025).

22. *Donostia J. A. de*. La canción religiosa «O Yesus Gurutzera» // Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. 1936. XIV(1). P. 7–15.

References

1. Moiseeva, M. A. (2024). *Zolotoj vek ispanskogo organa* [*The Golden Age of the Spanish Organ*]. State Institute for Art Studies.

2. Conversi, D. (2000). *The Basques, The Catalans, and Spain: Alternative Routes to Nationalist Mobilisation*. Hurst & Company.

3. Kryazheva, I. A. (2017). Muzyka Ispanii pervoj poloviny XX veka (Osnovnye tendencii, figury, sobytiya) [Music of Spain in the First Half of the 20th Century (Main Trends, Figures, Events)]. In E. A. Kozlova (Ed.). *Problemy iberoamerikanskogo iskusstva* [*Problems of Ibero-American Art*]: Collection of Articles (Issue 4, pp. 151–187). State Institute for Art Studies.

4. Lerena, M. (2024). Asier Odriozola Otamendi. El vals de Amaya. Regionalismo, ópera vasca y música española, Bilbao, Universidad del País Vasco = Euskal Herriko Unibertsitatea, 2022 + 427 páginas, ISBN 978-84-1319-497-4. *Cuadernos de Música Iberoamericana, 37*, 511–517. https://doi.org/10.5209/cmib.98550

5. Lerena, M. (2022). Modernismos divergentes (1910–1915): las dramaturgias musicales del “malogrado” Usandizaga. *Resonancias, 26*(51), 35–62. https://doi.org/10.7764/res.2022.51.3

6. Bagüés, J. (n. d.). Euskal kantutegien argitalpenen kronologia bat. *Euskal kultur erakundea*. https://www.eke.eus/eu/kultura/musika/ohiko_kantua/euskal-kantutegien-kronologia-bat

7. Châteaureynaud, M.-A. (2023). Se canta: ikusten duzu goizean, chant et transmission intergénérationnelle. *Lapurdum*, *24*, 69–80. https://doi.org/10.4000/127t6

8. Arabaolaza Elorza, E. & Ibarretxe Txakartegi, G. (2023). Creación y música vasca en la Orquesta de Euskadi. *AusArt*, *11*(2), 55–62. https://doi.org/10.1387/ausart.24961

9. Azkue, R. M. de (1990). *Cancionero Popular Vasco*. Euskaltzaindia.

10. Gascue, F. (1918). Materiales para el estudio del folk-lore músico vasco: las gamas célticas y las melodías populares euskaras. *Revista Internacional de los Estudios Vascos, RIEV, 9*(1), 42–65.

11. Ibarretxe Txakartegi, G. (1993). Observaciones a la rama musical del P. Donostia. *Cuadernos de Sección. Música, 6,* 159–169.

12. Hirigoyen Bidart, M. (2012). *Le chant basque monodique (1897–1990): analyse musicologique comparée des sources écrites et musicales* [Unpublished doctoral dissertation]. Université Toulouse le Mirail — Toulouse II. https://theses.hal.science/tel-00747090v1

13. Bordes, C. (189?). *Cent chansons populaires basques* [*Musique imprimée*] / *recueillies et notées au cours de sa mission par Charles Bordes, ... ; Textes basques révisés et traduits en français par le D.r J.-F. Larrieu*. [*Specimen de 5 chansons*]. E. Bouillon.

14. Azkue, R. M. de (1901). *La música popular baskongada. Conferencia dada en los salones de la Sociedad Centro Vasco el día 15 de febrero de 1901*. Imprenta y Litografía Bilbaína de Gregorio Astoreca.

15. Sheehan, D. (2024). Secular Formations of Sacred Music: Schleiermacher, Romanticism, and Devotional Media in Germany. *Yale Journal of Music & Religion, 10*(1), 42–62. https://doi.org/10.17132/2377-231X.1281

16. Alciturri Belausteguigoitia, J. (2022). La revista España Sacro Musical (1930–1936): El "Motu Proprio" tras el IV Congreso Nacional de Música Sagrada de Vitoria (1928). *Revista de Musicología, 45*(1/2), 185–220. https://doi.org/10.2307/27204758

17. Guridi Bidaola, J. (1947). *El canto popular como materia de composición musical*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

18. Donostia, J. A. de, & Madina, F. de (1943). *De musica vasca*. Editorial Vasca Ekin.

19. Mendizabal, A. (2023). Euskal Herri kantaeraren prosodia musikalaz. *Bertsolari aldizkaria, 132,* 152–171. https://www.bertsolari.eus/erreportajeak/euskal-herri-kantaeraren-prosodia-musikalaz/

20. Elizondo Iriarte, E. (2002). *La organería romántica en el País Vasco y Navarra (1856–1940)*. [Doctoral dissertation, Universitat de Barcelona]. https://www.tdx.cat/TDX-0424102-091928

21. Pressus i oriskus [Pressus et oriscus]. (n.d.). *Gregorianica.ru. On Gregorian Chant in Russian*. https://gregorianika.ru/theoria/osnovy/nevmy/23-pressus-et-oriscus

22. Donostia, J. A. de. (1936). La canción religiosa “O Yesus Gurutzera”. *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, XIV*(1), 7–15.

Сведения об авторе:

Наварро Ландаверрия Г. А. — аспирант кафедры аналитического музыкознания.

Information about the author:

Gabriela Ana Navarro Landaverria — Postgraduate Student, Analytical Musicology Department.

Статья поступила в редакцию 05.09.2025; одобрена после рецензирования 28.10.2025; принята к публикации 11.11.2025.

The article was submitted 05.09.2025; approved after reviewing 28.10.2025; accepted for publication 11.11.2025.

Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology

2025/9(4)

eISSN 2587-9731

Памяти Д.Д. Шостаковича

Научная статья
УДК 78.01; 785
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-132-169
EDN JELVLY

Шостакович и смерть: музыкальная танатология длиною в жизнь

Марина Григорьевна Раку
Государственный институт искусствознания,
г. Москва, Российская Федерация,
raku@rambler.ru,
https://orcid.org/0000-0001-8523-2174

Аннотация. В статье поднимается вопрос о значении темы смерти для творчества Шостаковича. Утверждается, что танатология композитора берет свое начало в его детских произведениях, на что указывает целый ряд названий осуществленных или задуманных опусов; продолжается в ряде эпизодов сочинений юношеского и зрелого периода творчества от «Леди Макбет Мценского уезда» до Одиннадцатой симфонии; наконец, обретает особую трактовку в поздний период от Четырнадцатой симфонии и до Сюиты на стихи Микеланджело, в которых на нее указывают сами стихотворные тексты.

© Раку М. Г., 2025

Доказывается, что присутствие образа смерти не ограничивается списком сочинений с обнародованной программой такого плана. На примере двух опусов раннего и позднего периодов — Сюиты для фортепиано ор. 6 и Квартета № 12 ор. 133 — исследуется, как цитаты и стилистические аллюзии создают соответствующий подтекст и приводят к формированию внутреннего сюжета, сконцентрированного на проблеме смерти. Ставится вопрос о степени сознательности использования композитором «чужого слова» в подобных случаях, когда автокомментарий отсутствует. Подчеркивается, что цитирование позволило Шостаковичу создавать музыку как искусство коммуникации, не ограничиваясь формальными поисками и постановкой новых технологических задач. Делается вывод о том, что экзистенциальное осмысление и переживание феномена смерти является своего рода смысловым пунктиром художнической биографии Шостаковича — возможно, центральной ее темой, отношение к которой менялось в разные периоды его жизни.

Ключевые слова: музыкальная танатология, Дмитрий Дмитриевич Шостакович, Сюита для двух фортепиано ор. 6, Квартет № 12 ор. 133, Гектор Берлиоз, Михаил Иванович Глинка, Модест Петрович Мусоргский, Сергей Васильевич Рахманинов

Для цитирования: *Раку М. Г.* Шостакович и смерть: музыкальная танатология длиною в жизнь // Современные проблемы музыкознания. 2025. Т. 9, № 4. С. 132–169. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-132-169

Shostakovich in memoriam

Original article

Shostakovich and Death: A Lifelong Musical Thanatology

Marina G. Raku
The State Institute for Art Studies,
Moscow, Russian Federation,
✉*raku@rambler.ru*,
https://orcid.org/0000-0001-8523-2174

Abstract. The article raises the question of the significance of the theme of death for Shostakovich's creative work. It is argued that the composer's thanatology originates in his childhood compositions, as indicated by a number of titles of completed or conceived opuses; it continues in a number of episodes in the works of his youth and mature creative periods, from *Lady Macbeth of the Mtsensk District* to the Eleventh Symphony; and finally, acquires a special treatment in the late period, from the Fourteenth Symphony to the *Suite on Verses of Michelangelo Buonarroti*, where it is signaled by the poetic texts themselves. It is proven that the presence of the image of death is not limited to the list of works with an explicitly stated program of this kind. Using the example of two opuses from the early and late periods — the Suite for Piano, Op. 6, and String Quartet No. 12, Op. 133 —

the article examines how quotations and stylistic allusions create a corresponding subtext and lead to the formation of an internal narrative focused on the problem of death. The question is raised regarding the degree of the composer's conscious use of "another's words" in such cases where authorial commentary is absent. It is emphasized that quotation allowed Shostakovich to create music as an art of communication, not limited to formal exploration or the setting of new technical tasks. The conclusion is drawn that the existential comprehension and experience of the phenomenon of death forms a kind of dotted line of meaning throughout Shostakovich's artistic biography — perhaps its central theme, with his attitude towards it changing during different periods of his life.

Keywords: musical thanatology, Dmitry Shostakovich, Suite for two pianos op. 6, Quartet No. 12 op. 133, Hector Berlioz, Mikhail Glinka, Modest Mussorgsky, Sergei Rachmaninoff

For citation: Raku, M. G. (2025). Shostakovich and Death: A Lifelong Musical Thanatology. *Contemporary Musicology, 9*(4), 132–169.
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-132-169

Преамбула

В произведениях Дмитрия Дмитриевича Шостаковича есть несколько хорошо известных примеров прямого обращения к теме смерти — они обозначены с той или иной степенью ясности текстом, сюжетом, программой. На них часто ссылаются, но прямого разговора на эту тему скорее избегают. Один из немногих, кто посвятил ей специальную работу, — французский исследователь Грегуар Тоссе. В книге «Последние опусы Шостаковича: музыкальная эстетика смерти, 1969–1975» [1] автор датирует формирование танатологии композитора началом позднего этапа творчества — 1969 годом, причисляя к музыкальной эстетике смерти четыре произведения — Симфонию № 14, которая первой приходит на ум в связи с ее программой, Квартет № 15, Сюиту на стихи Микеланджело и Альтовую сонату. Все же им предшествовали как минимум соответствующие эпизоды «Леди Макбет Мценского уезда» (1934) или Одиннадцатой симфонии (1957). Если же с этой точки зрения пристальнее проанализировать список сочинений композитора, приняв во внимание не только написанное им, но и не написанное, а также незавершенное или утраченное, то начало шостаковической танатологии совпадет с самым началом его творческого пути. Однако подобный смысловой пунктир до сих пор недостаточно осознан исследователями: в осмыслении Шостаковичем темы смерти участвовали не только сочинения, в которых она была вербально артикулирована, но и те, где на нее указывает специфичная для автора тайнопись, смыслы которой еще предстоит разгадывать. Два подобных опуса — начала и конца пути — окажутся в центре размышлений о танатологии Шостаковича.

Неизбежный Танатос

Совершенно очевидно, что образ смерти для Шостаковича, как и для многих других настоящих художников, неотъемлем от его миросозерцания. Для одних он долгое время маячит вдалеке (пока им удается усилием воли его там удерживать), для других рано выходит на первый план. К числу последних принадлежит Шостакович. Пожалуй, в этом отношении его можно сравнить лишь с Гектором Берлиозом, которого Шостакович, впрочем, намного опередил по возрасту художественного освоения темы смерти. Эта биографическая параллель закономерна уже хотя бы потому, что Берлиоз — довольно важная фигура

той музыкальной атмосферы, в которой прошла молодость Шостаковича. Подружившись с Иваном Ивановичем Соллертинским и испытывая на себе его сильнейшее интеллектуальное влияние, он оказался свидетелем страстного увлечения Берлиозом своего наставника, который в роли художественного руководителя Ленинградской филармонии мечтал вернуть имя Берлиоза на ее афиши. Мы не знаем, в какой степени Шостакович разделял это отношение, но то, что он прекрасно знал очень многие из берлиозовских сочинений и считал шедевром Реквием, который слушал неоднократно, известно.

Для французского композитора тема смерти стала своего рода наваждением, и завороженность ею отчетливо проявилась уже в юношескую пору. Объяснение этому можно дать самое простое — студентом-медиком Берлиоз попал в анатомический театр, и шоком от увиденного и испытанного отмечено в дальнейшем большинство его сочинений: абсолютно физиологичная звуковая картина консерваторской кантаты «Смерть Клеопатры» — своего рода монооперы, в которой уход героини живописуется как бы в режиме реального времени со строгой фиксацией его шокирующих деталей; роковой удар гильотины и последующий гиньольный сарказм потустороннего финала Фантастической симфонии; пугающий натурализм сцены в склепе из «Ромео и Джульетты»; попытка примирения со смертью как одной из ипостасей сна в «Лелио» и «Смерти Офелии» [2]. Два абсолютно противоположных воплощения ее неотступного образа, преследовавшего Берлиоза с молодости, две возможности приятия неизбежного даны им в традиционных сакральных образах Реквиема и в столь же традиционных (идущих еще от Античности) мотивах «метаморфоза», пантеистического преображения, растворения в сущем — в вокальном цикле на стихи Теофиля Готье «Летние ночи». Вряд ли возможно ручаться в том, что в миропорядке Берлиоза существовал Рай, но Ад он воплощал со всей наглядностью.

Или вспомним образы смерти у Сергея Сергеевича Прокофьева, старшего современника и постоянного оппонента Шостаковича. У последнего возникло нелестное для коллеги лапидарное сравнение его с Берлиозом: «Вчера второй раз слушал Реквием Берлиоза. Это гениальное сочинение. Слушал “Александра Невского” Прокофьева. Это не гениальное сочинение. Оно мне не понравилось»[1].

[1] Письма Болеславу Леопольдовичу Яворскому 23 января 1941 г. // Дмитрий Шостакович в письмах и документах / ред.-сост. И. А. Бобыкина. М.: Антиква, 2000. С. 129.

Подобных же оценок, пусть и без снижающих сравнений, удостаивалась киномузыка Шостаковича со стороны Прокофьева: к этому жанру они явно проповедовали принципиально разные подходы.

Но как раз у Прокофьева сходство с Берлиозом и его «Ромео и Джульеттой» проступает вполне явно в одноименном балетном опусе, когда музыкальный портрет умирающего с проклятиями Тибальта искажается безобразными конвульсиями. Для пророчества же своего собственного ухода Прокофьев находит иные слова: мерное тиканье часов в минорной коде Седьмой симфонии, написанной уже стоящим «на том пороге» композитором, в настоящем завещании автора, а не музыке для детей, как ее традиционно принято трактовать. Завершается она прямо по-пушкински, как прощание глубоко религиозного человека: «И пусть у гробового входа / Младая будет жизнь играть, / И равнодушная природа / Красою вечною сиять»[2].

Случай Шостаковича особый. Тема смерти привлекла его приблизительно тогда, когда она впервые поражает воображение любого ребенка: осознание детьми конечности, необратимости и неизбежности собственной смерти — «танатизацию детства» — психологи фиксируют в 8–10 лет[3]. Острота осознания зависит от психологического развития, но далеко не каждый ребенок стремится воплотить прозрение о смертности всего сущего художественными средствами, сколь бы скудными они ни были. Восьмилетний «Митенька» поступил с этим экзистенциальным переживанием именно так, и виной тому время, которое сделало смерть неотступной спутницей его детства, а потом и отрочества. Осознание себя и взросление совпало с началом мировой войны. Одно из первых сочинений Шостаковича — «длинная пьеса под названием “Солдат”» 1914 года, по собственному его определению, «поэма на военные темы в связи с мировой войной»[4]. Мы не будем принимать во внимание другие ранние замыслы этих же лет с трагическими финалами, где героев ожидает смерть — оперу «Тарас Бульба»,

[2] *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: в 10 т. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1950. Т. 3. С. 132.

[3] *Гаврилова Т. А.* (2009). Проблема детского понимания смерти // Психологическая наука и образование psyedu.ru, 1 (4), Статья 4. URL: https://psyjournals.ru/journals/psyedu/archive/2009_n4/Gavrilova (дата обращения: 25.08.2025).

[4] Д. Д. Шостакович — Д. Р. Рогаль-Левицкому. О моих сочинениях. Письмо от 22 сентября. 1927 года // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 186, 476.

задуманную в 1915–1916 годах, музыку к поэме Лермонтова «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», а также к повести Гоголя «Страшная месть» (оба не сохранившихся опуса принадлежат 1917–1918 годам). О них известно так мало, что невозможно судить о том, что вызвало главный интерес начинающего автора к этим сюжетам. Но, например, «Траурный марш памяти жертв революции» («Похоронный марш», 1918) — это не дань музыкальной риторике эпохи, а сочинение, инспирированное событием, ставшим психологическим шоком для всего русского общества: убийством революционными матросами арестованных депутатов Учредительного собрания А. И. Шингарева и Ф. Ф. Кокошкина, находившихся к тому же на излечении в тюремной больнице, то есть безоружных, захваченных ночью врасплох озверевшей пьяной толпой. Это преступление, в исторической перспективе обозначившее начало «красного террора», по ощущению современников стало окончательным приговором прежней системе гуманистических ценностей — поколебленных войной, но окончательно тогда еще не сокрушенных [3; 4]. О том, что в семье Шостаковича, как и в других петроградских семьях, об этом с ужасом говорили, свидетельствует опус 12-летнего ребенка.

Образы войны продолжали преследовать подростка. В цикле для фортепиано ор. 5 (1918) появляется пьеса «Тоска». Ее первоначальное название «Солдат, вспоминающий о родине», перекликалось с фортепианной пьесой «Солдат» 1914 года [5, с. 20]. Обращает на себя внимание еще одна смысловая перекличка: Соната для фортепиано 1920–1921 годов (сохранившаяся лишь во фрагментах) написана в той же явно окрашенной трагическими коннотациями тональности *h-moll*, что и «Траурный марш памяти жертв революции» 1918 года. Но консерваторская жизнь, а в особенности учебные задания по композиции с их дидактической направленностью, на некоторое время отменили такого рода экзистенциальную тематику.

Сюита для двух фортепиано fis-moll ор. 6: попытка сложения сюжета

Новое воплощение юным Шостаковичем образа смерти на нотных страницах вызвано сильнейшим личным потрясением — смертью отца, скончавшегося 24 февраля 1922 года. Сюита *fis-moll* для двух фортепиано ор. 6, посвященная памяти Дмитрия Болеславовича Шостаковича, была завершена почти через год — 14 февраля. Однако эта — вторая — редакция, выполненная под давлением

педагога по композиции Максимилиана Осиповича Штейнберга, была вскоре автором отвергнута, и он вернулся к первой, самостоятельной версии. В знаменитой анкете по психологии творческого процесса, на вопросы которой он по просьбе Романа Ильича Грубера отвечал в 1927 году, история создания Сюиты ретроспективно трактовалась Шостаковичем как первый акт его творческого неповиновения школьным нормам композиции. Именно этот подробно развернутый эпизод назначается им на роль первого рубежа взросления и обретения самостоятельности, давшегося ценой борьбы с педагогическим авторитетом своего учителя и открытого конфликта[5].

Сюита для двух фортепиано *fis-moll*, наиболее монументальный до появления Первой симфонии опус начинающего композитора, редко обращала на себя внимание исследователей[6]. По-видимому, сочинение воспринимается как недостаточно оригинальное, не вполне самостоятельное по своему языку. Эта традиция заложена уже в первых откликах на сочинение. Так, московская премьера (после успеха ленинградской) сопровождалась его характеристикой как «произведения анемичного академизма»[7] — таким был отзыв в газете «Искусство трудящимся», где молодого ленинградского автора уличали в недостатке самобытности.

Через несколько лет и сам композитор разочаровался в своей ранней вещи, изъяв ее из своих концертных программ и посчитав сочинением «совершенно неудачным», «почти что копией... с Глазунова и Чайковского»[8]. Немногие современные исследователи, писавшие о Сюите, с одной стороны, видят в ней, как Виктор Юльевич Дельсон, предвосхищение «полифонизма и необахианского линеаризма музыкального мышления Шостаковича вообще» [10, с. 22], другие же, как Олеся Анатольевна Бобрик, полагают, что ее музыка «уже через несколько лет после возникновения действительно могла восприниматься как устаревшая» на фоне новейших сочинений Шостаковича [9, с. 132].

[5] Шостакович о себе и о своих сочинениях. Анкета по психологии творческого процесса [2–10 сентября 1927] // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 472.

[6] Исключением стали работы Владислава Олеговича Петрова, посвященные фортепианным дуэтам Шостаковича [6; 7; 8, с. 30–44], в которых Сюита для двух фортепиано рассматривается и с точки зрения наличия в ней эпического начала, и с позиции воплощения в ней музыкально-драматургического конфликта.

[7] *Иванов И.* Шебалин, Шостакович // Искусство трудящимся. 1925. № 23, 5–10 мая. С. 9. (Цит. по: [9, с. 132]).

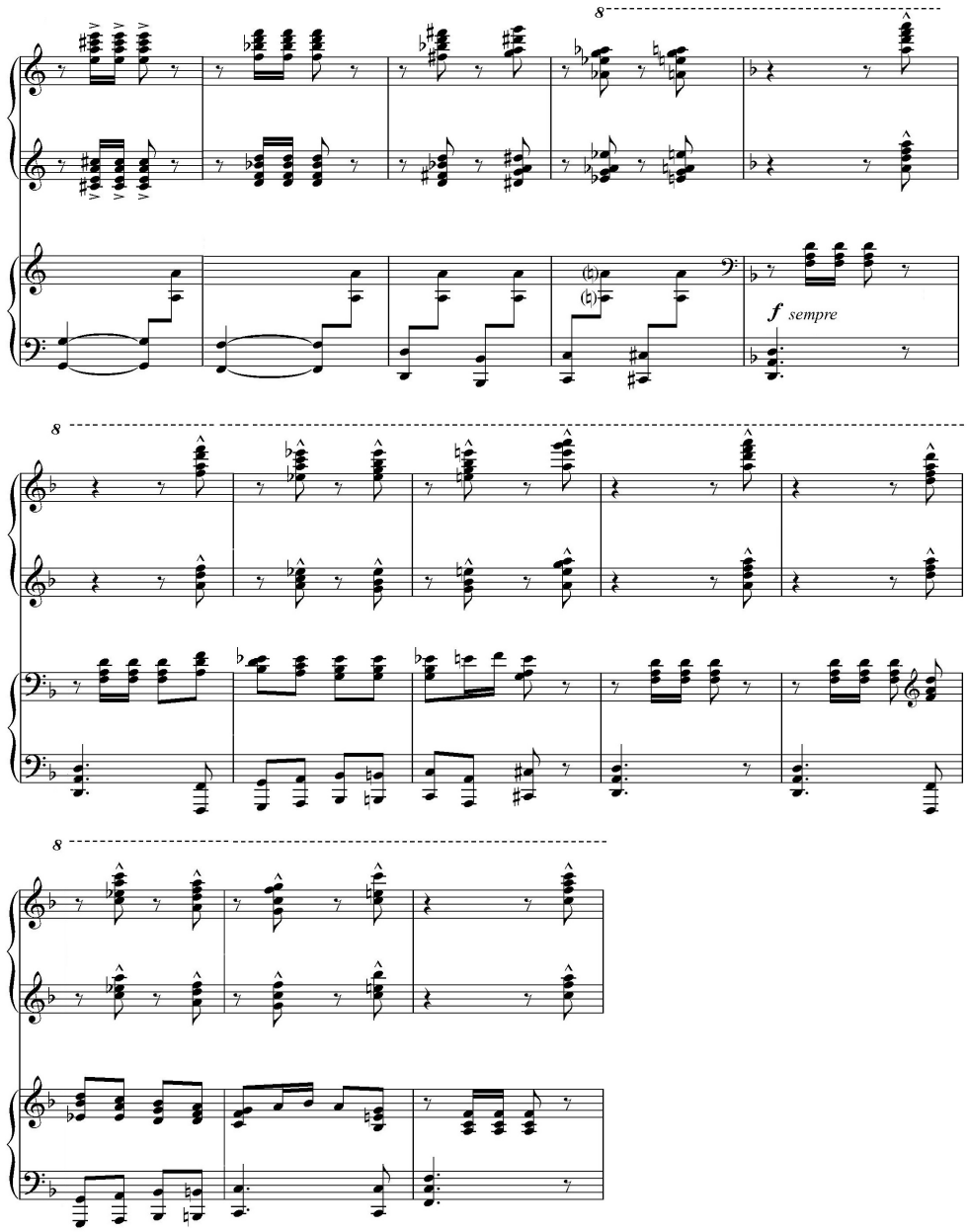
[8] [*Шостакович Д.*] О моих сочинениях // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 187.

В результате стилистические ассоциации теоретических трактовок простираются от «тяготения к баховско-танеевскому стилю» [10, с. 22] до констатации таких приемов, как колокольность и чередование лирических фрагментов «ноктюрнового» типа с энергичным движением в характере марша, восходящих к Рахманинову [9, с. 130], сближений со скерцозностью Прокофьева [11, с. 203].

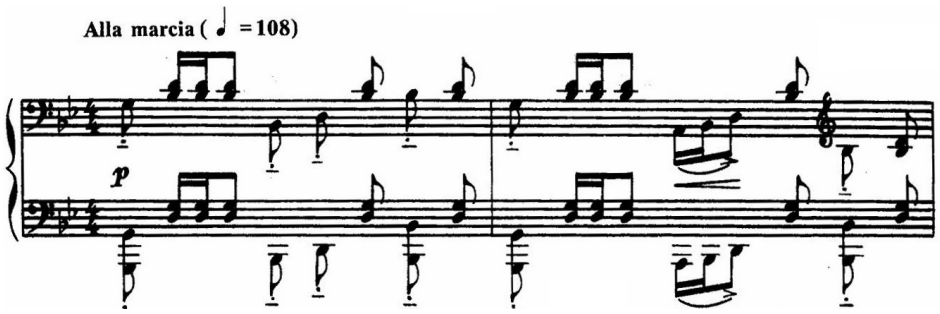
Танеев, Глазунов, Чайковский, Бах, Рахманинов, Прокофьев — подобный ассоциативный ряд не предлагает какой-либо смысловой или образной парадигмы сочинения. До той поры, пока речь не заходит о цитатах. Именно цитирование с его точным адресом наделяет неотчетливые до поры стилистические аллюзии, адресующие к «чужому слову», смысловым потенциалом. Такое «чужое слово» в тексте Сюиты действительно появляется, и опознать его довольно легко. Во второй части (Фантастический танец, *Allegro vivo*) в такте 41 появляется «знаковый» ритм болеро или близкого ему полонеза, приобретающий все большую узнаваемость и с такта 58-го по 70-й уже приходящий к определенности цитаты (*Пример 1*).

«Моментально “срабатывающая” при прослушивании Фантастического танца аллюзия Прелюдии *g-moll* Рахманинова (ор. 23)» [6, с. 76] (*Пример 2*) отбрасывает отсвет и на менее узнаваемый основной квартовый «колокольный» лейтмотив, прозвучавший ранее. Он открывал сочинение, определив образность всей первой части (Прелюдия), а затем подспудно возникал и во второй. С середины второй части почти точная цитата из прелюдии *g-moll* начинает рифмоваться с образом другой прославленной рахманиновской пьесы — Прелюдии *cis-moll* ор. 3 № 2 (*Примеры 3, 4*).

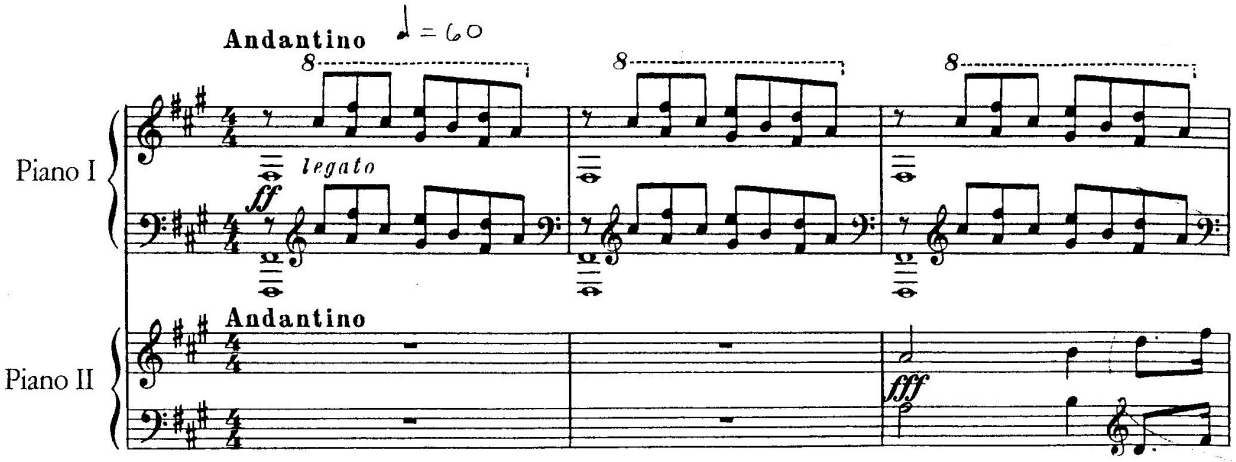
Дальнейшее проведение этого лейтмотива на кульминации третьей части («Ноктюрн», раздел *Piu mosso*, такты 42–55) и в четвертой («Финал») утверждает тему рока как центральную для Сюиты. Ее по-своему высвечивает и другой «рахманиновский» лейтмотив, основанный на ритме болеро. Отголосок того же ритма с использованием гармонической последовательности из рахманиновской прелюдии несколько раз возникает в финале цикла, построенном на жанровой формуле похоронного марша, включая особенно выразительное воспроизведение его в коде (*Пример 5*).



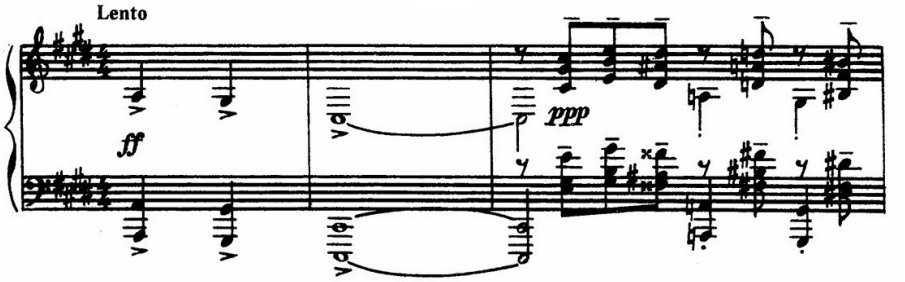
Пример 1. Шостакович Д. Сюита для 2-х фортепиано.
Ч. II. Фантастический танец, тт. 58–70



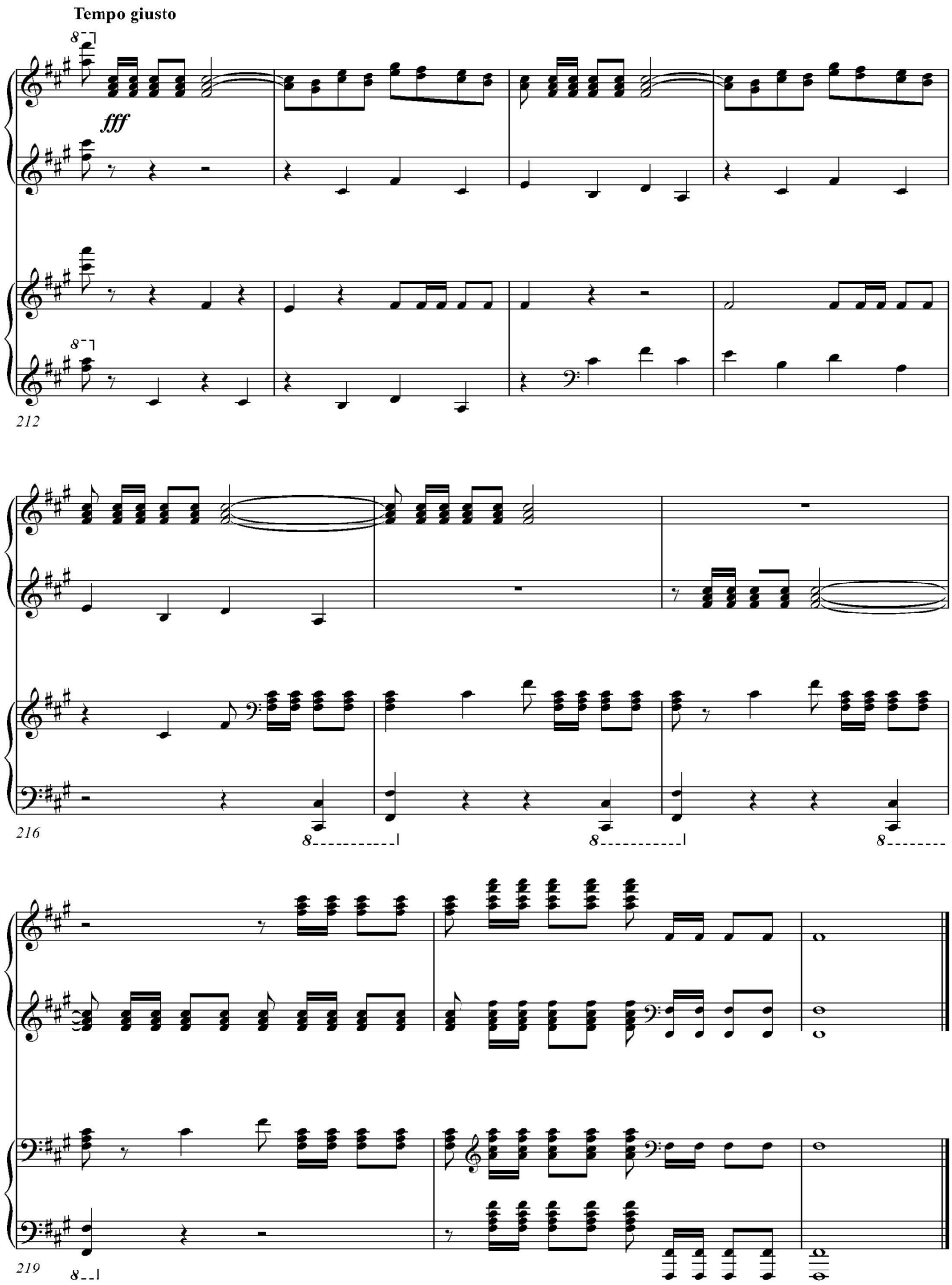
Пример 2. Рахманинов С. Прелюдия *g-moll* ор. 23 № 5, тт. 1–2



Пример 3. Шостакович Д. Сюита для 2-х фортепиано.
ч. I, тт. 1–3



Пример 4. Рахманинов С. Прелюдия *cis-moll* ор. 3 № 2



Пример 5. Шостакович Д. Сюита для 2-х фортепиано.
Ч. IV. Финал, тт. 212–221

Цитирование, таким образом, дает ключ к концепции всего цикла, к его скрытой программности, уточняя неоднозначную образность второй части, чье название — Фантастический танец — в подтексте, вероятно, предполагает отсылку к столь значимому для Рахманинова образу *danse macabre*, которому он щедро отдал дань. И Фантастический танец, и Ноктюрн с этой позиции оказываются не драматургическими отступлениями от основной «сюжетной линии», а еще одним ракурсом отображения все той же темы фатума.

Посвящение Сюиты отцу оказывается чем-то большим, чем дань памяти: тема смерти, рока и протест против высшей несправедливости составляют не обнародованную, но очень явно выраженную собственно музыкальными средствами программу сочинения. И цитирование становится основным способом ее воплощения.

Очевидно, что создание Шостаковичем Сюиты для 2-х фортепиано в жанровом отношении было спровоцировано двумя сходными рахманиновскими опусами: его Сюитами для двух фортепиано № 1 (1893) и № 2 (1901). Характерно, что сам Шостакович имя Рахманинова в числе прародителей этого замысла не упоминал. Подобное умолчание — весьма характерная черта отношения многих авторов к вопросу об исходных моделях и заимствованиях. Своеобразный эдипов комплекс творца особенно типичен для периода вхождения в искусство, утверждения собственного имени. Все же в анкете Грубера, заполненной молодым Шостаковичем, имя Рахманинова фигурирует в списке любимых композиторов[9].

Творческим доказательством этой любви может служить почти исключительно лишь его Сюита для двух фортепиано. Попытка написания Шостаковичем оперы «Цыгане» на тот же пушкинский сюжет, что и «Алеко», — другой очевидный *pendant* к Рахманинову — не получила завершения. Точная хронология создания оперы не установлена, но скорее всего это начало 1920-х годов, когда создавалась и Сюита ор. 6. «Цыгане» были уничтожены автором в 1926 году, но отдельные номера сохранились [5, с. 27–28]. Пушкинские «Цыгане» и в поздние годы оставались для композитора сюжетом, связанным с темой фатума. Свой рассказ Исааку Давидовичу Гликману в середине 1960-х о тягостных перипетиях, связанных с вынужденным вступлением в партию, Шостакович закончил цитатой: «И от судеб защиты нет»[10].

[9] См.: Шостакович о себе и о своих сочинениях. С. 475.

[10] См.: Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману / сост. и коммент. И. Д. Гликмана. М.; СПб.: Композитор, 1993. С. 161.

Этот ассоциативный ряд закономерно дополнялся и специфично окрашенным восприятием музыки Рахманинова, в многообразии которой им были акцентированы именно произведения трагической направленности.

Так один из первых же опусов Шостаковича вновь ставит перед нами вопросы о специфике его программности, роли цитирования в ней и фирменной «тайнописи» композитора, о которой, казалось бы, так много написано и сказано.

Программность, цитирование, «тайнопись»

Действительно, утаенные и обнародованные смыслы в произведениях Шостаковича — одна из излюбленных тем исследователей его творчества. Традиционно поднимается несколько проблем: использование монограмм, включая авторскую — DSCH, цитирование и автоцитирование. Вероятно, наиболее масштабное применение автоцитирования с включением «чужого слова» (от Людвига ван Бетховена до Альбана Берга, от Густава Малера и Рихарда Штрауса до Галины Уствольской) демонстрирует Соната для альта и фортепиано ор. 147 (1975). Сенсационные по своим выводам наблюдения Ивана Соколова над центральным разделом 3-й части, обнародованные в 2006 году, раскрывают смысл ее развития как последовательное воспоминание обо всех симфониях Шостаковича (за исключением Одиннадцатой, не содержащей авторского тематизма) [12]. Это радикальное музыкально-драматургическое решение в результате акцентирует значение Альтовой сонаты как итогового музыкального высказывания композитора, его *opus magnum*. В свою очередь использование авторской монограммы DSCH в различных сочинениях Шостаковича по умолчанию включает в интонационный сюжет сочинения фигуру лирического героя, отождествляющегося с автором.

Однако случаи цитирования Шостаковичем других композиторов далеко не всегда находят достаточно убедительное аналитическое объяснение. Так, комплекс цитат, отмеченных различными исследователями в Пятой симфонии, не складывается в стройное смысловое и стилистическое единство, называются столь разные по своим возможным сюжетным подтекстам оперы, как «Кармен» [13, с. 748], «Евгений Онегин» и «Руслан и Людмила» [14, с. 242–245], а также партитуры Берлиоза, Рихарда Штрауса и Малера [15, с. 151–155; 16].

Неизбежен вопрос, насколько сам композитор осознавал появление таких аллюзий. Обязательно ли подразумевать за ними наличие смысловых подтекстов или перед нами результат бессознательной игры звуковых ассоциаций, отражающий формальное сходство мотивов? Случай итогового сочинения Шостаковича — его Пятнадцатой симфонии — подчеркивает неоднозначность ответа. Смысл использования здесь цитат из Россини, Вагнера, Глинки и Бетховена, отмеченных самим Шостаковичем и как бы лично задокументированных, и наличие между ними смыслового единства казалось не вполне ясным и самому композитору. Вот его растерянное признание: «Я сам не знаю, зачем эти цитаты, но я не мог не сделать эти цитаты, не мог...»[11]

Однако использование цитат так или иначе остается для интерпретаторов маркером семантической глубины сочинения, поводом для поисков его смысловых подтекстов — той самой тайнописи, которая во многом инкриминируется сочинению самой эпохой. Дирижер Владимир Михайлович Юровский, рассуждая о программности и начав с малеровских симфоний, сделал более широкое обобщение:

> ...отсутствие текстовых объяснений в более поздних симфониях Малера не означает отсутствия в них внутренней программы. Я убежден, что она есть во всех сочинениях Малера, как, кстати, и в симфониях Брукнера и даже Брамса, несмотря на то что последний якобы являлся адептом «чистой музыки». Признаюсь, я вообще не очень склонен верить в доктрину «чистого искусства», особенно если применять ее к романтическому XIX веку, да, наверное, и к веку XX тоже (по крайней мере ко многим его представителям). Другое дело, что музыка Дебюсси или Стравинского и вправду часто выражает только «саму себя» (термин последнего), чего никак нельзя сказать о музыке Шостаковича, Бриттена или Хенце. Все они в каком-то смысле были наследниками Чайковского и, конечно, Малера» [17, с. 23].

Не раз затрагивал эту тему и Шостакович, хотя нужно понимать, что ни одно из его высказываний не может быть воспринято с полной степенью доверия: условия, в которых были сделаны эти признания, никогда не предоставляли композитору неограниченной свободы самовыражения. И все же совсем не учитывать эти автохарактеристики мы тоже не можем. Наиболее развернутое высказывание Шостаковича по проблеме «содержания» прозвучало в ходе дискуссии о программности, состоявшейся на страницах журнала «Советская музыка» в 1951 году. При всей его очевидной официозности оно заслуживает внимания:

[11] Там же. С. 282.

> В печатных спорах о программности выявились две различные точки зрения: одни товарищи считают программной только такую музыку, которая имеет словесный текст, предпосланный автором данному произведению, или конкретное сюжетное наименование. Другие рассматривают понятие программности более широко — как внутреннюю идею произведения, его содержание, раскрываемое в соответствующих музыкальных образах.
>
> Лично я отождествляю программность и содержательность. <...>
>
> Для меня глубоко содержательны, а значит, и программны такие произведения, как фуги Баха, симфонии Гайдна, Моцарта, Бетховена, этюды и мазурки Шопена, «Камаринская» Глинки, симфонии Чайковского, Бородина, Глазунова, некоторые симфонии Мясковского и многое другое[12].

Далее композитор привел примеры из баховского «Хорошо темперированного клавира» и сочинений Шопена, а также из Первой симфонии Бородина, которую, как он признался, любит «не меньше, чем 2-ю»[13].

