

# МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ

2016 (3)



# МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ

## 2016 (3)

Ежеквартальный научно-теоретический и критико-публицистический журнал. Издается с февраля 1933 года. До 1992 года выходил под названием «Советская музыка». Учредители: Союз композиторов Российской Федерации, Министерство культуры Российской Федерации, ООО Издательство «Композитор», коллектив журнала «Музыкальная академия».

Издание осуществлено при финансовой поддержке Министерства культуры Российской Федерации

Журнал включен в Перечень российских рецензируемых научных журналов, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук

## СОДЕРЖАНИЕ

### Юбилеи

#### К 150-летию Московской консерватории

- Е. Шабшаевич.* О несостоявшемся проекте концертного зала имени Н.Г. Рубинштейна ..... 1  
*А. Алексеев-Борецкий.* Елизавета Андреевна Лавровская ..... 4  
*Нгуен Тхи Ким Нган.* Михаил Воскресенский. «Восходящее Солнце» Японии ..... 14

### Творчество

#### К 85-летию С. Губайдулиной

- С. Губайдулина — Д. Смирнов.* Музыкальная идея ..... 19

#### Юбилейные заметки

- А. Демченко.* «Лебединые песни» трех выдающихся симфонистов ..... 24

### Музыка в пространстве культуры

#### На перекрестке традиций

- Г. Торадзе.* Легендарный Соллертинский ..... 29  
*Т. Батагова.* Музыкальный Владикавказ второй половины XIX — начала XX века. Страницы истории осетинской музыкальной культуры ..... 31  
*Э. Вагабова.* Музыкальная жизнь города Баку ..... 37  
*О. Радзецкая.* Алена Арзамасская в музыкальном искусстве Мордовии: история легенды ..... 45  
*Т. Карташова, В. Карташов.* Из истории культуры Южной Азии. Шри-Ланка: калейдоскоп музыкальных традиций ..... 49

#### Слово и музыка

- Н. Брагина.* «Уединённое» В.В. Розанова как музыкальный текст ..... 53  
*А. Демченко, Г. Демченко.* Итог итогов ..... 64  
*Д. Журкова.* Эстрада эпохи заката ..... 69  
*С. Сурганова:* «Я просто дышу в ритме стихов...» ..... 78

### Музыкальный театр

- М. Нестьева.* Музыкальная сцена ищет, побеждает и разочаровывает ..... 82  
*Н. Королевская.* Синдром Дон Жуана ..... 87

## **Книжный развал**

<i>О. Ординарцева. Жизнь замечательных людей: Бетховен</i> .....	92
<i>А. Ровнер. Книга Виллема Вайверса «Александр Бородин: композитор, ученый, преподаватель»</i> .....	93
<i>Н. Ганенко. Неизвестный А.Г. Рубинштейн</i> .....	95
<i>А. Алябьева. О книге Александра Витальевича Харуто «Компьютерный анализ звука в музыкальной науке»</i> .....	96

## **Новые технологии**

<i>А. Харуто. Компьютерный анализ высоты звука в музыковедческом исследовании: информационный аспект</i> .....	98
--	----

## **Вопросы образования**

<i>Н. Телкова. С юбилеем, хор МИСиС!</i> .....	103
<i>Е. Заборонок: «Нет предела совершенству, и всегда есть куда развиваться»</i> .....	105

## **Штудии**

<i>М. Карачевская. М.Ф. Гнесин о природе музыкального искусства и о русской музыке</i> .....	108
<i>Ю. Куранова. Модус мистериальности в музыкальном представлении «Потоп» И. Стравинского – Р. Крафта</i> .....	112
<i>С. Вуйошевич. Об особенностях интерпретации литературного первоисточника в опере-оратории Николы Херцигони «Горный венец»</i> .....	118
<i>Е. Бурундуковская. Клавирное творчество Джэйлса Фарнеби. Некоторые черты вариационных форм</i> ...	122

## **Фестивали, концерты, конкурсы**

<i>М. Нестьева. Немецкий регион интересен противоречиями</i> .....	127
<i>Л. Яценко. «Музыку Земли» сочиняет народ</i> .....	132

## **V Санкт-Петербургский международный культурный форум** ..... 135

Сведения об авторах .....	141
---------------------------	-----

## **Музыкальный альманах**

Тихон Хренников. Киномузыка

---

Редакционная коллегия: *Марина Воинова* (Главный редактор),  
*Наталья Кошкарёва, Марина Нестьева, Елена Паникова*

---

Помощник главного редактора, заведующая редакцией *Евгения Воронова*.

---

Компьютерная верстка: *Евгения Воронова, Мартин Максимов*.  
Корректор *Наталья Мышковская*.

---

Адрес редакции: 127006, Москва, ул. Садовая-Триумфальная, д. 14/12.  
Тел.: 8 (495) 650-54-15. E-mail: ma@ikompozitor.ru; music.academy.magazine@gmail.com

---

Формат бумаги 60x84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>.  
Печать офсетная. Печ. л. 18,25.

© Издательство «КОМПОЗИТОР», 2016.  
© «Музыкальная академия», 2016.  
© Редакционная коллегия журнала «Музыкальная академия», 2016.  
© Коллектив авторов, 2016.

12+

ISSN 0869-4516

<sup>8</sup> Гнесин М. О природе музыкального искусства и о русской музыке. С. 11.

<sup>9</sup> Там же. С. 9-10.

<sup>10</sup> Под изобразительными и конструктивными искусствами в данном случае Гнесин подразумевает миметические (подражательные) и немиметические виды искусств.

<sup>11</sup> Гнесин М. О природе музыкального искусства и о русской музыке. С. 17.

<sup>12</sup> Проблемы музыкального пространства и времени также специально изучал Г. Орлов. См. Орлов Г. Древо музыки. Вашингтон – Санкт-Петербург, 1992. (первоначальное название книги «Время и пространство музыки»).

<sup>13</sup> «Музыка всегда воспринимается как нечто единое. <...> Воспринять мелодию не значит воспринять первый звук, потом, забыв его, воспринять второй, затем, забыв второй, воспринять третий и т. д. Воспринять музыкальное произведение — значит как-то слитно соединить и переработать все последовательности, из которых оно состоит. <...> Музыкальное время, таким образом, есть некое воссоединение последовательных частей. Неоднородность, характерная для него, таит в себе бесчисленные синтезы и пространственно-временные объединения. Музыкальное время есть, отсюда, то же, что и музыкальное пространство» // Лосев А. Музыка как предмет логики // Алексей Федорович Лосев. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 450.

<sup>14</sup> Hauptmann M. Die Natur der Harmonik und der Metrik. Leipzig, 1853.

<sup>15</sup> Притыкина О. О методологических принципах анализа времени в современной западной музыкальной эстетике // Кризис буржуазной культуры и музыка. Л., 1983. Вып. 5. С. 196. В отечественном музыковедении проблемы музыкального времени были рассмотрены преимущественно в работах середины – второй половины XX века: у Б. Асафьева (Музыкальная форма как процесс. М., 1930. Кн. 1.; М., 1947. Кн. 2), С. Беляевой-Экземплярской (Заметки о психологии восприятия времени в музыке // Проблемы музыкального мышления. М., 1974), Е. Назай-

кинского (О психологии музыкального восприятия. М., 1972; Логика музыкальной композиции. М., 1982) и других.

<sup>16</sup> Гнесин М. О природе музыкального искусства и о русской музыке. С. 18.

<sup>17</sup> Там же. С. 19.

<sup>18</sup> Там же. С. 19-20.

<sup>19</sup> Там же. С. 20.

<sup>20</sup> Бернштейн Б. К спорам о специфике пространственных искусств // Советское искусствознание. М., 1988. Вып. 23. С. 279-280.