Если на формулировке общих положений в этой статье, несомненно, остался «след» редакторского карандаша или отпечаток самоцензуры, то на отборе примеров и на их комментировании, по крайней мере в какой-то степени, сказались личные пристрастия композитора. Как, возможно, и на резюмирующем тезисе:

> Автор симфонии, квартета или сонаты может не объявлять их программы, но обязан иметь ее как идейную основу своего произведения. Мне кажется глубоко ложным такой метод, когда композитор сперва сочиняет музыку, а затем «осознает» ее содержание с помощью критиков и истолкователей его творчества. У меня лично, как и у многих других авторов инструментальных произведений, программный замысел всегда предшествует сочинению музыки»[14].

И еще одно важное утверждение:

> ...Некоторые участники дискуссии утверждали, что программность непременно требует особых исканий в области музыкальной формы. Мне думается, что программная музыка вполне может быть воплощена в формах и схемах, завещанных нам классиками.

---

[12] *Шостакович Д.* О подлинной и мнимой программности // Советская музыка. 1951. № 5. С. 76.

[13] Там же.

[14] Там же.

<...> Возможны и необходимы произведения с конкретным словесно сформулированным сюжетом, навеянным живыми образами нашей современности; но могут и должны существовать симфонии, квартеты, сонаты, инструментальные концерты, программа которых носит более обобщенный, философский характер, но которые также отображают современную советскую жизнь[15].

Словесная эквилибристика, в которой «обобщенный, философский характер» должен непротиворечиво уживаться с конкретикой «отображения современной советской жизни», не может отменить впечатления, что за этими тезисами стоит попытка защиты чистой инструментальной музыки от повсеместного идеологического шантажа советской тематикой. Особого внимания заслуживает сделанное Шостаковичем публично признание, что не только любой автор «обязан иметь программу», но и у него самого она «всегда предшествует сочинению музыки».

Возникает вопрос: в какой степени можно этому признанию доверять? Мы располагаем лишь одним абсолютно не ангажированным, не предназначавшимся для публикации и предполагавшим «чисто научные» цели высказыванием Шостаковича на тему творческого процесса: это его ответы на упоминавшуюся выше анкету Грубера 1927 года. Молодой композитор в качестве непосредственных причин «импульса к творчеству» называет прочтение «Русалочки» Андерсена, а также эпизоды мировой войны и революции, свидетелем которых он стал: «...вообще сочинял много под влиянием внешних событий»[16]. Но и миновав пору детства, он иногда признается в том, что продолжает сочинять под влиянием внешних импульсов. Таково, например, его сообщение о возникновении фортепианного цикла «Афоризмы»: «Я много тогда думал об одном законе природы, и это дало мне толчок к сочинению “Афоризмов”, которые охвачены одной идеей. Какова эта идея, я сейчас не хочу говорить»[17]. Симптоматична как первая, так и вторая часть этого пассажа: программность есть, но она утаена автором, хотя название цикла указывает на ее возможность.

Безусловно, внутренние отношения с программностью могли меняться у композитора с течением времени или же по-разному складываться в разных сочинениях. Интересно сравнить с этой точки зрения крайние периоды композиторской биографии: рассмотренный пример Сюиты

[15] Там же. С. 77–78.
[16] Шостакович о себе и своих сочинениях. С. 476.
[17] Там же. С. 477.

для двух фортепиано, одного из первых его опусов начала 1920-х, в котором программность демонстрируется явно, с Двенадцатым квартетом, непрограммным сочинением конца 1960-х, когда обозначился последний этап его творчества.

Квартет № 12 Des-dur op. 133 (1968)

Ко времени написания Двенадцатого квартета произошло множество событий, которые не могли косвенно не повлиять на принципы работы Шостаковича. Пройдя через два идеологических «чистилища» [18, с. 16] в виде так называемых чисток, он вынужден был делать соответствующие выводы. Они, по-видимому, спровоцировали изменения, которые претерпел его стиль на протяжении полувека. Их основное направление Марк Генрихович Арановский суммировал так:

> Одним словом, в музыке Шостаковича очень силен семиотический слой <…> Здесь мы сталкиваемся с важной особенностью поэтики Шостаковича — ролью в системе его художественных средств маски, символа, а следовательно, и методов зашифровки и расшифровки. <…> Композитор не питал особых надежд на то, что “чистая” музыка, к которой он почти целиком обратился после разгрома “Леди Макбет”, окажется ограждена от карающей длани политической цензуры. Ему предстояло найти такой способ самовыражения, который позволил бы, с одной стороны, полностью реализовать свои идеи, а с другой, — минимизировать поводы для новых гонений [14, с. 238].

Эту точку зрения разделяла Тамара Николаевна Левая, полагавшая, что «к осознанию техники подтекстов как своего рода творческой программы композитор пришел, по-видимому, в эпоху “оттепели”» [19, с. 152][18].

Под «подтекстом», по-видимому, подразумевается то «двоемыслие», диагноз которого был поставлен композитору на Западе еще в 1979 году скандальной книгой Соломона Волкова *Testimony*, или «некая двуликость», как двумя десятилетиями позже обозначила то же свойство Марина Дмитриевна Сабинина [21]. Сегодня этот вердикт, но теперь уже с обличающим определением «двуличие», выносится книгой Леонида Валентиновича Максименкова «Шостакович. Маршал советской музыки» [22]. Нельзя сказать, что эти суждения возникли на пустом месте. К автору, который пишет на титуле сочинения посвящение «жертвам фашизма и войны», а в частной беседе говорит о том, что оно посвящено

[18] Эта коллизия подробно рассмотрена в моей работе [20].

его собственной памяти[19], вопросы такого рода неизбежны. Как и вопросы этического порядка: даже если за этим признанием стояла только горькая ирония, а не обличающий пафос, приписанный ему другом-мемуаристом Гликманом, степень тяжести испытаний автора и упомянутых «жертв фашизма и войны» явно несопоставима.

Детектора лжи, на котором можно было бы экзаменовать вербальные саморепрезентации Шостаковича разных времен и по разным поводам, не существует, но музыка во многих случаях обладает его свойствами. Конечно, если принять за основу понимание музыки как мышления, а высказывания звуками — как речи. А это в свою очередь тоже богатый повод для дискуссии.

Поэтому наряду со стремлением «вычитывать» потаенные смыслы существуют и другие исследовательские стратегии, которые позволяют как бы вынести за скобки отдельные сочинения композитора, усматривая в них именно развитие самодовлеющей идеи «чистой музыки» как иного способа укрыться «от карающей длани» политической цензуры. Так, Левон Оганесович Акопян, говоря о временном отрезке между «оттепельной» Тринадцатой и «пессимистической Четырнадцатой симфониями» выделяет три опуса, в которых важной и «далеко не эпизодической структурной идеей» становится двенадцатитоновость: вокальный цикл «Семь стихотворений Александра Блока» (начало 1967 года), Двенадцатый струнный квартет (январь–март 1968-го) и Соната для скрипки и фортепиано (август–сентябрь 1968-го) [23, с. 579]. Исследователь сосредотачивает свое внимание на способах использования и на значении этого принципа как новой черты стиля Шостаковича, возникшей в те годы и свидетельствующей о его формальных исканиях:

> Самое оригинальное в блоковском цикле — тема, открывающая «Тайные знаки». <…> Ее начало есть не что иное как полный двенадцатитоновый ряд <…> Ассоциация двенадцатитоновой парадигмы с пугающими «тайными знаками», о которых идет речь в стихотворении Блока, естественно воспринимается как развитие идеи, впервые нашедшей свое выражение в «страхах» из Тринадцатой симфонии, где почти двенадцатитоновая тема представляла, в общем, то же смысловое поле [там же, с. 580].

Таким образом, по замечанию исследователя, двенадцатитоновость в этом вокальном цикле Шостаковича «указывает на нечто чуждое и жуткое, заставляющее, по словам Блока, “закрывать от страха глаза” на “черный сон”, который “тяготеет в груди” и наводит на мысли о близости “предначертанного конца”»

[19] См.: Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману. С. 159.

[там же, с. 582]. Как заключает Акопян, «дальнейшее развитие эта тенденция к семантизации двенадцатитоновости получит в Четырнадцатой симфонии» [там же]. Точнее — двенадцатитоновость наделяется коннотацией темы рока и темы смерти.

Однако следующий опус, то есть Двенадцатый квартет, в трактовке Акопяна подобной тенденции не содержит: двенадцатитоновость задействована в нем для осуществления формальной идеи — «создания и разрешения напряжений между двенадцатитоновой и тональной парадигмами» [там же]. Иначе говоря, Шостаковичу здесь важно не «что», а «как». В этом тезисе исследователь развивает подход, заявленный его западной коллегой Джуди Кун, которая в статье *The string quartets: in dialogue with form and tradition* из коллективной монографии *The Cambridge Companion to Shostakovich* (Cambridge, 2008) «рассматривает Двенадцатый квартет как опус, полностью избежавший привычных для Шостаковича внемузыкальных коннотаций»: этот «...грандиозный экспериментальный квартет <...> в большей степени, чем любой другой из квартетов Шостаковича, может рассматриваться как композиция о композиции и о средствах композиции, и в этом смысле представляет собой вклад композитора в текущую советскую дискуссию о новой музыке» (цит. по: [24, с. 150]).

Из смысловых моментов в теоретической интерпретации Двенадцатого квартета Акопяном акцентирован лишь многозначительный штрих в начале первой части, на который обратил внимание адресат посвящения квартета и тогдашняя первая скрипка Квартета им. Бетховена — Дмитрий Михайлович Цыганов[20]: молчание второй скрипки на протяжении всей главной партии наделено символическим значением как дань памяти Василию Петровичу Ширинскому — недавно умершему второму скрипачу ансамбля [24, с. 149].

Другое наблюдение, дающее выход к проблеме семантизации двенадцатитоновости в Двенадцатом квартете, принадлежит тому же Цыганову: скрипичную каденцию, построенную на реминисценциях эпиграфа первой части, он характеризует как зловещую музыку, уподобляя ее длительное *pizzicato* шагам смерти[21].

Есть ли какие-то основания усмотреть в этих исполнительских комментариях повод для поисков программной основы всего сочинения? Кто прав —

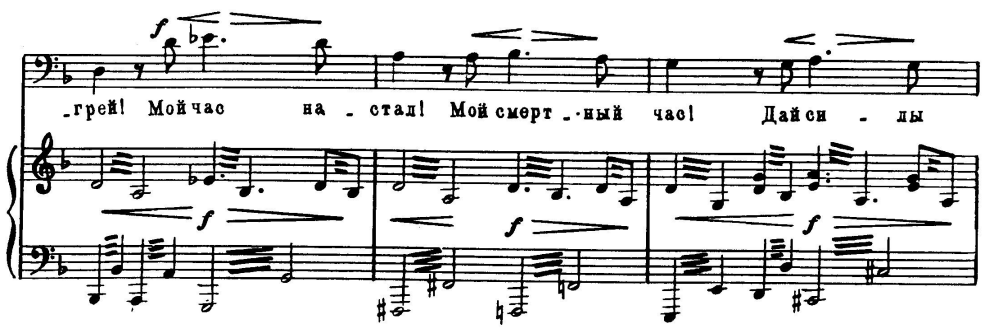
[20] См. коммент. Д. Цыганова в кн.: В мире Шостаковича / сост. и коммент. С. Хентовой. М.: Композитор, 1996. С. 211.

[21] Там же.

исполнитель, взывающий к потаенным смыслам сочинения, или теоретик, сводящий его драматургию к реализации чисто формальной композиционной идеи?

О цитатах и аллюзиях в Квартете № 12

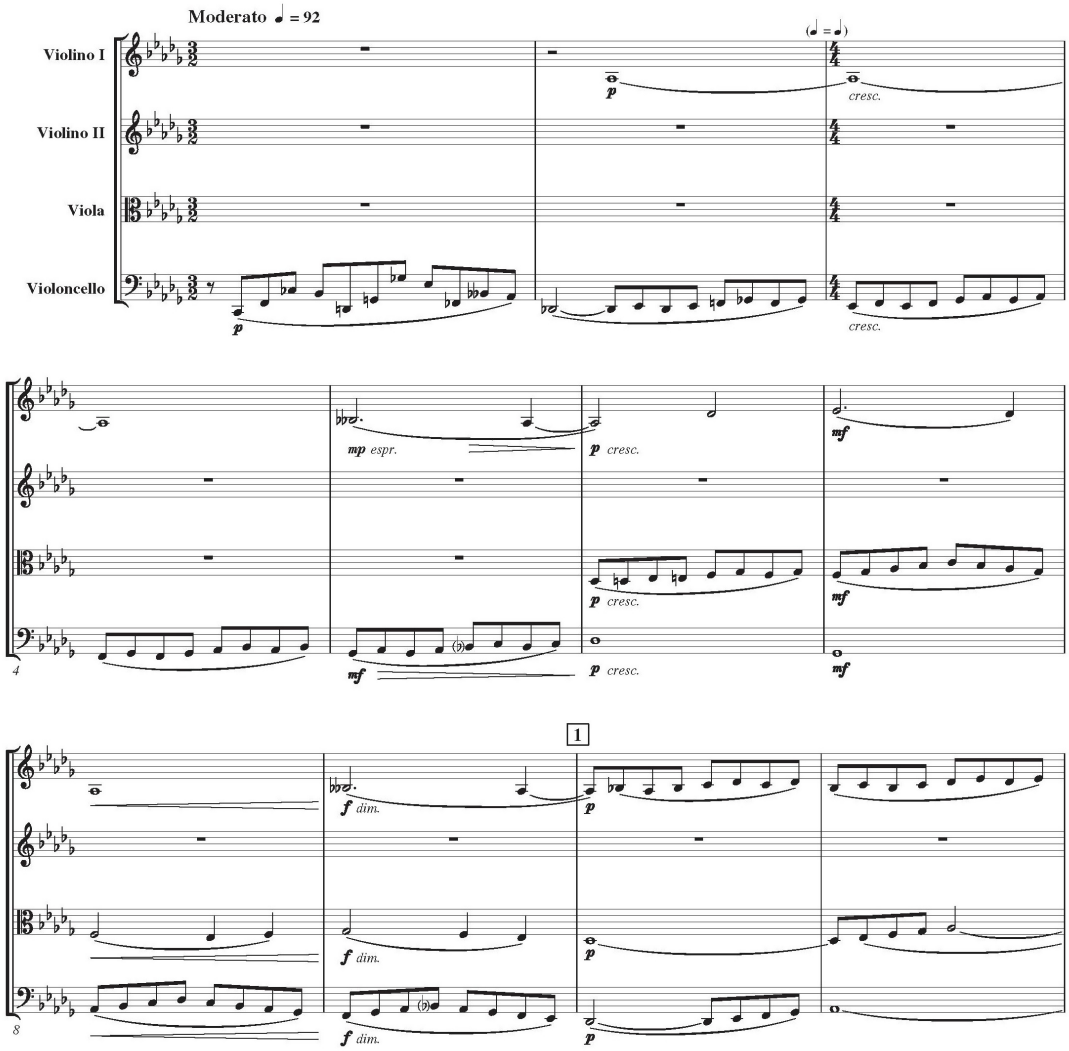
Ответ обнаруживается в тайнописи этого текста, о наличии которой более всего свидетельствует цитирование «чужого слова». В небогатой литературе о Двенадцатом квартете однажды оказалась отмечена только аллюзия на «Бориса Годунова» Мусоргского, заявленная с первых же нот, — узнаваемая цитата из инструментального сопровождения Рассказа Пимена из IV действия [25, с. 98]. Она становится лейтмотивом, определяя строй и образность всей первой части квартета, появляется в ключевых моментах второй. Но до сих пор не отмеченной в литературе оказалась другая аллюзия, приобретающая конкретность цитаты, — собственно мелодическая линия лейтмотива. Если в первом проведении (тт. 6–8) — это только намек на мелодический прототип (интонация слегка перефразирована и дана в мажоре), то второе проведение (с т. 24) дает вполне конкретную отсылку, причем не просто к некой теме, но и к «слову, спрятанному в музыке»[22]: цитируется трагическая кульминация арии Сусанина 4 действия — «Мой час настал! Мой смертный час!» («Ох, горький час! Ох, страшный час!»)[23] (*Примеры 6, 7*).



Пример 6. Глинка М. Ария Сусанина из оперы «Жизнь за царя», д. IV

[22] *Кац Б. А.* Слово, спрятанное в музыке // Музыкальная академия. 1995. № 4–5. С. 49–56.

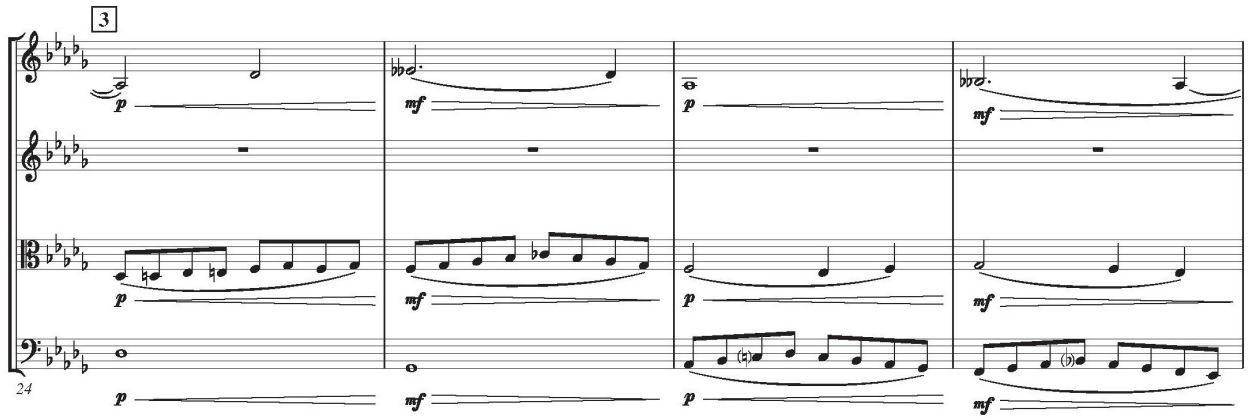
[23] Здесь приводятся два варианта текста: первый — С. М. Городецкого, второй — барона фон Розена. Оба текста, несомненно, были известны композитору, но который из них к той поре закрепился в памяти, сказать трудно.

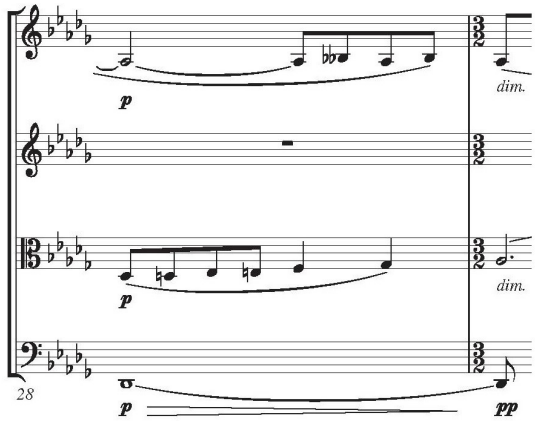


Пример 7. Шостакович Д. Квартет № 12, ч. I

«Слово, спрятанное в музыке», создает смысловой подтекст сочинения, а цитата, благодаря неоднократным проведениям, приобретает статус лейтмотива всего квартета. Если при своем первом появлении в т. 2 в партии первой скрипки она звучит в обманчивом мажорном варианте, то на волне развития «пименовского лейтмотива» приобретает еще большее, и теперь уже неоспоримое сходство с «сусанинским мотивом»: в партии первой скрипки в т. 24 он воспроизводится уже почти дословно — в миноре и практически

на той же высоте, что и у Глинки, но с характерным для Шостаковича бемольным усугублением тональности. Совпадает размер, сохранено, но утяжелено за счет укрупнения длительностей в два раза ритмическое соотношение ступеней[24] (*Пример 8*).





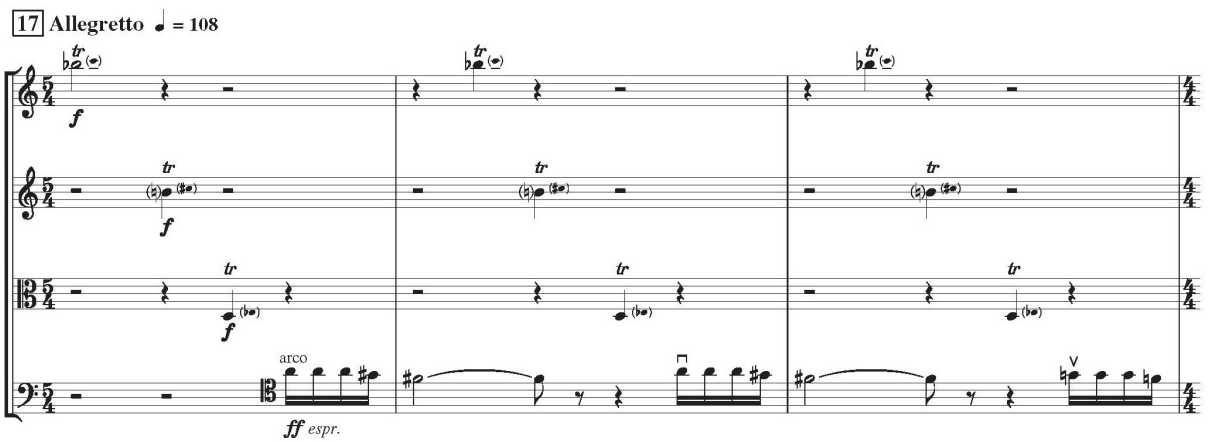
Пример 8. Шостакович Д. Квартет № 12, ч. I, тт. 24–28

Многократный повтор на протяжении первой части квартета «сусанинского вздоха» с его подспудной подтекстовкой — «смертный час», «страшный час» — преследует автора во всей своей неотвратимой ясности: с начала «ложной репризы» в ц. 8 — у виолончели, затем у 1-й скрипки; с ц. 14 — у 2-й скрипки; в ц. 15 — у альта и 1-й скрипки. Но есть и еще один важный повод для его появления — он начинается, с *D–Es* как напоминание о шостаковической монограмме.

[24] Отметив эту цитату, О. Осипенко тем не менее отнесла сам мотив к категории тем с «ярко выраженным национальным колоритом», обратив внимание на его «песенную протяженность» и «жалобно-щемящий оттенок» [25, с. 92, 98].

Таким образом, вся первая часть этого цикла сопровождается стенанием о смерти, очень личностно окрашенным и спаянным с трагическим мотивом из «Бориса Годунова». Его появление здесь объясняется также «спрятанным словом»: оперный Пимен рассказывает о смерти «отрока Димитрия»!

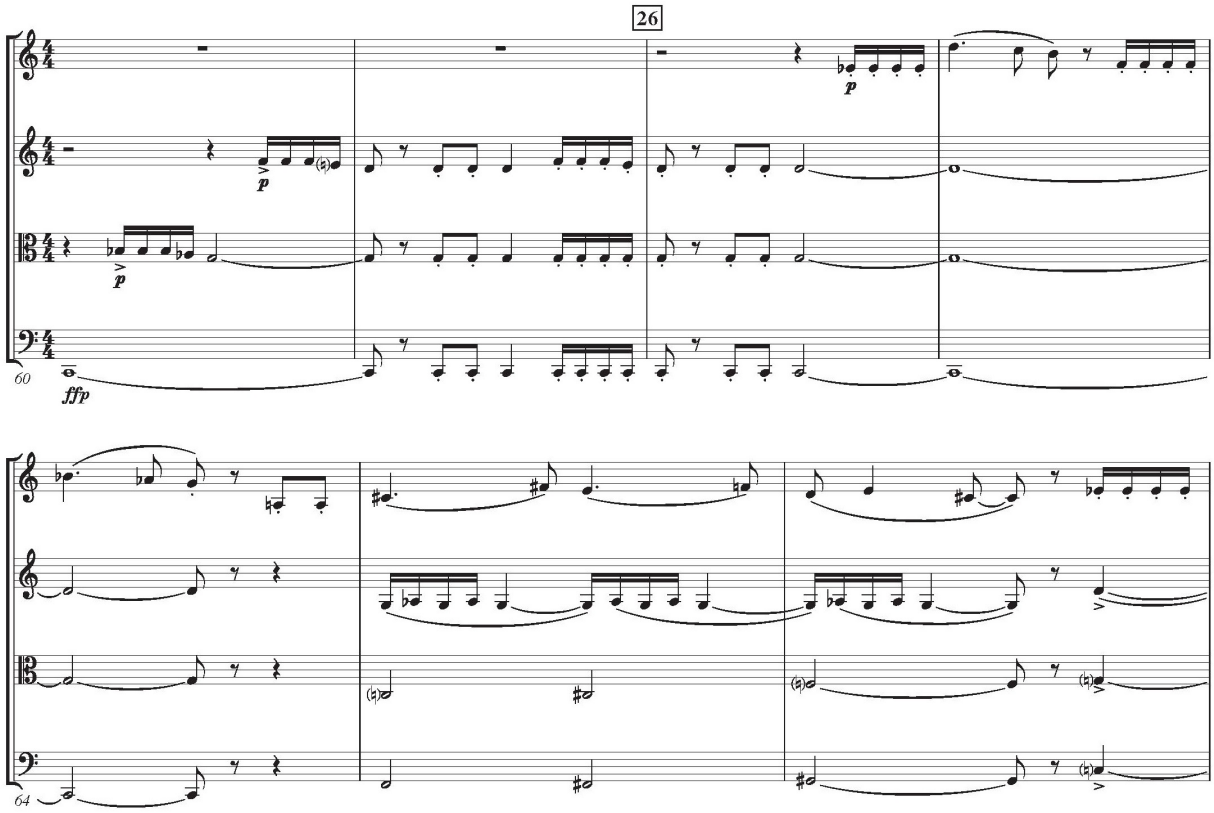
Драматургические вехи Двенадцатого квартета, наделенные отчетливой семантикой и связью со словом, продолжают и далее выстраивать слушательское восприятие сюжетной логики, чье смысловое единство усилено компактностью нетрадиционного (в том числе и для самого Шостаковича) двухчастного цикла. Вторая часть открывается чрезвычайно выразительным и неожиданным образом: «...характерным фактурным элементом — резкими точечными “вспышками” коротких трелей, появляющимися поочередно (у первой скрипки, затем у второй, потом у альта — ц. 17) и сопутствующими развертыванию темы в дальнейшем» [25, с. 89] (*Пример 9*).



Пример 9. Шостакович Д. Квартет № 12, ч. II

Олеся Александровна Осипенко справедливо относит пуантилистические мотивы квартета к характерной для поздних сочинений Шостаковича сфере «таинственного, запредельного, связанного с леденящим душу ужасом смерти» [там же, с. 91]. Характерно, что это вступление приводит далее к ожесточенному спору инструментов в теме главной партии второй части (с ц. 19), который разворачивается как противопоставление мотива трелей и мотива четырех шестнадцатых, завершающихся длинной нотой «в пространстве между двенадцатитоновым и тональным полюсами» [24, с. 150].

Но здесь есть и смысловое измерение, поскольку во второй части глубоко личный пафос высказывания подтверждается и усиливается введением в ц. 26 варианта шостаковической монограммы, данного в инверсии: Es-D-C-H. Давно уже закрепленная к этому времени в сочинениях композитора интонация сопрягается с ритмоформулой «Ми-тень-ка», на значение которой обратил внимание Аркадий Иосифович Климовицкий [26]. Так они семантически усиливают и проясняют смысл друг друга (*Пример 10*).



Пример 10. Шостакович Д. Квартет № 12, ч. II (ц. 26)

В процессе развития постепенно обретается точная формула монограммы — интонационный сюжет как бы приходит к ней.

Кульминация, начатая в ц. 31, возвращает искаженный страданием основной лейтмотив «стона», и на гребне волн накатывающего отчаяния звучат его возгласы (ц. 32–33). Далее интонационный сюжет закономерно приводит

к трагическому соло виолончели в ц. 45. Ему отвечает тишайший скорбный хорал, а далее мистическую атмосферу этого литургического по своему характеру респонсория нарушают виолончельные реплики «оплакивания навзрыд» в напряженной тесситуре скрипичного ключа. Этот хорал в ц. 46 по своему длительному развертыванию и темпу соответствует образу похоронного шествия. Как отмечает Осипенко, в ц. 48 у обеих скрипок и альта появляется мотив креста в хоральной фактуре, при этом в партии виолончели отчетливо проступает фигура *passus duriusculus* [25, с. 170]. Развитие приходит к семантически нагруженной формуле, буквально кричащей о смертной муке.

Следующая за этим каденция 1-й скрипки, на инфернальную образность пиццикато которой обратил внимание Цыганов, действительно взывает к символике *danse macabre* — и в ц. 56 возникает призрачное вальсообразное *tutti*, которое перекликается с *quasi*-вальсовой побочной темой 1-й части, окрашенной двенадцатитоновостью (ц. 4–7). Использование додекафонии, таким образом, вполне соответствует «рецепту», данному композитором в интервью весной 1968 года накануне премьеры квартета:

> Если, скажем, композитор ставит себе задачу писать обязательно додекафонную музыку, то он искусственно ограничивает свои возможности, замысел. Использование же элементов этих сложных систем вполне оправдано, если оно диктуется мыслью сочинения[25].

Роль двенадцатитоновости оказывается здесь именно смысловой, наделяется негативной семантикой, как это было характерно в целом для советского авангарда 1960-х. Призрачность, создаваемая додекафонностью в побочной партии, становится устойчивым образом, одним из ликов смерти, возникающем и в 1-й, и во 2-й части.

Хорал, предваряемый на этот раз монологом скрипки, вновь прозвучит в ц. 59. После него в ц. 60 вернется лейтмотив, аналогичный репризе всего сочинения, что создает эффект одночастной формы с неким подобием монотематизма. Однако завершается все неожиданной по своей образности и смыслу кодой: в ц. 65 возникает судорожно-напряженное веселье мотива шестнадцатых, подобное похохатыванию мелких бесов. Но их натиск усмиряется с помощью настоятельно-требовательного, почти экстатического утверждения господства тоники

[25] *Шостакович Д.* Приглашение к молодой музыке // Юность. 1968. № 5. С. 87. (Цит. по: [24, с. 149]).

Des-dur, опровергающей возможность нигилистического итога. Некое смысловое подобие этому мощному образу преодоления в финале столь трагического сюжета можно найти у Бориса Пастернака в стихотворении «На Страстной», написанном в первую послевоенную Пасху 1946 года, из цикла «Стихотворения Юрия Живаго», завершавшего знаменитый роман писателя:

Но в полночь смолкнут тварь и плоть,
Заслышав звук весенний,
Что только-только распогодь —
Смерть можно будет побороть
Усильем Воскресенья[26].

Подобным же «рассветным усилием» Des-dur в финале Двенадцатого квартета отгоняет ночную нечисть, заставляя вспомнить эти, возможно, неизвестные Шостаковичу стихи[27].

Исаак Давидович Гликман вспоминал встречу с Шостаковичем весной 1968 года:

> 9 марта (в Репине) он с улыбкой сказал мне и моей жене Вере Васильевне: «Может быть, это смешно, но мне всегда кажется, что я не успею дописать свой очередной опус. Вдруг я умру и вещь останется неоконченной». Но, слава Богу, ничего не случилось, и 16 марта Дмитрий Дмитриевич сыграл (в Репине) мне и Вениамину Е. Баснеру глубоко драматичный Двенадцатый квартет. Настроение у него было приподнятое»[28].

Заключение

Проделанный аналитический экскурс в поисках танатологии Шостаковича применительно к одному из самых ранних и одному из поздних его сочинений заставляет задуматься по крайней мере над двумя вопросами. Первый — почему столь очевидные цитаты из столь знаменитых произведений русских классиков оказались не замечены исследователями (а также, по-видимому, и исполнителями), в чем фокус и закономерность этой нашей «глухоты»?

Думается, что мы излишне доверяемся авторским свидетельствам. О Сюите для двух фортепиано ор. 6 можно было прочесть, как мы уже упоминали, авто-

[26] *Пастернак Б. Л.* Полное собрание сочинений: в 11 т. М.: Слово/Slovo, 2004. С. 518. Т. 4. Доктор Живаго, 1945–1955.

[27] Стихотворение, написанное на первую послевоенную Пасху, вошло позже в цикл «Стихов Юрия Живаго», но еще до публикации романа появилось в русскоязычной эмигрантской печати в 1957 году.

[28] Письма к другу... С. 240.

комментарий, отсылающий к Чайковскому и Глазунову. На Рахманинова сам автор не указал, и аналитики дальше констатации общих стилистических сходств двинуться не осмелились. Относительно Двенадцатого квартета автокомментарий оказался еще более лукавым. По поводу нового опуса его будущему исполнителю Д. М. Цыганову Шостакович сказал: «Симфония, симфония...» (цит. по: [27, с. 510]). На поверку же музыкальный текст явственно отсылает к оперным аллюзиям. И тогда возникает второй вопрос: не лукавил ли композитор, осознавал ли он сам наличие этих цитат.

Если попытаться объяснить все работой подсознания, то скорее всего катализатором оперных ассоциаций в Двенадцатом квартете послужил использованный для его эскизов черновик с фрагментом работы Шостаковича над редакцией «Хованщины» (1958)[29]. В свою очередь редактирование им «Бориса» (1940), отодвинутое в тень множеством других работ и событий, могло давностью своей послужить все той же игре подсознания. В прошлом остались и встречи с первой оперной глинкинской партитурой: в 1944 году в финал музыки к фильму «Зоя» он включил цитату из «Жизни за царя» (тогда уже — «Ивана Сусанина»), а в 1957, за десять лет до работы над квартетом, принял участие в сочинении коллективных «Вариаций на тему Глинки» к 100-летию со дня смерти классика, в основу которых легла Песня Вани.

Сусанинский мотив с его сохраненной, хотя и омраченной бемольной сферой высотностью, будучи помещен в новый контекст, мог оторваться в памяти автора от конкретных слов, но сохранить свою трагическую семантику. Хотя подтверждений об осознанном использовании упомянутых цитат автор нам не оставил, стройность концепции целого, непротиворечивость соединения аллюзий на «Бориса», «Сусанина», авторской монограммы с образной драматургией Двенадцатого квартета демонстрирует безукоризненную работу его художнической интуиции.

Принципы этой работы возникли не в одночасье, не под давлением внешних идеологических обстоятельств, как принято думать, а изначально были присущи его дарованию, как это демонстрирует его первое крупное самостоятельное сочинение Сюита для двух фортепиано, опус 6. От нее до последнего творческого этапа прослеживается непосредственная преемственность —

[29] Архив Д. Д. Шостаковича. Ф. 1. Р. 1. Ед. хр. 136. Л. 1 об. См: [28, с. 217].

в отношении к музыке как искусству коммуникации, в приверженности к специфическим способам создания этой коммуникации, то есть музыкальной речи.

Несомненно и то, что оба эти опуса — один с обнародованным посвящением-*memoria*, другой без какого-либо намека на задуманную программность — входят в шостаковическую танатологию, мысль о которой занимала композитора с детских лет до последних дней. Тема смерти видится с этой точки зрения центральной в его творчестве. Эта экзистенциальная проблема опережает по своему появлению какие бы то ни было социальные отклики. Вот только «ужас Танатоса» неустанно подпитывался историческими испытаниями — от детских слухов о первой мировой и впечатлений революционных будней до ощущения обреченности в годы сталинского правления и глобального катастрофизма Второй мировой, а позже — многомудрого пессимизма последних десятилетий жизни композитора, омраченных тяжелейшими физическими недугами.

Гипноз образа смерти не ослабевал, хотя трактовка и воплощение темы могли неоднократно меняться. Здесь вновь не стоит полностью доверять автокомментариям. Широкую известность получило, например, обезоруживающее своей искренностью и трагизмом признание Шостаковича в безверии, его нигилистическая характеристика финала человеческой жизни как безусловного и не подлежащего обжалованию конца, публично сделанное на генеральной репетиции Четырнадцатой симфонии — опуса, безраздельно посвященного именно теме смерти. Написанная годом позже Двенадцатого квартета, Симфония стала очередным этапом раздумья над этой темой, приведшей к обнародованию жизненного *credo* композитора в ее программе и в комментариях к ней. То, что прозвучало тогда из его собственных уст, предлагает соблазнительную возможность проекции и на другие опусы, с той же темой связанные:

> Я отчасти пытаюсь полемизировать с великими классиками, которые затрагивали тему смерти в своем творчестве, и, как мне кажется <...> вот вспомним смерть Бориса Годунова, когда Борис Годунов, значит, помер, то наступает, значит, какое-то просветление. Вспомним Верди «Отелло», когда вся трагедия кончается и гибнут Дездемона и Отелло, то тоже звучит прекрасное успокоение. Вспомним «Аиду». Когда наступает трагическая гибель героев — это смягчается светлой музыкой. Думается мне, что и не менее выдающийся английский композитор Бенджамин Бриттен — его бы я тоже упрекнул. <...> Вот, мне кажется, что отчасти, может быть, иду,

подражая, иду по стопам великого русского композитора Мусоргского. Его цикла «Песни и пляски смерти». Может быть, не все [части], но «Полководец» — это большой протест [против] смерти и напоминание о том, что надо жизнь свою прожить честно, благородно, порядочно, не совершать плохих поступков никогда. Потому что, увы, еще не так скоро ученые наши додумаются до бессмертия. Нас это ждет, так сказать, всех. Ничего хорошего в таком конце жизни я не вижу...[30]

Однако на Двенадцатый квартет с его финалом-преодолением, как видно, это высказывание экстраполировать невозможно. «Моление о чаше» (явленное мотивом креста)[31] на этот раз завершается помилованием. Сходство интонационного сюжета этой партитуры с поэтическим сюжетом пасхального пастернаковского стихотворения усиливается тем, быть может, странным и случайным совпадением, что Квартет был завершен весной 1968 года в начале Великого поста.

Музыка, таким образом, — в том числе и процитированная «чужая», — всегда способна сказать о сомнениях, надеждах, глубинах миросозерцания своего автора больше, чем скажет нам он сам и чем, возможно, он сам способен осознать.

Список литературы

1. *Tosser G.* Les dernières oeuvres de Dimitri Chostakovitch: une esthétique musicale de la mort, 1969–1975. Paris: Harmattan, 2000.

2. *Раку М. Г.* Гектор Берлиоз на пути к романтическому метажанру: фантазии о сне и смерти // Романтизм: истоки и горизонты. Материалы международной научной конференции памяти А. Караманова 24–26 февр. 2011 г. / ред.-сост. Т. М. Русанова, Е. В. Клочкова. М.: РАМ им. Гнесиных, 2012. С. 149–160.

[30] Стенограмма выступления Шостаковича. Цит. по: Тартаковская Н. Шостакович в грамзаписи. По материалам Архивно-рукописного отдела // Шостакович — Urtext. М.: Дека-ВС, 2006. С. 209–210.

[31] Вера Валькова констатирует, что «сюжет Голгофы» является одним из постоянных в сочинениях Шостаковича [29].

3. *Елизаров М. А.* Левый экстремизм на флоте в период революции 1917 года и гражданской войны: февраль 1917 – март 1921 гг.: автореф. дис. ... д-ра ист. наук: 07.00.02. СПб., 2007.

4. *Ломоносова М. В.* «На смерть Ф. Ф. Кокошкина и А. И. Шингарева» — рукопись Николая Кареева в Пушкинском Доме // Социология науки и технологий. 2020. Т. 11. № 2. С. 113–127. https://doi.org/10.24411/2079-0910-2020-12006

5. *Дигонская О. Г., Копытова Г. В.* Дмитрий Шостакович. Нотографический справочник: в 3 вып. СПб.: Композитор, 2010. Вып. 1. От ранних сочинений до Симфонии № 4 ор. 43 (1914–1936).

6. *Петров В. О.* Сюита для двух фортепиано Дмитрия Шостаковича как музыкальный роман (к вопросу о проявлении эпоса в наследии композитора) // Philharmonica. International Music Journal. 2021. № 4. С. 67–76. https://doi.org/10.7256/2453-613X.2021.4.36165

7. *Петров В. О.* О роли драматического конфликта в фортепианных дуэтах Дмитрия Шостаковича // Музыка. Искусство, наука, практика. 2024. № 2. С. 50–60. https://elibrary.ru/download/elibrary_67996957_18163888.pdf

8. *Петров В. О.* Фортепианные дуэты Дмитрия Шостаковича: образный мир и специфика жанра: монография. Астрахань: Изд-во ИП Н. В. Забродина, 2024.

9. *Бобрик О. А.* Музыкальные раритеты: сочинения Д. Д. Шостаковича для двух фортепиано // Шостакович Д. Д. Новое собрание сочинений: в 150 томах / гл. ред. В. А. Екимовский; науч. ред. пояснительных статей М. Г. Раку (отв. ред.), Л. О. Акопян, С. И. Савенко. М.: DSCH, 2019. Серия XII. Сочинения для фортепиано. Т. 112. Сочинения для двух фортепиано. С. 129–132.

10. *Дельсон В. Ю.* Фортепианное творчество Д. Д. Шостаковича. М.: Советский композитор, 1971.

11. *Карпенко В. Е.* Сюита памяти отца // Культура. Духовность. Общество: материалы международной научно-практической конференции. Иркутск: Центр развития научного сотрудничества, 2014. С. 199–206.

12. *Соколов И. Г.* По направлению к Альтовой сонате // Музыкальная академия. 2006. № 3. С. 43–48.

13. *Мазель Л. А.* Шостакович. Побочная партия из Moderato 5-й симфонии (первый период) // Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М.: Музыка, 1967. Ч. I. С. 736–749.

14. *Арановский М. Г.* Музыкальные «антиутопии» Шостаковича // Русская музыка и XX век: русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / ред.-сост. М. Арановский. М.: ГИИ, 1997. С. 235–249.

15. *Барсова И. А.* Между «социальным заказом» и «музыкой больших страстей». 1934–1937 годы в жизни Д. Шостаковича // Барсова И. А. Контуры столетия. Из истории русской музыки XX века. СПб.: Композитор, 2007. С. 137–156.

16. *Редепеннинг Д.* Малер и Шостакович // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 164–168.

17. Владимир Юровский: из трехколесного велосипеда у Малера получился двигатель внутреннего сгорания. Беседовала Юлия Чечикова // Музыкальная жизнь. 2020. № 6. С. 18–25.

18. *Акопян Л. О.* Шостакович и советская власть: история взаимоотношений // Д. Д. Шостакович: pro et contra. Д. Д. Шостакович в оценках современников, композиторов, публицистов, исследователей, писателей: антология / сост. Л. О. Акопян. СПб.: РХГА, 2016. С. 7–50.

19. *Левая Т. Н.* Поэтика иносказаний // Музыкальная академия. 1999. № 1. С. 151–154.

20. *Раку М. Г.* «Музыкальная пауза» середины пятидесятых: Шостакович и другие // Второй Всесоюзный съезд советских писателей (1954). Идеология исторического перехода и трансформация советской литературы / ред.-сост. В. Ю. Вьюгин. СПб.: ИРЛИ РАН (Пушкинский дом), 2018. С. 428–464.