<sup>21</sup> Там же. С. 277.

<sup>22</sup> М. Каган, различая три плоскости существования пространства и времени в искусстве – онтологическую, духовно-содержательную (иллюзорная художественная реальность создаваемого в произведении мира образов) и рецептивно-психологическую (восприятие произведения искусства), – указывает на правомерность разделения временных и пространственных искусств лишь по онтологическому принципу. (См. Каган М. Музыка в мире искусств. СПб., 1996. С. 30.)

<sup>23</sup> Гнесин М. О природе музыкального искусства и о русской музыке. С. 22.

<sup>24</sup> Там же. С. 27.

<sup>25</sup> Заметим, что похожая точка зрения – о приверженности композиторов к реалистическому или романтическому направлению в зависимости от типа их творческого мышления – была высказана в 1980-х годах А. Кандинским в статье «О реализме и романтизме в русской музыке второй половины XIX века» (Вопросы методологии советского музыковедения. М., 1981. С. 19-43).

<sup>26</sup> Гнесин М. О природе музыкального искусства и о русской музыке. С. 23.

<sup>27</sup> Там же. С. 27.

<sup>28</sup> Там же. С. 26.

<sup>29</sup> Там же. С. 30-31.

Юлия Куранова  
(Волгоград)

## МОДУС МИСТЕРИАЛЬНОСТИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ПРЕДСТАВЛЕНИИ «ПОТОП» И. СТРАВИНСКОГО – Р. КРАФТА

Игорь Федорович Стравинский, несомненно, — одна из ключевых фигур мировой музыкальной культуры XX столетия. В его музыке сокрыты бесчисленные тайны, постижение которых не теряет своей актуальности. Одной из таких является мистерия (от древнегреческого «тайна», «таинство»)¹. Мистерия неоднократно привлекала внимание композитора и нашла отражение в балете «Весна священная» (1913), мелодраме «Персефона» (1934) и музыкальном представлении «Потоп», созданного специально для телевидения (1962)². Наименее изученным с точки зрения

претворения мистерии остается «Потоп», о котором и пойдет речь в данной статье.

В музыкальном представлении, для тенора и двух басов *solī*, чтецов, смешанного хора (*Soprani, Altī, Tenorī*) и оркестра, воплощены дух и принципы строения средневекового типа мистерии. Во многом этому способствует либретто, собранное Р. Крафтом из разных источников, в котором значительное место занимают подлинные тексты английских мистерий Йоркского и Честерского циклов XV века³.

Следует сразу оговорить, что слово «мистерия» в Англии эпохи Средневековья практически не применялось, в отличие, например, от Франции⁴. Об этом пишет Н. Богодарова, чьи научные интересы связаны с английским театром мистерии XIV — первой полови-

¹ Статья на соискание ученой степени. Сведения об авторах, ключевые слова и аннотации см. на с. 141.

ны XV века: «Термин “мистерия” редко употреблялся в Англии того времени. Театральные представления обычно называли просто “игрой” (play, ludus, gamen), иногда мираклями (miracle)»<sup>5</sup>. Последнее жанровое определение фигурирует и в титульном листе партитуры. Однако для нас предпочтительнее использовать термин «мистерия». Это обусловлено тем, что сюжетной основой жанра миракля, как правило, является чудо, совершаемое каким-нибудь святым или Богородицей — девой Марией<sup>6</sup>, в то время как в «Потопе», по замыслу композитора, главной идеей произведения выступает «Вечная катастрофа»<sup>7</sup> человечества, вызванная первородным грехом Адама и Евы<sup>8</sup>. В отношении рассматриваемого сочинения к термину «мистерия» прибегают также В. Гливинский<sup>9</sup>, С. Савенко<sup>10</sup> и другие.

В соответствии с существующими научными представлениями, под мистерией в данной работе понимается жанр западноевропейского религиозного театра XIV—XVI веков<sup>11</sup>. При анализе сочинения Стравинского выявляются отдельные его характерные черты. Большое внимание уделяется обнаружению архетипических<sup>12</sup> признаков мистерии, которые сложились в глубокой древности в культовых священнодействиях у народов древнего Востока и греко-римского античного мира<sup>13</sup>. Значительный вклад в изучение мистерии внесли труды, в которых излагается ее история происхождения, существования и развития. Это, прежде всего, работы К. Кереньи<sup>14</sup>, В. Латышева<sup>15</sup>, В. Максимова<sup>16</sup>, Дж. Фрэзера<sup>17</sup>, М. Элиаде<sup>18</sup>, К. Юнга<sup>19</sup>, а также Н. Богодаровой<sup>20</sup>, А. Дживелегова и Г. Бояджијева<sup>21</sup>, В. Колязина<sup>22</sup>, П. Пави<sup>23</sup>, К. Данцингер<sup>24</sup>.

На основании этих источников сформулируем ряд архетипических идей мистерии. Это:

- идея веры в надличностное, абсолютное начало (Бога), управляющее мирозданием;
- идея установления или поддержания мирового порядка и гармонии;
- концепт «Жизнь — Смерть — Возрождение»<sup>25</sup>;
- идея избранничества и посвящения (инициации), связанная:
  - с испытаниями и преодолением;
  - с актами иерофании и теофании;
  - с обретением высшего религиозного знания о жизни после смерти.

Названные идеи предполагают следующие архетипические приемы воплощения:

- символичность;
- опора на мифопоэтическую логику, реализуемую через принципы повтора, зеркального отражения, бинарных оппозиций;
- единство ритуального и театрального начал в контрапунктическом сочетании их составляющих (слова и музыки, пантомимы и танца и др.).

Исключительные для средневекового типа мистерии признаки базируются на христианских ценностях и традициях. Отсюда:

- опора на библейские легенды и сказания;
- идея праведности, ведущая к духовному преображению.

Совокупность всех названных свойств мистерии определяется в настоящей статье термином «модус мистерийности». Это понятие употребляется здесь по аналогии с «модусом пасторальности» А. Коробовой<sup>26</sup>. Рассмотрим его воплощение в либретто и музыкальной драматургии произведения.

«Потоп» состоит из семи частей. Приведем его композиционный план с названиями в подлиннике<sup>27</sup> и в переводе<sup>28</sup>:

- Prelude — Прелюдия;
- Melodrama — Мелодрама;
- The Building of the Ark (Choreography) — Строительство ковчега (Хореография);
- The Catalogue of the Animals (Каталог животных);
- The Comedy (Noah and his wife) — Комедия (Ной и его жена);
- The Flood (Choreography) — Потоп (Хореография);
- The Covenant of the Rainbow — Завет радуги.

Сцены, на которые реально делятся эти части, не выделены композитором в партитуре, но легко вычлениваются при анализе. Условные названия эпизодов и разделов сцен, встречающихся в статье, даны ее автором для ясности изложения. Это эпизоды о сотворении Адама, Евы (т. 83–115) и Люцифера (т. 117–126), а также ариозо Люцифера «Лучи моего света» и сцена падения ангела в Ад (т. 130–151), ариозо Сатаны «Бог сотворил мир для любви» (т. 152–167) из «Прелюдии»; сцена диалога Бога с Ноем (т. 181–247) и эпизод искушения Эмием (т. 168–176) из «Мелодрамы»; эпизод божественного Завета Ноем из «Знамени Радуги» (т. 458–477).