21. *Сабинина М. Д.* Было ли два Шостаковича? // Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 233–237.

22. *Максименков Л. В.* Шостакович. Маршал советской музыки. М.: Вече, 2025.

23. *Акопян Л. О.* Феномен Дмитрия Шостаковича. СПб.: Русская христианская гуманитарная академия, 2018.

24. *Акопян Л. О.* Двенадцатый струнный квартет Des-dur соч. 133 // Шостакович Д. Д. Новое собрание сочинений: в 150 тт. / гл. ред.

В. А. Екимовский; науч. ред. пояснительных статей М. Г. Раку (отв. ред.), Л. О. Акопян, С. И. Савенко. М.: DSCH, 2021. Серия X. Камерные инструментальные ансамбли. Т. 103. Квартеты 10–12. С. 148–150.

25. *Осипенко О. А.* Музыкальный тематизм струнных квартетов Д. Д. Шостаковича: жанровый генезис и семантика: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Т. I. Красноярск, 2018.

26. *Климовицкий А. И.* Еще раз о теме-монограмме D-Es-C-H // Д. Д. Шостакович: сб. статей к 90-летию со дня рождения / сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 1996. С. 249–268.

27. *Хентова С. М.* Шостакович. Жизнь и творчество: в 2 т. Л.: Советский композитор, 1986. Т. 2.

28. *Акопян Л. О.* Квартет № 12. Пояснительные комментарии // Шостакович Д. Д. Новое собрание сочинений: в 150 тт. / гл. ред. В. А. Екимовский; науч. ред. пояснительных статей М. Г. Раку (отв. ред.), Л. О. Акопян, С. И. Савенко. М.: DSCH, 2021. Серия X. Камерные инструментальные ансамбли. Т. 103. Квартеты 10–12. С. 217–220.

29. *Валькова В. Б.* Сюжет Голгофы в творчестве Шостаковича // Шостакович: между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2000. С. 679–716.

References

1. Tosser, G. (2000). *Les dernières oeuvres de Dimitri Chostakovitch: une esthétique musicale de la mort, 1969–1975*. Harmattan.

2. Raku, M. G. (2012). Gektor Berlioz na puti k romanticheskomu metazhanru: fantazii o sne i smerti [Hector Berlioz on the Path to the Romantic Metagenre: Fantasies of Sleep and Death]. In T. M. Rusanova, & Ye. V. Klochkova (Eds.), *Romantizm: istoki i gorizonti* [*Romanticism: Origins and Horizons*]. *Proceedings of the International Scientific Conference in Memory of A. Karamanov, February 24–26, 2011* (pp. 149–160). Gnesin Russian Academy of Music. (In Russ.).

3. Elizarov, M. A. (2007). *Levyj ekstremizm na flote v period revolyutsii 1917 goda i grazhdanskoj vojny: fevral' 1917 – mart 1921 gg*. [*Left-wing Extremism in the Navy During the 1917 Revolution and Civil War: February 1917 – March 1921*] [Abstract of unpublished doctoral dissertation]. Saint Petersburg State University. (In Russ.).

4. Lomonosova, M. V. (2020). “Na smert’ F. F. Kokoshkina i A. I. Shingareva”: rukopis’ Nikolaya Kareeva v Pushkinskom Dome [“On the Death of F. F. Kokoshkin and A. I. Shingarev”: a Manuscript of Nikolai Kareev in the Pushkin House]. *Sociology of Science and Technology, 11*(2), 113–127. (In Russ.). https://doi.org/10.24411/2079-0910-2020-12006

5. Digonskaya, O. G., & Kopytova, G. V. (2010). *Dmitrii Shostakovich. Notograficheskii spravochnik* [*Dmitry Shostakovich. Catalogue*]: V*ol 1*: *Ot rannikh sochinenij do Simfonii № 4 op. 43 (1914–1936)* [*From Early Works to Symphony No. 4, op. 43 (1914–1936)*]. Kompozitor – Saint-Petersburg. (In Russ.).

6. Petrov, V. O. (2021). Dmitry Shostakovich’s Suite for Two Pianos as a Musical Novel (On the Issue of Manifestation of Epos in the Composer’s Legacy). *Philharmonica. International Music Journal*, (4), 67–76. (In Russ.). https://doi.org/10.7256/2453-613X.2021.4.36165

7. Petrov, V. O. (2024). On the Role of Dramatic Conflict in Piano Duets by Dmitry Shostakovich. *Music. Art, research, practice,* (2), 50–60. (In Russ.). https://elibrary.ru/download/elibrary_67996957_18163888.pdf

8. Petrov, V. O. (2024). *Fortepiannye duehty Dmitriya Shostakovicha: obraznyj mir i specifika zhanra* [*Dmitri Shostakovich’s Piano Duets: The Figurative World and Specifics of the Genre*]. IP N. V. Zabrodina Publ. House. (In Russ.).

9. Bobrik, O. A. (2019). Muzykal’nye raritety: sochineniya D. D. Shostakovicha dlya dvukh fortepiano [Musical Rarities: Works by D. D. Shostakovich for Two Pianos]. In V. A. Yekimovskii, M. G. Raku, L. O. Akopyan, & S. I. Savenko (Eds.), *Shostakovich D. D. Novoe sobranie sochinenij* [*Shostakovich D. D. New collected works*] *Series XII: Sochineniya dlya fortepiano* [*Works for Piano*], *Vol. 112: Sochineniya dlya dvukh fortepiano* [*Works for Two Pianos*] (pp. 129–132). DSCH. (In Russ.).

10. Delson, V. Yu. (1971). *Fortepiannoe tvorchestvo D. D. Shostakovicha* [*Piano Works by D. D. Shostakovich*]. Sovetskij Kompozitor.

11. Karpenko, V. Ye. (2014). Syuita pamyati ottsa [Suite in Memory of the Father]. In *Kultura. Dukhovnost. Obshchestvo* [*Culture. Spirituality. Society*]: *Proceedings of the International Scientific and Practical Conference* (pp. 199–206). Tsentr razvitiya nauchnogo sotrudnichestva. (In Russ.).

12. Sokolov, I. G. (2006). Po napravleniyu k Altovoi sonate [Towards the Viola Sonata]. *Music Academy*, (3), 43–48. (In Russ.).

13. Mazel', L. A. (1967). Shostakovich. Pobochnaya partiya iz Moderato 5-j simfonii (pervyj period) [Secondary Part from Moderato of the 5th Symphony (First Period)]. In L. A. Mazel, & V. A. Zuckerman (1967), *Analiz muzykal'nykh proizvedenij* [*Analysis of Musical Works*]. (Vol. 1, pp. 736–749). Muzyka. (In Russ.).

14. Aranovskij, M. G. (1997). Muzykal'nye "antiutopii" Shostakovicha [Shostakovich's Musical "Dystopias"]. In M. G. Aranovskij (Ed.), *Russkaya muzyka i XX vek: russkoe muzykal'noe iskusstvo v istorii khudozhestvennoj kul'tury XX veka* [*Russian Music and the 20th Century: Russian Musical Art in the History of Artistic Culture of the 20th Century*] (pp. 235–249). State Institute for Art Studies. (In Russ.).

15. Barsova, I. A. (2007). Mezhdu "sotsial'nym zakazom" i "muzykoj bol'shikh strastej". 1934–1937 gody v zhizni D. Shostakovicha [Between the "Social Order" and the "Great Passions's Music". 1934–1937 in the Life of D. Shostakovich]. In I. A. Barsova (2007), *Kontury stoletiya. Iz istorii russkoj muzyki XX veka* [*Contours of the Century: From the 20th Century Russian Music History*] (pp. 137–156). Kompozitor. (In Russ.).

16. Redepenning, D. (1994). Maler i Shostakovich [Mahler and Shostakovich]. *Music Academy*, (1), 164–168. (In Russ.).

17. Vladimir Yurovskii: iz trekhkolesnogo velosipeda u Malera poluchilsya dvigatel vnutrennego sgoraniya. Besedovala Yuliya Chechikova [Vladimir Jurowski: Mahler turned a tricycle into an internal combustion engine. Interview by Yulia Chechikova]. (2020). *Muzykal'naya zhizn'*, (6), 18–25. (In Russ.).

18. Hakobyan, L. O. (2016). Shostakovich i sovetskaya vlast': istoriya vzaimootnoshenij [Shostakovich and Soviet Power: A History of Relations]. In L. O. Hakobyan (Ed.), *D. D. Shostakovich: pro et contra. D. D. Shostakovich v otsenkakh sovremennikov, kompozitorov, publitsistov, issledovatelej, pisatelej: antologiya* [*D. D. Shostakovich: Pro et Contra. D. D. Shostakovich in the Assessments of Contemporaries, Composers, Publicists, Researchers, and Writers: Anthology*] (pp. 7–50). RCAH [Russian Christian Academy for Humanities] Publishing House. (In Russ.).

19. Levaya, T. N. (1999). Poetika inoskazanij [Poetics of Allegories]. *Music Academy*, (1), 151–154. (In Russ.).

20. Raku, M. G. (2018). "Muzykal'naya pauza" serediny pyatidesyatykh: Shostakovich i drugie ["Musical Pause" of the Mid-Fifties: Shostakovich and Others]. In V. Yu. Vyugin (Ed.), *Vtoroj Vsesoyuznyj s"ezd sovetskikh*

pisatelej (1954). Ideologiya istoricheskogo perekhoda i transformatsiya sovetskoj literatury [*The Second All-Union Congress of Soviet Writers (1954). The Ideology of Historical Transition and the Transformation of Soviet Literature*] (pp. 428–464). Institute of Russian Literature (Pushkin House). (In Russ.).

21. Sabinina, M. D. (1997) Bilo li dva Shostakovicha? [Were There Two Shostakoviches?] *Music Academy*, (4), 233–237. (In Russ.).

22. Maksimenkov, L. V. (2025) *Shostakovich. Marshal sovetskoi muziki* [*Shostakovich. Marshal of Soviet Music*]. Veche. (In Russ.).

23. Hakobian, L. O. (2018). *Fenomen Dmitriya Shostakovicha* [*The Phenomenon of Dmitry Shostakovich*]. Russian Christian Humanitarian Academy Publishing House. (In Russ.).

24. Hakobian, L. O. Dvenadtsatyj strunnyj kvartet Des-dur soch. 133 [Twelfth String Quartet in D-flat major, Op. 133]. In V. A. Yekimovskii, M. G. Raku, L. O. Akopyan, & S. I. Savenko (Eds.), *Shostakovich D. D. Novoe sobranie sochinenij* [*Shostakovich D. D. New collected works*]: *Series X: Kamernye instrumental'nye ansambli* [*Chamber Instrumental Ensembles*], *Vol. 103: Kvartety 10–12* [*Quartets 10–12*] (pp. 129–132)). DSCH. (In Russ.).

25. Osipenko, O. A. (2018). *Muzykal'nyj tematizm strunnykh kvartetov D. D. Shostakovicha: zhanrovyj genezis i semantika* [*Musical Themes of D. D. Shostakovich's String Quartets: Genre Genesis and Semantics*]. [Unpublished doctoral dissertation] (Vol. 1). Krasnoyarsk State Institute of Arts. (In Russ.).

26. Klimovitsky A. I. (1996). Yeshche raz o teme-monogramme D-Es-C-H [Once Again on the Theme-Monogram D-Es-C-H]. In L. G. Kovnatskaya (Ed.), *D. D. Shostakovich: sbornik statei k 90-letiyu so dnya rozhdeniya* [*Shostakovich: A Collection of Articles for the 90th Anniversary of His Birth*] (pp. 249–268). Kompozitor – Saint-Petersburg. (In Russ.).

27. Khentova, S. M. (1986). *Shostakovich. Zhizn i tvorchestvo* [*Life and Work*] (Vol. 2). Sovetskij Kompozitor. (In Russ.).

28. Hakobian, L. O. Kvartet № 12. Poyasnitel'nye kommentarii [Quartet No. 12. Explanatory Notes]. In V. A. Yekimovskii, M. G. Raku, L. O. Akopyan, & S. I. Savenko (Eds.), *Shostakovich D. D. Novoe sobranie sochinenij* [*Shostakovich D. D. New collected works*] *Series X: Kamernye instrumental'nye ansambli* [*Chamber Instrumental Ensembles*], *Vol. 103: Kvartety 10–12* [*Quartets 10–12*] (pp. 217–220). DSCH. (In Russ.).

29. Val'kova, V. B. (2000). Syuzhet Golgofy v tvorchestve Shostakovicha [The Plot of Golgotha in the Works of Shostakovich]. In L. G. Kovnatskaya (Ed.), *Shostakovich: Mezhdu mgnoveniem i vechnost'yu. Dokumenty. Materialy. Stat'i* [*Shostakovich: Between the Moment and Eternity. Documents. Materials. Articles*] (pp. 679–716). Kompozitor – Saint-Petersburg. (In Russ.).

Сведения об авторе:

Раку М. Г. — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора истории музыки.

Information about the author:

Marina G. Raku — Doctor of Art History, Leading Researcher, Department of Music History.

Статья поступила в редакцию 17.10.2025; одобрена после рецензирования 04.12.2025; принята к публикации 10.12.2025.

The article was submitted 17.10.2025; approved after reviewing 04.12.2025; accepted for publication 10.12.2025.

Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology

2025/9(4)

eISSN 2587-9731

Памяти
Д. Д. Шостакович

Научная статья
УДК 78.01; 784.3
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-170-225
EDN LITHZK

Резонансы отсутствия: голос, ностальгия и память в «Семи романсах на стихи Александра Блока» Дмитрия Шостаковича

Ивана Петкович Лозо
Калифорнийский университет,
г. Риверсайд, США,
✉*ivanarpetkovic@gmail.com*,
https://orcid.org/0009-0003-4847-3077

Аннотация. «Семь романсов на стихи Александра Блока» соч. 127 (1967) Дмитрия Шостаковича для сопрано, скрипки, виолончели и фортепиано — сочинение о рефлексирующей ностальгии и памяти, связанное с русским символизмом и позднесоветской эстетикой. Голос в нем одновременно занимает центральную позицию и дестабилизируется, растворяясь во фрагментированной музыкальной ткани. В статье цикл рассматривается через призму критики «фоноцентризма» и *différance* Жака Деррида, концепцию «зерна голоса» Ролана Барта, типологию ностальгии Светланы Бойм

Перевод Н. В. Пилипенко

© Петкович Лозо И., 2025

и философию музыкальной выразительности Питера Киви. Эти подходы показывают, как «Семь романсов» воплощают глубокую философскую вовлеченность в тему отсутствия, в нестабильность смысла. Поэзия Блока, пронизанная мистической тоской и экзистенциальной неопределенностью, находит идеальный отклик в позднем стиле Шостаковича, где тишина и фрагментированность заявляют о себе столь же мощно, как и звук. Сопрано, нередко прерываемое или поглощаемое ансамблем, отражает «след» Деррида, где смысл все время ускользает, сопротивляясь постоянному присутствию. В то же время на первый план выходит «зерно голоса» Барта, поскольку первозданные, осязаемые качества дыхания, тембра и артикуляции подчеркивают материальность звука, а не ясность текста. Эта игра между присутствием и исчезновением делает голос одновременно выразительным и призрачным, отражающим нечто безвозвратно утраченное. «Усиленный формализм» Киви предлагает еще одну точку зрения, предполагающую, что выразительная сила музыки возникает не из внешнего значения, а из ее внутренних структур. В «Семи романсах» Шостакович использует эти структуры, применяя гармоническую нестабильность и вокальное истаивание, чтобы вызвать эмоции, которые сопротивляются прямому представлению. на строение цикла и его эмоциональную глубину влияет ностальгия, соотносящаяся с концепцией *рефлексирующей ностальгии* Бойм, предполагающей невозможность возвращения. Вместо того чтобы реконструировать потерянное прошлое, «Семь романсов» концентрируются на изломах памяти, особенно в финальной песне «Музыка», где голос растворяется, оставляя только инструментальные отзвуки. Таким образом, Шостакович не просто пишет музыку на стихи Блока — он воплощает его темы, создавая звуковой ландшафт, где время, история и идентичность сливаются в завораживающую медитацию о преходящем.

Ключевые слова: Дмитрий Шостакович, Александр Блок, «Семь романсов на стихи Александра Блока», символизм, меланхолия, память

Для цитирования: *Петкович Лозо И.* Резонансы отсутствия: голос, ностальгия и память в «Семи романсах на стихи Александра Блока» Дмитрия Шостаковича // Современные проблемы музыкознания. 2025. Т. 9, № 4. С. 170–225. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-170-225

Shostakovich in Memoriam

Original article

Resonances of Absence: Voice, Nostalgia, and Memory in Dmitri Shostakovich's *Seven Romances on Verses by Alexander Blok*

Dr. Ivana Petković Lozo
University of California,
Riverside, USA,
✉*ivanarpetkovic@gmail.com*
https://orcid.org/0009-0003-4847-3077

Abstract. Dmitri Shostakovich's *Seven Romances on Verses by Alexander Blok's op. 127* (1967), is a profound meditation on voice, nostalgia, and memory, set against the backdrop of Russian Symbolism and late Soviet aesthetics. By setting seven of Blok's poems for soprano, violin, cello, and piano, Shostakovich crafts a work where the voice is simultaneously central and destabilized, dissolving into fragmented musical textures. This article explores the cycle through Jacques Derrida's critique of *phonocentrism* and *différance*, Roland Barthes' *le grain de la voix*, Svetlana Boym's typology of nostalgia, and Peter Kivy's philosophy of musical expressivity. These perspectives reveal how *Seven Romances* embodies a deeply philosophical engagement with absence, longing, and the instability of meaning. Blok's poetry, marked by mystical longing and existential uncertainty, finds an ideal counterpart in Shostakovich's late compositional style, where silence

and fragmentation speak as powerfully as sound. The soprano's voice, often disrupted or absorbed by the ensemble, reflects Derrida's *trace*, where meaning is continually deferred, resisting stable presence. At the same time, Barthes' *grain of the voice* comes to the fore, as the raw, tactile qualities of breath, tone, and articulation emphasize the materiality of sound over textual clarity. This interplay between presence and disappearance renders the voice both expressive and spectral, echoing something irretrievably lost. Kivy's enhanced formalism offers another lens, suggesting that music's expressive power arises not from extramusical meaning but from its internal structures. In *Seven Romances*, Shostakovich exploits these structures, using harmonic instability and vocal dissolution to evoke emotions that resist direct representation. Nostalgia shapes the cycle's structure and emotional depth, aligning with Boym's concept of *reflective nostalgia*, which acknowledges the impossibility of return. Rather than reconstructing a lost past, *Seven Romances* lingers in the fractures of memory, particularly in the final song, Music, where the voice dissolves, leaving only instrumental echoes. In this way, Shostakovich does not merely set Blok's poetry to music — he enacts its themes, creating a sonic landscape where time, history, and identity blur into a haunting meditation on impermanence.

Keywords: Dmitri Shostakovich, Alexander Blok, *Seven Romances on Alexander Blok's Verses*, Russian Symbolism

For citation: Petković Lozo, I. (2025). Resonances of Absence: Voice, Nostalgia, and Memory in Dmitri Shostakovich's *Seven Romances on Verses by Alexander Blok*. *Contemporary Musicology, 9*(4) 2025, 170–225. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-170-225

Введение

Цикл Дмитрия Дмитриевича Шостаковича (1906–1975) «Семь романсов на стихи Александра Блока», соч. 127 представлен в статье как серьезное размышление о голосе, памяти, меланхолии и «отсутствии». Написанный в 1967 году, в конце жизни композитора, он знаменует собой осознанный поворот от монументального языка советской музыкальной идеологии к интроспективному, аскетичному камерному письму. Выразительный акцент смещается здесь с риторического утверждения на фрагментарность, молчание и отзвук — элементы, формирующие поэтику памяти и скорби. «Семь романсов на стихи Александра Блока» для сопрано, фортепиано, скрипки и виолончели вводят в интимное пространство слушания, в котором инструментальный ансамбль не просто аккомпанирует поэзии Блока, но выступает в качестве собрания призрачных собеседников, попеременно вторя голосу, отражая его или противясь его присутствию.

Теоретическая и философская основа анализа

Для интерпретации многомерных коннотаций цикла в статье используется междисциплинарная методологическая основа, объединяющая идеи музыковедения, теории литературы и философии. Наиболее всеобъемлющим исследованием цикла «Семь романсов на стихи Александра Блока» на сегодняшний день остается монография Ричарда Луиса Джиллиса «Пение советского застоя: вокальные циклы из СССР, 1964–1985» (“Singing Soviet Stagnation: Vocal Cycles from the USSR, 1964–1985”) [1], содержащая подстрочный перевод стихотворений. Однако ее интерпретационный горизонт определяется главным образом историческими, стилистическими и культурными аспектами. Джиллис предлагает ценные наблюдения относительно мотивной организации, тонально-структурной архитектоники и более широкого контекста советских вокальных циклов середины и второй половины XX века. Его работа создает необходимую аналитическую основу для понимания композиционных стратегий Шостаковича.

Настоящая статья признает этот вклад, однако предлагает принципиально иную исследовательскую перспективу. Она обращается к вопросам, которые остаются недостаточно разработанными в существующей литературе: философскому статусу голоса, призрачности памяти, феноменологии исчезновения и поэтике аффективной статики. Вводя в аналитический диалог с музыкальным текстом ряд философских концепций, о которых будет сказано ниже, я стремлюсь показать,

что «Семь романсов на стихи Александра Блока» формируют более радикальное размышление о присутствии и отсутствии, чем обсуждалось ранее.

Таким образом, новизна данной статьи заключается не в предложении еще одного структурного анализа, а в новом позиционировании цикла в поле междисциплинарной интерпретации — такой перспективе, в которой музыка предстает пространством, где голос фрагментируется, память размывается, а значение оказывается приостановленным. В этом отношении работа Джиллиса служит отправной точкой, тогда как настоящее исследование расширяет концептуальные рамки, в которых может быть осмыслен данный цикл.

В опоре на понятие «следа», введенное Жаком Деррида, и его критику «фоноцентризма» [2; 3] выявлено, как голос в «Семи романсах» «стирает» сам себя — как он скорее ускользает, чем утверждается, обнаруживая свое присутствие через задержку и полное исчезновение. Концепция «зерна голоса», принадлежащая Ролану Барту [4], служит дополнительной «линзой» для изучения материальных и эмоциональных компонентов вокального звука, особенно там, где выразительность выходит за рамки семантической ясности. Наряду с этим используется понятие «рефлексирующей ностальгии» Светланы Бойм [5], в рамках которого память рассматривается не как воссоздание прошлого, а как длящееся размышление о его невозвратимости, застывшее в звуковом времени.

Философские размышления о музыкальном смысле еще больше углубляют этот анализ. Формалистская концепция музыкальной выразительности Питера Киви [6; 7; 8] выдвигает на первый план эмоциональную силу структуры, жеста[1] и формы, а не репрезентативное содержание — идея, особенно созвучная позднему стилю Шостаковича. Между тем понимание Паулу С. Шагасом меланхолии как структурирующего настроения [9] предлагает критерии для обсуждения того, как эмоциональная яркость, художественная сдержанность и экзистенциальная ясность возникают не в катарсисе, а в состоянии скорби. Все эти точки зрения проливают свет на музыку, которая звучит изнутри, выражает не торжество, но трепет и поддерживает пространство непреодолимой тоски.

[1] В этом анализе термин *жест* используется в расширенном смысле, опирающемся на музыковедческие, феноменологические и семиотические подходы, и обозначает не только физическое или перформативное движение, но и экспрессивные акты, которые отмечают или ориентируют смысл, не определяя его полностью. *Жест* может быть звуковым, структурным, поэтическим или философским: движением к значению, следом намерения или приостановкой выражения. В этом контексте он часто обозначает момент артикуляции, который остается открытым, временн*ы*м и аффективно заряженным.

Вместо того чтобы рассматривать «Семь романсов на стихи Александра Блока» как прямое воплощение символистского стиха, в статье предложен подход к ним как к музыкальному эссе о «призрачности» — в том смысле, как это сформулировал Жак Деррида в «Призраках Маркса» [10]. «Призрачность» относится к существованию чего-либо, что уже не присутствует целиком, но и не отсутствует полностью, подобно призраку или эху. В философской мысли Деррида «призрачность» также связана с понятием «следа»: значение или присутствие постоянно подпитываются тем, что было прежде, что отсутствует. В этом смысле нечто «призрачное» — это длящееся отсутствие, которое все еще говорит. Оно описывает состояние, в котором прошлое продолжает влиять на настоящее через следы — фрагменты, затихающие голоса, временны*е* смещения или застывшую атмосферу. В этом прочтении память предстает не как линейное воспоминание, а как эхо, размывание и повторение. Голос также никогда не зафиксирован полностью, но парит, рассеивается, поглощается инструментальным тембром или замирает в псалмодическом стазисе. Цикл становится звуковым палимпсестом, в котором речь дестабилизируется, а присутствие превращается в след. «Призрачность», таким образом, — это не тема, а структурное состояние: развертывание музыки определяется тем, что утрачено, тем, что больше не звучит, но все еще резонирует. Именно в этом пространстве текстовой и звуковой лиминальности «Семь романсов на стихи Александра Блока» раскрывают свою глубинную сущность: это не просто элегия об исчезнувшем мире, но навязчивое размышление о хрупкости *Я*, о том, что значит говорить — или петь, — когда язык, время и определенность уже начали угасать.

Таким образом, интерпретативный подход, принятый в этой статье, объединяет деконструкцию, семиотику, эстетику и феноменологию для прояснения философских резонансов голоса, ностальгии и памяти в «Семи романсах на стихи Александра Блока» Шостаковича. Опираясь на идеи Деррида, Барта, Бойм, Киви и Шагаса (в диалоге с Эдуарду Лоренсу), я предлагаю структуру объяснения, которая выдвигает на первый план «призрачные», фрагментарные и эмоциональные измерения позднего вокального стиля Шостаковича. Этот концептуальный аппарат — не просто набор методологических инструментов, но необходимая интерпретационная «инфраструктура» для понимания того, как в цикле на стихи Блока представлена нестабильность музыкального смысла, присутствия голоса и исторической памяти.

Между символизмом и поздним стилем: Шостакович и Блок

Цикл «Семь романсов на стихи Александра Блока», написанный для сопрано Галины Вишневской, ее мужа, виолончелиста Мстислава Ростроповича, скрипача Давида Ойстраха и пианиста Моисея Вайнберга, впервые был исполнен в частном порядке в октябре 1967 года, а затем публично в январе 1968 года [1, p. 84]. Выбор ансамбля сопрано, скрипки, виолончели и фортепиано, как уже было сказано, отражает отход Шостаковича от масштабных оркестровых полотен ранних сочинений, особенно военных симфоний, и показывает характерный для позднего творчества поворот к интимному, скупому письму. Другими словами, в этом цикле композитор предпочитает камерную эстетику, отмеченную крайней экономностью выразительных средств и фактурной тонкостью.

Семь песен — «Песня Офелии», «Гамаюн, птица вещая», «Мы были вместе», «Город спит», «Буря», «Тайные знаки» и «Музыка» — создают драматургическую линию эмоционального затухания и размывания формы, проходя через душевные состояния тоски, отчужденности, предчувствия и растворения. Как отмечает Ричард Луис Джиллис, «Семь романсов на стихи Александра Блока» пробуждают воспоминания не через прямое тематическое повторение, а через рекурсивные трансформации, интертекстуальные аллюзии и спектральный резонанс, разворачивающиеся на протяжении всего цикла [Ibid., p. 82–88]. Эта драматургия, основанная на сжатии амбитуса мотивов (например, от чистых квинт до чистых кварт), ладовой неоднозначности и ритмических остинато, создает поэтику рефлективного слушания и темпоральной рекурсии.

Стилистически «Семь романсов на стихи Александра Блока» — пример того, что Эдвард Саид, опираясь на Адорно, назвал «поздним стилем» [11, p. 7], для которого характерны эстетические идиомы строгости, сдержанности и не находящего разрядки напряжения. В этом смысле композиторский голос Шостаковича отходит от разрешения и приближается к музыке, противящейся завершению. Тишина, фрагментарность и отход от тональности служат не драматическими приемами, а экзистенциальными и философскими жестами. Голос, вместо того чтобы утверждать себя как независимый мелодический субъект, все больше поглощается ансамблем или растворяется в нем, отражая не только экспрессивное затухание, но и более глубокое размышление о пределах высказывания, памяти и самости.

Эта поздняя эстетика напрямую резонирует с тем, что Тиана Попович-Младенович определяет в контексте струнных квартетов Шостаковича как хронотопический фокус его музыки [12, с. 17–48]: музыкальное время, выдвигающее на первый план дление, рекурсию и рефлексивную темпоральность. В «Семи романсах на стихи Александра Блока» такое музыкальное время становится не инструментом драматической телеологии, а носителем памяти. Каждая песня разворачивается как фрагмент внутри рекурсивной структуры, которая скорее пробуждает воспоминание, чем обеспечивает повествовательную непрерывность. Принцип *forme formans* [там же, с. 20–21], где музыкальная форма возникает органически в процессе развертывания, а не через реализацию устоявшихся структурных шаблонов, поддерживает эту ориентацию: жесты развиваются посредством тонких изменений, а не тематического показа или кульминации.

Более того, редукция выразительных средств — еще одна характерная черта, которую выделяет Попович-Младенович в струнных квартетах Шостаковича, — подчеркивает эмоциональную сдержанность цикла. Ограниченное использование мотивного материала, прозрачная фактура и ослабленная динамика становятся примерами «поэтики вычитания». Выразительность возникает не через контраст или накопление, а через контролируемую трансформацию [там же, с. 17–48]. Эта эстетика сдержанности находит параллели в философской концепции отложенного присутствия. Музыкальный смысл подается не прямо, а опосредованно, он призрачен, неуловим, всегда выходит за пределы настоящего момента — феномен, который тесно связан со «следом» Деррида и активизацией музыкальной «будущности» [там же, с. 22, 24].

Вариационно-полифоническая логика цикла — особенно сжимающиеся мотивы и фактурные наслоения — укрепляет ее внутреннюю рефлексивную структуру. Музыкальное развитие здесь не оппозиционное, а аккреционное: память формируется не через новый материал, а через трансформацию уже звучавших фрагментов. Эта композиционная логика, основанная на «изменении через повторение» [там же, с. 29], преобразует дискретность в непрерывность, не устраняя разрывы, а сохраняя их как выразительное средство [там же, с. 36]. Таким образом, «Семь романсов на стихи Александра Блока» Шостаковича — это воплощение позднего стиля, одновременно открытого с точки зрения формы и эмоционально насыщенного, где отсутствие, тишина и едва уловимый резонанс становятся основой музыкального и экзистенциального смысла.

Поэтический голос в цикле Шостаковича принадлежит Александру Блоку (1880–1921), выдающемуся поэту русского символизма и центральной фигуре культурного расцвета, известного как Серебряный век. Поэзия Блока проникнута метафизической тоской, визионерской напряженностью и исторической тревогой. В его стихах часто встречаются лиминальные, пограничные фигуры — музы, пророки, ангелы, призрачные женщины, — которые парят между трансцендентностью и растворением. Эти фигуры населяют мистический, часто раздробленный мир, пронизанный повторяющимися образами тумана, сумерек, огня и тишины [1, p. 39]. Такие ряды образов не просто украшают текст: они воплощают поэтику внутреннего смятения и мистического предчувствия — постоянное смещение смысла в сторону недостижимого «далека».

Для Блока символизм никогда не был сведен к стилю или литературной школе; это было «целостное мировоззрение», основанное на «поиске духовного смысла в явлениях видимого мира» [13, p. 6]. В этой метафизической системе поэзия становится средством откровения: местом, где невидимое мерцает сквозь видимое, а материальный мир наполняется трансцендентным резонансом. Это стремление к духовному синтезу, к примирению искусства, философии и жизни и есть то, что придает символизму его утопический характер. Как подчеркивают Ирина Паперно и Джоан Делани Гроссман, русское символистское движение представляло собой «эстетическую утопию» [14; 15], диссидентское течение, противостоявшее рационалистическому, утилитарному духу, во многом сформировавшему русский модерн начала XX века.

Решение Шостаковича обратиться к поэзии Блока в 1967 году — в момент политической нестабильности и личных проблем — было, таким образом, не просто эстетическим приношением. Это был осознанный акт культурной памяти и философского сближения. Обращаясь к символистскому языку Блока, Шостакович возрождает традицию, которая находилась в скрытой оппозиции советскому материализму и идеологическому формализму. Он извлекает из блоковской поэзии в*и*дение искусства как места метафизического исследования — акта воспоминания, который сам по себе сопротивляется исторической завершенности.

Соотношение между поэтическим космосом Блока и поздним стилем Шостаковича не иллюстративное, а структурное. Подобно тому, как строки Блока растворяются в многоточиях, двусмысленности и апокалиптических видениях, Шостакович в своей музыке избегает линейного развертывания, отдавая предпочтение фрагментарности, отголоскам и замиранию. Голос сопрано

колеблется между призывом и отступлением; инструментальные тембры обретают символический резонанс — колокола, жалобы и шепот, которые настойчиво повторяются и скорее увеличивают напряжение, чем разрешают его. В этом отношении сочинение функционирует не как обычный цикл романсов, а как музыкальное воплощение символистской метафизики. Если поэзия Блока артикулирует временность предсказания и исчезновения, то партитура Шостаковича делает эту временность слышимой, обнаруживая тот неясный рубеж, за которым память становится утратой, а голос растворяется в тишине.

Голос как «след» и материальное зерно

Критика фоноцентризма Жаком Деррида закладывает важнейшую основу для интерпретации статуса голоса в «Семи романсах на стихи Александра Блока». Как утверждает ученый в работе «О грамматологии», голос — не место непосредственного самоприсутствия, он уже вовлечен в пространство и перенос смысла: «означаемое всегда уже функционирует как означающее» [2, p. 11]. Эта концептуализация *différance*, где временная отсрочка и пространственное смещение делают любой смысл изначально нестабильным, позволяет рассматривать сопрано в цикле Шостаковича не как средство семантической ясности, а как звуковой след. Голос здесь не утверждает присутствие, а сигнализирует о собственном стирании, что Деррида описывает следующим образом: «След — это не присутствие, а скорее симулякр присутствия, который смещает, перемещает и отсылает за пределы самого себя. След, строго говоря, не имеет места, ибо стирание принадлежит самой структуре следа...» [16, p. 156]. Другими словами, след можно понимать как стирание присутствия (ср. [3, p. 24]).

В музыкальном плане эта динамика реализуется в частом растворении голоса в инструментальной фактуре, в замолкании певца на структурных пиках и артикуляции хрупкости посредством неразрешенных или прерванных каденций. Далекий от выразительной полноты, голос становится разорванным проводником смысла, следом, а не выявлением. Такая структура позволяет интерпретировать вокальное письмо не как эмоциональное высказывание в традиционном смысле, а как акустическое проявление отложенной субъективности.

Концепция «зерна голоса» (*le grain de la voix*) Ролана Барта дополняет этот деконструктивный взгляд, смещая аналитический фокус с лингвистического содержания на физические и эмоциональные качества вокального звука. Барт описывает это как феномен «материальности тела в звучащем голосе...» [4, p. 188] — трение между музыкой и языком, где смысл уступает место

материальности. В «Семи романсах на стихи Александра Блока» речевое произнесение сопрано часто как будто выходит за рамки поэтического текста или ускользает от него, проецируя звуковую тактильность, которая согласуется с бартовским представлением о зерне голоса. В частности, в таких песнях, как «Гамаюн, птица вещая» или «Буря», дыхание, тембр голоса и интонация становятся основными выразительными средствами. Они не имеют семиотического значения, а скорее воспринимаются слушателем как эмоциональные феномены. Такое прочтение подчеркивает, насколько Шостакович в трактовке голоса акцентирует не семантическую сторону, а сами границы и структуру человеческого высказывания.

Ностальгия, меланхолия и поэтика времени

Концептуальное различие между «реставрирующей» и «рефлексирующей ностальгией», разработанное Светланой Бойм в работе «Будущее ностальгии», особенно показательно для интерпретации темпоральной эстетики «Семи романсов на стихи Александра Блока». «Рефлексирующая ностальгия, — пишет Бойм, — обитает в *algia*, в тоске и утрате, в несовершенном процессе воспоминания» [5, p. 41]. Она сопротивляется завершенности и избегает реконструкции прошлого, предпочитая пребывать в руинах памяти. Драматургия «Семи романсов на стихи Александра Блока», и особенно кульминация в финальной песне «Музыка», воплощает этот тип ностальгии. Голос сопрано постепенно стирается, уступая место инструментальным послеобразам. Остается не воспоминание, а отзвук, эхо утраченного. Это растворение — не театральный жест, а временно́е состояние — осознание невозможности возвращения и зыбкости голоса как носителя памяти.

Подобное направление интерпретации находит отклик в размышлениях Шагаса о меланхолии, развитых в «диалоге» с Лоренсу. Шагас понимает меланхолию как расположение во времени, а не как аффект, как форму пребывания в прошлом, в которой память становится резонансом отсутствия, а не возвращением присутствия [9, p. 6–34]. Такая концепция переосмысливает безмолвие, замирание и фрагментацию не как провал в выразительности, а как звуковые маркеры меланхолической темпоральности. В вокальном цикле Шостаковича повторяющиеся образы тишины — через выдержанные педальные тона, пустые интервалы и размытые гармонические разрешения — артикулируют именно эту темпоральность. Слушателю предлагается не вспоминать, а пребывать во временном смещении, воспринимать отсутствие не как пустоту, а как акустический контур.

Из этой перспективы возникает более тонкая феноменология меланхолического слушания. Как показывает Шагас, меланхолия действует как «игра внутри памяти, выявляя вещи более живые, чем вещи в настоящем, но при этом неосязаемые. Меланхолия обращается к невыразимому, она говорит о вещах, находящихся за пределами эмпирического мира…» [Ibid., p. 8]. Музыка в этом контексте становится не только средством выражения меланхолии, но и условием ее восприятия. Благодаря тесной связи со временем и памятью она делает метафизические измерения меланхолии слышимыми и эмоционально ощутимыми, позволяет слушателям пересечь «утраченную вечность нас самих» [Ibid., p. 8], уловить и на мгновение спасти то, что было стерто линейным временем. По меткому выражению Симоны Вейль, музыка — это «образ вечности, но она также и заменитель вечности» [17, p. 19] (цит. по: [9, p. 8]), двойной жест, придающий форму бесформенному, голос отсутствующему и время вневременному.

Таким образом, «рефлексирующая ностальгия» Бойм и концепция «меланхолического времени» Шагаса проливают свет на поэтику временнóго разрыва, управляющую музыкальным языком Шостаковича. Они легитимируют прочтение, в котором форма, жест и тишина функционируют не как декоративные или риторические элементы, а как эпистемологические знаки мира, в котором голос, память и субъективность радикально нестабильны.

Выразительность через форму: «усиленный формализм» Питера Киви

Теория «усиленного формализма» Питера Киви служит необходимым противовесом подходам, ищущим внемузыкальный смысл в программном или биографическом содержании. В своем труде «Введение в философию музыки» ученый утверждает, что ее выразительное содержание проистекает из внутренних структур — «то, что музыка выражает в каждом конкретном случае, если она вообще что-либо выражает (что не обязательно)» [18, p. 31] — и полностью зависит от имманентно присущих ей особенностей. Такой взгляд имеет решающее значение для понимания того, как цикл Шостаковича передает эмоциональные состояния, такие как тоска, тревога и смирение, не прибегая к откровенному подражанию или повествованию. Выразительный эффект возникает благодаря взаимодействию композиционных элементов: диссонирующего контрапункта, ладовой неоднозначности, ритмической неустойчивости и нестабильной роли голоса в ансамбле. Важно отметить, что Шостакович в этих приемах отдает предпочтение процессам «изменения

через повторение» и последовательной непрерывности, а не резким контрастам в форме. Выразительность раскрывается через накапливающуюся логику тонких изменений и внутренних преобразований. Такие стратегии позволяют переосмыслить фрагментацию не как разрыв, а как становление — процессуальное, многослойное и интроспективное. Подобный подход усиливает эмоциональную глубину произведения без опоры на драматический тезис, тесно соприкасаясь с утверждением Киви.

В этом контексте, например, гармоническая стратегия Шостаковича — частое использование тональных центров, противостоящих разрешению, сопоставление модальных и атональных идиом — не только иллюстрирует ностальгию или меланхолию, но и создает их. Это не внешние эмоции, приложенные к музыке; они прорастают через саму ее ткань. Фрагментация и последующее исчезновение сопрано — это не символические жесты, а структурное выражение распада и призрачности, сформированные музыкальными процессами, ограниченными временем. Эстетический формализм Киви подразумевает самостоятельность таких приемов, одновременно учитывая их фундаментальную способность вызывать эмоциональный резонанс. Его интерпретация основана на материальности звука, но не сводит ее к технической характеристике и тем самым подкрепляет философское утверждение, что музыкальная форма сама по себе может быть способом выражения.

Цикл как философская форма между структурными бинарностями: Я vs Другой

«Семь романсов на стихи Александра Блока» представляет собой многоуровневую художественную структуру, в которой каждая песня — одновременно отдельное высказывание и часть рекурсивного, символического целого. Цикл разворачивается как философская линия, движется от *Я* к *Другому* и в итоге к растворению, отражая темы памяти, меланхолии и экзистенциальной трансформации через музыкальную форму, поэтические образы и выразительную сдержанность.

Опираясь на теорию экзистенциальной семиотики Ээро Тарасти [19; 20; 21], сочинение можно рассматривать как воплощение драматургии смещающейся субъективности, где каждый музыкальный жест участвует в более широком семиотическом процессе становления. Его модель предоставляет основу для понимания того, как эти музыкальные оппозиции артикулируют

способы бытия. В экзистенциальной семиотике Тарасти музыкальные знаки — не синтаксические сущности, а скорее экзистенциальные акты: артикуляция субъективности, намерения и трансформации. Приведем его собственные слова:

> Такой анализ исходит из гегелевской логики и категорий бытия: *an-sich-sein* и *für-sich-sein*. Первое означает бытие как таковое без какой-либо детерминации, а второе — бытие для кого-то другого, наблюдаемое и ограниченное кем-то другим; следовательно, это нечто социальное. Когда мы добавляем категории *Я* и *Общество* (*Moi* и *Soi* по-французски), мы получаем поле из четырех терминов: *an-mir-sein*, *für-mich-sein*, *für-sich-sein* и *an-sich-sein*, или во-мне-бытие, бытие-для-меня, бытие-для-иного и в-себе-бытие. Эти термины можно поместить в семиотический квадрат Парижской семиотической школы (Греймас), которая берет начало в лингвистике... Если сделать еще один шаг, помня, что речь идет, в конечном счете, о человеческом разуме, то мы получаем следующие случаи: 1) тело, 2) личность или деятель, 3) социальная практика и 4) ценности и нормы. Другими словами, мы переходим от оси *чувственного* в терминах Леви-Стросса к новому измерению *интеллигибельного* или к категориям Адорно «Я против общества». Я называю эту модель земической, потому что она а) эмическая в изображении мира изнутри; она феноменологически переживается, б) происходит движение Z в двух направлениях: либо тело постепенно сублимируется (Фрейд!) в ценности, либо ценности постепенно конкретизируются в тело (в английском языке я использую термины «сублимация» и «воплощение» соответственно). Таким образом, я также решаю проблему жесткой, ахронической и строгой системы Греймаса/Декарта, которая превращается во временной и динамический процесс, лучше соответствующий тому, что происходит в *Dasein* в реальности. Таким образом, модель отображает элементы, составляющие человеческий разум [21, p. 251]. (См. *Иллюстрации 1, 2*)

Иными словами, предложенная Тарасти земическая модель экзистенциальной семиотики переосмысливает классический семиотический квадрат через динамическое, темпоральное понимание субъективности. Опираясь на гегелевские категории (*an-sich-sein*, *für-sich-sein*) и оппозиционное соотношение *Moi* (внутреннее «я») и *Soi* (социальное «я»), он конструирует четырехчастное поле бытия, прослеживающее взаимодействие субъекта между воплощением и ценностью. Эти состояния не статичны, а разворачиваются как процессы сублимации (тело — ценности) и воплощения (ценности — тело), тем самым представляя семиозис как живой, длящийся опыт. В этом контексте каждое высказывание в музыке

находится в рамках модального напряжения между эго (самостью как агентом) и не-эго (силами инаковости, внешнего мира или судьбы), формируя то, что Тарасти называет «модальным повествованием о бытии» [19, p. 70–74].