В действии принимают участие несколько персонажей. Главные из них — Бог (God), Люцифер (Lucifer), ставший Сатаной (Satan) и Ной (Noah). Образ Бога воплощается дуэтом басов в первой, второй и заключительных частях сочинения: «его в спектакле слышат, но не видят»<sup>29</sup>. Для партии Люцифера-Сатаны избран тембр тенора. Он появляется в «Прелюдии» и «Завете Радуги». Ной наделен разговорной партией. Его речь звучит в четырех из пяти частей, в которых есть говорящие и поющие персонажи: в «Мелодраме», «Каталоге животных», «Комедии» и «Завете Радуги». Среди второстепенных действующих лиц назовем Жену Ноя (Noah's Wife) и Сыновей Ноя (Noah's Sons) из «Комедии». В либретто есть также Глашатай (Caller — в переводе это также «аукционист» или «зазывала») и Рассказчик (Narrator). Функция последнего традиционна для мистерийных зрелищ Средневековья. В его обязанность входило комментировать и повествовать, устанавливая связи между эпизодами и местами действия<sup>30</sup>.

Одним из важнейших средств воплощения модуса мистерийности в «Потопе» становится серийная техника, что требует особого внимания к этой стороне произведения. Заметим, что вариант серийности, использованный Стравинским, опосредованно связан с классической додекафонией Шёнберга. Наряду с основными серийными формами (P, I, R, IR)<sup>31</sup> и традиционными способами разработки 12-тонового ряда своеобразие композиционного метода Стравинского составляет гексахордно-ротационная техника, созданная Э. Кшенеком. Последняя обуславливает обращение к специфической системе обозначений и терминологии, предложенной и применяемой В. Гливинским<sup>32</sup>.

Как известно, техника гексахордной ротации предполагает преобразование не всей 12-тоновой серии, а двух составляющих ее, не пересекающихся шестизвучных сегментов — гексахордов. Каждый из двух гексахордов подвергается диатонической или хроматической ротации. В «Потопе» Стравинский использует оба способа.

Для демонстрации хроматического способа ротации приведем схемы гексахордно-ротационных квадратов главной серийной формы музыкального представления. Звуковой порядок серии таков: *cis, h, c, fis, dis, f, e, d, ais, a, g, gis*. Первый гексахордно-ротационный квадрат (а; см. рис. 1) строится на основе начальных шести звуков ряда (*cis, h, c, fis, dis, f*), второй квадрат (б; см. рис. 2) — на основе заключительных (*e, d, ais, a, g, gis*). В верхней горизонтали квадрата а определяется интервал между звуками *h* и *c*, который равен м. 2. Этот интервал откладывается от *cis* второй горизонтали, что дает звук *d*. Интервал между *c* и *fis* верхней горизонтали — ув. 4. Это расстояние «отмечается» от *d* второй горизонтали. Получается звук *gis* и т. д. Шестой звук второй горизонтали вычисляется по интервалу, который возникает между *f* и *cis* верхней горизонтали. По такому же принципу строится третья горизонталь на основе второй и т. д., а также весь гексахордно-ротационный квадрат б.

Рис. 1

<i>cis</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	<i>fis</i>	<i>dis</i>	<i>f</i>
<i>cis</i>	<i>d</i>	<i>gis</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>dis</i>
<i>cis</i>	<i>g</i>	<i>e</i>	<i>fis</i>	<i>d</i>	<i>c</i>
<i>cis</i>	<i>ais</i>	<i>c</i>	<i>gis</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>
<i>cis</i>	<i>dis</i>	<i>h</i>	<i>a</i>	<i>ais</i>	<i>e</i>
<i>cis</i>	<i>a</i>	<i>g</i>	<i>gis</i>	<i>d</i>	<i>h</i>

Рис. 2

<i>e</i>	<i>d</i>	<i>ais</i>	<i>a</i>	<i>g</i>	<i>gis</i>
<i>e</i>	<i>c</i>	<i>h</i>	<i>a</i>	<i>ais</i>	<i>fis</i>
<i>e</i>	<i>dis</i>	<i>cis</i>	<i>d</i>	<i>ais</i>	<i>gis</i>
<i>e</i>	<i>d</i>	<i>dis</i>	<i>h</i>	<i>a</i>	<i>f</i>
<i>e</i>	<i>f</i>	<i>cis</i>	<i>h</i>	<i>g</i>	<i>fis</i>
<i>e</i>	<i>c</i>	<i>ais</i>	<i>fis</i>	<i>f</i>	<i>dis</i>

Сокращения типа R./C.VI.aV6 приводятся по системе Гливинского. Первой буквой аббревиатуры выражается одна из четырех нетранспонированных серийных форм («R», в данном случае — это ракоходная серийная форма). Буква «C» из немецкого слова «chromatisch» обозначает хроматический способ ротации. Римской цифрой VI определяется вид ротации — гексахордный, в отличие, например, от тетрахордного (IV) или додекахордного (XII). Буквами а или б отмечается соответственно первый или второй гексахордно-ротационный квадрат серийного ряда. Буквы «V» («verticals») или «H» («horizontal») указывают на вертикаль или горизонталь в гексахордно-ротационном квадрате. Арабские цифры фиксируют порядковый номер вертикального или горизонтального ряда, а также его ротируемый сегмент. Итак, R./C.VI.aV6 расшифровывается следующим образом: шестая вертикаль первого хроматического гексахордно-ротационного квадрата ракоходной формы. Используемые сокращения при анализе музыки более подробно расшифровываются в сносках.

Архетипический концепт «Жизнь — Смерть — Возрождение» реализуется через образы главных героев представления. Сосредоточимся на анализе вокальной партии Бога.

Идея *Жизни* заложена в эпизодах «Прелюдии», где Господь говорит о сотворении по своему образу и подобию людей и ангела, то есть Адама, Евы (т. 83–115) и Люцифера (т. 117–126). *Смерть* грешного мира составляет смысл начального раздела диалога Бога с

Ноем (т. 180–207) из «Мелодрамы» (II часть). Идея *Возрождения* намечена в последней вокальной фразе Бога из «Знамения Радуги» (VII часть), обращенной к праведнику: «Завет, Ной, даю тебе и всем твоим потомкам, для тебя и ради тебя» (т. 458–477). Содержание самого завета раскрывается в словах Ноя: «Все <...> размножатся, и мир возродится» (т. 479–489). Рассмотрим особенности воплощения мистериальной триады в музыке.

В эпизоде о создании Адама (R-0 и RI-2)<sup>33</sup> и Евы (P-0 и I-2)<sup>34</sup> использованы серийные ряды, звуки которых даются в прямом движении. В эпизоде о Люцифере (R-0 и RI-0)<sup>35</sup> применяется диатоническая ротация: ракоход R-0 и ракоход инверсии RI-0 излагаются в басовом дуэте партии Бога со второго звука двенадцатитонового ряда: 2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12-1. Высокая степень символизации ткани заставляет видеть в этой последовательности зашифрованную характеристику персонажа: «Люцифер был тщеславен. Люцифер был горд. Люцифер был честолюбив»<sup>36</sup>. Перенеся первый звук серии в конец, Стравинский графически подчеркнул противоположную Богу сущность Люцифера, ставшего из-за своего высокомерия Сатаной. Это можно рассматривать также как своеобразное предсказание о низвержении павшего ангела в Ад. Здесь вспоминаются евангельские афоризмы: «Многие же будут первые последними <...>» (От Марка — 10: 31); «Ибо всякий возвышающий сам себя унижен будет <...>» (От Луки — 14: 11)<sup>37</sup>.

Перейдем к рассмотрению диалога Бога с Ноем, который строится из нескольких разделов. Вступительный раздел диалога Бога с Ноем (т. 181–207), где речь заходит о грехах человечества и о желании Творца уничтожить распространившееся в мире зло, может быть определен как яркий образец претворения *мифопоэтического принципа повтора*. Как известно, мистерии далекого прошлого предполагали регулярность проведения, что было связано с особой важностью ее глубоких смыслов. Кроме того, принцип повтора становится объектом смысловой игры, заключающейся в осознании поданной в тексте с разных точек зрения мистериальной идеи о вечном круговороте жизни и смерти. Многократно используемый прием говорит о его системности и значимости в раскрытии текста.