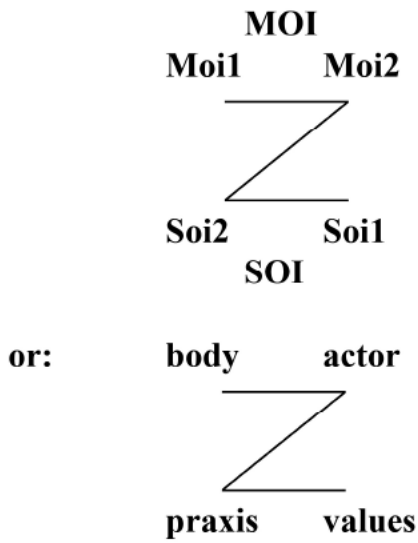


Иллюстрация 1. Модель *Soi/Moi*, согласно Ээро Тарасти [21, p. 252]

В таких произведениях, как «Семь романсов на стихи Александра Блока» Шостаковича, эти процессы слышны: голос и инструменты непрерывно движутся между полюсами внутреннего и внешнего напряжения, личного высказывания и социального кодирования. Таким образом, модель Тарасти предлагает ценный инструмент для понимания того, как музыка создает субъективность не в виде фиксированного смысла, а в качестве развивающегося взаимодействия между *Я*, звуком и символическим порядком.

Эта динамика находит конкретное воплощение в первых четырех песнях цикла — «Песня Офелии», «Гамаюн, птица вещая», «Мы были вместе», «Город спит», — которые артикулируют очевидную драматургическую диалектику, коренящуюся в напряжении между *Я*, личным, интимным, и *Другим*, чуждым, надличностным. Эта структурная бинарность — не только тематическая, но также семиотическая и экзистенциальная, реализованная посредством инструментовки, тональных центров и структуры вокальной партии.

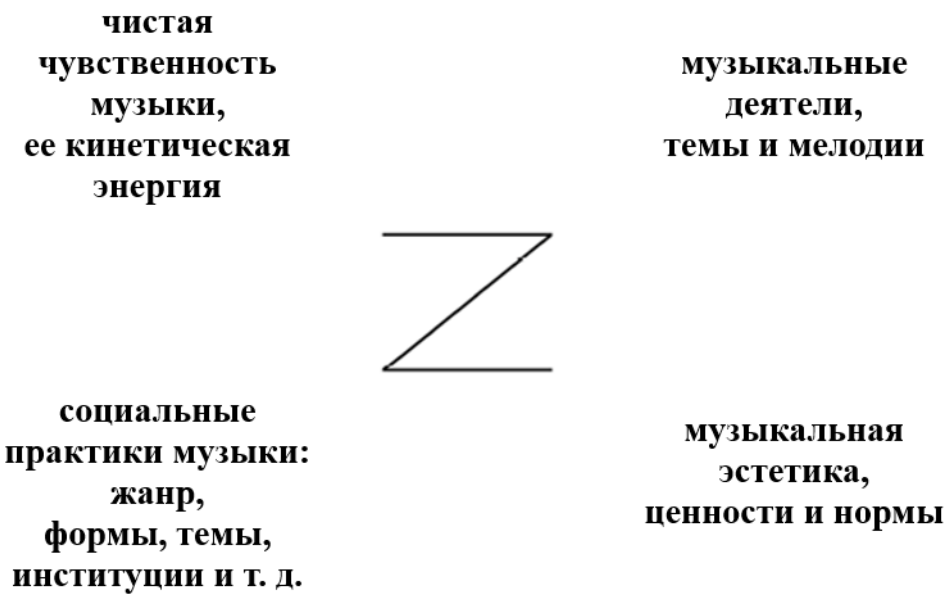


Иллюстрация 2. Земическая модель, согласно Ээро Тарасти [21, p. 252]

В «Песне Офелии» и «Мы были вместе» Шостакович помещает голос в замкнутое диалогическое пространство с солирующим струнным инструментом — виолончелью в первом случае, скрипкой — во втором. Эти песни воплощают эго-модальные состояния Тарасти: моменты, когда субъект (голос) действует в знакомом, эмоционально резонирующем пространстве. Гармонический язык в основном статичен, фактура экономна, а частое использование «сжимающихся» интервалов (от чистой квинты до чистой кварты) становится музыкальным символом внутреннего состояния и рефлексирующей интимности. Здесь память воплощена, близка и меланхолически самоосознанна.

В то же время «Гамаюн, птица вещая» и «Город спит» перемещают голос в чуждые условия, где доминируют *квази*-механическая фортепианная фактура и неразрешенные диссонансы. Эти сочинения отражают не-эго-модальные состояния, где голос подвергается воздействию, а не действует, где музыкальная среда становится жуткой, холодной и бестелесной. Голос больше не говорит изнутри, но свидетельствует извне, провозглашая пророчество («Гамаюн, птица вещая») или покоряясь судьбе («Город спит»). Модель Тарасти помогает артикулировать

этот сдвиг: субъект сломлен, уязвим, он застревает, увязает в онтологическом состоянии *Другого* — неприкаянности.

Переход к последним трем песням — «Буря», «Тайные знаки» и «Музыка» — знаменует собой то, что Тарасти назвал бы «переоценкой»: сдвиг экзистенциальной модальности, при котором позиционирование субъекта начинает меняться. Эти песни исполняются *attacca*, без перерыва, что предполагает поступательное видоизменение. Вместо возвращения к эгоцентричной выразительности цикл движется к эстетическому синтезу, где полярности *Я* и *Другого* начинают переплетаться. *Я* больше не изолировано и не стерто, но растворено в звуковом поле сопереживания, памяти и рассредоточения.

В «Музыке», заключительной песне цикла, этот процесс достигает кульминации с полным исчезновением голоса — жестом, который, по словам Тарасти, представляет собой окончательное модальное изменение — переход от субъективного высказывания к «чистому эстетическому бытию». Музыка становится «следом» *Самости*, уже не озвученной, а резонирующей. Исчезновение голоса свидетельствует не о наступившей тишине, а, скорее, об иной модальности присутствия, отражающейся за пределами артикуляции (см. *Таблицу 1*).

Первые две песни занимают эго-модальное пространство личной интимности. Две средние сдвигаются в состояния, не связанные с эго, отмеченные отдалением и отчужденностью. Последние три образуют поступательную линию от перехода через сплетение себя и другого (интермодальность) и, наконец, к переоценке — растворению субъективности в «чистом эстетическом бытии».

Тарасти трактует «чистое эстетическое бытие» как нерепрезентативный онтологический модус, возникающий, когда субъект входит в состояние эстетической тотальности — погружения в форму — и выражение, которое приостанавливает функциональные, дискурсивные и нарративные идентичности. В этом состоянии музыкальный семиозис регулируется не намерением эго или отсылками к смыслу, аллюзиями, а имманентной логикой эстетического опыта. *Я* растворяется в последовательности знаков не как постоянная сущность, а как становление — экзистенциальный резонанс внутри музыкального потока. Это условие находит любопытную параллель в понятии «следа» Деррида, согласно которому смысл никогда не присутствует полностью, но всегда опосредован тем, что отсутствует, перенесено или утрачено.

Таблица 1. Визуальное представление модальной траектории в «Семи романсах на стихи Александра Блока», основанное на экзистенциальной семиотике Ээро Тарасти

«Песня Офелии»: Эго-модальный (внутреннее *Я*)
«Мы были вместе»: Эго-модальный (внутреннее *Я*)
«Гамаюн, птица вещая»: Не-эго (чужеродный *Другой*)
«Город спит»: Не-эго (чужеродный *Другой*)
«Буря»: Переход (модальный сдвиг)
«Тайные знаки»: Интермодальность (*Я* и *Другой*)
«Музыка»: Переоценка (Эстетическое *Бытие*)

Несмотря на то, что Тарасти и Деррида опираются на различные эпистемологические предпосылки — соответственно, на феноменологию и экзистенциальную семиотику, с одной стороны, и на деконструкцию, с другой, — их модели сходятся в утверждении, что эстетическая субъективность по своей природе является нестабильной. У Тарасти «чистое эстетическое бытие» не предполагает утверждения автономного *Я*, но представляет собой приостановку самости во временном и перформативном поле знаков. Концепт «следа» Деррида аналогичным образом отвергает возможность полностью присутствующего субъекта, предлагая вместо этого структуру постоянной отсрочки.

Обе концепции помогают нам понять, как в «Семи романсах на стихи Александра Блока», особенно в последних песнях, голос перестает утверждать себя и становится своего рода «призрачным остатком» — местом растворения, а не выражения. Эстетический субъект не заявляет о себе, а исчезает, становясь различимым лишь через послеобраз звука, молчания или мерцания гармоний. В этой общей перспективе и «эстетическое бытие» Тарасти, и «след» Деррида предполагают онтологию не присутствия, а исчезновения.

С точки зрения «голоса» это имеет важные последствия. В вокальной музыке, особенно в контексте цикла Шостаковича, он часто колеблется

между произнесением и стиранием, между смыслом и чистым звучанием. В моменты, когда голос растворяется в фактуре или тишине [молчании], либо поглощается инструментальным резонансом [отзвуком, звучанием], он входит в состояние, родственное «чистому эстетическому бытию» Тарасти: это уже не средство языковой коммуникации, а нечто, звучащее без соотнесения со смыслом. Подобное стирание вокала перекликается с *différance* Деррида, где голос становится следом субъективности, а не ее утверждением.

Более того, ностальгия, как ее определяют такие ученые, как Бойм, — это не просто тоска по ушедшему присутствию, но место временного разлома. В «эстетическом бытии» Тарасти субъект оторван от повествовательного времени, подвешен во вневременном настоящем, сопротивляющемся историчности. Это перекликается с «рефлексирующей ностальгией», которая не ищет реконструкции, а пребывает в темпоральном разрыве. Музыкальный голос в этом состоянии становится вместилищем памяти не как воспоминание, а как резонанс — «призрачный остаток», который говорит, не возвращаясь полностью. Таким образом, понятие Тарасти о «чистом эстетическом бытии» не только согласуется с философскими концепциями «следа» и «рефлексирующей ностальгии», но и дает феноменологическое описание того, как голос в конкретных музыкальных контекстах выходит за рамки коммуникации и становится средством онтологического воздействия.

«Песня Офелии»: фрагментация, полутоновый диссонанс и поэтика меланхолии

Первый романс «Песня Офелии» выступает в роли «микрокосма» всего цикла — элегического пространства, в котором голос одновременно пробуждается и дестабилизируется, где память начинает давать трещины, а меланхолическая эстетика устанавливается посредством тонких нарушений тональности и формы. В основе этой песни лежит поэтическая тема разлуки — эмоциональной, пространственной и, в конечном счете, метафизической. Пятитактовое вступление виолончели, фрагментированное и кадансирующее, сразу же дестабилизирует тональный центр посредством вторжения недиатонических звуков (сначала *des*, а затем *ges* в шестом такте), которые противостоят тяготению к *c-moll* — прием, на который обращает внимание и Джиллис, указывающий на тот же «фрагментарный, почти каденционный мотив» и его «скользящее полутоновое нарушение» [1, p. 40]. Эти повторяющиеся полутоновые вторжения

служат музыкальными символами разлада и сомнения, перекликаясь с тем, что Шагас описывает как меланхолическую эстетику, в которой красота неотделима от утраты — она никогда не бывает чистой, но всегда омрачена собственным угасанием [9, p. 19–21].

Голос вступает как участник диалога с виолончелью. Этот диалог станет структурной и выразительной основой всего цикла. Первая кульминация («...*Клятву* данную хранить!») акцентирована скачком к g^2 в вокальной партии, это высшая эмоциональная точка. Однако утверждающий скачок тут же затмевается возвращением виолончели к *ges*, создающим резкий полутоновый сдвиг. Это переченье продуцирует не просто гармоническое напряжение, но звуковую метафору нарастающего сомнения и внутреннего краха. Как отмечает Джиллис, «вокальная линия <...> пытается прогнать нарастающее сомнение, вызванное недиатоническими нотами виолончели», но в конечном итоге «отталкивающая соблазнительность *Ges-dur* начинает тянуть вокальную линию за собой» [1, p. 42] (см. *Пример 1*)[2]. Эта музыкальная траектория отражает то, что Шагас описывает как «меланхолическое зеркало памяти» [9, p. 7]: сознание, сформированное не утверждением, а рекурсией, противоречием и скрытой невозможностью цельности.

Каденционный мотив у виолончели расширяется от полутона до сексты (см. *Пример 2*), выражая ощущение растущей эмоциональной дистанции. Однако в итоге ему отвечает интервальный жест — нисходящая чистая кварта, повторяющаяся на протяжении всего цикла. Его Джиллис определил как «ключевой мотив» [1, p. 42], он становится музыкальной эмблемой *своего*, или личного, противопоставленного разрушительным внешним силам, воплощенным в *не своем* — тем жестоким или отчуждающим моментам, которые наиболее ярко звучат в романсах «Гамаюн, птица вещая» и «Город спит» [Ibid., p. 46].

В первой песне цикла мы уже видим зарождение драматической и философской идеи Шостаковича — движение не к катарсису, а к углубляющемуся осознанию «призрачности», где даже эмоциональные вспышки вскоре поглощаются неоднозначностью. Когда в заключительной строфе голос погружается в пианиссимо, виолончель повторяет свои предыдущие мотивы с измененной нюансировкой, связывая темы любви, верности и утраты:

[2] Все нотные примеры (кроме *Примера 2*) приводятся по следующему изданию: *Schostakowitsch D.* Romanzen-Suite op. 127: für Sopran, Violine, Cello und Klavier / Deutsche Nachdichtung: Manfred Koerth. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1970.

1
Песня Офелии
Lied der Ophelia

Moderato (♩ = 66)

Soprano

Violoncello

Раз-лу-ча-ясь с де-вой ми-лой, друг, ты клял-ся мне лю-бить!... У-ез-жа-я в край по-сты-лый, клят-ву дан-ну-ю хра-нить!...

Als du da-mals fort-ge-gan-gen, sprach von Lie-be mir dein Mund und daß du im frem-den Lan-de treu be-wah-ren willst den Bund...

Пример 1. Дмитрий Шостакович. «Семь романсов на стихи Александра Блока», соч. 127. «Песня Офелии», *Moderato*, тт. 1–17

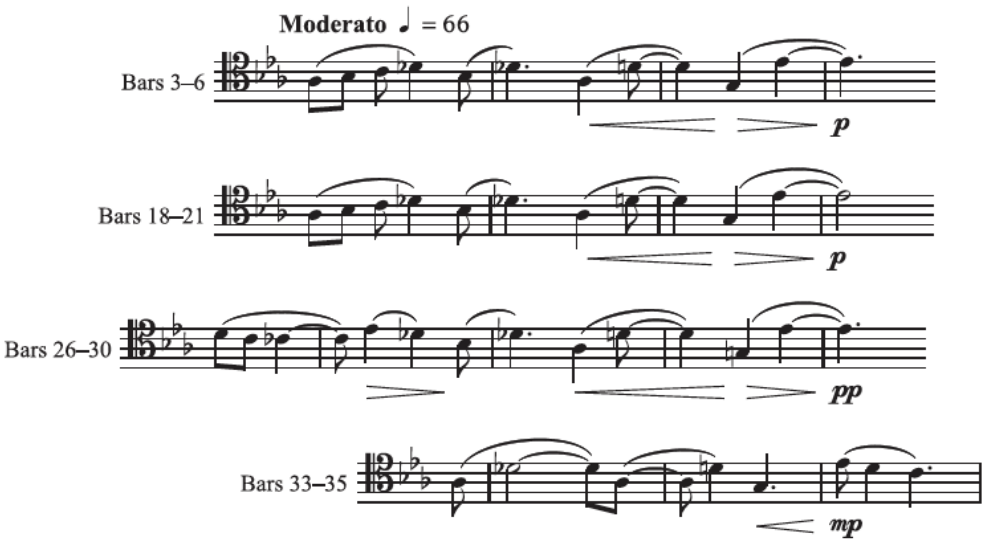
мелодия «парит» вокруг полутоновой звучности, предполагая не тональную завершенность, а гармоническую память. Эта каденция напоминает о предыдущих диссонансах, которые не повторяются, но растворяются в призрачном эхе. Гармония, таким образом, служит резонансом прошлого аффекта, не структурным завершением, а затяжным, угасающим присутствием (см. *Пример 3*).

Этот заключительный момент становится палимпсестом аффекта, в котором поэтическая символика Блока обретает музыкальную жизнь как семиотический «остаток». Само интервальное движение — восходящая квинта (в вокальной партии, тт. 39–40), за которой следует нисходящая кварта (виолончель, тт. 41–43) [1, p. 44] — знаменует поворот от разделения к интроспективному примирению, предполагая, что, хотя единство не может быть восстановлено, его эхо остается слышимым. Тем самым «Песня Офелии» не просто вводит мотивный или текстовый материал цикла. Она задает параметры его звуковой философии: голос как пространство меланхолической дифракции, виолончель как двойник памяти, а музыкальная форма — как зеркало, отражающее неустойчивость присутствия. Таким образом, она подтверждает центральный тезис этой статьи: «Семь романсов на стихи Александра Блока» — не только композиция, но и размышление об условиях высказывания, слушания и недолговечности.

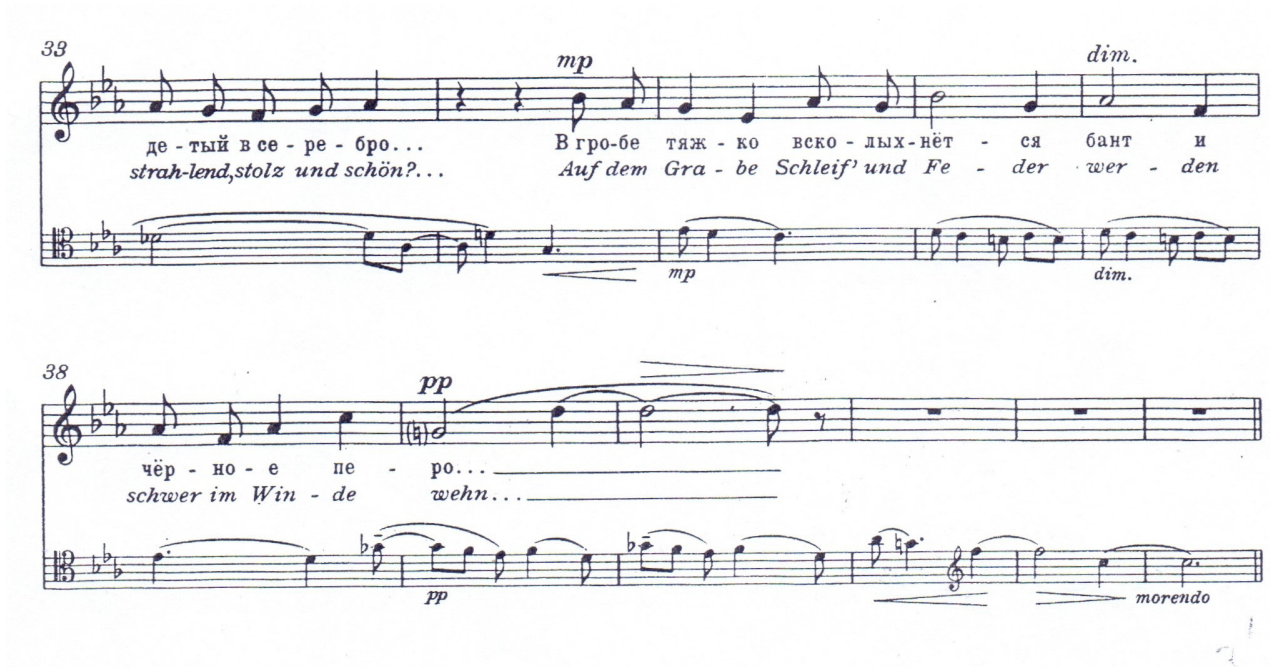
«Гамаюн, птица вещая»: пророческий диссонанс и кризис голоса

Если «Песня Офелии» вводит звуковой мир интимности, хрупкости и элегической сдержанности, мир *Я*, то «Гамаюн, птица вещая» совершает резкий поворот. Она вырывает цикл из камерной глубины и ввергает его в сферу имперсональной образности и символического насилия — в пространство *Другого*. Голос уже не рефлексирующий, а апокалиптический, доносящий послание, настолько отягощенное ужасом, что сама музыка грозит рухнуть под тяжестью его речи.

Воплощение Шостаковичем стихотворения Блока — с подзаголовком «Картина В. Васнецова» — сразу же вызывает в памяти увлечение символистов концепцией мистического, мифологическим ощущением временем и метафизическим разрушением. Контраст с «Песней Офелии» не только эмоциональный или текстовый, но также структурный, ритмический и тембровый. Шепот виолончели на пианиссимо в конце первой песни сменяется фортиссимо фортепианного вступления, которое устремляется вперед с неослабевающей ритмической энергией, выделяя *e-moll* на фоне *h-moll* сопрано, что сразу отрывает



Пример 2. Дмитрий Шостакович. «Семь романсов на стихи Александра Блока», соч. 127. «Песня Офелии», *Moderato*, варианты каденционного мотива, по Джиллису [1, p. 42]



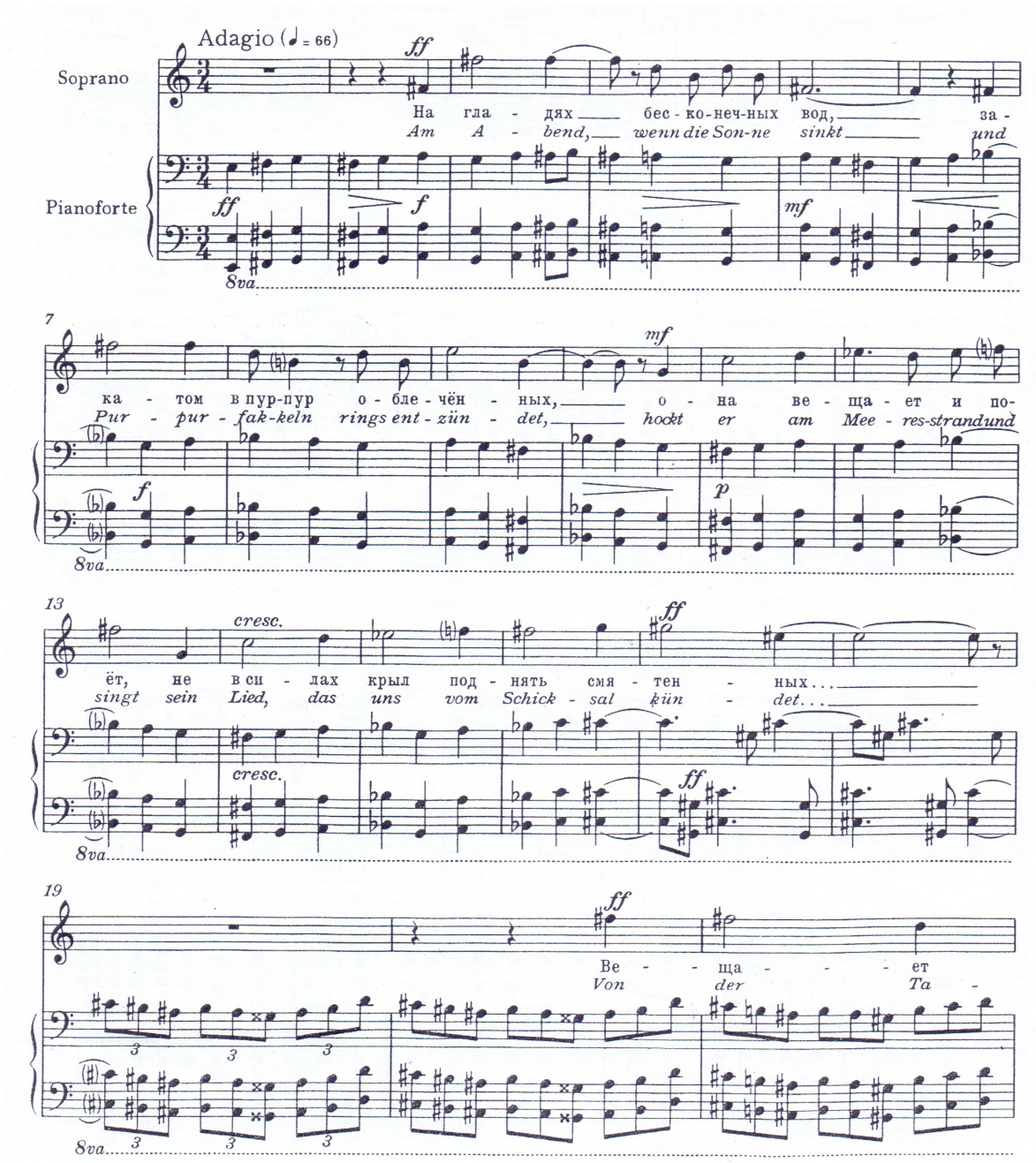
Пример 3. Дмитрий Шостакович. «Семь романсов на стихи Александра Блока», соч. 127. «Песня Офелии», *Moderato*, тт. 33–43

голос от гармонической основы. Этот конфликт знаменует собой крах камерного диалогизма Офелии, создавая новый порядок: отчуждение, показанное музыкальными средствами (см. *Пример 4*).

Возникающий конфликт — не просто тональный, но и экзистенциальный. Вокальная и фортепианная партии не говорят вместе, а борются друг с другом, отражая бинарность личного и сверхличного, «своего» и «чуждого», навязанного, внешнего. С точки зрения меланхолического и эстетического у Шагаса «Гамаюн, птица вещая» представляет собой инверсию зеркала: не спокойное отражение памяти, а ее разрушение.

Полутоновые диссонансы, впервые ненавязчиво поданные в «Песне Офелии», теперь возвращаются в более радикальной форме. Как отмечает Джиллис, «змеевидные *des/ges*, посеявшие первые семена сомнения в “Песне Офелии”, становятся центральной точкой “предвечного ужаса” и декламации “вещей правды” в конце романса “Гамаюн”, поскольку они энгармонически превращается в *fis* и *cis* и колотятся [*sf*] на фоне аккорда *ff c-moll* в фортепианном заключении — как отсроченная реакция на прозвучавший текст. Если полутоновый перелив “Песни Офелии” лишь тревожил музыкальный поток, здесь он жестко атакует, вырывая рассказчика, публику и исполнителей из гипнотической музыки предшествующих тактов и возвращая их к ужасу пророчества и поэтическому тексту» [1, p. 51]. Эта энгармоническая трансформация — от дестабилизирующего *des/ges* к яростно повторяющемуся *cis/fis* — знаменует собой переход от суггестивного беспокойства к прямой конфронтации. Полутон теперь не просто гармоническая интонация, он становится фактором разлома в тексте и душевного потрясения. Таким образом, повторение полутона в песнях создает мотивную линию, не развивающуюся в традиционном смысле, а символически заряженную — звуковой знак вторжения, раскола и предзнаменования. Его эволюция от «змеевидного» [1, p. 51] хода до навязчивого стука воплощает растущий разлад в душе рассказчика — от внутренних сомнений к пророческому ужасу.

В самом конце этой песни, в коде, безостановочная пульсация в партии фортепиано, тональная неоднозначность (*e-moll* и *c-moll*), а также октавные удвоения создают звуковой мир, который отражает «предвечный ужас» в видении Блока. «Гамаюн» теряет кульминационную энергию и возвращается к тревожной поступи четвертями. Сопрано вращается вокруг *fis*, энгармонически связанного с *ges*



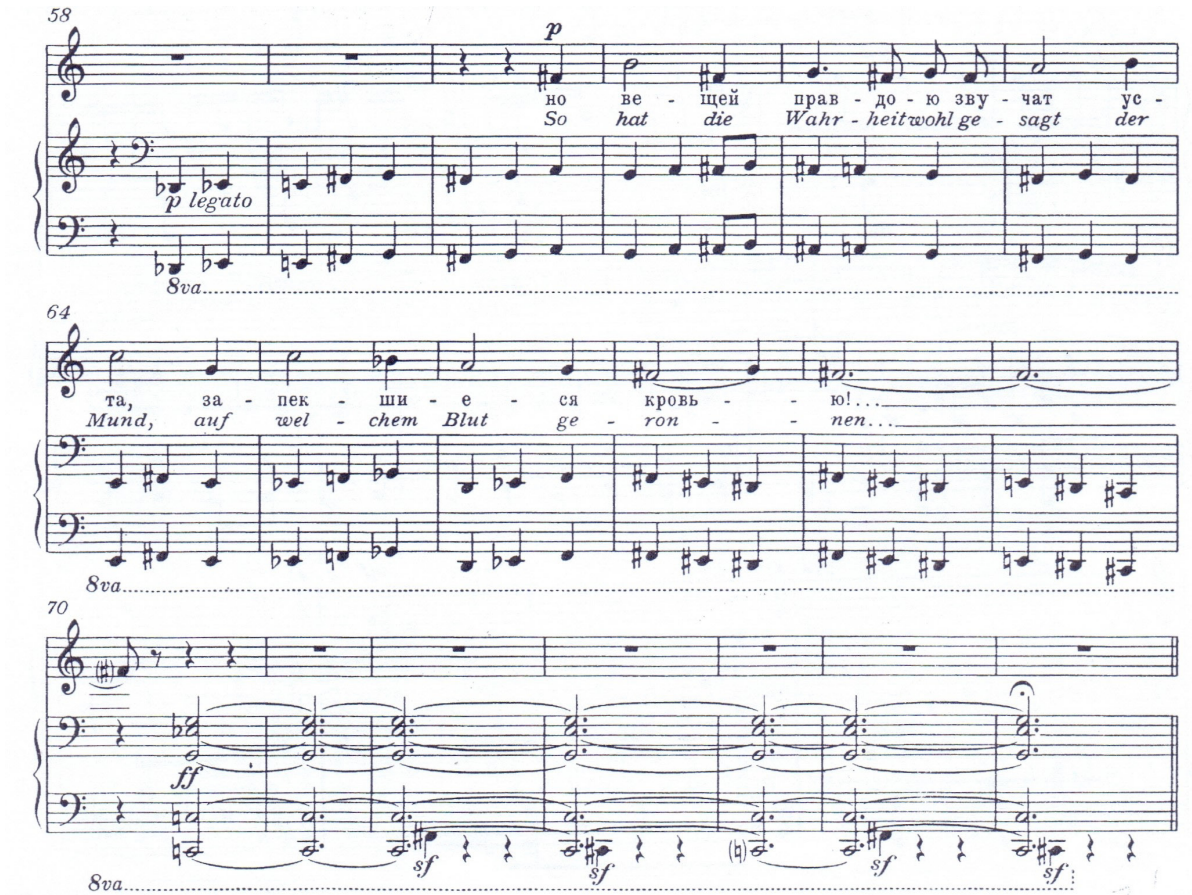
Пример 4. Дмитрий Шостакович. «Семь романсов на стихи Александра Блока», соч. 127. «Гамаюн, птица вещая», Adagio, тт. 1–21

«Песни Офелии» — «призрачное» возвращение нестабильности. Музыка не завершается, а скорее погружается в гипнотическую неопределенность, созданную собственными имманентными средствами. Это соотносится со «следом» Деррида: голос не провозглашает смысл, он оставляет, можно сказать, *оттиск значения*, который невозможно полностью восстановить (см. *Пример 5*).

Джиллис интерпретирует романс «Гамаюн, птица вещая» как одну из важнейших драматургических опор цикла [1, p. 51], которая разрывает внутреннюю непрерывность, установленную в первом романсе. Он имеет связь как с предшествующим, так и с последующим развитием: в музыкальном плане отсылает к беспокойству, создаваемому звуком *ges* в «Песне Офелии», однако теперь оно выражено более мощно. В философском отношении романс предвосхищает призрачную пустоту «Музыки», заключительной песни цикла. Об этом, в частности, пишет Джиллис, указывая на «очень сильный обертон, звучащий как b^1 над c^1», который может быть «призрачным предчувствием» чистой квинты в конце вокальной партии последней песни цикла [1, p. 51]. Однако с моей точки зрения здесь можно говорить о более явном предвосхищении, которое проявляется прежде всего в квинте *es* – *b*, возникающей благодаря обертону, и модальном погружении в пророческий транс.

Голос, хотя и взмывает к выразительным высотам, не побеждает. За его кульминационным as^2 — эмоциональным пиком песни — быстро следует провал в летаргию и низкочастотный гул, словно истощенный собственным видением. Уста, «запекшиеся кровью», теперь вещают истину не триумфально, но с унылой навязчивостью, соответствующей представлению Шагаса о голосе, терзаемом собственной неосуществимостью. Смысл здесь возникает не как присутствие, а как прерывание.

В этой песне Шостакович мыслит пророчество как разрыв, память как насилие, а время как рекурсивную травму. Мифическая птица Блока, сияющая и окровавленная, поет не для того, чтобы утвердить истину, но чтобы свидетельствовать о крушении человеческого порядка в эсхатологическом исступлении. Символический сдвиг этой песни закладывает основу философской арки цикла: от личного воспоминания к призрачному распаду, от лирического голоса к тишине. «Гамаюн, птица вещая» с учетом этого — не просто вторая часть, это ось предчувствия, вокруг которой вращается вся структура.



Пример 5. Дмитрий Шостакович. «Семь романсов на стихи Александра Блока», соч. 127. «Гамаюн, птица вещая», *Adagio*, тт. 58–76

«Мы были вместе»: память, близость и скрипка как голос

После ясновидческого надрыва и апокалиптического потрясения второй песни третья, «Мы были вместе», приносит момент светоносной тишины. Эта песня обеспечивает не только тональный или эмоциональный контраст внутри цикла, но возвращение, пусть и хрупкое, в сферу «рефлексирующей ностальгии», пропущенное через тонкое взаимодействие памяти и близости. Там, где «Песня Офелии» открывала меланхолическое пространство разлуки, а «Гамаюн, птица вещая» разрывала его с пророческой жестокостью, «Мы были вместе» представляет собой мгновенную перестройку *Я* в воспоминании.

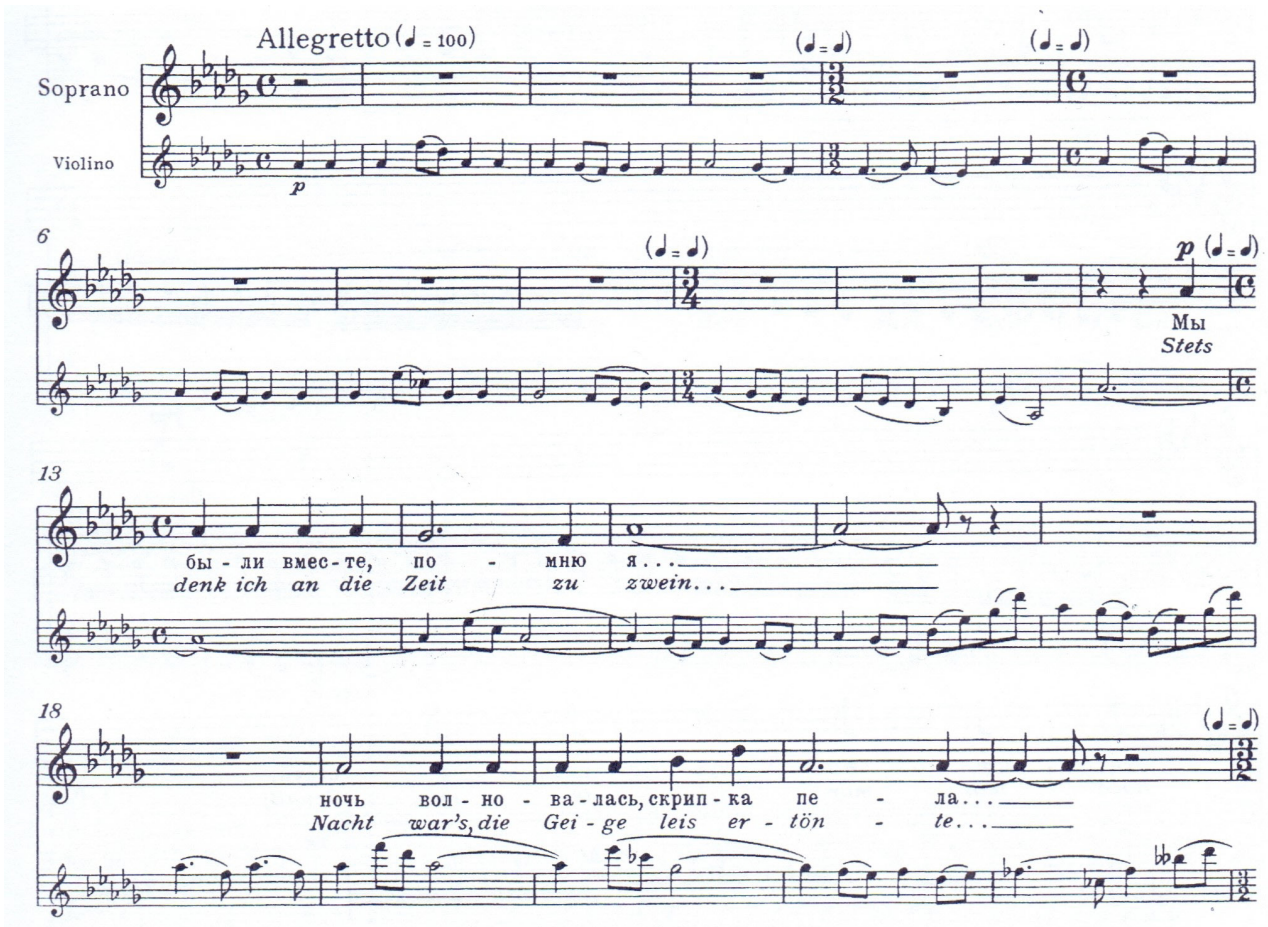
Стихотворение Блока более деликатно касается темы утраты и отдаленности. Оно проникнуто ностальгическим теплом; его лиризм оттенен эфемерной красотой воспоминаний о свидании. Решение Шостаковича использовать в качестве аккомпанемента солирующую скрипку рождает как символический, так и тембровый резонанс: оно отдает дань упоминанию в стихотворении звучания скрипок [1, p. 53], одновременно воплощая внутренний голос памяти, не столько музыкальный аналог, сколько звуковое продолжение субъективности рассказчика. Другими словами, скрипка превращается в эхо памяти. Голос становится сдержанным, декламационным, псалмодическим, он построен на повторении и почти монотонной фразировке, предвещающей ритуальную строгость «Музыки», последней песни цикла [Ibid., p. 52]. Голос — это скорее след, чем выражение, сквозь которое невольно проступает личное. Эта песня знаменует собой поворотный момент, поскольку впервые вводит статичный вокальный стиль, который затем вновь появляется в последующих песнях, представляя память как застывшее время.

Кроме того, этот стиль — силлабический, декламационный, эмоционально спокойный — выразителен не в романтическом, а скорее в философском смысле. Он располагает к слушанию как к воспоминанию, представляя память не в виде повествования, а как тишину в звуке (см. *Примеры 6, 7*).

На фоне этого подвешенного вокального поля солирующая скрипка оживляет фактуру — не просто аккомпанемент, а звуковое воплощение образов стихотворения. Она имитирует «тихое журчанье струй» (см. вторую строфу: «Сквозь тихое журчанье струй») [Ibid., p. 53–54], преобразуя текстовую память в звук. Границы между голосом и скрипкой, между говорящим и воспоминанием начинают растворяться; скрипка не комментирует — она помнит. Только тогда голос становится чем-то большим, чем повествование — фактурой, телесностью. Таким образом, песня убедительно воплощает то, что Ролан Барт называл «зерном голоса» — не цветистую выразительность, а материальное тело звука: дыхание, трение, мягкость и время. Здесь это зерно нежное, но резонирующее, звуковой оттиск утраты, которая уже не болезненна, а лишь слегка настойчива.

«Мы были вместе» также играет ключевую роль во временно́й архитектуре цикла. Будучи первой песней, в которой представлена скованная вокальная линия, предвосхищающая «Город спит», «Тайные знаки» и «Музыку», она знаменует момент, когда память начинает закрепляться как музыкальный язык. Тишина, повторение и интервальное сокращение рождают

поэтику рефлексирующей памяти, не воссоздающей прошлое, а показывающей его невозвратную отдаленность.



Пример 6. Дмитрий Шостакович. «Семь романсов на стихи Александра Блока», соч. 127. «Мы были вместе», *Allegretto*, тт. 1–22

37
pp
Сквозь
Ein
8va

38
ти - хо - е жур - чань - е струй,
Bäch - lein mur - mel - te im Grund;
8va

39
сквозь тай - ну жен - ствен - ной у -
ich war be - rauscht von Glück und

40
pp
лыб - ки к ус - - -
Schmer - zen. Da

Пример 7. Дмитрий Шостакович, «Семь романсов на стихи Александра Блока», соч. 127, «Мы были вместе», *Allegretto*, тт. 37–40

Наконец, использование солирующей скрипки вместо виолончели вносит тонкое, но хорошо ощутимое чувство отстраненности. В то время как виолончель по тембровой глубине может отражать человеческий голос, скрипка парит над ним, тонкая и хрупкая, словно уже отделенная от тела. Она не дублирует речь, а витает рядом с ней, намекая скорее на память, чем на присутствие. Если фортепиано в романсе «Гамаюн, птица вещая» явно выражает разрыв и отчуждение, то скрипка в «Мы были вместе» шепчет с призрачного расстояния, возвещая об эмоциональной отстраненности, которая будет углубляться в последующих песнях. Она вызывает не сочувствие, а «след» в понимании Деррида.

С точки зрения экзистенциальной семиотики Тарасти, эта песня иллюстрирует модальное состояние *бытия-для-меня* (*für-mich-sein*) — момент, когда субъект через память обретает внутренний модус существования, определяемый не внешними силами, а рефлексирующим присутствием. Голос, застывший в монотонности, не утверждает себя, но входит в состояние эстетического стазиса — то, что Тарасти назвал бы переходом к «чистому эстетическому бытию», где высказывание перестает функционировать как дискурс и становится экзистенциальным следом. Линия скрипки, нежная и интроспективная, действует не как аккомпанемент, а как расширение внутренней темпоральности субъекта, сублимируя память в звук и тем самым воплощая то, что Тарасти описывает как трансформацию от телесного звучания к символическому значению.

В этой конфигурации голос больше не говорит — он застывает, становясь, по выражению Деррида, «остатком присутствия», которое больше не может самоутверждаться, но остается звуковым образом, вписанным во время. Ностальгическая модальность здесь не восстанавливающая, а рефлексирующая, как ее описывает Бойм, основанная на признании того, что прошлое невозможно вернуть — лишь услышать отзвук. Таким образом, песня реализует онтологическое пространство памяти, где идентичность, голос и время растворены в поэтике тишины. Именно в этом стазисе, где выражение сжимается до дыхания, где скрипка шепчет, а не провозглашает, Шостакович воспринимает отсутствие как присутствие, а голос — как одновременно призрачный и личный.

«Город спит»: отчуждение, пассакалия и тяжесть пророчества

Если песня «Мы были вместе» мерцала теплом памяти и неуверенным возвращением *Себя*, то «Город спит» вновь переносит нас в сферу отчуждения —

Другого. Представляющая собой по форме модифицированную пассакалию (на что указывает Джиллис [1, p. 55]), эта часть вызывает ощущение неумолимости, одиночества и психического застоя. «Повторяющаяся остинатная басовая линия (и… стонущая партия виолончели) в [песне] “Город спит” рождает столь же механическую поступь», но «менее резкую и сокрушительную, чем в [романсе] “Гамаюн”» [Ibid., p. 56]. Отсутствие мотива сжимающегося интервала указывает на возрождение *Другого* — безличного, «призрачного», *не своего*. Другими словами, песня замыкается в меланхолической застылости. Ее остинатность и отсутствие личного показывают голос, оторванный от *Я*. Это не реакция, а застывшая скорбь (см. *Пример 8*).

Использование Шостаковичем формы пассакалии здесь не случайно. В его композиторском лексиконе эта структура часто ассоциируется с торжественностью, смертью и душевным параличом, что очевидно в Фортепианном трио № 2, Симфонии № 8 и «Леди Макбет Мценского уезда» [1, p. 55]. В песне «Город спит» пассакалия выполняет функцию механизма меланхолического повторения — повторения состояния, которое невозможно изменить. Память возвращается не как теплое воспоминание, а как ритуализированная скорбь, замкнутая в петле замедленного плача.

Текст Блока с его образами мглы, отблесков огня и зари перекликается с музыкальным языком Шостаковича, основанным на омрачении и смещении. Заключительные строки стихотворения — «…пробужденье / Дней тоскливых для меня» — окутаны возвращающейся темой пассакалии, намекающей на то, что рассвет приносит не надежду, а возвращение неизбежных страданий. Свет не спасает; он отражает былые ужасы. В этом смысле «Город спит» тесно связан с «Гамаюн, птицей вещей» как музыкально, так и с точки зрения поэтических образов [Ibid., p. 55–56] (см. *Пример 9*).

Подобно тому, как «Гамаюн, птица вещая» выражала потрясение пророчества, песня «Город спит» показывает его последствия. Механистическое остинато последней перекликается с непрерывной моторикой фортепиано в первой, хотя здесь оно приглушенное и траурное. Партия виолончели, усложненная двойными нотами, создает собственное напряжение — не экспрессивное, но отстраненное, приглушенное. Особенно остро ощущается отсутствие упомянутого выше мотива сжимающегося интервала. Это отсутствие не просто музыкальное, но онтологическое: голос здесь уже не средоточие самости, а объект, плывущий в мареве отчуждения.

Largo (♩ = 50)
Soprano
Violoncello
mp espr.
Pianoforte
p legato
8va
6
p
Го - род спит, о -
Al - les still, im
dim.
pp
pp
8va
12
ку - тан мгло - ю, чуть мер - ца - ют фо - на - ри...
Ne - bel die Stra - ßen, die La - ter - nen flak-kern müd...
8va

Пример 8. Дмитрий Шостакович, «Семь романсов на стихи Александра Блока», соч. 127, «Город спит», *Largo*, тт. 1–16

34
в э - тих от - блес - ках ог - ня при - та -
von der Ne - wa zu mir weht, er ver -
pp
pp
8va

39
и - лось про - буж - день - е дней тос - кли - вых для ме - ня...
birgt mir noch den trü - ben Tag, der wie - der vor mir steht.
8va

44
rit.
cresc.
mp espr.
dim.
pp
cresc.
mp
p
8va

Пример 9. Дмитрий Шостакович, «Семь романсов на стихи Александра Блока», соч. 127. «Город спит», *Largo*, тт. 34–49

Эта дихотомия подкрепляет более масштабную бинарность, лежащую в основе первых четырех песен: психологическую и философскую оппозицию между *Я* (личным, интимным, вспоминаемым, *своим*) и *Другим* (безличным, раздробленным, *не своим* и пророческим). В то время как «Песня Офелии» и «Мы были вместе» создают личность во внутреннем диалоге с собственной памятью, «Гамаюн» и «Город спит» выводят голос в чуждые звуковые сферы — пространство автоматизации, отстраненности и предчувствий.

В итоге «Город спит» аккумулирует тематический и структурный конфликт цикла. Он не разрешается, а повторяется, закольцовывая голос и ансамбль в сдержанное шествие меланхолического повторения. Слушателя привлекают не катарсисом, а осознанием стазиса — осознанием, сформированным меланхолией как эстетикой застывшего времени, по Шагасу. «Город спит» — это не песня о снах, а звуковая картография замедленного пробуждения, где город не проявляется, а трепещет, и где пророчество больше не заявляет о себе, а таится под оболочкой звука.

Это состояние отстраненной субъективности, где голос уже не выражает индивидуальность, а плывет в механическом повторении, можно интерпретировать, пользуясь словами Тарасти, как нисхождение от *бытия-для-меня* к обезличенному *бытию-в-себе*, семиотическому состоянию, где субъект становится чистой функцией, лишенной действенности, пойманной в чуждую временную петлю, сформированную уже не выражением, а структурной неизбежностью.

«Буря»: сострадательный диссонанс и порог синтеза

«Буря» занимает центральное место в композиции «Семи романсов». Это первая песня цикла, которая выходит за рамки жесткой бинарности *Я* и *Другой*. В то время как первые четыре песни формируют диалектическую структуру — «Песня Офелии» и «Мы были вместе» пробуждают воспоминания и чувство близости, «Гамаюн» и «Город спит» предполагают разобщенность и механистическое смещение, — «Буря» инициирует резкий поворот. Она отмечает рубеж, за которым начинают растворяться оппозиции и становится возможной более глубокая связь между ними. Здесь эмпатия возникает не как сентиментальное высказывание, а как структурная необходимость, звуковой ответ на инаковость. В этом смысле песня воплощает то, что Жан-Люк Нанси называет «бытием вместе» (*être-avec*), в котором субъективность всегда уже открыта к другим через «резонанс»

и «соприсутствие» [22, p. 14–15]. Аналогичным образом во внезапном появлении полифонической фактуры и гармонической нестабильности мы слышим то, что Эммануэль Левинас описывает как этический императив реакции на лицо *Другого* — прерывание, которое разрушает целостность и призывает *Я* к этическим отношениям [23, p. 194–197]. Благодаря этой звуковой конфигурации «Буря» становится моментом перехода: не разрешением противоречий, а признанием их как необходимого условия для существования отношений.

То, что Шостакович дал неозаглавленному стихотворению Блока название «Буря», усиливает нестабильность, заданную текстом. Однако глубинная функция песни в цикле заключается не только в ее образности. Рассказчик не просто наблюдает страдание; он чувствует себя обязанным проникнуть в него, разрушить границу между внутренним размышлением и коллективным опытом. Этот акт сознательного подчинения становится метафорой того, что Шагас мог бы описать как меланхолию, наделенную этической силой (ср. [9, p. 10, 14]): восприятие, которое уже не пассивно, а сострадательно и сопричастно.

В музыкальном плане песня колеблется между крайностями. Партии скрипки (*sul ponticello*) и фортепиано создают кружащуюся вихревую фактуру, порой звучат параллельными интервалами малой секунды и ноны. Это напоминает фактурный топос бури из романса «Гамаюн», но теперь как бы обращенный внутрь. Трепет скрипки, когда-то передававший «тихое журчание струй» в романсе «Мы были вместе», стал ледяным и хрупким (ср. [1, p. 60]). Особенно показательно начало: с четвертого такта в партии скрипки появляется повторяющийся звук *d*, переходящий в жесткие диссонирующие двойные ноты, основание которых — пульсация на открытой струне *d* и струне *a* (*Пример 10*).

Эти натуральные резонирующие тоны формируются не выразительным вибрато или мелодической кантиленой, в них выражена физическая текстура инструмента. Такая звуковая нагота, укорененная в корпусе скрипки и резонирующем дереве, становится материальным воплощением образа на протяжении всего цикла. Если в предыдущих песнях голос рассматривался как территория памяти или отсутствия, то в «Буре» он возвращается к телесности через трение смычка о струну, резонанс открытых интервалов и напевную подачу вокальной партии. Сам голос приобретает псалмодический, заклинательный характер, особенно в пронзительной декламации: «Бороться с мраком и дождем, / Страдальцев участь разделяя...» В этот момент воплощение не лирическое, а соматическое — аффективное слияние дыхания, смычка и стихийного сопротивления.

Allegro (♩ = 108)

Soprano

Violino

sul ponticello

Pianoforte

3

8va

5

ff

О, как без - ум - но за ок -

O, wie's da drau - ßen heult und

modo ordinario

cresc.

ff

f

cresc.

ff

f

8va

ном ре - вёт, бу - шу - - ет бу - - - ря
dröhnt und Wol - - ken peitscht zu wil - - - dem

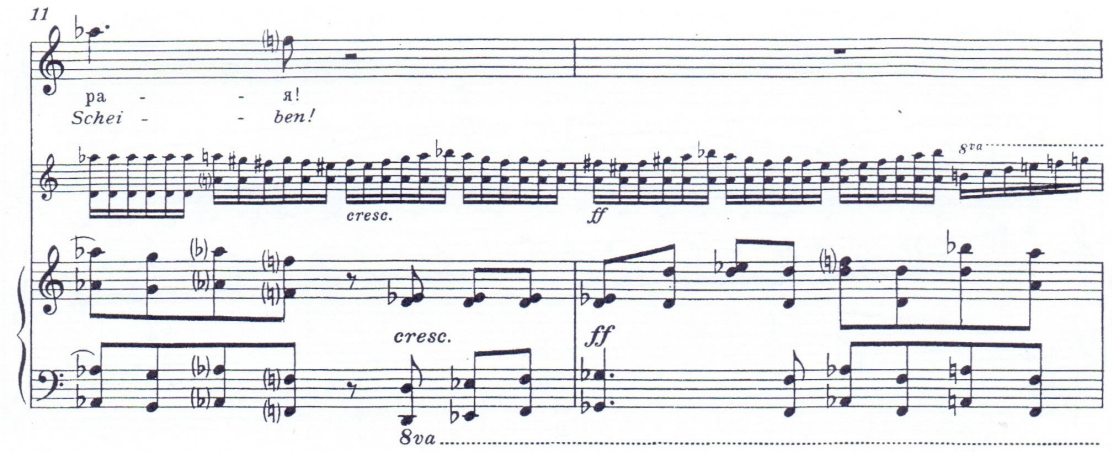
8
зла - - я, не - сут - - ся ту - чи, льют дож-
Rei - - gen! Das ist der Sturm, der tobt und

cresc. *ff* *f*

cresc. *ff* *f*

8va

10
дём, и ве - - тер во - - ет, за - - - ми -
stöhnt, und Re - - gen pras - - selt an die



Пример 10. Дмитрий Шостакович, «Семь романсов на стихи Александра Блока», соч. 127. «Буря», *Allegro*, тт. 1–11

Здесь Шостакович воспроизводит прием, впервые представленный в «Мы были вместе»: вокальную линию, которая не успокаивает, а, наоборот, усиливает эмоциональную нагрузку. То, что поначалу кажется неподвижным, статичным, наделено внутренним напряжением. Гармоническим ядром пьесы становится уменьшенная квинта (*d–as*), которая навязчиво повторяется и закрепляет выразительную ткань песни. Этот интервал по своей природе нестабилен — он не консонансный, как чистая квинта (*d–a*), традиционно символизирующая связность и тональную устойчивость, и не компактный, как чистая кварта (*d–g*), часто ассоциируемая со сдержанностью, как в «Песне Офелии» [1, p. 62]. Уменьшенная квинта балансирует между этими полюсами, как пространственно, так и функционально. Она вызывает психологическое напряжение: желание достичь другого (открытость квинты) подавляется диссонансом; стремление к близости (кварта) также разрушается диссонирующим звуком. Таким образом, уменьшенная квинта становится звуковой метафорой эмоционального парадокса, повторяющегося на протяжении всего цикла, — одновременного стремления к связи и невозможности ее достижения. «С точки зрения тематической типологии и психологического развития она колеблется между единением и разделением, между отчуждением и эмпатией, между *своим* и *не своим*» [Ibid., p. 65], символизирует не разрешение противоречия, возникшего между отчуждением и близостью, а, скорее, настойчивое, диссонирующее усилие преодолеть их дистанцию.

Таким образом, «Буря» выступает как переходная, рубежная часть. В ней воплощен образ не исключительно личный, но и не полностью безличный; скорее, это пересечение, нечто промежуточное, первый явный шаг к синтезу в драматургии цикла. Голос, осознающий ужасы внешнего мира, не растворяется в сопровождении, но и не доминирует. Он полон меланхолической активности. Этический тон этой музыки и лиричен, и эстетичен, перекликаясь с концепцией Бойм о «рефлексирующей ностальгии», которая не ищет восстановления, но пребывает в разрывах времени и чувств.

Неразрешенный финал песни, закрепленный выдержанным *d* виолончели на фоне *As-dur* фортепиано и скрипки, ведет прямо к песне «Тайные знаки», образуя переход *attacca*, размывающий границу между ними [Ibid.]. Этот плавный пассаж — больше чем просто техническое связующее звено; он служит структурным и выразительным мостом. Гармонически неразрешенная «Буря» становится точкой лиминальности — пространством между разрывом и воспоминанием. Она не снимает напряжения предыдущих песен и еще не погружается в медитативную статичность последующих. Вместо этого она «подвешивает субъекта» в состоянии перехода: между *Собой* и *Другим*, внутренним и внешним, памятью и бытием. В этом смысле «Буря» — это не только романс о потрясениях или сострадании. Она представляет собой трансформацию самого состояния голоса — его попытку резонировать с *Другим*. Таким образом, голос звучит как часть общей акустической ткани — воплощенный след человеческой уязвимости и памяти. Переход здесь, таким образом, не только музыкальный, но и экзистенциальный.

«Тайные знаки»: фрагментированная память, символистский палимпсест и порог тишины

Романс «Тайные знаки» становится пространством, в котором разрыв между *Я* и *Другим* интернализируется, демонтируется и перестраивается. Там, где «Буря» проецирует наружу через звуковое напряжение смятение и двойственность, «Тайные знаки» втягивают это напряжение внутрь, воплощая его в звуковом мире распада, повторения и призрачной тишины. В этом сдвиге возможность синтеза не утверждается и не откладывается, а вытесняется в зону мучительных размышлений. Это песня «призраков»: преломленных тем, разобранных мотивов и поэтического пророчества. В этой точке цикла

мы вступаем в пороговое пространство между разрывом и трансцендентностью, где язык начинает растворяться, а звук превращается в символистский палимпсест памяти.

Решение Шостаковича назвать это произведение «Тайные знаки», хотя Блок не дает ему названия, показательно. Намек на «Книгу Даниила» и таинственную пророческую надпись, расшифрованную как падение царства, встраивает стихотворение в семиотику апокалипсиса. Видение Блока наполнено призрачными образами: маки, тяготеющие над героем во сне, золотая коса на страницах холодеющей книги и небесные химеры, глядящие сквозь космические зеркала. Это в высшей степени символистский текст, требующий музыкального языка, столь же наполненного аллюзиями. Шостакович обращается к своему самому нестабильному материалу — двенадцатитоновому ряду, но не в плане строгой сериальности, а как к способу ухода от гармонической вертикали — ничейной территории, где тональность исчезает, а мотивы парят как разрозненные фрагменты.

Использование композитором двенадцатитонового материала в «Тайных знаках» — предпоследней песне цикла «Семи романсов...» — резко нарушает безупречный тональный ландшафт цикла. Как поясняет Левон Оганесович Акопян, Шостакович не использует додекафонию в традиционном, шёнберговском понимании организации ткани по горизонтали и вертикали в соответствии с серийной техникой. Вместо этого его двенадцатитоновое письмо состоит из линейных сегментов — конфигураций из двенадцати неповторяющихся тонов, — которые вставлены в тональный фон вокальной партии, накладываются на него. В «Тайных знаках» эта двенадцатитоновая тема повторяется подобно музыкальному шифру, явно связанному со зловещими знаками, упомянутыми в стихотворении Блока. Акопян отмечает, что ассоциация двенадцатитоновой идиомы с чем-то чуждым и жутким напоминает раннюю трактовку композитором атональности в «Страхах»[3], где хроматическая дезинтеграция пробуждает столь тревожные силы, что они заставляют слушателя «закрыть глаза от страха» [24, p. 271–272].

Питер Шмельц также трактует этот отрывок как «катализатор гармонической неустойчивости и атональности» [25, p. 232–233] (ср. [26, p. 303–354]), однако это не неустойчивость сама по себе. В «Семи романсах...» двенадцатитоновый ряд символизирует не новаторство, а символическое отчуждение. Он знаменует собой переход от тональной и смысловой

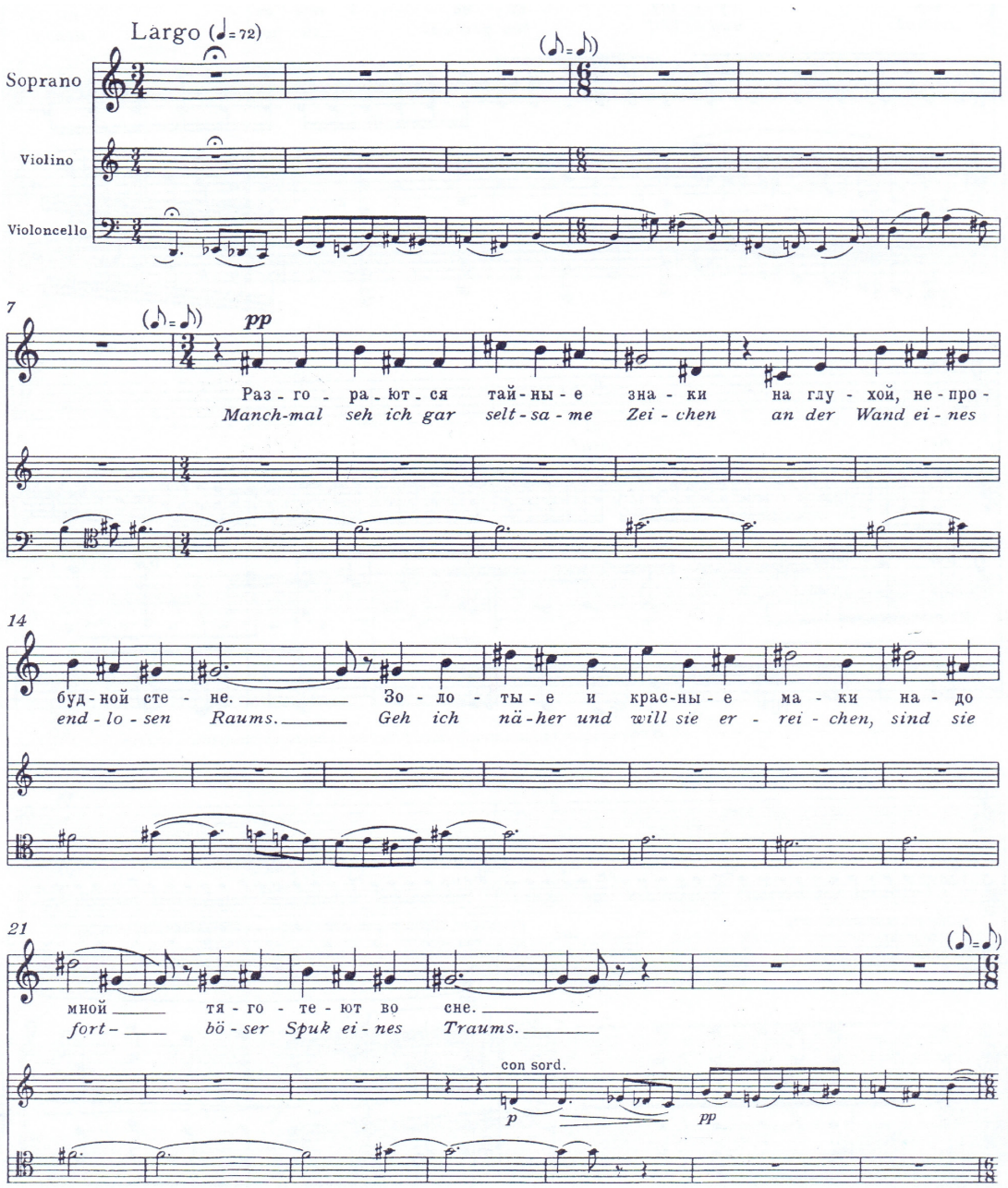
[3] Четвертая часть Симфонии № 13 Шостаковича.

ясности к семантической непрозрачности, выступая музыкальным символом непереводимого — не в буквальном смысле, а в том, что это непереводимое сопротивляется устойчивому значению или выразительному сдерживанию. В этом контексте двенадцатитоновый ряд выступает как выразительная метафора: воплощение призрачной памяти, знаков, которые больше не имеют отношения к чему-либо, и языка, значение которого померкло или стало недоступным из-за временной дистанции. Внутренняя логика ряда — замкнутая, абстрактная и нереферентная — создает пространство, где выражение ограничено невозможностью полностью передать переживание, воспоминание или бытие в звуке.

Особенно впечатляет чередование сопрано и виолончели: когда вступает голос, виолончель отходит на второй план, ограничиваясь долгими, выдержанными звуками; когда голос замолкает, у виолончели снова появляются развитые мелодические реплики (*Пример 11*). Эта антифонная фактура создает не диалог, а тонкую игру присутствия и отсутствия, где две линии никогда не совпадают полностью. Вместо того чтобы поддерживать друг друга в гармоническом или ритмическом единстве, они словно бы по очереди удерживают пространство, как будто воплощая память в ее фрагментарной, неуловимой форме. Таким образом, чередование отражает тематическую идею произведения: невозможность одновременности себя и другого, звука и тишины, прошлого и настоящего. Каждая линия словно помнит другую, но только в ее отсутствии. Эта структурная сдержанность усиливает атмосферу призрачности, уже заданную двенадцатитоновым рядом, углубляя ощущение того, что мы слышим голоса, которые уже не полностью принадлежат настоящему.

Все это соответствует свойственной всему циклу эстетике «рефлексирующей ностальгии». Двенадцатитоновая последовательность Шостаковича — именно такой фрагмент: в ней нет четких реминисценций, но имеются остатки тонального поля как чего-то некогда связного. Результат — не только среда гармонической нестабильности, но и звуковой опыт фрагментации и неопределенности, тот, в котором смысл мерцает, ускользает и сопротивляется закреплению. В этом парящем пространстве слушатель погружен в состояние сосредоточенности, граничащей с отстраненностью, словно вынужден закрыть глаза не для того, чтобы не видеть, а чтобы глубже вслушаться в то, что едва заметно.

В этом отношении «Тайные знаки» воплощают то, что Деррида называет *différance*: не просто задержку или различие, но структурное состояние, в котором смысл образуется посредством временной отсрочки и отсутствия. Музыкальные



Пример 11. Дмитрий Шостакович, «Семь романсов на стихи Александра Блока», соч. 127. «Тайные знаки», *Largo*, тт. 1–27

идеи не повторяются и не развиваются целенаправленно, а возвращаются как следы — фрагменты, застывшие между присутствием и исчезновением. Песни прошлого не возрождаются в своей первоначальной форме; скорее, они призрачно резонируют, словно вспоминаются самой музыкой. Виолончель вызывает в памяти «Гамаюн» не через прямую цитату, а через тембровую память; скрипка отсылает к «Песне Офелии» и «Мы были вместе», теперь лишенных лирики; голос, все более приглушенный и сглаженный, предвосхищает свое молчание в «Музыке». В этом звуковом мире смысл мерцает, но никогда не становится устойчивым подобно тому, как в формулировке Деррида каждый знак приходит, уже преследуемый своим отличием, отголоском того, чем он не является и никогда не сможет быть в полной мере [2, p. 65; 3, pp. 17, 26].

Спокойствие голоса, его безмолвное, почти неподвижное присутствие усиливают эффект поэтической образности. Это спокойствие — не просто тишина, но призрачность, зыбкость звучания, как будто сам голос уже не выражает себя в полную силу, а растворяется в памяти. Его псалмодическая декламация, едва отделенная от простого дыхания, часто не соответствует синтаксису стихотворения, предполагая не речь, а транс [1, p. 70]. Такая отрешенность не выразительна в традиционном смысле — это отстраненная субъективность, форма музыкальной меланхолии, которая скорее угадывается, чем прямо заявляет о себе. «Зерно голоса» (“*grain de la voix*”) Ролана Барта трансформируется здесь в «зерно памяти» (“*grain de la mémoire*”): то, что мы слышим, — это не голос эмоций, а остаток воспоминания, хрупкий и фрагментарный, ломающийся и преобразующийся во времени.

Рассеивание — ключевой момент. Мотивы из более ранних песен появляются и развиваются: «золотая коса» напоминает о клятвах Офелии, теперь застывших в объекте памяти; скользящие басовые фигуры виолончели вторят механистическому маршу в песнях «Гамаюн» и «Город спит», но теперь они медленнее и приглушеннее, словно звучат издалека. Даже уменьшенные интервалы, центральные в «Буре», начинают смягчаться, превращаясь в чистые кварты и квинты, возвещая о зарождающемся созвучии финальной песни.

«Тайные знаки» лучше всего воспринимать как связующее звено не только между «Бурей» предыдущих песен и разреженными обертонами «Музыки», но также между звуком и тишиной, голосом и его растворением. Финальный пассаж,

где скрипка и виолончель переплетаются над чистым *fis*, разделенным двумя октавами, создает новый тип гармонического и психологического пространства: суженного, прозрачного и бестелесного. Это не разрешение, а концентрация — концентрации жеста и памяти в парящий звуковой след.

В этой символической и эмоциональной переходности «Тайные знаки» служат философским сердцем цикла. Романс готовит слушателя к «Музыке» путем растворения голоса в его призрачных отголосках. В экзистенциально-семиотическом смысле (Тарасти) он парит между *für-mich-sein* (бытием-для-меня) и *an-sich-sein* (бытием-в-себе): пространством, где субъективность начинает отделяться от субъектности, а звук больше не коммуницирует, а лишь дает исчезающие очертания того, что когда-то было.

«Музыка»: трансцендентность, след и финальная тишина

Последняя песня цикла, «Музыка», служит кульминацией философских и выразительных силовых линий цикла. Если «Тайные знаки» обозначают место фрагментации и распада, то «Музыка» предстает как жест, акт синтеза, но не в форме разрешения, а как резонанс. Текст, взятый из не имеющего названия стихотворения Блока 1898 года, сочетает религиозный мистицизм, экстатическое видение и жертвенные образы. В этом контексте Шостакович создает не завершение, а «эхо-камеру»: пространство, в котором музыкальные, поэтические и философские мотивы всего цикла собираются, преобразуются и плавно растворяются в памяти.

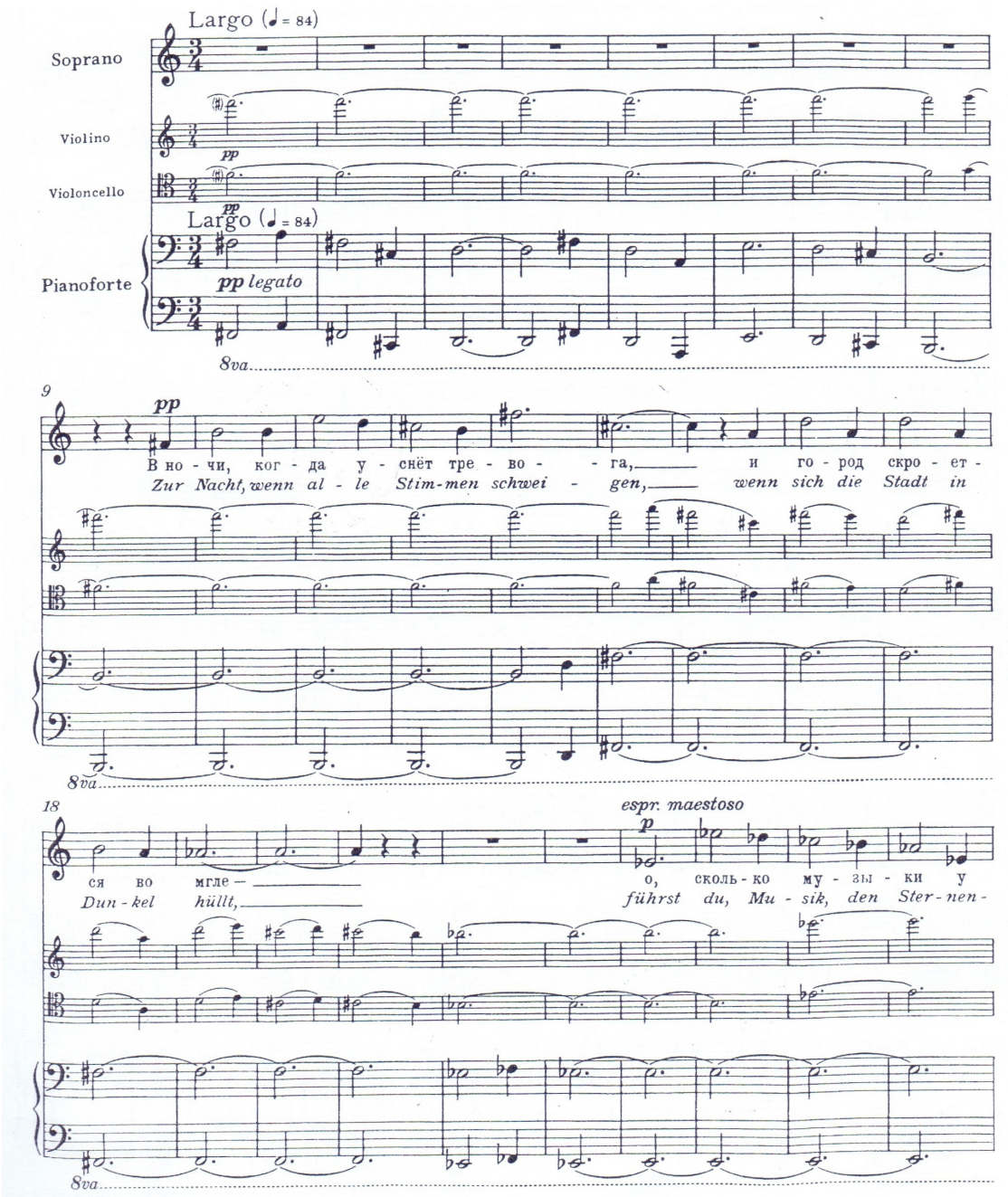
С самого начала музыкальное оформление создает ощущение потустороннего мира. Удержанные *fis* в скрипке и виолончели, связывающие «Тайные знаки» с «Музыкой», — не просто звуковой мост, это след тональной памяти. Хотя *fis* не выдвигается явно на передний план, его появление можно понимать как скрытый тональный якорь. Этот жест также инвертирует мотивное движение от квинт к квартам, которое происходит на протяжении всего цикла. Это пространственное сжатие — гравитационное притяжение к единству [1, p. 74]. Концепция Барта grain *de la voix* здесь метафорически расширяется до того, что можно было бы назвать *grain de l'espace sonore* («зерно звукового пространства») — фактуры как таковой, наделенной чисто звуковыми характеристиками и не связанной с нарративом.

Вокальная линия романса, возникающая на пианиссимо и опирающаяся преимущественно на кварты и большие секунды, вызывает ощущение безмятежности и объективной отстраненности распева. Здесь музыкальный язык сведен к своему элементарному состоянию, лишен диссонансной, механистической энергии, некогда господствовавшей в «Гамаюне» или «Буре». Фортепиано, ранее выступавшее в качестве объекта яростного ниспровержения («Город спит»), теперь деликатно реагирует на гармонические подсказки голоса, следуя за ним, а не ведя его [Ibid., p. 75]. Впервые в цикле голос и инструменты не конфликтуют, а объединяются в гармоничном ансамбле (см. *Пример 12*).

В экзистенциально-семиотических терминах Тарасти это окончательное исчезновение голоса можно понимать как модальное нисхождение — от *бытия-для-себя* к *бытию-в-себе*, — где субъективность не говорит о себе, а вспоминается, где деятельность уступает место символическому резонансу. Остается не выражение, а след выражения, переход в чистое эстетическое бытие, где звук больше не произносит нечто, а просто существует.

Это хрупкое равновесие, однако, нарушается в финальной строфе стихотворения. Ритуальная интенсивность образов Блока — «Сквозь кровь, сквозь муки, сквозь гроба...» — провоцирует музыкальный взрыв. Голос напрягается, преодолевая ритмическую симметрию, мелодия достигает кульминационных высот, звучащих неустойчиво, в сопровождении царит гармонический хаос и фонизм диссонирующих интервалов. *Я* полагает себя — уже не как присутствие, а как жертвенный жест, финальный акт музыкального экстаза. Символизм этого жеста перекликается с романсами «Гамаюн», «Песня Офелии», «Тайные знаки», — но теперь он произносится в тоне принятия, а не ужаса. Затем голос исчезает.

Далее следует самое глубокое музыкальное высказывание цикла: пространная постлюдия инструментальной памяти. Трио возобновляет интервалы и ритмы, впервые появившиеся в «Песне Офелии» и «Мы были вместе», но теперь они трансформировались, стали более протяженными, менее фрагментированными. Виолончель и скрипка разделяют мелодические функции, ранее возложенные на голос, воплощая то, что Наоми Камминг описывает как субъективность, сформированную не через унифицированное выражение, а через распределенные звуковые жесты [27, p. 115–132]. Как она предполагает, музыкальный субъект не един, а «множественен, локализован и изменчив» [Ibid., p. 218]. В этом смысле то, что можно было бы назвать «звуковым *Я* в рассеянии», относится к субъективности,

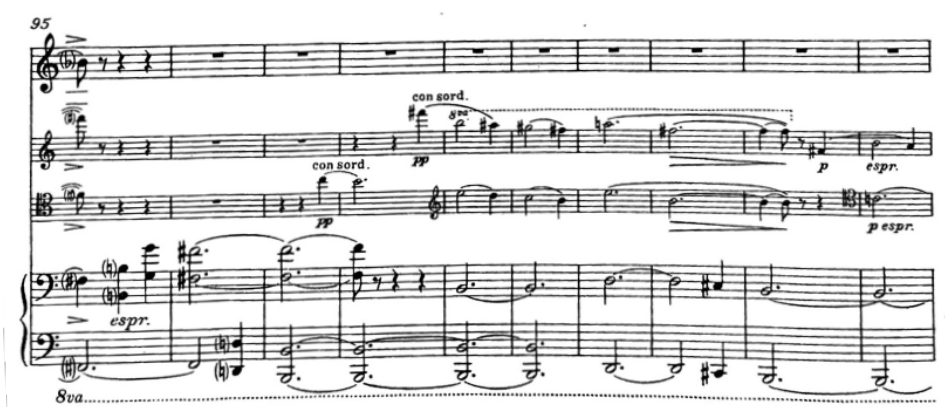


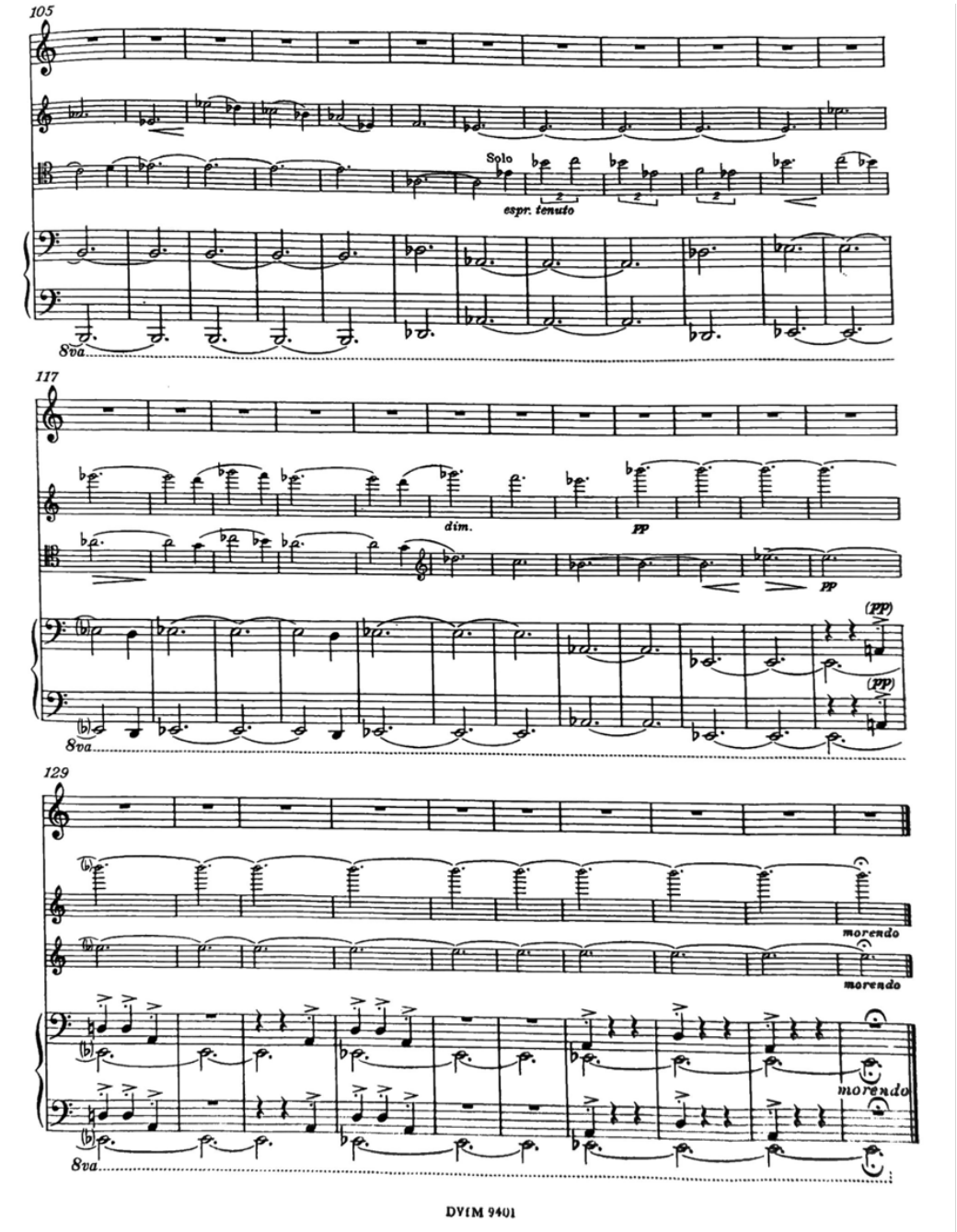
Пример 12. Дмитрий Шостакович, «Семь романсов на стихи Александра Блока», соч. 127. «Музыка», *Largo*, тт. 1–27

которая резонирует через отдельные интервалы, тембральные следы и реминисценции, не сливаясь в единый выразительный центр.

Финальные каденции построены на открытых квинтах и квартах, постепенно сливаясь в унисоны. Диссонирующие интервалы из «Гамаюна» возвращаются на этот раз *pianissimo* в низком фортепианном регистре, не как угрозы, а как далекое воспоминание. Такова логика «спектральности»: возвращение без оживления, присутствие без присутствия. То, что мы слышим в этих финальных тонах, — не разрешение, а нечто более близкое к тому, что Барт описывает как «гул языка», звуковая ткань, которая обходит семантическую ясность и вместо этого вызывает непрерывное мерцание смысла, не сформированного до конца и не зафиксированного [28, p. 76–79]. В этом контексте музыка не обозначает традиционным образом; она резонирует — как воспоминание, как утрата, как след того, что было произнесено и теперь исчезает (см. *Пример 13*).

Таким образом, «Музыка» становится не финалом, а окончательным уходом. Она избегает кульминации, погружаясь в состояние гармонической и экспрессивной статики. Вместо того чтобы проецировать повествовательное разрешение, она поддерживает модальность покоя. Это согласуется с концепцией модальности *être* (бытия) Тарасти, которая характеризует моменты музыкальной стабильности, экзистенциального созерцания и бездействия. В отличие от динамической модальности *faire* (делания), которая движет музыкальным развитием, *être* проявляется как приостановка телеологии, состояние, в котором «никакое действие не совершается», а смысл пребывает в самом бытии [29, p. 90–91]. В «Музыке» этот модус достигается посредством статичных фактур, открытых интервалов и постепенного рассеивания голоса, предполагая не разрешение, а непрекращающееся присутствие за пределами артикуляции.





Пример 13. Дмитрий Шостакович, «Семь романсов на стихи Александра Блока», соч. 127. «Музыка», *Largo*, тт. 95–138

Тем самым Шостакович завершает поэтическую логику цикла: не изображая память или горе, а пребывая в их безмолвном последействии.

Заключение: отголоски невозвратимого

«Семь романсов на стихи Александра Блока» Дмитрия Шостаковича — это не просто цикл песен; это размышление в звуке — о времени, о памяти, о невозможности возврата. Нельзя сказать, что в этом произведении композитор положил поэзию на музыку в общепринятом смысле. Скорее, он сочиняет вокруг голоса, рассматривая его не как источник присутствия, а как место исчезновения. Выразительный язык цикла — это не язык утверждения или повествовательной ясности, а язык фрагментации, тишины, «призрачного» возвращения и философского колебания.

Сквозь призму «следа» Деррида, «зерна» Барта и «рефлексирующей ностальгии» Бойм мы увидели, как музыка говорит, откладывая, теряя, отражая утраченное. Голос в «Семи романсах на стихи Александра Блока» не артикулирует идентичность; он указывает на нее, а затем растворяется. Смысл не декларируется — он откладывается, на него намекают и, главное, он умалчивается. Структура отражает нестабильность памяти, где мотивы возвращаются в измененных, смягченных или искаженных формах. То, что остается, — это не послание, а его след.