В вокальной линии одного из басов Бога поочередно излагаются ракоход (т. 181–189), главная форма серии (т. 190–195), затем снова ракоход, повторяющийся дважды (т. 196–200, 201–207): R-0, P-0, R-0, R-0<sup>38</sup> (см. верхний голос в примере 1). При этом последний звук R-0 *cis* становится первым звуком P-0, и наоборот, последний звук P-0 *gis* — первым звуком R-0. Иными словами, серийные ряды сменяют друг друга приемом *зеркального отражения*.

В другом басу аналогично звучат транспонированные ракоход инверсии (т. 181–189, 196–200, 201–207) и инверсия (т. 190–195): RI-2, I-2, RI-2, RI-2<sup>39</sup> (см. нижний голос в примере 1).

Обнаруженные приемы во вступительном разделе диалога Бога с Ноем акцентируют в тексте такие фрагменты: «Я Бог, который весь мир сотворил» и «Человека, которого Я создал, Я истреблю с животными земли и птицами», а также «ибо на земле, ибо на земле они не приносят Мне больше радости, и зло не должно распространяться». Повторы слов и фраз (близких по смыслу и идентичных) подчеркивают их важность. Это «сотворил» — «создал»; «истреблю» — «не должно распространяться»; «ибо на земле — ибо на земле».

## пример 1

GOTT | 2 Bassi Soli  
 I, Ich, God, Gott, that der all ich  
 the world have wrought, Die, See my peo-ple in deed and t'ought  
 schuf die - ses, Mit, Seh' nun mei - nes Vol - kes Ver - fall,  
 set frei - ly in sin. Man that I made I will dea -  
 sün - dig' is'ib und schreckt. Mensch und Tyr - vo ari - en sev -  
 - lroy With the beasts of the ground And birds that fly, flucht,  
 - stört, Das Ge - tier, das da krecht und das da  
 For on Earth, for on Earth they bring Me no more joy,  
 Weil die Welt, weil die Welt mei - ne Stim - me nicht, hört,  
 180

## пример 2

Noah  
 All beasts and fowls shall forth be bred, And so a world be-gins to be.  
 Al - les Tier' hab' nun rei - che Saat, Und so die neu - e Welt be-ginnt.  
 Fl. gr. I  
 Fl. alto  
 Ob. I. II  
 C. I.  
 Cor. I  
 Piano

В приведенных отрывках скрываются бинарные оппозиции, являющиеся универсальным способом познания и описания мира, созданного Богом. Среди них: «сотворил» — «истреблю», «радость» (принадлежащая сфере «добра») и «зло». Через них просвечивает и бинарная оппозиция «жизнь — смерть», включенная в архетипический мистериальный концепт. Рассмотренные серийные структуры, в основе которых лежат принципы повтора и «зеркала», раскрывают противоположные друг другу понятия, описывающие устройство мироздания с разных сторон. Одни утверждают какое-либо его качество, а другие — отрицают.

Начало следующего раздела<sup>40</sup> диалога — это обращение Бога к праведнику «Ной, мой свободный слуга...» (т. 208), отмечено в партитуре цезурой (т. 207). По наблюдению Э. Кастера (автора исследования о хоровых произведениях Стравинского с двенадцатью тонами) граница между разделами обозначается так, что связь с ранее прозвучавшими сериями у басов, арфы и фортепиано прерывается, то есть последний звук одного ряда теперь не является началом другого. По мнению ученого, так выражается

отчужденность Ноя и его семьи от грешного мира, который вскорее должен погибнуть<sup>41</sup>.