В этом смысле произведение Шостаковича можно понимать как звуковое воплощение меланхолии: не как эмоциональную позу, а как эстетическую структуру — в понимании, которое развивает Шагас. Меланхолия здесь — не пассивное горе; это активное слушание, способ пребывания во времени через фрагментацию и эхо. Она, как пишет Шагас, «зеркало памяти», отражающее не то, что было, а то, что невозможно вернуть. «Семь романсов на стихи Александра Блока» создают это зеркало — не поверхностным отражением, а глубинами рекурсии, тенями голоса и тихим мерцанием исчезающего звука. В этом смысле понятие меланхолии, введенное Шагасом, — как философское напряжение между стремлением к единству и реальностью распада — находит свой совершенный звуковой аналог в трактовке сопрано Шостаковичем. Голос в его цикле нестабилен: он отступает, втягивается в ансамбль, пока в финальной части не исчезает совсем. Его сменяет не тишина, а след, поддерживаемый инструментами, которые уже не аккомпанируют, а помнят. Музыка не разрешается: она отступает.

Таким образом, цикл «Семь романсов на стихи Александра Блока» артикулирует этику исчезновения. Здесь нет героического завершения, синтеза прошлого и настоящего. Вместо этого слушателю позволено пребывать в отголосках невозвратимого, где отсутствие становится слышимым, а тишина — выразительной. Это музыка траура, но не отчаяния — музыка, которая, как и сама меланхолия, обретает форму в изломе, красоту на расстоянии и смысл в отголосках того, чего больше нет...

Список литературы

1. *Gillies R. L.* Singing Soviet Stagnation: Vocal Cycles from the USSR, 1964–1985. Abingdon: Routledge, 2022. https://doi.org/10.4324/9780429274077

2. *Derrida J.* Of Grammatology / trans. by Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.

3. *Derrida J.* Margins of Philosophy / trans. by Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1982.

4. *Barthes R.* The Grain of the Voice // Image–Music–Text; trans. by Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977. P. 179–189.

5. *Boym S.* The Future of Nostalgia. New York: Basic Books, 2001.

6. *Kivy P.* Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions. Philadelphia: Temple University Press, 1989.

7. *Kivy P.* Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience. Ithaca: Cornell University Press, 1990.

8. *Kivy P.* Music, Language, and Cognition: And Other Essays in the Aesthetics of Music. Oxford: Clarendon Press, 2007.

9. *Chagas P. C.* Mirrors of Melancholy: Lourenço on Music and Musical Understanding // Revista Portuguesa de Musicologia. 2016. P. 5–34. https://doi.org/10.57885/rpmns.286

10. *Derrida J.* Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale. Paris: Éditions Galilée, 1993.

11. *Said E.* On Late Style. Music and Literature Against the Grain. New York: Pantheon Books, 2006.

12. *Поповић Млађеновић Т.* Пројекције времена у гудачким квартетима Дмитрија Шосткаовича // Зборник матице српске за сценске уметности и музику. 2007. N 37. С. 17–48.

13. Pyman A. A History of Russian Symbolism. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

14. Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism / ed. by I. Paperno, J. Delaney Grossman. Stanford, California: Stanford University Press, 1994.

15. Elsworth J. Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism. A History of Russian Symbolism // Slavonica. 1994. No. 1/2. P. 98-101. https://doi.org/10.1179/sla.1994.1.2.98

16. Derrida J. Speech and Phenomena: and other essays on Husserl's theory of signs / trans. by David Allison. Evanston: Northwestern University Press, 1973.

17. Weil S. Gravity and Grace. London; New York: Routledge, 2002. https://doi.org/10.4324/9780203168455

18. Kivy P. Introduction to a Philosophy of Music. Oxford: Clarendon Press, 2002.

19. Tarasti E. Existential Semiotics. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

20. Tarasti E. Existential Semiotics and Its Application to Music: The Zemic Theory and Its Birth from the Spirit of Music // Sounds from Within: Phenomenology and Practice; ed. by P. C. Chagas, J. C. Wu . Cham: Springer, 2021. P. 29–56. https://doi.org/10.1007/978-3-030-72507-5_2

21. Tarasti E. Krzysztof Penderecki: An Existential Semiotic Study of His Sonoristic Works and Cello and Orchestra Concerto No. 2 // Roczniki Humanistyczne. 2024. Vol. 72, No. 12, Special Issue. P 249–278. https://doi.org/10.18290/rh247212sp.19

22. Nancy J.-L. Listening / trans. by Charlotte Mandell. New York: Fordham University Press, 2007.

23. Levinas E. Totality and Infinity: An Essay on Exteriority / trans. by Alphonso Lingis. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969.

24. Hakobian L. Music of the Soviet Era: 1917–1991. London; New York: Routledge, 2016. https://doi.org/10.4324/9781315596822

25. Schmelz P. J. Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music during the Thaw. Oxford: Oxford University Press, 2009. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195341935.001.0001

26. Schmelz P. J. Shostakovich's 'Twelve-Tone' Compositions and the Politics and Practice of Soviet Serialism // Shostakovich and His World; ed. by L. E. Fay. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2004. P. 303–354.

27. Cumming N. The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
28. Barthes R. The Rustle of Language / trans. by Richard Howard. Berkeley: University of California Press, 1989.
29. Tarasti E. A Theory of Musical Semiotics. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

References

1. Gillies, R. L. (2022). Singing Soviet Stagnation: Vocal Cycles from the USSR, 1964–1985. Routledge. https://doi.org/10.4324/9780429274077
2. Derrida, J. (1976). Of Grammatology (G. Ch. Spivak, Trans.; 2nd ed.). Johns Hopkins University Press.
3. Derrida, J. (1982). Margins of Philosophy (A. Bass, Trans.). University of Chicago Press. (Original work published 1972)
4. Barthes, R. (1977). The Grain of the Voice (S. Heath, Trans.). In Image–Music–Text (pp. 179–189). Hill and Wang. (Original work published 1972)
5. Boym, S. (2001). The Future of Nostalgia. Basic Books.
6. Kivy, P. (1989). Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions. Temple University Press.
7. Kivy, P. (1990. Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience. Cornell University Press.
8. Kivy, P. (2007). Music, Language, and Cognition: And Other Essays in the Aesthetics of Music. Clarendon Press.
9. Chagas, P. C. (2016). Mirrors of Melancholy: Lourenço on Music and Musical Understanding. *Revista Portuguesa De Musicologia, 3*(1), 5–34. https://doi.org/10.57885/rpmns.286
10. Derrida, J. (1993). *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Éditions Galilée.
11. Said, E. (2006). On Late Style. Music and Literature Against the Grain. Pantheon Books.
12. Popović Mlađenović, T. (2007). Projections of Time in String Quartets ofю Dmitri Shostakovich. Zbornik matice srpske za scenske umetnosti i muziku, (37), 17–48.
13. Pyman, A. A (1994). History of Russian Symbolism. Cambridge University Press.

14. Paperno, I., & Delaney Grossman J. (Eds.). (1994). Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism. Stanford University Press.

15. Elsworth, J. (1994). Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism. A History of Russian Symbolism. Slavonica, (1/2), 98–101. https://doi.org/10.1179/sla.1994.1.2.98

16. Derrida, J. (1973). Difference (D. Allison, Trans.). In D. Allison, & N. Garver (Eds.), Speech and Phenomena: and Other Essays on Husserl's Theory of Signs (pp. 129–160). Northwestern University Press. (Original work published 1968)

17. Weil, S. (2002). Gravity and Grace. Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203168455

18. Kivy, P. (2002). Introduction to a Philosophy of Music. Clarendon Press.

19. Tarasti, E. (2000). Existential Semiotics. Indiana University Press.

20. Tarasti, E. (2021). Existential Semiotics and Its Application to Music: The Zemic Theory and Its Birth from the Spirit of Music. In P. C. Chagas and J. C. Wu (Eds.), Sounds from Within: Phenomenology and Practice (pp. 29–56). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-030-72507-5_2

21. Tarasti, E. (2024). Krzysztof Penderecki: An Existential Semiotic Study of His Sonoristic Works and Cello and Orchestra Concerto No. 2. Roczniki Humanistyczne, 72(12), 249–278. https://doi.org/10.18290/rh247212sp.19

22. Nancy, J.-L. (2007). Listening (C. Mandell, Trans.). Fordham University Press. (Original work published 2002)

23. Levinas, E. (1969). Totality and Infinity: An Essay on Exteriority (A. Lingis, Trans.). Duquesne University Press. (Original work published 1961)

24. Hakobian, L. (2016). Music of the Soviet Era: 1917–1991. Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315596822

25. Schmelz, P. J. (2009). Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music during the Thaw. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195341935.001.0001

26. Schmelz, P. J. (2004). Shostakovich's 'Twelve-Tone' Compositions and the Politics and Practice of Soviet Serialism. In L. E. Fay (Ed.), Shostakovich and His World (pp. 303–354). Princeton University Press.

27. Cumming, N. (2000). The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification. Indiana University Press.

28. Barthes, R. (1989). The Rustle of Language (R. Howard, Trans.) University of California Press. (Original work published 1984)
29. Tarasti, E. A (1994). Theory of Musical Semiotics. Indiana University Press.

Сведения об авторе:

Петкович Лозо И. — PhD, приглашенный научный сотрудник кафедры музыки.

Information about the author:

Ivana Petković Lozo — PhD, Visiting Scholar, Department of Music.

Статья поступила в редакцию 25.07.2025; одобрена после рецензирования 02.10.2025; принята к публикации 15.10.2025.

The article was submitted 25.07.2025; approved after reviewing 02.10.2025; accepted for publication 15.10.2025.

Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology

2025/9(4)

eISSN 2587-9731

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

Научная статья
УДК 781.6
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-226-248
EDN EOSRTT

«...Ветер слов...» Владимира Тарнопольского: к поэтике ускользающего ощущения

Марианна Сергеевна Высоцкая
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
г. Москва, Российская Федерация,
✉*anna_mari@mail.ru*,
https://orcid.org/0000-0001-5357-7573

Аннотация. Один из векторов композиционной стратегии Владимира Тарнопольского — поиск новизны звуковой материи, обусловленный неизменным интересом композитора к исследованию первого и главного элемента музыки — звука. Звук созидается и структурируется, его пластичные метаморфозы регулируют «рост» и «ветвление» сонорной ткани, формируют траектории акустических потоков, обеспечивающих процессуальность «саморазвивающейся» музыкальной формы. Относя себя к категории творцов эмпирического склада, Тарнопольский в каждом из сочинений создает уникальную «корневую» систему связей, всякий раз стремясь и к обретению

© Высоцкая М. С., 2025

«новой эвфонии», — интеллектуализм и чувственность рассматриваются им в качестве двуединой основы подлинного творчества и искусства. С концепцией «бытийности» звука тесно связана идея музыки-дыхания — пространственно-временной континуум сочинений композитора организован волновым принципом, с усилением конструктивно-выразительной функции тембра и динамики как факторов драматургии. Образец композиции такого типа — пьеса для виолончели и оркестра *...Le vent des mots qu'il n'a pas dits* (1996). В статье сделан акцент на исследовании «внутренней» формы сочинения как реализации его содержательно-смысловой структуры, раскрываемой всем комплексом выразительных средств.

Ключевые слова: Тарнопольский, звуковая субстанция, временной континуум, тембр, форма-процесс, дыхание, ощущение

Для цитирования: *Высоцкая М. С.* «...Ветер слов...» Владимира Тарнопольского: к поэтике ускользающего ощущения // Современные проблемы музыкознания. 2025. Т. 9. № 4. С. 226–248.
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-226-248

Music at the Turn of the 20th and 21st Centuries

Original article

Vladimir Tarnopolsky's ...*Le vent des mots*...: Towards a Poetics of Elusive Sensation

Marianna S. Vysotskaya
Moscow State Tchaikovsky Conservatory,
Moscow, Russian Federation,
✉*anna_mari@mail.ru*,
https://orcid.org/0000-0001-5357-7573

Abstract. One of the main vectors of Vladimir Tarnopolsky's compositional strategy, which is conditioned by the composer's constant interest in exploring the primary element of music, consists in the search for novelty in sound material. For Tarnopolsky, the creation and structuring of sound involve its plastic metamorphoses, which regulate the "growth" and "branching" of sonorous tissue to form the trajectories of acoustic flows that ensure the processuality of the "self-developing" musical form. According to Tarnopolsky's empirical approach, in which each work involves the creation of a unique "root" system of connections in an attempt to find a "new euphony", intellectualism and sensuality are considered to form the dual basis of genuine creativity and art. By linking the concept of the "beingness" of sound to the idea of breath in music, the spatio-

temporal continuum of the composer's works is organised according to the wave principle to strengthen the constructive-expressive function of timbre and dynamics as factors of dramaturgy. An example of a composition of this type is the piece for cello and orchestra *...Le vent des mots qu'il n'a pas dits* (1996). The article focuses on the study of the "internal" form of the essay as the realisation of its content-semantic structure as revealed by the entire complex of expressive means.

Keywords: Tarnopolsky, sound substance, time continuum, timbre, form-process, breath, sensation

For citation: *Vysotskaya, M. S.* (2025) Vladimir Tarnopolsky's *...Le vent des mots...*: Towards a Poetics of Elusive Sensation. *Contemporary Musicology*, *9*(4), 226–248. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-226-248

Когда мы говорим, что образ существует вне нас,
мы подразумеваем, что он внешний относительно
нашего тела. Когда мы говорим об ощущении
как о внутреннем состоянии, мы хотим этим сказать, что
оно возникает в нашем теле. Вот почему мы утверждаем,
что совокупность воспринятых образов остается,
даже если наше тело исчезнет <...>.
Анри Бергсон [1, с. 460].

Введение

Писать ощущение — так некогда Жиль Делёз сформулировал эстетическое кредо творца, в поисках отражения истинной природы вещей уходящего от иллюстративности и нарратива[1]. *Писать ускользающее ощущение* — так можно было бы обозначить художественную интенцию Владимира Григорьевича Тарнопольского к «материализации» в музыке особой духовной субстанции, постигаемой через пластичные метаморфозы звука. Звук Тарнопольского «антропоморфен», он обладает дыханием, пульсом, чувствителен к фазам своего жизненного цикла, он исследуется как живой организм и как акустический объект, в буквальном смысле «строит» форму и организует хронотоп сочинений.

По мысли Пьера-Альбера Кастане, принадлежность того или иного композитора идее музыкальной современности определяет именно интерес к звуку, который осознается «в качестве метафоры некоей новой космологии, трактующей музыку как проекцию новых акустических красок на пространственно-временнóй “экран” партитуры» [2, с. 27][2].

[1] В книге «Фрэнсис Бэкон. Логика ощущения» Ж. Делёз предпринимает философский анализ творчества английского художника, акцентируя интенцию запечатления на холсте ощущения, которое, в противовес изображению, и становится непосредственным объектом восприятия.

[2] Статья Кастане опубликована только на русском языке. Ее французский оригинал, процитированный в английской версии настоящей статьи, был любезно предоставлен автором в рукописи.

Постижение «философии звука» в комплексе с его аналитическим исследованием — эта направленность реализуется в масштабе всего творчества Тарнопольского, делая его сопричастным знаковым художественным обретениям второй половины XX — первой трети XXI столетий: глобальному проекту *Klangfarbenkomposition* (в широком ракурсе — от Дьёрдя Лигети и Яниса Ксенакиса к Жерару Гризе, Тристану Мюраю и далее — к представителям постспектрального направления), авторским концепциям феноменологии звука (Джачинто Шельси, Сальваторе Шаррино), иммерсивного слушания (Луиджи Ноно, Беат Фуррер), «музыки как экзистенциального опыта»[3] (Хельмут Лахенман, Георг Фридрих Хаас), достижениям в сфере технологии электронной обработки и синтеза звука, множественным формам взаимопроникновения техник звукового синтеза и инструментального письма в композициях смешанного типа... При всем различии эстетических ориентиров, технологии и методов творчества эти стратегии формируют единую магистральную тенденцию, вдохновленную и обусловленную открытиями в области свойств звуковой материи, «физиологии» звука и психофизиологии восприятия человека[4].

Иссякающий, превозмогающий собственные пределы, разъятый на части или искаженный оптической аберрацией звук в контексте поэтики творчества Тарнопольского становится единственным протагонистом на пути между «впечатлением» (*Eindruck*) и «выражением» (*Ausdruck*)[5], неизменно фиксируемым в пороговых значениях и зыбких категориях преходящего[6].

---

[3] Под таким названием вышло собрание текстов Лахенмана: *Lachenmann H*. Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995 / hrsg. von J. Häusler. Mainz: Breitkopf und Härtel, 1996.

[4] Актуальность этой проблематики подтверждена обновляемым корпусом зарубежных научных статей и разработок, исследующих слуховое восприятие в аспекте действия физиологических и когнитивных механизмов, субъективных интерпретаций посредством кросс-модальных ассоциаций, на основе взаимодействия слухового опыта с другими перцептивными модальностями — вплоть до разработки методологии компьютерного анализа и описания временных, спектральных и психоакустических свойств звука с помощью специальных акустических и психоакустических дескрипторов. См.: [3; 4; 5].

[5] *Eindruck — Ausdruck* (*Hommage à Kandinsky*) — название композиции Тарнопольского, имеющей три инструментальные версии: для фортепиано (1989), для фортепиано и ансамбля (1992) и для фортепиано, флейты, кларнета и струнного трио (1996).

[6] Эти переходные состояния отражают и названия сочинений: «Отзвуки ушедшего дня» (1990), «Дыхание исчерпанного времени» (1994), «Когда время выходит из берегов» (1999), «Блуждающие огни» (2003), «По ту сторону тени» (2006), «Красное сме-

В переходности, текучести, изменчивости — глубинная суть процессов, организующих пространственно-временной континуум композиции *...Le vent des mots qu'il n'a pas dits* («...Ветер слов, которые он не успел сказать») для виолончели и оркестра, созданной в 1996 году и посвященной памяти выдающегося скрипача Олега Кагана[7]. На наличие скрытой программы указывают вынесенная в заглавие сочинения строка из поэмы Стефана Малларме «Надгробный тост» (*Toast funèbre*[8]) и отсутствие в партитуре партии скрипок[9] — символ невосполнимой утраты. Голос солирующей виолончели, своей выразительностью и экспрессией приближенный к человеческому, ассоциируется с авторской речью, выражением соболезнования вдове музыканта, виолончелистке Наталии Гутман.

О «внешней» форме

В структуре пьесы реализована сущностная для творческого метода композитора идея самоорганизации и саморазвития музыкального материала, его роста на основе внутренних, имманентных законов. По словам Тарнопольского, в организации музыкальной композиции «нужно идти от самой жизни и внимательно следить за прорастанием самого звукового материала. Когда этого звука "накапливается" на 5–7 секунд, он уже сам "формуется". Задача композитора — только угадать те формы, в которые он организовывается»[10].

щение» (2013), «Рассыпанные слова» (2016), «Синее смещение» (2017), «Исследование дыхания для виолончели» (2018).

[7] Премьера состоялась в 1996 году в Варшаве, в концертной студии Польского радио имени В. Лютославского. Исполнители — Юлиус Бергер (Германия) и оркестр *Sinfonia Varsovia*, дирижер — Войцех Михневский (Польша). Российская премьера прошла 21 ноября 2006 года в Большом зале Московской консерватории в рамках концерта-закрытия VII фестиваля «Посвящение Олегу Кагану». Исполнители — Наталия Гутман и Государственный симфонический оркестр «Новая Россия», дирижер — Юрий Башмет.

[8] Впервые опубликована в коллективном собрании: *Le Tombeau de Théophile Gautier* / éd. par A. Lemerre. Paris: Alphonse Lemerre, 1873.

[9] В составе оркестра 3 флейты (II, III — флейты пикколо), 3 гобоя, 3 кларнета (III — кларнет пикколо), бас-кларнет *in B*, 3 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 2 тромбона, 2 группы ударных (10 инструментов), арфа, 10 альтов, 8 виолончелей и 6 контрабасов.

[10] Современность и пространство традиции / Интервью с Владимиром Тарнопольским // Амрахова А. А. Современная музыкальная культура. Поиск смысла: Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. М.: Композитор, 2009. С. 137. Мысль о паритете *ratio* и *sensus* — одна из краеугольных в эстетике композитора, для которого искусство —

Становление формы-процесса «...Ветра слов...» регулируется «дыханием» музыкальной материи, динамика которого запечатлена в стадиях созидания и деструкции, уплотнения и разрежения, сжатия и расширения ткани, в «слоении» текстуры и «ветвлении» темброфактурных линий.

Композиция выстраивается по принципу единой волны, когда за длительным периодом накопления звуковой энергии и роста напряжения следует период спада, рассеивания. По сути, это метафора единичного цикла дыхания с нарушенной хроноструктурой и отсутствующей фазой паузы: продолжительный многоэтапный «вдох» и не приносящий ожидаемой разрядки «выдох»[11].

Редуцированное изображение «волны» можно представить в виде схемы, где фазы I–IV соответствуют стадии роста, накопления («вдох»), а фазы V–VI — стадии торможения, угасания («выдох») — см. *Схему 1*:

Схема 1. В. Тарнопольский. *...Le vent des mots qu'il n'a pas dits*. Схема формы

тт. 1–65	тт. 66–148	тт. 149–161	тт. 162–181	тт. 182–254	тт. 255–283
I	II	III	IV	V	VI
накопление энергии→ →		зона кульминации		спад, рассеивание	

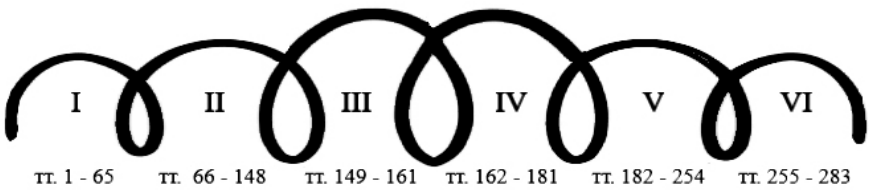
Обозначенные на схеме границы весьма условны — сегменты сквозной, «текучей» конструкции встроены один в другой, а музыкальная ткань пронизана микропроцессами, протекание которых принципиально рассинхронизировано. Построение нелинейной модели временнóй структуры пьесы осуществляется в зависимости не столько от причинно-следственных связей и поступательного развертывания «сюжета», сколько от меняющихся пространственных характеристик материала — объема, однородности и непрерывности. Реальное и психологическое время «...Ветра слов...» — это уходящая в бесконечность «спираль», на витках которой происходит уплотнение и разрежение звуковой материи, аккумулирование и рассеивание энергии

это «одновременно и очень изощренная интеллектуальная работа, и столь же сильное и изысканное эмоционально-чувственное наслаждение самой звуковой материей». Реестр наших заблуждений (беседы с композиторами [В. Г. Тарнопольский]) // Современная музыка: вглядываясь в себя: сб. статей и материалов / ред.-сост. А. А. Амрахова. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2023. С. 188.

[11] О метафоре «вздоха», определяющей концепцию формы сочинения, говорит и его автор. См.: *Тарнопольский В. Г.* «...Ветер слов, которые он не успел сказать...» (комментарий). URL: https://tarnopolski.ru/ru/works.html#wind (дата обращения: 05.09.2025).

звуковых потоков, которые сложены из «событий», имеющих единый «генетический код» (см. *Схему 2*):

Схема 2. В. Тарнопольский. *...Le vent des mots qu'il n'a pas dits*. Модель временнóй структуры пьесы



О «внутренней» форме

Недискретное целое формируется наложением и переплетением этих событийных рядов, каждый из которых, наподобие делёзовского «Эона», представляет собой «лабиринт из одной линии»[12], отрезок времени, разомкнутый в обе стороны и снимающий ощущение темпоральной модальности. Множественные конфигурации и преобразования музыкального материала пьесы регулируются амбивалентностью в системе бинарных отношений динамики и статики, движения и покоя. Как и в других сочинениях Тарнопольского, здесь проводниками идеи бинарности становятся семантически значимые «сингулярности» — звуковые объекты, ассоциируемые с выражением *процесса* или *состояния*[13]. Специфика метода работы композитора со звуком предполагает

[12] «Мы уже видели, что прошлое, настоящее и будущее — отнюдь не три части одной временности, скорее, они формируют два прочтения времени, каждое из которых полноценно и исключает другое: с одной стороны, всегда ограниченное настоящее, измеряющее действие тел как причин и состояние их смесей в глубине (Хронос); с другой — по существу неограниченные прошлое и будущее, собирающие на поверхности бестелесные события в качестве эффектов (Эон)» [6, с. 86]. Характеризуя время Эона как «чистую прямую линию» («pure ligne droite»), Делёз приводит цитату из Борхеса: «Я знаю греческий лабиринт, это одна прямая линия... <...> даю тебе слово, что этот лабиринт сделан из одной прямой линии, он невидим и непрерывен» [там же, с. 87].

[13] В этой классификации автор текста отталкивается от универсальной систематики звуковых типов Новой музыки, предложенной Х. Лахенманом и впервые описанной в статье 1966 года: *Lachenmann H*. Klangtypen der Neuen Musik // Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996. S. 1–20.

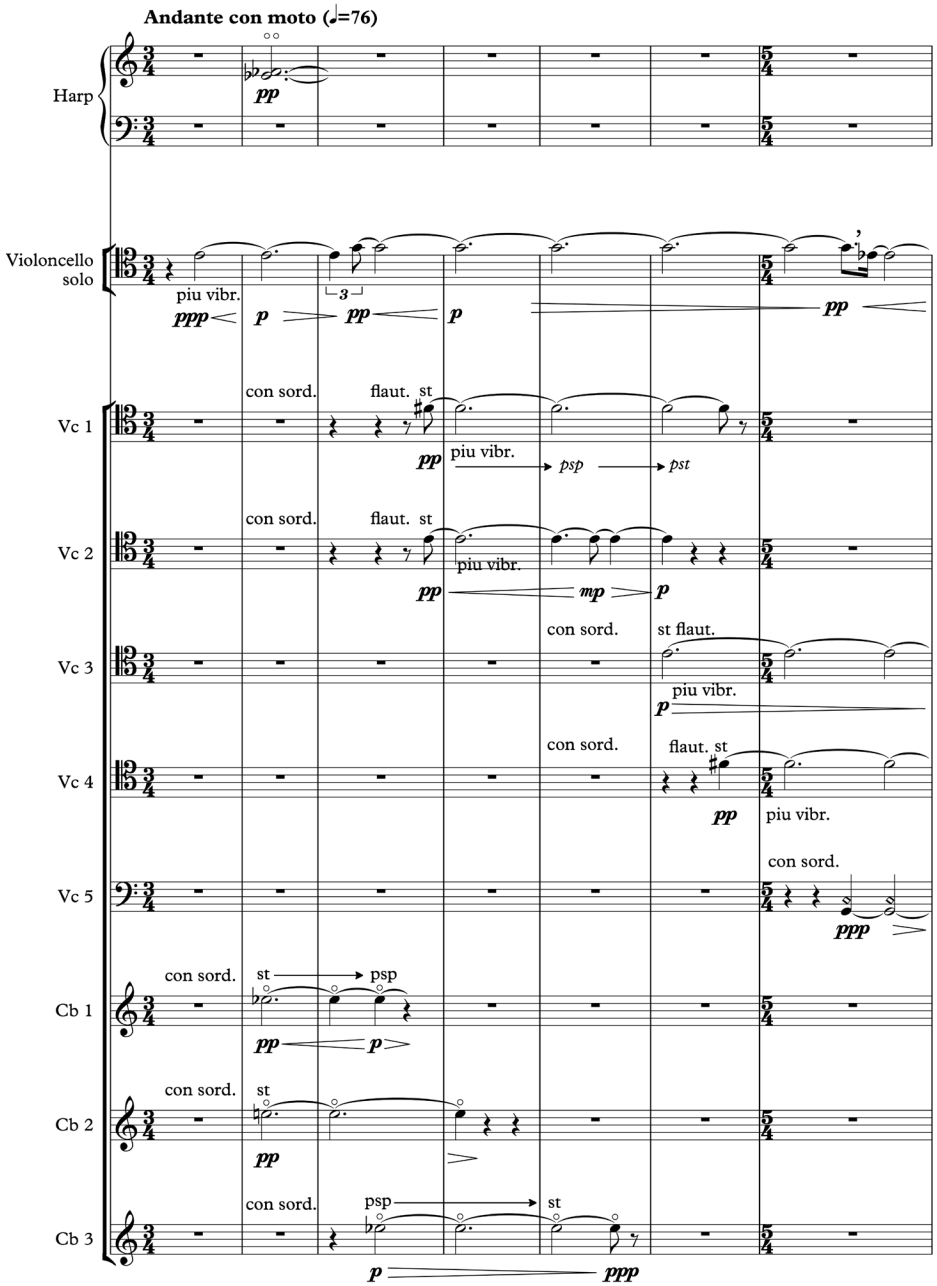
взаимную обусловленность этих характеристик: в основе звука-состояния — запечатленного в облике ритмической пульсации, звуковысотной флуктуации или темброфактурного «слоения», — всегда лежит звук-процесс в триединстве фаз атаки, дления и затухания.

Взаимопроникаемость признаков обоих звуковых типов как один из конструктивных факторов композиции подкреплена единством интонационной конструкции. Все многообразие конфигураций звуковой материи производно от унисона — своего рода праформы, общего «гена», порождающего звуковые «мутации» и вариации подобий. Единичный звук открывает пьесу, почти сразу запуская процесс интонационных «арборесценций» — горизонталь обращается в вертикаль, линия расщепляется, чтобы стать гармонией, а образ времени-пространства обретает партитурную визуализацию. Начальный раздел «…Ветра слов…» многократно воссоздает модель преобразования «процесса» в «состояние»: сольная реплика виолончели повисает в сонорном «облаке» подхватывающих ее инструментальных голосов, становясь частью гемитонного гармонического комплекса (см. *Пример 1*)[14].

Фактура представлена сонмом имитирующих друг друга линий-тембров. Тончайшая сонорная паутина сплетена из теней звуков, «парящих» в неуловимо меняющемся и подчеркнуто аметричном звуковом пространстве: флажолеты, *tremolo* и флажолетные *tremolo* засурдиненных струнных, играющих *sul tasto*, *sul ponticello* или скользящих смычком от грифа к подставке, флажолетные *glissandi* флейт, полифония протянутых звуков — волнообразных *crescendo* — *diminuendo* — словно коконом обвивают, окутывают мелодию солиста. Бесплотные педальные флажолеты контрабасов «подсвечивают» тающие инструментальные голоса и гаснут, превращаясь в след звука — *ветер невысказанных слов?*.. Приоритет «нематериальных» звучностей, порожденных специфическими приемами звукоизвлечения, как и выразительная роль агогики и динамики на грани предела восприятия, вызывают спектр ассоциаций из мира близких композитору музыкальных идей — таких, как «экология звука» Сальваторе Шаррино[15], «тоникальность» тишины

[14] Нотный набор этого и других примеров выполнен по авторской партитуре. См.: Тарнопольский В. …*Le vent des mots qu'il n'a pas dits* pour violoncelle et orchestre. Рукопись. 52 с.

[15] Понятие, подразумевающее акустическую экологию (органические качества звуковой материи) и экологию слушания (восприятие) [7, с. 19–21].



Пример 1. В. Тарнопольский. *...Le vent des mots qu'il n'a pas dits,* тт. 1–7

в «экзистенциальной риторике» сочинений Фараджа Караева, сонорная аура «прото-элементов» музыкального языка Александра Раскатова...[16]

Схема 3 иллюстрирует динамику звукового «роста» в масштабе первого раздела композиции (тт. 1–65)[17]. Расширение общего диапазона осуществляется медленно и поступенно, достигая крайних пределов лишь в тактах 60–65 (*as–as¹*); параллельный процесс раздвижения интонационности происходит в партии солирующей виолончели — от исходного однозвучия к малой терции в такте 3 и к малой сексте в тактах 57–62. Неожиданное в контексте хроматической двенадцатитоновости «мерцание» чистой диатоники (такты 23–24, 33–39, 47–48) рождает иллюзию вкрапления мажорной «краски» — на подобный эффект игры светотени в *Lontano* Лигети ссылался Альфред Шнитке[18] (см. *Схему 3*).

Драматургическая значимость начальной микроинтонации солиста — метафоры вздоха, реализованной в облике протянутого звука с «модулирующей» динамикой *ppp<p>pp*, — выходит далеко за пределы отдельной инструментальной партии. Эта «лексема» становится квинтэссенцией эмоционального содержания пьесы, ее главной и единственной музыкальной «темой», расслоенной на инструментальные линии и множимой контрапунктом мотивов. Волновой принцип ее изложения не только моделирует темброфактурное развитие на отдельных участках партитуры, но и спроецирован на макроформу сочинения. В системе авторского стиля Тарнопольского интонация-вздох становится одной из ключевых — будучи обусловлена природными свойства-

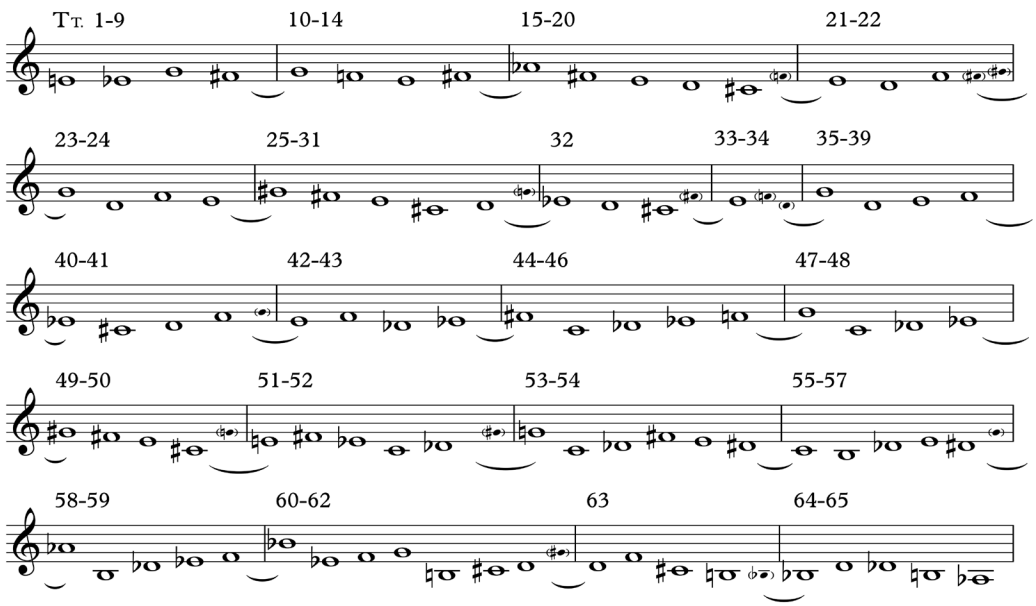
[16] Обращаясь к теории Вальтера Беньямина и рассматривая возможность ауратического восприятия искусства в эру свершившейся технической революции, Светлана Витальевна Лаврова пишет: «Аура сегодня — это поиск пределов восприятия, оперирование едва ли слышимым звуковым материалом. Только хрупкая, бесконечно меняющаяся звуковая субстанция способна сегодня воскресить у слушателя живое восприятие» [8, с. 5].

[17] Скобками выделены не дублируемые другими голосами флажолетные звуки (преимущественно у контрабасов). Лиги на границе сегментов отмечают «зависание» части голосов звукового комплекса предыдущего сегмента в начале следующего.

[18] «Слушателя обволакивает тончайшая звуковая паутина, в которой далекими призраками проступают знакомые темы романтической музыки. Иногда они проясняются и фокусируются в ослепительные лучи, предвещающие явление чуда, но в последний миг золотой нимб гаснет, и все затягивается мглой. Вот эта мгла сгущается, вот уже видны резкие мрачные контуры, — но и тьма так же неустойчива, как свет. Все зыбко, многозначно и неуловимо» [9, с. 66].

ми звука как физического явления, она наиболее естественным образом отражает представление композитора о «времени, ощущаемом через дыхание, через волнообразную линию»[19].

Схема 3. В. Тарнопольский. *... Le vent des mots qu'il n'a pas dits.* Схема расширения звукового диапазона в тактах 1–65 (понижение высоты звука)



Ипостаси этой семантически весомой прото-интонации представляет ряд инвариантных ей звуковых «событий», на разных этапах драматургического развития обретающих тематический статус. Практически все они в той или иной степени характеризуют звукотип с определенным балансом свойств динамики и статики, выявляемых контекстными условиями. В частности, это следующие музыкально-композиционные структуры:

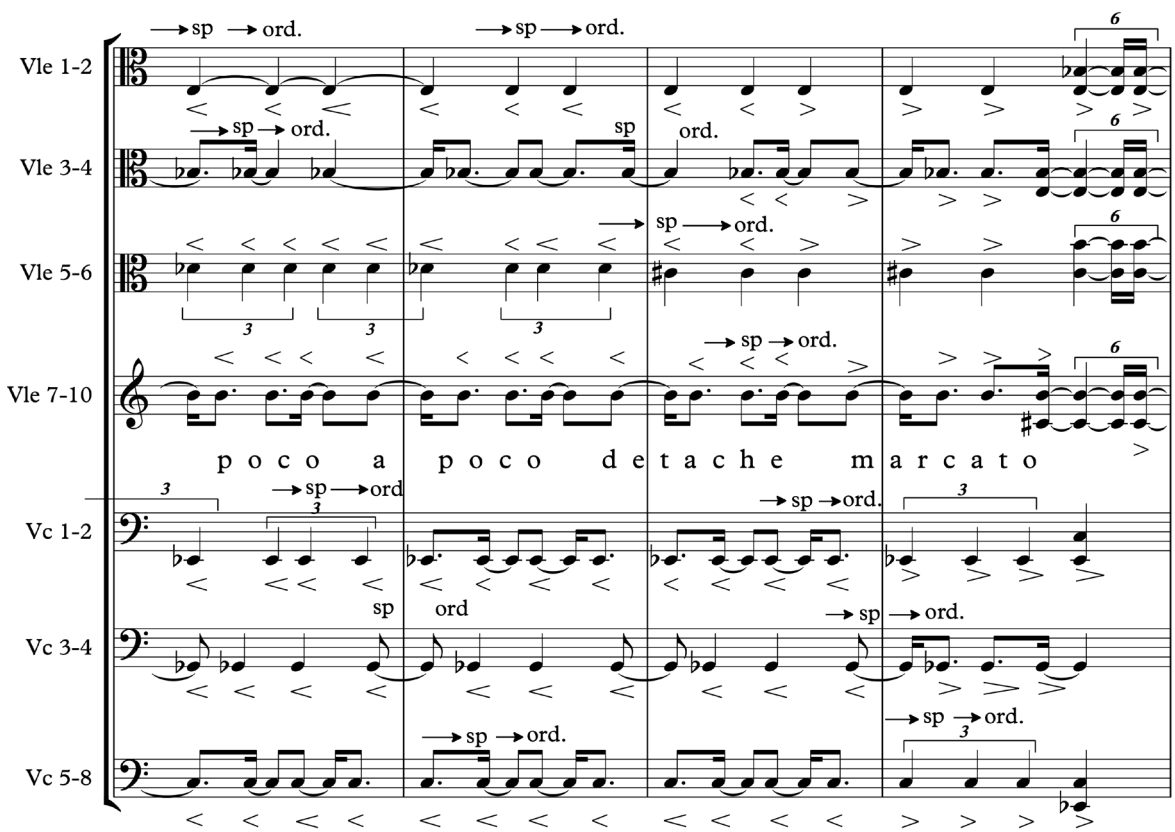
– на основе колебательного (периодического и непериодического) движения, осуществляемого как высотно, так и посредством комбинации основных штрихов и специфических приемов звукоизвлечения: разного рода *vibrato*, *tremolo* (в том числе *frullato* и *quasi bariolage*), трели (в том числе флажолетные), переходные формы *sul ponticello*

[19] Современность и пространство традиции / Интервью с Владимиром Тарнопольским // Амрахова А. А. Современная музыкальная культура. Поиск смысла: Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. М.: Композитор, 2009. С. 141.

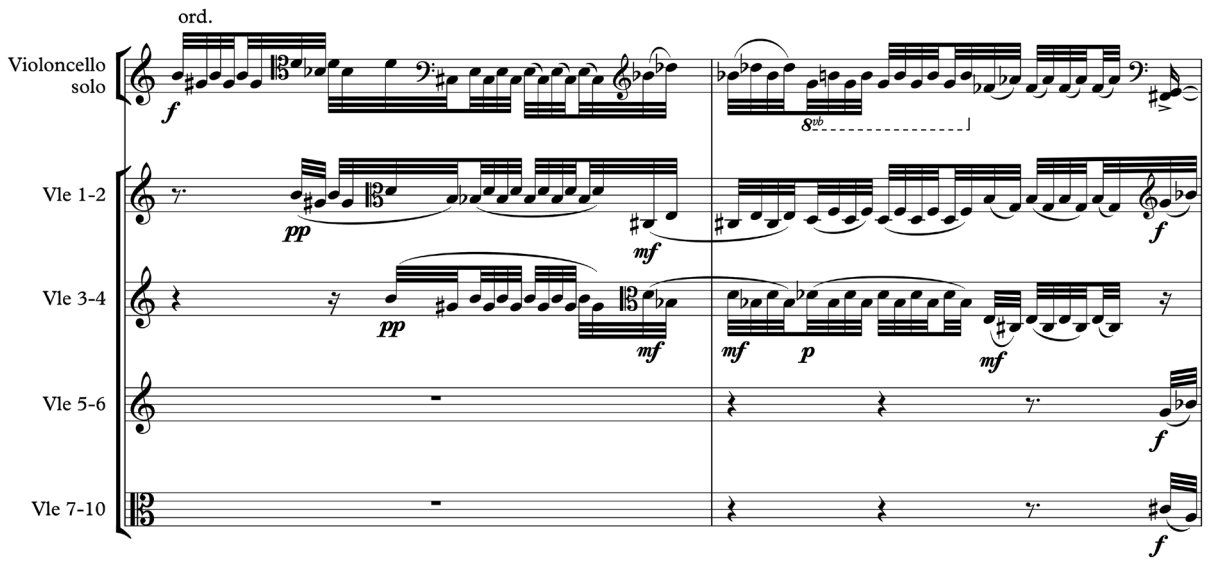
/ *ordinario*, *sul tasto* / *sul ponticello*, *flautando* / *ordinario*, *luft vibrato* / *press ordinario*, *con sordino* / *senza sordino*;

– на основе циклического принципа биений, реализуемого в виде ритмической фигурации, в том числе и с помощью нетрадиционных способов игры: прежде всего это разнообразные формы остинато (*Пример 2*), а также прием, обозначенный как *quasi Schwebungen* и предусматривающий особую технику встряхивания и выталкивания смычка;

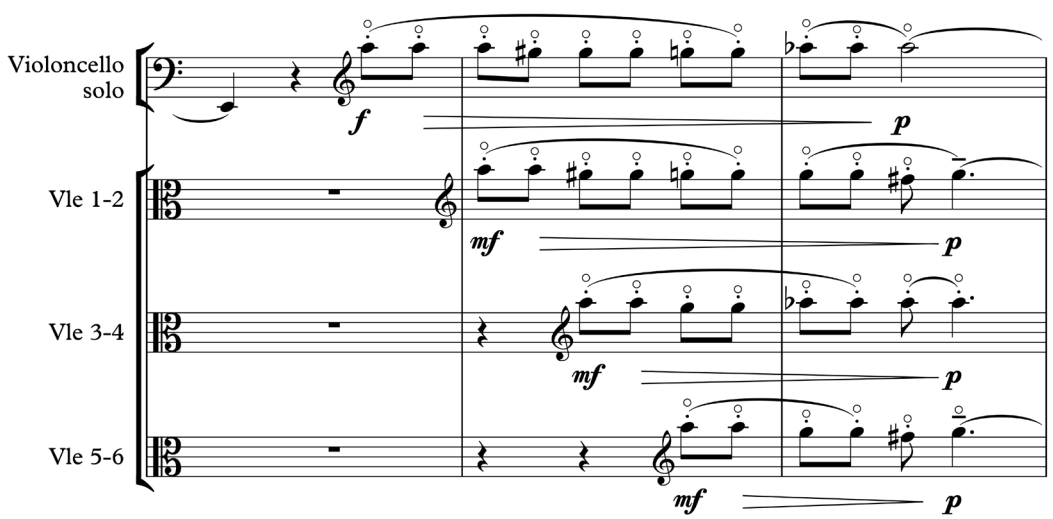
– имитирующие реверберацию (*quasi reverberato*) и явления звуковой дифракции и интерференции: микрополифонические комплексы (*Примеры 3*, *4*), линеарный контрапункт темброзвуков (*Пример 5*).



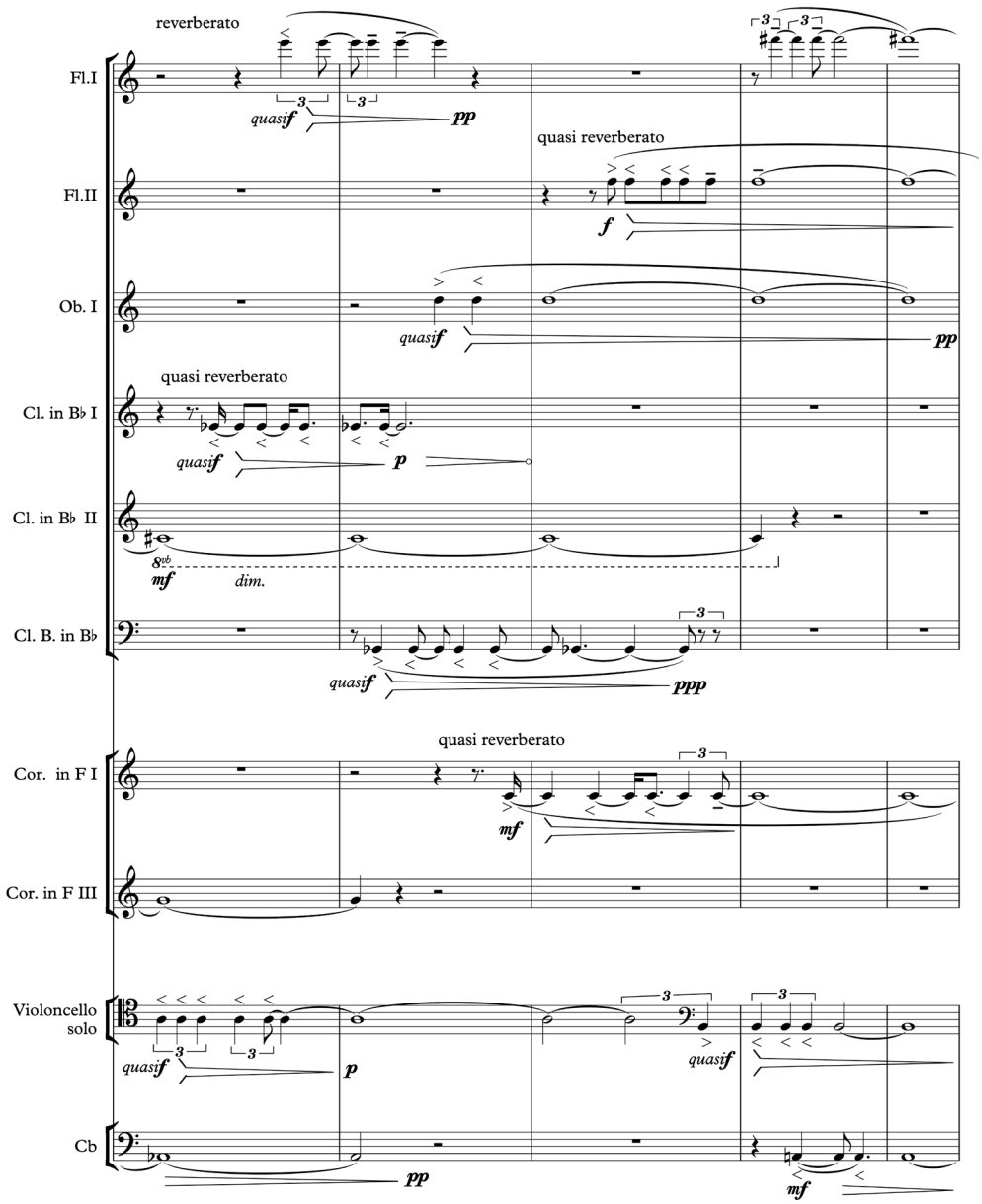
Пример 2. В. Тарнопольский. *...Le vent des mots qu'il n'a pas dits*, тт. 156–159



Пример 3. В. Тарнопольский. *...Le vent des mots qu'il n'a pas dits,* тт. 130–131



Пример 4. В. Тарнопольский. *...Le vent des mots qu'il n'a pas dits,* тт. 228–230



Пример 5. В. Тарнопольский. *...Le vent des mots qu'il n'a pas dits*, тт. 255–259

Вариации идеи времени-дыхания, различные состояния звуковой материи пьесы демонстрируют живое «прорастание» ее внутренней формы. В этом непрерывном процессе уравнены в правах процедуры кристаллизации и плавления звукового «вещества»: невесомое *tremolo* в режиме ритмического торможения «материализуется» в остинатную фигуру, а плотный кластер рассыпается воздушными флажолетами. Континуальность преобразований музыкальной субстанции отменяет любые оппозиции, дихотомия хронометрии и хроноаметрии — основной смысловой конфликт будущего «Маятника Фуко» (*Foucault's Pendulum*)[20] — предельно сглажена. В отсутствие выраженного «центра» разнонаправленность звуковых потоков, связанных между собой «через "корневую систему"»[21], способствует рождению особого качества музыкальной материи, смысл которого передан композитором через понятие *звуковой магмы*. В ряде текстов и интервью Тарнопольский говорит о попытках найти некий «*метастиль*, в звуковой магме которого любая потенциальная определенность тех или иных идиом размывалась бы сонорными волнами *гармонии-тембра-шума*»[22].

[20] «Я попытался построить свое произведение на основе сопоставления двух контрастных типов музыкальной материи: музыки как свободного аметрического дыхания и музыки как полихронного механического движения, а также, соответственно, двух типов времени — континуального и механически дискретного. Для меня было особенно интересно исследовать процессы возникновения и становления каждого типа музыки, а также проследить стадии перехода одного в другой». *Тарнопольский В. Г.* «Маятник Фуко» для камерного оркестра (комментарий). URL: https://tarnopolski.ru/ru/works.html#foucault (дата обращения: 05.09.2025)

[21] *Тарнопольский В. Г.* «Когда время выходит из берегов» (интервью М. Нестьевой) // Музыкальная академия. 2000. № 2 (671). С. 15–17. С. 17.

[22] Там же. «Я ищу такую музыку, в звуковой магме которой переплавлялись бы консонанс и диссонанс, снимались бы противоречия между музыкальными звучаниями и шумами, гармонией и тембром, акустическими и электронными инструментами» [из комментария к программе юбилейного концерта, состоявшегося в Рахманиновском зале Московской консерватории 11 ноября 2005 года]. «Кто-то из музыковедов сказал: "Вы начали музыку сначала, оттолкнувшись от дыхания". Мне кажется, это такая простая идея, даже не идея, это мое естество. На чём оно строится? На звуковой магме, где всё абсолютно переплетается. В основе — не просто ощущение времени, но то, как оно развивается через тембр. Для меня очень важна эта чувственная сторона». См.: Современность и пространство традиции / Интервью с Владимиром Тарнопольским // *Амрахова А. А.* Современная музыкальная культура. Поиск смысла: Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. М.: Композитор, 2009. С. 141.

Определяющая роль тембрового и динамического параметров в реализации композиционной идеи «...Ветра слов...» как авторской версии *Klangfarbenkomposition* очевидна. Все обозначенные структуры, претендующие на статус лейтобразований и микротем, основаны на редукции высотного компонента в пользу краски звука, тембрового качества музыкальной ткани. Такой подход актуален в отношении и простейших мотивов — одно- и двузвучий, — развернутых в горизонтальной плоскости, и сложноорганизованных темброзвуков, формирующих сонорную вертикаль. Тематической функцией наделяются исполнительский штрих, прием звукоизвлечения, агогический «жест», фактурная конфигурация и даже синусоида динамики — все, что может детализировать фоническую шкалу, способствовать выявлению тембра, его восприятию в качестве объекта.

Ослабление линеарно-мелодических связей внутри тембровых групп компенсируется их предельным «натяжением» в партии солирующей виолончели. В контексте полифонии микромотивов «бесконечная» в своем развертывании кантилена с ее вокально-речевой экспрессией воспринимается как выражение чувственного, экзистенциального переживания. Лишь в такте 159 (3 такта до цифры 13) эта бергсоновская «непрерывная мелодия внутренней жизни»[23] впервые рвется паузой, в дальнейшем все больше деструктурируя собственное «слово», «развоплощая» его до уровня фонемы.

Физическое и психологическое время композиции Тарнопольского — это два принципиально несовпадающих измерения. Эволюционное преобразование музыкальной материи, венчаемое протяженной кульминацией и завершаемое спадом, изменения текстуры, последовательная смена процессов в области фактурного и тембрового строительства — все то, что составляет реальное звуковое бытие пьесы и протекает по ее направленной и необратимой временнóй «стреле», может быть зафиксировано в схемах

[23] Образ мелодии Анри Бергсон использует для толкования понятия длительности (*durée*) — ключевого для его философии. Слитность и взаимопроникаемость мелодических сегментов ассоциируется им с неразрывностью внутреннего опыта человека как «неделимой непрерывностью изменчивости». Полная версия цитаты, заимствованной из его второй оксфордской лекции «Восприятие изменчивости», такова: «Истина же заключается в том, что нет ни окоченелого, неподвижного субстрата, ни различных состояний, которые проходили бы по нему как актеры по сцене. Есть просто непрерывная мелодия нашей внутренней жизни, мелодия, которая тянется, как неделимое, от начала до конца нашего сознательного существования. Это и есть наша личность» [10, с. 949].

и графических фигурах. Подлинная же драматургия «...Ветра слов...» раскрывается не в проявленной вовне структуре художественного текста, но в том, что становится его «внутренней формой», отражает механизмы смыслопорождения. Время психологического восприятия сочинения («кожа времени», по Гризе[24]) — это время переживания длящегося *ощущения*, переживания, которое обладает свойствами неравномерности и цикличности, способно к растяжению и замедлению. Это время субъекта, проходящего через экзистенциальный опыт осознания конечности существования. В границах этого переживания время навсегда утрачено, оно больше не длится, но *пребывает*, вместе с заключительным звуковым жестом *al niente*, «выдыхаясь» в пустоту.

Иссякание звука на последних страницах партитуры почти визуализировано: с цифры 17 (такт 182) начинается процесс «торможения» формы, сопровождаемый «выключением» голосов и разрядкой динамической интенсивности — расширяется зона фермат, уменьшается частота пульсации, последовательное укрупнение ритмических единиц в изложении выписанных *tremolo* шаг за шагом замедляет общий ритм всей структуры. Движение переходит в статику, мотивы-однозвучия растягиваются и «виснут», формируя полиостинатные комплексы, — именно так будет «застывать» время в финале каждой из трех сцен оперы Тарнопольского «Когда время выходит из берегов» (1999). Вместе с погружением в «темную» тембрику и понижением общего тесситурного рельефа к крайней точке диапазона (C) соскальзывает и солист. Отдаленной аллюзией на берговский *Hauptrhythmus* из «Лулу» звучит последнее остинато виолончели — слабеющий пульс, замирающее биение сердца, выход в невесомость беспредметного мира?..

Вместо заключения

Подобно тому, как слово влечет за собой шлейф контекстуальных значений, лексические элементы музыкального текста взывают к ассоциативности, формируя семантику текста. Взамен привычных координат — глубины, высоты, ширины — возникает нечто подобное тому, что Герман Гессе называл «лишним измерением», характеризуя этим определением

[24] В одном из принципиальных для понимания спектрального метода текстов Гризе предлагает классификацию временных уровней композиции. Обозначая в сочинении зоны структуры, текстуры (собственно звуковой материи) и корреляции со «временем слушателя», он прибегает к метафорам «скелета», «плоти» и «кожи времени» [11].

способность проникать мыслью и чувством в тайны внутреннего мира человека, «по ту сторону времени и видимости»[25]. Художник смотрит вглубь сознания, созидая образ, сотканный из воображаемого и знаемого, мнимого и реального, — все существует на равных, движется, все есть живая диахроническая целостность.

«Дыхание как первый жест жизни и ее же последний знак»[26] — этот важный для Владимира Тарнопольского философский образ в «...Ветре слов...» обретает облик пластичной и изменчивой звуковой материи. Пьеса воспринимается метафорой вздоха, основой ее драматургии становятся фактурные метаморфозы фигуры *suspiratio*, напоминающие процесс выявления скрытой формулы. Финальная переплавка этой ключевой «лексемы» в фигуру *aposiopesis* («умолчание»), выраженную паузированием всех голосов, символизирует смерть и тот предел, за которым отзвучавшее и пережитое обращается воспоминанием. Но не порожден ли переживанием прошлого и сам процесс звукового строительства пьесы — эта попытка запечатлеть субстанцию невысказанного, ускользающее чувственное ощущение? И разве не прав философ, автор концепции временнóй ретроспекции, утверждая: «Всякое восприятие есть уже память. *Практически, мы воспринимаем только прошедшее*, так как чистое настоящее есть неуловимый ход прошедшего, которое гложет будущее» [курсив автора. — *М. В.*] [12, с. 564]?

Список литературы

1. *Бергсон А.* Выбор образов для представления. Роль тела / пер. с франц. А. Баулер (А. В. Гольштейн) // *Бергсон А.* Творческая эволюция. Материя и память / пер. с франц. А. Баулер, В. А. Флеровой и др. Минск: Харвест, 1999. С. 416–480.

2. *Кастане П.-А.* Музыкальный материал и творческая мысль / пер. с франц. М. С. Высоцкой // Композиторы современной Франции о музыке и музыкальной композиции: учебное пособие / ред.-сост. В. Г. Тарнопольский, М. С. Высоцкая, Т. В. Цареградская; отв. ред. М. С. Высоцкая. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2020. С. 16–29.

[25] *Гессе Г.* Степной волк: роман / пер. с нем. С. К. Апта. М.: АСТ, 2004. С. 241.

[26] *Тарнопольский В. Г.* Авторский комментарий к пьесе *Study of Breath* для виолончели. URL: https://tarnopolski.ru/ru/works.html#study_breath (дата обращения: 05.09.2025).

3. *Pires I.* Listening Beyond the Source: Exploring the Descriptive Language of Musical Sounds // Behavioral Sciences. 2025. Vol. 15, No. 3. 396. https://doi.org/10.3390/bs15030396

4. *Fonseca N.* Untimely Glimpses of the Sound to Come: Extra-Musical Inspirations of the Past in Contemporary Approaches of Sound // NOVA Contemporary Music Journal. 2022. Vol. 1. P. 45–54. https://doi.org/10.34619/jaso-wz96

5. *Rossetti D., Antunes M., Manzolli J.* Musical Analysis of Sound Feature Emergences Using Acoustic and Psychoacoustic Descriptors // Revista Música Hodie. 2022. Vol. 22, No. 1. P. 1–36. https://doi.org/10.5216/mh.v22.73261

6. *Делёз Ж.* Логика смысла / пер. с франц. Я. И. Свирского. М.: Академический проект, 2011.

7. *Чупова А. Г.* Оперы Сальваторе Шаррино 1990–2000-х годов: эстетика, драматургия, композиционная техника: автореф. дис. … канд. иск. Петрозаводск, 2024.

8. *Лаврова С. В.* После Вальтера Беньямина: Новая музыка Германии, Австрии и Швейцарии от эпохи цифрового посткапитализма до COVID 19. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2020.

9. *Шнитке А. Г.* Оркестровая полифония Лигети // Шнитке А. Г. Статьи о музыке / ред.-сост. А. В. Ивашкин. М.: Композитор, 2004. С. 66–69.

10. *Бергсон А.* Восприятие изменчивости / пер. с франц. В. А. Флеровой // Творческая эволюция. Материя и память / пер. с франц. А. Баулер, В. А. Флеровой и др. Минск: Харвест, 1999. С. 926–959.

11. *Гризе Ж.* *Tempus ex machina:* размышления композитора о музыкальном времени / пер. с франц. М. С. Высоцкой // Композиторы современной Франции о музыке и музыкальной композиции: учебное пособие / ред.-сост. В. Г. Тарнопольский, М. С. Высоцкая, Т. В. Цареградская; отв. ред. М. С. Высоцкая. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2020. С. 83–117.

12. *Бергсон А.* О сохранении образов. Память и дух / пер. с франц. А. Баулер (А. В. Гольштейн) // Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память / пер. с франц. А. Баулер, В. А. Флеровой и др. Минск: Харвест, 1999. С. 545–593.

References

1. Bergson, H. (1896). De la sélestion des images pour la représentation. Le rôle du corps. In Bergson, H., *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*. Ancienne librarie Germer Baillère et Cie (F. Alcan, Éd.). (pp. 1–72).

2. Castanet, P.-A. (2020). Matériau musical et pensée créarice (M. Vysotskaya, Trans.) In V. G. Tarnopolsky, M. S. Vysotskaya, T. V. Tsaregradskaya (Eds.), *Kompozitory sovremennoj Francii o muzyke i muzykal'noj kompozicii: uchebnoe posobie* [*Composers of Modern France on Music and Musical Composition: A Study Guide*] (pp. 16–29). Moscow State Tchaikovsky Conservatory. (In Russ.).

3. Pires, I. (2025). Listening Beyond the Source: Exploring the Descriptive Language of musical Sounds. *Behavioral Sciences*, *15*(3). 396. https://doi.org/10.3390/bs15030396

4. Fonseca, N. (2022). Untimely Glimpses of the Sound to Come: Extra-Musical Inspirations of the Past in Contemporary Approaches of Sound. *NOVA Contemporary Music Journal*, 1, 45–54. https://doi.org/10.34619/jaso-wz96

5. Rossetti, D., Antunes, M., Manzolli, J. (2022). Musical Analysis of Sound Feature Emergences Using Acoustic and Psychoacoustic Descriptors. *Revista Música Hodie*, *22*(1), 1–36. https://doi.org/10.5216/mh.v22.73261

6. Deleuze, G. (1969). *Logique du sens*. Les Éditions du Minuit.

7. Chupova, A. G. (2024). *Opery Sal'vatore Sharrino 1990–2000-kh godov: estetika, dramaturgiya, kompozitsionnaya tekhnika* [*Salvatore Sciarrino's Operas of the 1990s–2000s: Aesthetics, Dramaturgy, Compositional Technique*] [Abstract PhD]. Gnesin Russian Academy of Music. (In Russ.).

8. Lavrova, S. V. (2020). *Posle Val'tera Ben'yamina: Novaya muzyka Germanii, Avstrii i Shvejtsarii ot epokhi tsifrovogo postkapitalizma do COVID 19* [*After Walter Benjamin: New Music of Germany, Austria and Switzerland from the Era of Digital Postcapitalism to COVID 19*]. Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya.Vaganovoj. (In Russ.).

9. Schnittke, A. G. (2004). Orkestrovaya polifoniya Ligeti [Orchestral Polyphony of Ligeti]. In Schnittke, A. G., *Stat'i o muzyke* [*Articles on Music*] (A. V. Ivashkin, Ed.) (pp. 66–69). Kompozitor. (In Russ.).

10. Bergson, H. (1911). *La Perception du changement, conferences faites à l'Université d'Oxford* (pp. 3–37). Clarendon Press.

11. Grisey, G. (1989). Tempus ex machina: Réflexion d'un compositeur sur le temps musical. *Entretemps*, *8* (Septembre), 83–119.

12. Bergson, H. (1896). De la survivance des images. La mémoire et l'esprit. In Bergson, H., *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*. (F. Alcan, Éd.) (pp. 143–195). Ancienne librarie Germer Baillère et Cie.

Сведения об авторе:

Высоцкая М. С. — доктор искусствоведения, профессор кафедры современной музыки.

Information about the author:

Marianna S. Vysotskaya — Dr. Sci. (Art Studies), Professor, Contemporary Music Department.

Статья поступила в редакцию 17.07.2025;
одобрена после рецензирования 24.09.2025;
принята к публикации 07.10.2025.

The article was submitted 17.07.2025;
approved after reviewing 24.09.2025;
accepted for publication 07.10.2025.

Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology
2025/9(4)
eISSN 2587-9731

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

Научная статья
УДК 782
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-249-269
EDN ESPFVS

Оперы Пола Рудерса: художественные идеи, драматургия, стиль

Екатерина Гурьевна Окунева
Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова,
г. Петразаводск, Российская Федерация,
✉*okunevaeg@yandex.ru*,
https://orcid.org/0000-0001-5253-8863

Аннотация. В центре внимания статьи — оперное творчество современного датского композитора Пола Рудерса. Его перу принадлежат пять опер: «Тихо» (1986), «Рассказ служанки» (1998), «Процесс Кафки» (2005), «Сельма Ежкова» (2007), «Тринадцатое дитя» (2016). В статье рассматриваются их ключевые темы, особенности композиции, драматургии и музыкального языка. Отмечается, что датский мастер отдает предпочтение драматическим историям, отражающим проблемы современного общества (гендерное неравенство, мизогиния, власть, религия, чувство вины)

© Окунева Е. Г., 2025

и позволяющим исследовать психологический мир сложных человеческих взаимоотношений. Сюжетам его опер свойственна амбивалентность, обусловливающая обращение к конфликтному типу драматургии. Фактически все сочинения базируются на принципе художественного двоемирия, действующего в разрезах времени (старый мир — новый мир, прошлое — настоящее) и искусства (жизнь — творчество, реальность — мечта). Следствием концепционной раздвоенности становится стилевой плюрализм. В операх Рудерса смешиваются высокие и низкие жанры, классическое и популярное искусство, тональность и атональность, речь и пение, звук и шум. Композитор использует стилевые аллюзии и цитирование, нередко прибегая к намеренному рассогласованию смыслового поля цитаты и контекста. В статье делаются выводы о том, что Рудерс продолжает развивать в своем оперном творчестве традиции экспрессионистской драмы Альбана Берга, а также выступает наследником идей плюралистического музыкального театра Бернда Алоиза Циммермана.

Ключевые слова: Пол Рудерс, Пол Бентли, Маргарет Этвуд, Франц Кафка, Ларс фон Триер, «Тихо», «Рассказ служанки», «Процесс Кафки», «Сельма Ежкова», «Тринадцатое дитя»

Для цитирования: *Окунева Е. Г.* Оперы Пола Рудерса: художественные идеи, драматургия, стиль // Современные проблемы музыкознания. 2025. Т. 9. № 4. С. 249–269. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-249-269

Music at the Turn of the 20th and 21st Centuries

Original article

Operas by Poul Ruders: Artistic Ideas, Dramaturgy, Style

Ekaterina G. Okuneva
A. K. Glazunov Petrozavodsk State Conservatory,
Petrozavodsk, Russian Federation,
✉ okunevaeg@yandex.ru,
https://orcid.org/0000-0001-5253-8863

Abstract. This article focuses on the operatic work of contemporary Danish composer Poul Ruders. His oeuvre includes five operas: *Tycho* (1986), *The Handmaid's Tale* (1998), *Proces Kafka* (2005), *Selma Jezková* (2007), and *The Thirteenth Child* (2016). The article examines their key themes, compositional features, dramaturgy, and musical language. It is noted that the Danish composer favors dramatic stories reflecting contemporary social issues (gender inequality, misogyny, power, religion, guilt) and offering insight into the psychological world of complex human relationships. The plots of his operas are often ambivalent, lending themselves to conflict-driven dramaturgy. Virtually all his works are based on the principle of artistic duality, expressed through temporal contrasts (old world vs. new world, past vs. present) and artistic contrasts (life vs. creation, reality vs. dream).

This conceptual duality results in stylistic pluralism. Ruders' operas blend high and low genres, classical and popular art, tonality and atonality, speech and singing, sound and noise. The composer employs stylistic allusions and quotations, often deliberately creating a tension between the meaning of the quotation and its context. The article concludes that Ruders continues the traditions of Alban Berg's expressionist drama in his operatic work and serves as an heir to the ideas of pluralistic musical theatre pioneered by Bernd Alois Zimmermann.

Keywords: Poul Ruders, Paul Bentley, Margaret Atwood, Franz Kafka, Lars von Trier, *Tycho*, *The Handmaid's Tale*, *Proces Kafka*, *Selma Jezková*, *The Thirteenth Child*

For citation: Okuneva, E. G. (2025). Operas by Poul Ruders: Artistic Ideas, Dramaturgy, Style. *Contemporary Musicology, 9*(4) 2025, 249–269. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-249-269

Введение

Пол Рудерс — современный датский композитор, известность которого на Западе неуклонно растет. Автор оригинальных композиционных методов, таких как техника «перезвонов» (*change ringing*) и техника миниморфоз (*minimorphosis*), он называет их индивидуальной формой «интеллектуального минимализма» (подробнее см.: [1; 2]). Творческий багаж композитора включает пять опер, шесть симфоний, более двух десятков симфонических пьес, множество инструментальных концертов, камерную и хоровую музыку. Его сочинения регулярно звучат в Европе и США и получают положительные отзывы критики и публики. Интерес к музыке Рудерса в последние годы обозначился и в российском музыкознании [3, p. 186].

Наибольшим успехом на сегодняшний день пользуются оперы Рудерса. Они ставятся в Копенгагене, Лондоне, Мюнхене, Умео, Нью-Йорке, Санта-Фе, Миннесоте и многих других городах мира. Самое известное из сочинений — «Рассказ служанки», премьера которого состоялась в Датской королевской опере в 2000 году. Запись этой постановки, осуществленная компанией *Dacapo Records*, была номинирована на «Грэмми», а в 2002 году получила Каннскую классическую премию как лучшее произведение ныне живущего композитора. С тех пор опера неоднократно исполнялась по всему миру.

Повышенный интерес музыкальных театров к оперным сочинениям Рудерса побуждает обратить на них более пристальное внимание, тем более что эта область творчества композитора еще не получила в музыкознании полноценного освещения и ограничивается лишь несколькими статьями об отдельных опусах [4; 5].

Тематика опер

Впервые к музыкальному театру Рудерс обратился в 1986 году. В течение сорока лет им было создано пять опер: *Tycho* («Тихо», 1986), *The Handmaid's Tale* («Рассказ служанки», 1998), *Proces Kafka* («Процесс Кафки», 2005), *Selma Jezková* («Сельма Ежкова», 2007), *The Thirteenth Child* («Тринадцатое дитя», 2016).

Свой первый опыт работы в области музыкального театра композитор посчитал неудачным. Виной тому было и либретто, и не очень выигрышная тема. Центральным персонажем оперы «Тихо» стал датский астроном и астролог Тихо Браге (1546–1601), известный благодаря своим высокоточным астрономическим наблюдениям, позволившим зафиксировать сверхновую

звезду (так называемую *Stella Nova*). Сюжет основывался на истории взаимоотношений Браге с Иоганном Кеплером и включал в себя дискуссию астрономов о законах движения планет. В кратком синопсисе оперы Рудерс подчеркивал, что противостояние двух ученых составляло центр драматической истории:

> Тихо остро нуждается в интеллектуальном вызове, но получает его с катастрофическими последствиями для себя: обнадеживающая встреча с Кеплером оборачивается для него научным и земным смертным приговором. Постепенно он осознает, что его собственное представление о Земле как о безусловной оси Вселенной разбито вдребезги теорией Кеплера <...>. Древняя картина Мироздания рушится, и Тихо чувствует себя обманутым Кеплером, который покидает замок <...> Но они встречаются снова и воссоединяются... у смертного одра Тихо[1].

Либретто оперы подготовил Хенрик Бьельке (Henrik Bjelke), скомпоновав тексты на датском и латинском языках. К реальным историческим персонажам (помимо Кеплера и Браге, это также король Дании Кристиан IV и император Священной Римской империи Рудольф II) были добавлены аллегорические фигуры — муза Урания и Время, комментировавшие диспуты астрономов. По мнению ряда датских музыковедов (Оле Нёрлинга, Пера Эрланда Расмуссена), либретто оказалось тяжеловесным и неудобным для переложения на музыку, так как представляло собой драму, которую «можно только читать» [1, p. 182]. И действительно, монологи и диалоги были насыщены философскими, научными, религиозными рассуждениями и написаны высоким стилем, характерным для поэзии эпохи Возрождения. Неудивительно, что, помимо пения, опера содержала и целый ряд разговорных диалогов.

Впоследствии Рудерс в одном из интервью признался, что в процессе написания «Тихо» приобрел опыт того, *что* не следует делать оперному композитору. Прежде всего, датский мастер четко определил свою позицию в отношении тематики. По его мысли, музыкальному театру следует быть средоточием социально-критической деятельности, во главе его угла должна стоять социальная или психологическая драма. Поэтому в дальнейшем в выборе сюжетов композитор отдавал предпочтение историям, способным не просто взволновать, но потрясти зрителя/слушателя до глубины души и одновременно вскрыть актуальные проблемы современности. Тематика его последующих опер затрагивала вопросы гендерного неравенства, мизогинии, власти, религии, а также касалась природы творчества.

[1] Цит. по: Poul Ruders. Tycho (1986) // Wise Music Classical. URL: https://www.wisemusicclassical.com/work/21492/Tycho--Poul-Ruders/ (дата обращения: 26.10.2025).

Так, его вторая опера «Рассказ служанки» была основана на одноименном романе-антиутопии канадской писательницы Маргарет Этвуд, в которой изображалось общество, живущее по искаженно понимаемым религиозным канонам. События книги разворачивались в вымышленной Республике Галаад, созданной на территории бывших США после серии экологических катастроф и падения рождаемости. В созданном воображением Этвуд обществе, основанном на патриархальном укладе, женщины были лишены всяких прав и разделены на классы: Жены, Тетки, Марфы, Служанки. Функция последних заключалась в принудительном вынашивании и рождении детей для галаадской элиты. История главной героини Фредовой позволила Рудерсу поднять проблемы женской идентичности и подавления личности в государствах, основанных на теократическом режиме власти.

> В одном из интервью композитор говорил: «В этой книге есть все — запретная любовь, надежда, отчаяние, насилие, нежность, публичные казни, грандиозные шествия. Это монументальная драма, которая так и просится на музыку. Более того, это в высшей степени визуальный роман. Много цветов: красный, синий, зеленый; стражи одеты в серое. Это подходит для сцены» (цит. по: [1, p. 377]).

Либреттистом оперы выступил британский актер, певец и писатель Пол Бентли. Отметим, что, начиная с «Рассказа служанки», все последующие музыкально-театральные опусы Рудерса были написаны на английском языке — немаловажный факт, свидетельствующий о стремлении композитора преодолеть языковой барьер и охватить как можно более широкий круг слушательской аудитории. Впрочем, ориентация на массовость восприятия не помешала включить в оперу и тексты на латыни, а также прибегнуть к вербальному контрапункту (целый ряд сцен опирался на политекстовость).

Темы экзистенциального существования человека, его отчуждения от общества, чувства вины, трудностей коммуникации получили масштабное воплощение в опере «Процесс Кафки». Рудерс продолжил сотрудничество с Бентли. В основу либретто лег роман «Процесс», который во второй половине XX – начале XXI века неоднократно адаптировался в оперной практике. Среди наиболее известных его интерпретаций — «Визит» Гюнтера Шуллера (1966), «К.» Луки Моски (2000), «К.» Филиппа Манури (2000), «Врата закона» Сальваторе Шаррино

(2009), «Процесс» Филипа Гласса (2014) (подробнее см.: [6]). Оригинальность подхода Бентли и Рудерса заключалась в последовательно проводимых связях между сюжетом романа и событиями частной жизни писателя, касающимися его взаимоотношений с Фелицией Бауэр и Гретой Блох. Одним из первых на эту параллель указал нобелевский лауреат в области литературы Элиас Канетти. В 1969 году он опубликовал книгу «Другой процесс. Франц Кафка в письмах к Фелиции», в которой попытался доказать, что помолвка и разрыв с Фелицией нашли отражение в романе. В частности, по словам Канетти, «помолвка стала арестом первой главы, “суд” — сценой казни в последней» [7, с. 168].

В либретто оперы были включены фрагменты писем Кафки к Фелиции — на них основывался весь довольно масштабный пролог, а также контрсцены, чередующиеся со сценами из романа. Укреплению образуемых связей и параллелей способствовала ролевая идентификация. Так, партии Кафки и Йозефа К. предназначались для одного певца (лирико-драматический тенор). То же касалось партий Фелиции и мисс Бюрстнер (лирико-драматическое сопрано), Греты, мисс Монтаг и Лени (лирико-драматическое меццо-сопрано). В опере, таким образом, присутствовало как минимум два любовных треугольника с персонажами-двойниками. Выстраиваемые связи между выдуманными героями и реальными личностями давали возможность показать, как пережитый опыт трансформируется в художественном мире писателя.

Абсурдность, ставшая неотъемлемой чертой творческой вселенной Кафки, получила сценическое выражение. В оперу были включены три бессловесных шута, которые кривлялись, танцевали, смеялись, передавали письма с одного конца сцены на другой и т. п. Их присутствие привнесло в драматическую историю элементы фарса. Композитор отмечал, что наряду с пессимистичным взглядом на мир роман Кафки насыщен черным юмором и сатирой, поэтому он намеренно заставил оперу балансировать между трагедией и комедией, ужасом и смехом.

При создании четвертой оперы Рудерс обратился за источником вдохновения к кинематографу. Либретто «Сельмы Ежковой», подготовленное Хенриком Энгельбрехтом, опиралось на сценарий фильма Ларса фон Триера *Dancer in the Dark* («Танцующая в темноте», 2000). Интерес к миру экранных искусств составляет заметную тенденцию в развитии оперного театра XXI века и все чаще приковывает внимание современных исследователей [8].

Рудерс стал первым композитором, кто перенес на академическую сцену экспериментаторское кино Триера[2].

Датский режиссер, как известно, приобрел неоднозначную репутацию гения-психопата, нарушителя общественного спокойствия, стремящегося вырвать зрителя из зоны комфорта и поймать его в своеобразные этические ловушки. «Танцующая в темноте» составила заключительную часть его трилогии «Золотое сердце», куда вошли фильмы *Breaking the Waves* («Рассекая волны», 1996) и *Idioterne* («Идиоты», 1998).

В различных интервью Рудерс отмечал, что в фильме его привлекла прежде всего драматическая составляющая: «Эмоции! Вот в чем музыка намного превосходит другие виды искусства. За реалистичным сценарием должна стоять сильная человеческая история, такая как в романе Маргарет Этвуд “Рассказ служанки” и в фильме Ларса фон Триера “Танцующая в темноте”. Вот почему я выбрал именно эти две истории»[3]. Композитор сознательно не проводил никаких параллелей с картиной, воспользовавшись ее сюжетом так, как если бы речь шла о книге. Думается, однако, что, помимо эмоционального потенциала, для него не меньшую роль играла проблематика фильма. Рудерс отмечал, что грань между альтруизмом и эгоизмом в этой истории чрезвычайно тонка, и обнажал моральную дилемму: принося жертву ради сына, Сельма возлагает на его плечи непосильную ношу — нужно ли ему зрение, полученное ценой смерти матери?

Последняя на сегодняшний день опера «Тринадцатое дитя» стоит особняком в творчестве композитора. От предыдущих опусов, тематика которых затрагивает социальные и мировоззренческие проблемы, а повествование окрашено в мрачные тона, она отличается своим оптимистичным финалом. Источником либретто, написанным Бекки и Дэвидом Старобинами, послужил сюжет сказки братьев Гримм «Двенадцать братьев», в которой, как и свойственно этому жанру, добро побеждает зло. Важное звучание в опере приобрели идеи верности

[2] К фильмам датского режиссера, помимо Рудерса, обращались еще трое композиторов. В 2016 году Мисси Маццоли по заказу Филадельфийской оперы написала оперу «Рассекая волны», в 2023 году немецкий композитор Гордон Кампе представил свою адаптацию нашумевшей картины Триера «Догвилль», а швед Микаэль Карлссон создал оперу на сюжет «Меланхолии».

[3] Цит. по: Beyer A. Selma’s Songs // Poul Ruders. Selma Jezková (Dancer in the Dark). URL: https://www.dacapo-records.dk/en/recordings/ruders-selma-jezkova-dancer-in-the-dark (дата обращения: 26.10.2025).

и любви, помогающие преодолевать любые трудности и испытания. Вместе с тем история наполнена зловещими, подчас драматическими событиями, дававшими простор композиторской фантазии. К таковым можно отнести клевету Дрокана, паранойю Хьярне, смерть Гертруды, превращение братьев Лиры в воронов, гибель Бенджамина в поединке с Дроканом.

Таким образом, как показывает предпринятый обзор, тематика оперных сочинений Рудерса отражает проблемы и противоречия современного общества и одновременно концентрируется на психологическом мире сложных человеческих взаимоотношений. Главные герои его сочинений — как реальные исторические фигуры, так и вымышленные персонажи, — личности неординарные, переживающие глубокий душевный кризис, либо находящиеся в трудных жизненных ситуациях. Так, Тихо Браге терпит крушение своих научных идеалов, Фредова живет в атмосфере психологического и физического насилия, Кафка поглощен чувством вины, Сельма Ежкова бессознательно стремится к смерти, жертвенный путь выбирает и сказочная Лира. При этом перечисленных героев (за исключением Лиры) нельзя назвать однозначно положительными. Браге в действительности — самовлюбленный, обиженный на весь мир деспот, не желающий признавать свое научное поражение. Кафка показан психически неуравновешенным невротиком, поступки которого в отношении Фелиции и Греты аморальны. Сельма, по существу, совершает косвенное самоубийство, обременяя сына чувством вины. Фредова расплачивается в настоящем за любовную связь с женатым мужчиной в прошлом.

Композиция и драматургия

В своем творчестве Рудерс опирается на оперные модели, сложившиеся в классико-романтической музыке, но привносит в них целый ряд авторских черт, связанных с особенностями сюжета и его воплощения, а также со спецификой музыкальной драматургии. В итоге фактически каждое сочинение обладает оригинальным жанровым наклонением: оперу «Тихо» сам композитор обозначил как трагическую оперетту, подзаголовок «сказочная опера» имеет «Тринадцатое дитя», «Рассказ служанки» представляет собой оперу-антиутопию, трагическим фарсом можно назвать «Процесс Кафки», а «Сельму Ежкову» определить как киносценарную драму (или драму на кинематографический сюжет).

Ориентация на различные жанровые модели обусловливает разнообразие композиционных решений. У Рудерса встречаются одноактные («Процесс Кафки», «Сельма Ежкова»), двухактные («Рассказ служанки», «Тринадцатое дитя») и трехактные («Тихо») оперы. Оригинальность структуры напрямую зависит от художественной концепции. Наиболее интересно в этом отношении композиционное устройство опер «Рассказ служанки» и «Процесс Кафки». Так, Бентли первоначально предполагал сделать структуру «Рассказа служанки» целиком симметричной. Сократив без существенных потерь для смыслового содержания роман Этвуд, он уложил всю историю в два акта с прологом, прелюдией и эпилогом. При этом каждый акт либреттист разделил на 15 сцен, соответствующих друг другу по месту действия и событиям. В окончательной версии полная симметрия была нарушена, однако частичные соответствия все же сохранились. В целом симметрия помогала выявить образно-смысловые пересечения, возникающие между персонажами и ситуациями, и одновременно показывала, как наше прошлое определяет настоящее и будущее (подробнее об этом см.: [5]).

В «Процессе Кафки» одноактной композиции предшествует Прелюдия, демонстрирующая историю взаимоотношений Кафки, Фелиции и Греты. Само же действие выстраивается на основе параллельного повествования. Чередование сцен и контрсцен, переключающих внимание зрителя с событий книги на перипетии личной жизни писателя, образует два самостоятельных драматургических и сценических плана.

Оперы Рудерса отмечены единством драматургических приемов. Композитор выступает прежде всего наследником традиций вагнеровской музыкальной драмы. Он ориентируется на принцип свободно построенной сцены, сочетающей монологи, диалоги, ансамбли и хоровые эпизоды. Ведущую роль в развитии материала играют разнообразные лейтмотивы, лейтаккорды и просто повторяющиеся темы. Между сценами нередко помещаются оркестровые интерлюдии, приобретающие подчас подлинный симфонический размах. В то же время Рудерс отказывается от оркестровых вступлений. Только опера «Сельма Ежкова» открывается увертюрой, а «Тихо» начинается с инструментального ритурнеля, обозначенного как «Придворная музыка». Остальные оперы лишены этой традиционной для музыкального спектакля части.

Особое внимание композитор уделяет составу оркестра. В своем раннем сочинении он опирался на тип сопровождения, свойственный оперному жанру на этапе его зарождения (действие «Тихо» разворачивалось в 1601 году). Вместо оркестра Рудерс использовал инструментальный ансамбль, который включал кларнеты *in B*, *in Es*, бас-кларнет, валторну, арфу, гитару, скрипку, контрабас, рояль, клавесин, челесту, синтезатор DX-7, разнообразную перкуссию (тамбурин, большой и малый барабаны, вибрафон, маримбу, литавры, там-там, гонги, античные тарелочки, колокол и другие инструменты, в том числе такие необычные, как говорящий барабан или хай-хэт). Как ясно из перечисленного, инструментальное сопровождение состояло из старинных и современных инструментов. Подобная двойственность выступала отражением амбивалентности мира (старого и нового), воплощенной во взглядах Браге и Кеплера.

К тройному составу оркестра Рудерс обратился в «Рассказе служанки», в него также были добавлены орган, цифровое фортепиано, семплер *Akai*, воспроизводящий звучание редких инструментов (например, вотерфона, калимбы, диджериду и т. п.) и разнообразных шумов (жутких звуков, скрежета, гула, шипения, шагов и проч.). Четверной состав оркестра был задействован в «Процессе Кафки».

Необычность звучания «Сельмы Ежковой» и «Тринадцатого дитя» обусловлена, с одной стороны, исключением из оркестрового состава флейт и гобоев (вместо них появляются саксофоны), с другой стороны, более широким обращением к возможностям синтезаторов. Причем если в «Тринадцатом дитя» они позволяют генерировать звуки разных инструментов (клавесина, церковного органа, гитары, аккордеона и проч.) без привлечения дополнительных музыкантов, а также способствуют созданию мистической, волшебной атмосферы[4] (сцены в лесу, с призраком матери, превращения братьев в воронов и проч.), то в «Сельме Ежковой» синтезаторы зачастую используются для усиленной поддержки струнных.

Акцент на драме обусловливает обращение композитора к конфликтному типу драматургии. В сюжетах фактически всех сочинений присутствует амбивалентность, поэтому драматургическим стержнем становится принцип двоемирия. Как известно, этот тип конфликта сложился в искусстве

[4] Прибегает Рудерс и к особым акустическим эффектам. Например, в сцене с призраком Гертруды используется заранее записанный голос контратенора, доносящийся в зрительный зал из динамиков и усиленный многократным эхо. Впечатление от «неживого» голоса усиливает его сопоставление с обычным пением (сопрано Лиры).

романтизма и получил множество индивидуальных форм воплощения, имеющих свои координаты и собственный художественный инструментарий (подробнее см.: [9]). У Рудерса концепция двоемирия функционирует преимущественно на осях времени и искусства и обычно не затрагивает пространство. Так, опера «Тихо» базируется на антитезе «старый мир — новый мир», олицетворением которой выступают представления Браге и Кеплера об устройстве Вселенной. На модель временнóго двоемирия опирается и «Рассказ служанки». Повествование в опере развертывается в двух временн*ы*х плоскостях — настоящего (описание жизни в Галааде) и прошлого (воспоминания о прежнем мире, имеющие довольно хаотический характер), события которых нередко пересекаются в одном и том же месте[5]. Особенности нарративной стратегии приводят к ряду радикальных для музыкального театра решений. Так, партия Фредовой поделена между двумя певицами, олицетворяющими разные стороны ее сознания и одновременно разные временн*ы*е перспективы. Использование постоянных флешбэков обусловливает двуплановость: в целом ряде случаев сценическая площадка делится на две части, в которых отражаются разные временн*ы*е события, идущие как последовательно, так и симультанно. Кульминацией подобного раздвоения служит ария Фредовой из 9-й сцены II акта *How could you so betray her?* («Как ты могла так предать ее?»), представляющая собой дуэт Фредовой в прошлом и Фредовой в настоящем.

Двоемирие оперы «Процесс Кафки» определяется антитетической моделью «жизнь — творчество», выступающей отражением двуединой сущности мира писателя, чьи фобии получают художественное преобразование. Как и в случае с Фредовой, это ведет к появлению двойника (Кафка — Йозеф К.), но на сей раз Рудерс прибегает к иной стратегии — две роли исполняет один певец. Обращается композитор и к возможностям сценического контрапункта. Таково, например, завершение пролога (Прелюдии), в котором в одновременности соединяются помолвка и любовная сцена Кафки и Греты. Безнравственность и абсурдность ситуации подчеркивается не только сценически (герои занимаются любовью на глазах присутствующих родственников, в том числе Фелиции), но и музыкально — сопровождающим фоном их действий становится хор гостей, поющих на иврите Псалом 127, в тексте которого говорится о даровании Божьего благословения и семейного счастья тому, кто живет в страхе перед Господом и идет путями, угодными Ему.

[5] Например, галаадский бордель «Иезавель» расположен в отеле, в котором Фредова когда-то встречалась с Люком.

С плоскостью искусства соприкасается и двоемирие оперы «Сельма Ежкова». Как в фильме Триера, так и в опере главная героиня сосуществует в двух мирах — реальном и воображаемом. Страстная поклонница голливудских мюзиклов, она нередко погружается в фантазии, рисуя в своей голове искусственный, глянцевый мир, лишенный недостатков, мир, в котором все беззаботны и счастливы. Здесь конфликт наиболее близок к романтической эстетике, отражая противоречие мечты и действительности. У Триера он реализован как визуально, так и аудиально. Художественное пространство картины четко разграничено посредством речи (реальность) и пения (вокально-танцевальные номера). Бóльшая часть фильма снята на живую (ручную) камеру с тусклой цветовой палитрой, которая придает происходящим событиям эффект документальности. В музыкальных эпизодах используется статичная (операторская) камера с цветовой насыщенностью. Рудерс же разграничивает два мира с помощью стилистических средств.

Драматургия «Тринадцатого дитя» существенно отлична от прежних опер. Несмотря на наличие антагониста в лице Дрокана, это сочинение, по существу, лишено амбивалентности. Драматургическое развитие подчиняется классической логике «от мрака к свету». Траектория этого движения отчетливо ощутима на акустическом уровне при сравнении начала и завершения оперы. Сочинение открывается отчаянием Хьярне, поверившего клевете Дрокана. Отметим, что в партитуре, помимо указания на тип певческого голоса (сопрано, тенор и т. п.), к нему добавляется и оригинальный эмоционально-образный эпитет, указывающий на ведущую черту характера[6]. Голос короля Фрохагорда обозначен как *paranoid bass* («параноидный бас»). В оркестровом сопровождении задействован довольно низкий регистр (басовый и контрабасовый кларнеты, фаготы, тромбоны и туба, виолончели и контрабасы), музыкальный материал мрачен и тонально неустойчив. Завершается же опера под звуки органа, высоких струнных и валторн, напоминающих колокольный звон. Ансамбль певцов и хор поют в унисон об исцелении от печалей, восстановлении надежды, единстве и любви. Ведущие

[6] Прежние оперы апеллировали к традиционным разновидностям голосов — драматическое сопрано, лирическое сопрано, лирико-драматическое сопрано, героический тенор, буффонный бас и т. п. В «Процессе Кафки» впервые встречается нетипичное обозначение для голоса прачки — «распутное» меццо. В «Тринадцатом дитя» голос каждого героя получает специфическое обозначение: Гертруда — трагическое контральто, Дрокан — коварный бас-баритон, Фредерик — гордый тенор, Бенджамин — добросердечный тенор, Корбин — взволнованный бас, Токе — взволнованный тенор.

реплики поручены Лире, чей голос характеризуется как *innocent soprano* («невинное сопрано»). Музыка помещена в тональность *Des-dur*, семантика которой имеет прочную связь с образами счастья, любви, идеала. Тематический материал заимствован из первой сцены второго акта, где братья вместе с Лирой пели о красоте, любви и преданности матери.

Стилевой плюрализм

Концепционная раздвоенность, составляющая драматургическую основу опер Рудерса, играет определяющую роль и в его стилистической стратегии. Важнейшим аспектом всех сочинений, за исключением «Тринадцатого дитя», становится стилевой плюрализм.

Так, оппозиция «старого» и «нового» мира, отраженная в конфронтации взглядов Браге и Кеплера, реализуется прежде всего комплексом различных музыкально-стилистических средств. Браге характеризуется ариями в духе Монтеверди. «Тихо, так сказать, умирает на протяжении всего представления, поэтому я превратил его в поющий мавзолей, что подразумевает помпезность и архаичное напряжение», — комментировал Рудерс (цит. по: [10, p. 296]). Кеплер, напротив, говорит языком «модернистской музыки» [там же]. Помимо стилистических отсылок к Ренессансу, барокко и современному миру, сочинение содержит элементы мюзик-холльной и опереточной культуры (при обрисовке слуги Браге —карлика Йеппе), черты «русского стиля» (в характеристике жены Тихо Кристины), венских вальсов и мазурок (в диалоге Тихо и императора Рудольфа Второго). Свою плюралистическую стратегию Рудерс несколько иронично описал следующим образом:

> Поскольку для меня значительная часть любого музыкального опыта связанас «внутренними образами» и быстро меняющимися ассоциациями, то, когда я приступил к работе, у меня не было иного выбора, кроме как попытаться предложить коробку шоколадных конфет ассорти, в которой каждый восхитительный кусочек аналогичен стилистической грани, подчеркивающей настроение текущего хода действий [10, p. 296].

По мнению Расмуссена, использование стилистических клише создало в музыке «Тихо» ироничную дистанцию, поэтому «идеологическая драма была обречена на провал как серьезная опера» [1, p. 183]. Впоследствии композитор соглашался, что его сочинение витает между «безмерной печалью и крайней насмешливостью», представляя собой «трагическую оперетту»[7].

Широкая стилистическая палитра представлена в «Рассказе служанки». Музыкальный язык оперы определяют как минимум три различных стилевых пласта: духовные гимны, выступающие символом внутренней политики Галаада, джазовая музыка, используемая в сценах в борделе «Иезавель», и экспрессионизм, отражающий дисгармонию внутреннего и внешнего мира Фредовой. При этом экспрессионизм выступает в опере ведущей стилевой сферой.

Опера наполнена цитатами и аллюзиями. В их использовании композитор отталкивается от стратегии литературного первоисточника. Интертекстуальное пространство романа Этвуд пронизано цитатами и реминисценциями на тексты Ветхого и Нового Заветов, к которым апеллирует режим Галаада. Однако толкование Священного Писания в руках политической элиты всегда приобретает извращенный смысл. Цитируемые фрагменты зачастую вырываются из контекста, получают буквальную интерпретацию либо вовсе фальсифицируются. Работа Рудерса с цитатами основывается на принципе рассогласования семантического плана цитаты и ее первоисточника. Например, композитор включает в оперу христианскую песню *Amazing Grace* («Изумительная благодать»), считающуюся неофициальным гимном США. Текст первоисточника повествует о божественной благодати, которая снизойдет на человека и очистит его от духовной слепоты. Контекст использования этой песни в опере по смыслу всегда связывается с половым актом. Композитор называет тему *Amazing Grace* «болезненной и лицемерной» [1, p. 378], обозначая ее лейтмотивом секса, причем как «легитимного», предпринимаемого во имя фундаменталистского христианского режима, так и запрещенного (порочного, греховного). Динамическое взаимодействие смыслового поля цитаты и музыкального контекста помогает Рудерсу выявить лицемерие галаадской политики и осуществляемую ею инверсию христианских ценностей (подробнее см.: [5]).

[7] Poul Ruders. Tycho // Wise Music Classical. URL: https://www.wisemusicclassical.com/work/21492/Tycho--Poul-Ruders/ (дата обращения: 26.10.2025).

Среди других цитат, подвергающихся смысловому и музыкальному искажению, отметим протестантский хорал *Wer hat dich so geschlagen* из «Страстей по Матфею» Иоганна Себастьяна Баха, возникающий в 16-й сцене II акта, и припев знаменитой песни *Tea for Two* из мюзикла Винсента Юменса *No, No, Nanette*, открывающий 11-ю сцену II акта. В первом случае хорал исполняется мужским хором *bocca chiusa* в сопровождении органа и одновременно звучит у струнной группы оркестра с опозданием на одну восьмую, причем каждая нота оказывается удлиненной на четверть от своей исходной величины, что приводит к временно́му расхождению двух пластов (хора и оркестра). Во втором случае Рудерс сохраняет неизменной гармоническую поддержку и ритмическую формулу припева песни *Tea for Two*, но заменяет некоторые интервалы и, по сути, инвертирует главный мотив. В обоих случаях возникает динамическое сопряжение цитаты и контекста — баховский хорал служит фоном зверского убийства мужчины в Центре Избавления, а легкая джазовая песня об идиллическом счастье двух влюбленных звучит в сцене принудительной любви. Стратегия Рудерса направлена на переосмысление культурных ассоциаций цитатного материала и призвана вызвать в слушателе, сталкивающемся с противоречием видимого и слышимого, чувство психического дискомфорта. Референции к широко известной музыке, подвергшейся смысловому искажению, становятся напоминанием и об ушедших эпохах, и о безвозвратно утерянной человечеством духовной чистоте и невинности.

В опере «Процесс Кафки» главенствующим стилем, как и в «Рассказе служанки», становится экспрессионизм. Экзальтированная взвинченность и нервная напряженность составляют доминирующий тип музыкального высказывания. В то же время отдельный стилистический пласт оперы образуют фрагменты, выполненные в духе клезмерской музыки (появляются, например, в сцене помолвки в Прологе), и танцевальные мелодии, напоминающие голливудскую киномузыку (сцены с мисс Бюрстнер).

Конфронтация мечты и действительности в «Сельме Ежковой» также создается с помощью разных стилистических средств, композитор сталкивает популярную музыку с экспрессионизмом. Интертекстуальное пространство оперы составляют отсылки к мюзиклам, причем цитаты и аллюзии оказываются как музыкальные, так и сугубо вербальные. Например, первые же слова Сельмы в опере *So long, farewell* представляют собой строки одноименной песни из мюзикла *The Sound of Music* («Звуки музыки»), но Рудерс соединяет текст

с собственной мелодией. Музыкальной аллюзией к песне *Edelweiss* из того же мюзикла выступает фраза Сельмы *I remember thinking to myself* (2-я сцена), когда она вспоминает свою жизнь в Праге. Начальный мотив монолога Сельмы *Hear the magic* («Слышу магию», 1-я сцена) основан на припеве песни *Ol' Man River* из мюзикла *Show Boat* (1927). В отличие от «Рассказа служанки», смысловое поле этой цитаты не только не противоречит контексту, но, напротив, углубляет его. В тексте песни речь идет о тяжелом труде и социальном положении афроамериканцев. Ее ключевой образ — река Миссисипи, спокойное и безразличное течение которой противопоставляется жизни негров, полной нужды и лишений. Этот социальный подтекст и контраст двух миров коррелирует с жизненной ситуацией Сельмы, чешской иммигрантки, вынужденной с утра до вечера трудиться на фабрике.

Последняя на сегодняшний день опера Рудерса «Тринадцатое дитя» в стилевом отношении отлична от предыдущих сочинений. Она лишена ярких стилевых контрастов, композитор довольно органично соединяет в ней атонально-диссонантный мир со сферой расширенной тональности. В рецензиях на постановку оперы в Санта-Фе многие критики отмечали неоромантическую направленность музыкального языка Рудерса. Атонально-диссонантные элементы зачастую несут в сочинении красочно-выразительную функцию. Таков, например, хор скорбящих во 2-й сцене I акта, гокетно-пуантилистическая фактура которого в перекличках мужских и женских голосов имитирует звучание погребальных колоколов, или хор маленьких принцев из 1-й сцены того же акта, основанный на кластерах, выступающих отражением разноголосицы спорящих детей и в то же время своим напряженным звучанием вонзающихся в сознание мнительного Хьярне, отравленное ядом подозрений Дрокана.

Заключение

Несмотря на неоромантические и лирические тенденции, наметившиеся в «Тринадцатом дитя», в своем музыкально-театральном творчестве в целом Рудерс выступает прежде всего наследником экспрессионистской драмы Альбана Берга. Так же как и у великого австрийского мастера, в его музыке находит воплощение атмосфера психоэмоциональной напряженности, трагической безысходности, нередко абсурдности существования, социальной отчужденности. Стилевой плюрализм не препятствует выявлению экспрессионистского типа высказывания как ведущего в музыкально-стилевом отношении.

Обращение к разнообразным жанрам бытовой, популярной, церковной и прочей музыки вносит контраст в доминирующую эмоционально-напряженную сферу, подчеркивая обостренность жизненных коллизий.

Оперное творчество Рудерса, несомненно, также можно рассматривать и как дальнейшее развитие идей плюралистического музыкального театра Бернда Алоиза Циммермана. Между сочинениями датского автора и «Солдатами» Циммермана можно обнаружить немало пересечений: перемешивание временных («Рассказ служанки») или ментальных событий («Процесс Кафки», «Сельма Ежкова»), коллаж разнородного в стилистическом отношении музыкального материала, включение цитат, разнообразие вокально-исполнительской техники (пение на сцене и за сценой, речь, крики, шепот), использование звукоусилительной и звукозаписывающей аппаратуры («Рассказ служанки», «Тринадцатое дитя»), расширение состава оркестра и включение в него необычных инструментов, внедрение кинохроники («Рассказ служанки»), использование мимов и акробатов (шуты в «Процессе Кафки»). Сочинения Рудерса и Циммермана роднит также и их своеобразная принадлежность к кинематографической эстетике: по сути, все они приближаются к кинооперам.

Таким образом, в музыкально-театральных опусах датского композитора соединяются традиционное и новое, «свое» и «чужое», академическое и массовое, повседневное и художественное, преходящее и вечное. Синтез этот, несмотря на разнородность перечисленных компонентов, достаточно органичен и определяет одно из ключевых качеств оперного стиля Пола Рудерса.

Список литературы

1. *Rasmussen P. E.* Acoustical Canvases. The Music of Poul Ruders. København: DMT Publishing, 2007.

2. *Окунева Е. Г.* Техника перезвонов Пола Рудерса: истоки, принципы, контекст // Научный вестник Московской консерватории. 2025. Т. 16. Вып. 1. С. 104–129. https://doi.org/10.26176/mosconsv.2025.60.1.03

3. *Пантелеева Ю. Н.* Современная музыка в научном отражении (по материалам российских искусствоведческих журналов) // Современные проблемы музыкознания. 2025. Т. 9. № 1. С. 180–208. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1-180-208

4. *Paoli M.-L.* Adaptation, dérives et dérèglements. Le devenir-opéra de “The Handmaid’s Tale” selon Paul Bentley // Captures. 2023. Vol. 8. No. 1. https://doi.org/10.7202/1102705ar

5. *Окунева Е. Г.* «Рассказ служанки» Пола Рудерса: опера-антиутопия в контексте плюралистического музыкального театра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 4. С. 98–110. https://doi.org/10.52469/20764766_2024_04_98

6. *Лаврова С. В.* Кафкианская тема в современном музыкальном театре: оперы «У врат закона» Сальваторе Шаррино, «К...» Филиппа Манури и «Превращение» Михаэля Левинаса // Philharmonica. International Music Journal. 2019. № 1. С. 1–23. https://doi.org/10.7256/2453-613X.2019.1.29024

7. *Канетти Э.* Другой процесс. Франц Кафка в письмах к Фелице // Иностранная литература. 1993. № 7. С. 141–195.

8. *Cachopo J. P.* When Film Becomes Opera: The Challenges of Adaptation on the Verge of Metamorphosis // The Opera Quarterly. 2022. Vol. 38, Issue 1–4. P. 4–23. https://doi.org/10.1093/oq/kbae004

9. *Берберова Л. Б., Кучукова З. А., Манкиева Э. Х.* Романтизм: типология моделей художественного двоемирия (на материале зарубежной литературы XIX века) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2023. Т. 16. Вып. 3. С. 725–730. https://doi.org/10.30853/phil20230135

10. *Ruders P.* Tycho — Om musikken og hvorfor // Dansk Musik Tidsskrift. 1986–1987. Årgang 61. Nr. 6. S. 296–297.

References

1. Rasmussen, P. E. (2007). *Acoustical Canvases. The Music of Poul Ruders*. DMT Publishing.

2. Okuneva, E. G. (2025). Poul Ruders’ Change Ringing Technique: Origins, Principles, Context. *Nauchnyy vestnik Moskovskoi konservatorii / Journal of Moscow Conservatory, 16*(1), 104–129. (In Russ.). https://doi.org/10.26176/mosconsv.2025.60.1.03

3. Panteleeva, Yu. N. (2025). Contemporary Music as Reflected in Scholarly Texts: An Analysis of Russian Art History Journals. *Contemporary Musicology, 9*(1), 180–208. (In Russ.). https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-1-180-208

4. Paoli, M.-L. (2023). Adaptation, dérives et dérèglements. Le devenir-opéra de “The Handmaid’s Tale” selon Paul Bentley. *Captures, 8*(1). https://doi.org/10.7202/1102705ar

5. Okuneva, E. G. (2024). “The Handmaid’s Tale” by Poul Ruders: Opera Dystopia in the Context of Pluralistic Musical Theatre. *South-Russian Musical Anthology*, (4), 98–110. (In Russ.). https://doi.org/10.52469/20764766_2024_04_98

6. Lavrova, S. V. (2019). Kafkian Themes in Modern Musical Theatre: Salvatore Sciarrino’s opera “La porta della legge”, Philippe Manoury’s opera “K...”, and Michaël Lévinas’s opera “La Métamorphose” by *Philharmonica. International Music Journal*, (1), 1–23. (In Russ.). https://doi.org/10.7256/2453-613X.2019.1.29024

7. Canetti, E. (1993). Another Process. Franz Kafka in Letters to Felicia. *Inostrannaya literatura = Foreign Literature*, (7), 141–195 (In Russ.).

8. Cachopo, J. P. (2022). When Film Becomes Opera: The Challenges of Adaptation on the Verge of Metamorphosis. *The Opera Quarterly, 38*(1–4), 4–23. https://doi.org/10.1093/oq/kbae004

9. Berberova, L. B., Kuchukova, Z. A., & Mankieva, E. K. (2023). Romanticism: The Typology of Artistic Bi-Worldness Models (on the Material of Foreign Literature of the XIX Century). *Philological Sciences. Questions of Theory and Practice, 16*(3), 725–730. https://doi.org/10.30853/phil20230135

10. Ruders, P. (1986–1987). Tycho — Om musikken og hvorfor. *Dansk Musik Tidsskrift, 61*(6), 296–297.

Сведения об авторе:

Окунева Е. Г. — доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции.

Information about the author:

Ekaterina G. Okuneva — Dr. Sci. (Art Studies), Professor, Music Theory and Composition Department.

Статья поступила в редакцию 20.08.2025; одобрена после рецензирования 07.10.2025; принята к публикации 15.10.2025.

The article was submitted 20.08.2025; approved after reviewing 07.10.2025; accepted for publication 15.10.2025.

Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology

2025/9(4)

eISSN 2587-9731

Рецензии

Научная рецензия
УДК 78.071.1; 82-6
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-270-281
EDN FYWZIY

Джулиано Дж., Де Симоне П. Паизиелло и Россия. Письма к графу Воронцову*

Антон Олегович Дёмин
Институт русской литературы (Пушкинский Дом)
Российской академии наук,
г. Санкт-Петербург, Российская Федерация,
✉*irliran@mail.ru*,
https://orcid.org/0000-0002-1459-7819

Аннотация. В рецензии представлен первый том новой научной серии университета Салерно (Италия) «Встречные течения между Россией и Европой» под редакцией Дж. Джулиано и А. Б. Шишкина, включающий первое комментированное издание шестнадцати писем (1780–1816) итальянского композитора Дж. Паизиелло российскому дипломату и покровителю искусств графу С. Р. Воронцову, подготовленное Дж. Джулиано и П. Де Симоне и сопровождаемое богатым научным аппаратом.

© Демин А. О., 2025

Ключевые слова: Джованни Паизиелло, граф Семен Романович Воронцов, переписка, итальянская опера, Екатерина II, русско-итальянские литературные и культурные связи XVIII века

Для цитирования: *Дёмин А. О.* Giuliano G., De Simone P. Paisiello e la Russia. Lettere al conte Voroncov = Джулиано Дж., Де Симоне П. Паизиелло и Россия. Письма к графу Воронцову. Roma: Valore Italiano Editore, 2024. 256 p. ISBN 979-12-81584-09-9 // Современные проблемы музыкознания. 2025. Т. 9. № 4. С. 270–281.
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-270-281

---

* **Giuliano G., De Simone P. Paisiello e la Russia. Lettere al conte Voroncov = Джулиано Дж., Де Симоне П. Паизиелло и Россия. Письма к графу Воронцову. Roma: Valore Italiano Editore, 2024. 256 p. ISBN 979-12-81584-09-9** (Correnti d'incontro tra Russia ed Europa / Collana diretta da G. Giuliano e A. Shishkin. Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Salerno. Centro Studi e Ricerche V. Ivanov. Vol. 1 — Ottobre 2024)

Book Reviews

Academic article

Paisiello e la Russia. Lettere al conte Voroncov, by G. Giuliano and P. De Simone*

Anton O. Demin
Institute of Russian Literature (Pushkin House),
Russian Academy of Sciences,
Saint Petersburg, Russian Federation,
✉irliran@mail.ru,
https://orcid.org/0000-0002-1459-7819

Abstract. This review presents the first volume of the new scholarly series *Correnti d'incontro tra Russia ed Europa* (University of Salerno, Italy), edited by Giuseppina Giuliano and Andrej B. Shishkin. The volume presents the first annotated edition of sixteen letters (1780–1816) from the Italian composer Giovanni Paisiello to the Russian diplomat and patron of the arts Count S. R. Vorontsov, prepared by G. Giuliano and Paola De Simone and accompanied by an extensive critical apparatus.

Keywords: Giovanni Paisiello, Count Semyon Romanovich Vorontsov, correspondence, Italian opera, Catherine II, the 18th-century Russian and Italian literary and cultural ties

For citation: Demin, A. O. (2025). *Paisiello e la Russia. Lettere al conte Voroncov*, by G. Giuliano and P. De Simone. *Contemporary Musicology*, *9*(4), 270–281. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-270-281

---

* **Paisiello e la Russia. Lettere al conte Voroncov, by G. Giuliano and P. De Simone. Roma: Valore Italiano Editore, 2024. 256 pages. ISBN 979-12-81584-09-9** (Correnti d'incontro tra Russia ed Europa / Collana diretta da G. Giuliano e A. Shishkin. Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Salerno. Centro Studi e Ricerche V. Ivanov. Vol. 1 — Ottobre 2024)

Среди книжных новинок последнего времени следует обратить особое внимание на выпущенный еще в конце 2024 года первый том серии «Встречные течения между Россией и Европой», задуманной русистами университета Салерно Джузеппиной Джулиано и Андреем Борисовичем Шишкиным — крупными специалистами по истории русской литературы и особенно русско-итальянских литературных и культурных связей XVIII века. В международный научный комитет серии входят видные слависты из итальянских, польских, французских, североамериканских университетов и Российской академии наук.

Проект «Встречные течения между Россией и Европой» призван показать конкретные примеры взаимодействия культур, передачи, развития и преобразования творческих импульсов, пересечения и преодоления границ и разграничений. В основу положены комментированные публикации источников, иллюстрирующих процесс межкультурного взаимодействия между Россией и европейскими странами: мемуаров, статей, писем, дневников и т. п. Серия вписывается в богатую и плодотворную традицию итальянской русистики, изучения русско-итальянских культурных связей. Этой цели наилучшим образом отвечает комментированное издание писем Джованни Паизиелло (1740–1816) к Семену Романовичу Воронцову (1744–1832).

Публикация писем предваряется информативным очерком Дж. Джулиано: «Между дипломатией и меломанией: граф Семен Романович Воронцов и Джованни Паизиелло», где на широком библиографическом и документальном материале прослежена история взаимоотношений корреспондентов [1]. Тема «Паизиелло и Россия» имеет более чем двухвековую историю изучения[1]. Выдающийся итальянский музыкант, пользовавшийся неизменным успехом

[1] Назовем лишь некоторые публикации: *Иван де Доминичис.* Жизнь кавалера Дон Жуана Паесиелло, знаменитого сочинителя музыки. М.: в тип. Августа Семена, 1818 (первая русская биография Паизиелло); *Panareo S.* Paisiello in Russia: Dalle sue lettere al Galiani. Trani: Vecchi & C., 1910; *Пряшникова М. В.* Из истории нотного собрания Воронцовых: С. Р. Воронцов и Дж. Паизиелло // Воронцовы — два века в истории России. СПб.: Центр истории идей, 2000. С. 66–78. (Труды Воронцовского общества. Вып. 5); *Щербакова М. Н.* Джованни Паизиелло: российские штрихи к портрету итальянского маэстро // Русско-итальянские музыкальные связи. СПб.: Издательство Политехнического университета, 2004. С. 5–28; Giovanni Paisiello e la cultura europea del suo tempo: Convegno internazionale di studi. Taranto 20-23 giugno 2002 / a cura di F. P. Russo. Lucca, 2007.

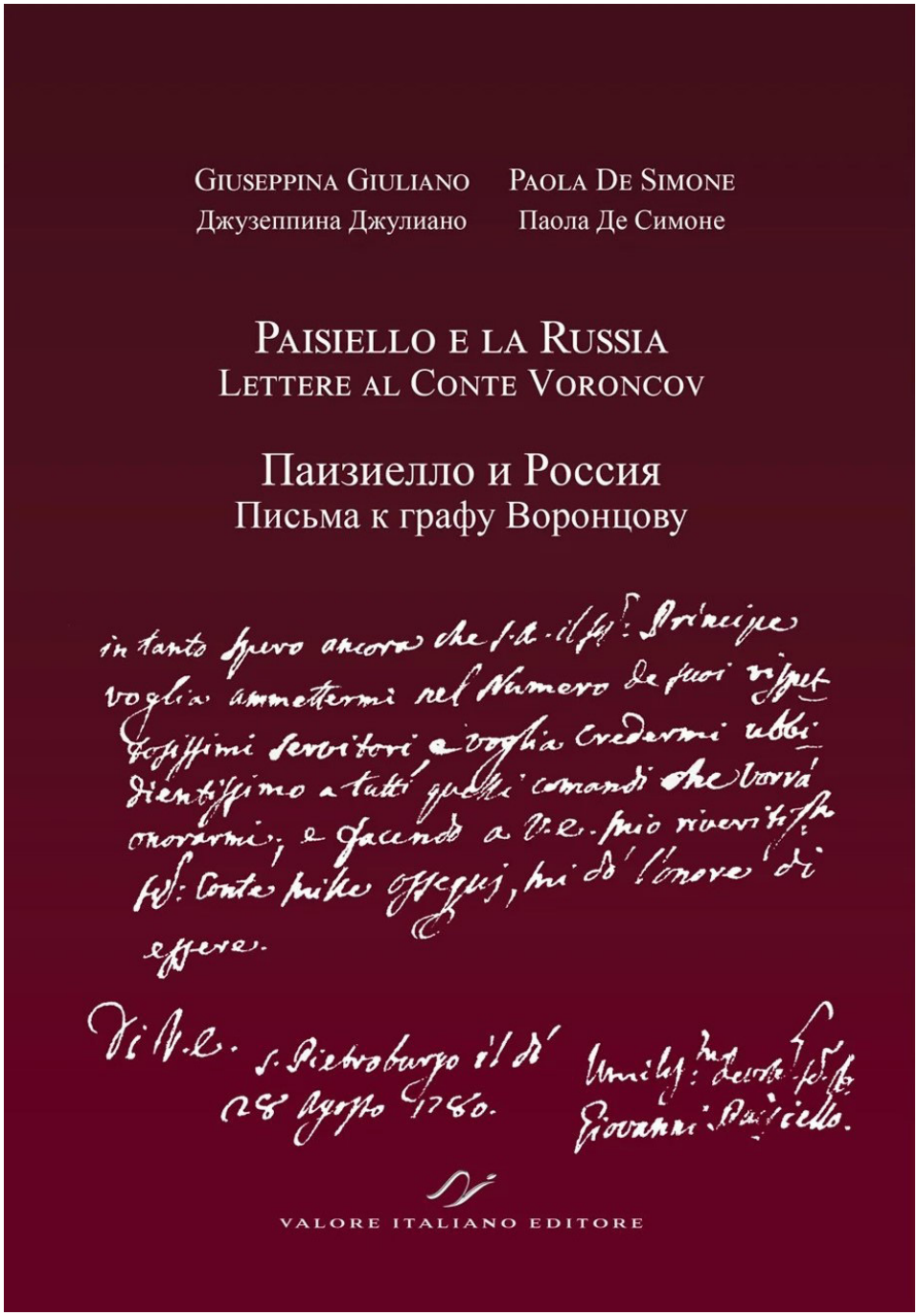


Иллюстрация. Обложка книги

в европейских музыкальных столицах, блиставший на петербургской придворной сцене (1776–1784), долгие годы обменивался письмами с С. Р. Воронцовым, виднейшим российским дипломатом, покровителем искусств и страстным любителем музыки, делясь с ним творческими идеями, соображениями и новостями. Супруга Воронцова, Екатерина Алексеевна Синявина (1759 или 1761–1784), фрейлина Екатерины II, училась у Паизиелло, ей были посвящены несколько сочинений композитора — Концерт для чембало с оркестром, 13 дуэтов на стихи Пьетро Метастазио [2, p. 139].

В Российском государственном архиве древних актов хранятся 16 писем Паизиелло к Воронцову на итальянском языке. Три из них были опубликованы в «Архиве князя Воронцова» (1884, т. XXX). Ответные письма князя не сохранились. Текст писем Паизиелло в новом издании сопровождается пространными подстрочными примечаниями, которые дополняются богатыми сопроводительными материалами. Один из крупнейших специалистов по истории итальянского музыкального театра XVIII века, Паола Де Симоне, во всех подробностях рассматривает публикуемые письма на фоне обширного массива уже известных данных о жизни и творчестве Паизиелло, показывая, каким образом новые документы корректируют и дополняют их, как сочетаются с ними и встраиваются в их систему. Все эти сведения суммированы в трех удобных таблицах, завершающих статью [3, p. 124–148].

Среди писем Паизиелло к Воронцову особенно выделяется первое, от 28 августа 1780 г., посвященное вопросам музыкальной теории и практики. Паизиелло пространно рассуждает в нем о построении и стилистике минорного лада, уделяя особое внимание шестой ступени в восходящем движении гаммы. Письмо служит ответом на упоминаемое, но, видимо, не сохранившееся письмо Эрнста II, герцога Саксен-Гота-Альтенбургского (1745–1804), к Воронцову. Герцог в согласии со своим тогдашним придворным капельмейстером Антоном Швейцером (1735–1787) рассуждает о возможности обойтись без низкой шестой ступени (*sesta minore*), используя высокую шестую ступень (*sesta maggiore*) при движении к высокой седьмой ступени (*settima maggiore*). Паизиелло решительно отвергает такое мелодическое и гармоническое решение, ссылаясь на итальянский вкус, опыт и природу:

> Таким образом, итальянцы уже давно договорились и придерживаются того мнения, что в минорном ладе VI ступень должна быть также минорной при восхождении к высокой VII ступени; а отнюдь не так, как говорят немцы, что можно использовать VI высокую ступень, она должна быть минорной по аксиоме и твердому установлению, без каких-либо исключений [4, p. 32].

Это положение он сопровождает разбором примеров из сочинений итальянских композиторов Антонио Саккини, Леонардо Винчи, Джованни Баттисты Бонончини, Николы Порпоры и немца Иоганна Адольфа Хассе, присланных герцогом Эрнстом для подкрепления тезиса об уместности высокой шестой ступени в восходящей минорной гамме. Возражения Паизиелло носят двоякий характер. В ряде случаев высокая шестая ступень оказывается проходящим звуком, который проще исполнить на струнном инструменте или голосом, при этом слушатель вряд ли поймет разницу:

> ...переход от малой сексты к большой септиме был бы затруднителен для исполнения на струнном инструменте и для вокалиста, однако на восприятие мелодии это никак не влияет, поскольку в таком быстром темпе слух не успевает различить, была ли она исполнена как большая или малая [Ibid., p. 36].

Причина для использования высокой шестой ступени в миноре в неторопливой мелодии видится композитору в соответствии музыкальной интонации содержанию распеваемых слов. В примере из оперы Винчи высокая шестая ступень попадает на слова *nel vendicarmi* («в отмщении»). Паизиелло замечает: «...из чего хорошо видно, что это угроза, а потому, если бы секста была малой, выражение не имело бы той силы, которую имеет при сексте большой» [Ibid., p. 37].

Другой любопытный пример музыкальной риторики: слова *Non'avrai di me pietade* («Не помилуешь меня ты») требуют, по мнению Паизиелло, низкой шестой ступени для выражения нежной мольбы, тогда как Хассе ошибочно применяет здесь высокую шестую ступень, что делает выражение резким и грубым (*aspra e dura*) [Ibid., p. 38]. Бонончини, напротив, вводит высокую шестую ступень на словах *mensognero*, *ti burli di mia fé* («лжец, ты насмехаешься над моею верностью»):

> ...здесь выражен всего лишь упрек, так как же могут требовать малую сексту? Ведь я никогда не видел, чтобы упрек высказывали со слезами, поэтому Бонончини в таком случае мудро воспользовался большой секстой [Ibid., p. 39].

Так в дружеском письме к покровителю из уловок и передергиваний в пылу полемики против «грубого немецкого слуха» в пользу «нежного итальянского» рождается небольшой эстетический трактат о художественной выразительности отдельной ступени минорного лада.

Книга содержит два приложения. Первое из них будет особенно ценно для специалистов по истории российского музыкального театра, поскольку включает список из 27 сочинений Паизиелло, написанных и исполненных в России в царствование Екатерины II и Павла I, составленный на основании целого ряда справочных изданий. В таблице приводятся сведения о названии, имя либреттиста, дата премьеры и повторов, имена персонажей, типы голосов и имена исполнителей, а также место хранения рукописных партитур. Во втором приложении содержится новая публикация писем Паизиелло из России к итальянским корреспондентам. Послания были адресованы аббату Фердинандо Галиани (1727–1787), экономисту, почетному члену российской Императорской академии наук (1781), участвовавшему в написании либретто комической оперы Паизиелло «Мнимый Сократ» (*Socrate immaginario*, 1775), и немецкому композитору и богослову пастору Иоганну Паулю Шультезиусу (1748–1816), проживавшему в Ливорно. Выразительная корреспонденция, собранная вместе и заново выверенная по рукописям после первых публикаций начала XX века, выгодно дополняет основной предмет исследования и заслуживает упоминания на титуле издания. Ценная часть научного аппарата — указатель имен, позволяющий связать воедино разнородные справочные материалы.

Привлекает внимание и небольшая заметка П. Де Симоне, помещенная в самом конце публикуемых материалов и посвященная биографическим анекдотам из жизни Паизиелло, которые печатались в миланских газетах «Народная иллюстрация» и «Итальянская иллюстрация» (*Illustrazione popolare*, *Illustrazione italiana*) в 1881, 1883 и 1886 годах [5].

Первый забавный и трогательный анекдот описывает концерт при дворе Екатерины II, где Паизиелло играл на клавикордах и потирал заиндевевшие от мороза руки. Императрица, заметив это, сняла со своих плеч горностаевую шубу с бриллиантовыми застежками и накинула ее на плечи музыканта со словами заботы и ласки. Второй анекдот повествует о счастливом избавлении композитора из тюрьмы в Неаполе,

куда за сочинение гимна для эфемерной Партенопейской республики в 1799 году его бросило правительство вернувшихся к власти Бурбонов. На помощь Паизиелло неожиданно пришли русские солдаты[2]. Вспомнив об успехах маэстро при русском дворе, они потребовали освободить и чествовать его, что и было исполнено. Оба анекдота сопровождались иллюстрациями, которые также воспроизводятся в книге наряду с портретом музыканта и некоторыми рукописными титульными листами его сочинений, написанных в России.

Первый выпуск серии «Встречные течения между Россией и Европой» на конкретном примере, на новых и прекрасно систематизированных известных материалах межкультурных и дипломатических связей в области музыки и театра в полной мере отражает замысел и решает задачи, поставленные издателями. Книга, несомненно, будет полезна широкому кругу специалистов, студентов, любителей культурной истории «столетья безумна и мудра» с его удивительной, порой ошеломляющей открытостью и подвижностью границ и общительностью народов. Остается лишь пожелать, чтобы экземпляры издания не обошли стороной хотя бы самые крупные российские книгохранилища и были бы доступны заинтересованным читателям. Не будет излишним, чтобы столь ценная публикация источников по истории музыки в России удостоилась также перевода и российского издания.

Список литературы

1. *Giuliano G.* Tra diplomazia e melomania: il conte Semen Romanovič Voroncov e Giovanni Paisiello // *Giuliano G., De Simone P.* Paisiello e la Russia. Lettere al conte Voroncov. Roma: Valore Italiano Ed., 2024. P. 11–30.

2. *Giust A.* G. Giuliano, P. De Simone, Paisiello e la Russia, Lettere al Conte Voroncov. Valore Italiano Editore, Roma 2024 (= Correnti d'incontro tra Russia ed Europa) // Studi Slavistici. 2025. XXII, № 1. P. 139–142. https://doi.org/10.36253/Studi_Slavis-17992

[2] Вероятно, военные моряки эскадры капитан-командора Александра Андреевича Сорокина, штурмовавшие город вместе со сторонниками короля Фердинанда IV.

3. *De Simone P.* Nuovi dati sulla vita e le opere di Paisiello dalla corrispondenza con il protettore Voroncov // *Giuliano G., De Simone P.* Paisiello e la Russia. Lettere al conte Voroncov. = Джулиано Дж., Де Симоне П. Паизиелло и Россия. Письма к графу Воронцову. Roma: Valore Italiano Ed., 2024. P. 71–148.

4. *Giuliano G., De Simone P.* Paisiello e la Russia. Lettere al conte Voroncov. = *Джулиано Дж., Де Симоне П.* Паизиелло и Россия. Письма к графу Воронцову. Roma: Valore Italiano Ed., 2024.

5. *De Simone P.* Post Scriptum. Un aneddoto su Paisiello // Giuliano G., De Simone P. Paisiello e la Russia. Lettere al conte Voroncov. = Джулиано Дж., Де Симоне П. Паизиелло и Россия. Письма к графу Воронцову. Roma: Valore Italiano Ed., 2024. P. 221–224.

References

1. Giuliano, G. (2024). Tra diplomazia e melomania: il conte Semen Romanovič Voroncov e Giovanni Paisiello. In G. Giuliano, & P. De Simone (Eds), *Paisiello e la Russia. Lettere al conte Voroncov* (pp. 11–30). Valore Italiano Editore.

2. Giust, A. (2025). G. Giuliano, P. De Simone, Paisiello e la Russia, Lettere al Conte Voroncov, Valore Italiano Editore, Roma 2024. (= Correnti d'incontro tra Russia ed Europa). *Studi Slavistici*, *XXII*(1), 139–142. https://doi.org/10.36253/Studi_Slavis-17992

3. De Simone, P. (2024). Nuovi dati sulla vita e le opere di Paisiello dalla corrispondenza con il protettore Voroncov. In G. Giuliano, & P. De Simone (Eds.), *Paisiello e la Russia. Lettere al conte Voroncov* (pp. 71–148). Valore Italiano Editore.

4. Giuliano, G., & De Simone, P. (Eds). (2024). *Paisiello e la Russia. Lettere al conte Voroncov*. Valore Italiano Editore.

5. De Simone, P. (2024). Post Scriptum. Un aneddoto su Paisiello. In Giuliano G., & De Simone P. *Paisiello e la Russia. Lettere al conte Voroncov* (pp. 221–224). Valore Italiano Editore.

Сведения об авторе:

Дёмин А. В. — кандидат философских наук, ученый секретарь, Отдел по изучению русской литературы XVIII века, ответственный секретарь серии «XVIII век».

Information about the author:

Anton O. Demin — Cand. Sci. (Philosophy), Academic Secretary of the Department for the Study of 18th-Century Russian Literature; Executive Secretary of the *18th Century Series*.

Статья поступила в редакцию 26.09.2025;
одобрена после рецензирования 06.11.2025;
принята к публикации 18.11.2025.

The article was submitted 26.09.2025;
approved after reviewing 06.11.2025;
accepted for publication 18.11.2025.