Идея Возрождения раскрывается в словах Ноя, проповедующего завет Бога: «Сыновья и ваши жены, приумножайтесь в потомках. Затем каждый из ваших детей женится. Поклоняйтесь Богу. Все звери и птицы размножатся, и мир возродится» (т. 479–489). Значение этого момента подчеркивается символично звучащей имитацией колокольного звона на заключительных словах (флейты, гобой, английский рожок, валторна и фортепиано — т. 487–489, см. пример 2), восходящего к традициям религиозно-духовного ритуала.

Следует отметить, что Стравинский неоднократно обращается в своем творчестве к воплощению колокольной звучности для воссоздания возвышенно-религиозного образного строя. Подобный выразительный комплекс встречается, например, в I части (ц. 12) «Симфонии псалмов», в некоторых монологах жреца Эвмолпа (ц. 0, ц. 200, ц. 257) из мелодрамы «Персефона» и других произведениях.

Итак, в вербальном слое партии Бога находятся архетипические идеи мистерии, такие как Жизнь, Смерть и Возрождение. Названные идеи реализуются на музыкально-драматургическом уровне сочинения через серийность. Принципы повтора и зеркального отражения также составляют особенность воплощения модуса мистериальности в произведении.

Мистериальный концепт находит реализацию в партии другого главного героя музыкального представления — Люцифера, ставшего Сатаной.

С одной стороны, этот образ складывается из комплекса приемов, противоположных характеристике Бога. Его партию исполняет фальцетный тенор. Эпизоды с ним динамичны, наполнены танцевальной моторикой, тогда как партия Бога напоминает псалмодический тип пения, отличаясь умеренным темпом и степенным характером.

С другой стороны, эти образы имеют единую основу. Ее воплощают смысловые связи, возникающие на уровнях вербального и музыкального языков. Люци-

## пример 3

## пример 4

фер-Сатана, так же как и Бог, появляется в «Прелюдии», «Мелодраме» и «Завете радуги». О Люцифере узнаем из дуэта басов Бога, в котором Творец создает ангела: «Я сделаю тебя главным, зеркалом моей мощи» (т. 117–120). Этот вокальный эпизод звучит перед единственным ариозо Люцифера «Лучи моего света» (т. 130–151), где он пренебрегает волей Бога, поставив себя выше Создателя, за что и низвергается с Небес, именуясь с этого момента Сатаной.

Партию Люцифера до превращения его в Сатану (до т. 146) сопровождают низкие струнно-смычковые инструменты, так же как в вокальном эпизоде партии Бога (т. 85–100, 102–115, 117–126): Сатана, по мысли Создателя, должен стать его двойником. В то же время обнаруживается и антигетичность образов, если сравнить начальные интонации героев (см. т. 117–121 в *примере 3* и т. 130–133 в *примере 4*). Мелодические интервалы, составляющие серийный ряд первого баса голоса Бога, встречаются и в партии Люцифера, но даны они словно в отражении кривого зеркала, в искаженном виде. Так, линия верхнего баса партии Бога начинается с восходящих б. 2 и ув. 1, вслед за которыми звучит нисходящая ув. 5. В вокальной строчке Люцифера видим восходящую б. 2, а затем другие интервалы — нисходящие ум. 1 и ум. 5. Общим оказывается лишь первый интервал как символ двойничества Бога и Люцифера по изначальному замыслу Всевышнего.

Образ Люцифера несет в себе идею бинарности. Так, в его ариозо «Лучи моего света» (т. 130–151) совмещение в вокальной партии двух типов исполнения — пения и ненотированной мелодекламации может быть трактовано как отражение двойственной природы персонажа: божественной (вечной) и греховой (временной). Переход тенора от пения к разговорной речи в сцене падения в Ад (т. 146–151) происходит после произнесения им слов «Я буду выше Небес!», что сближает его с образами смертных, которые, напоминим, в произведении говорят, а не поют. В этот момент ангел Люцифер как двойник Создателя погибает и рождается Сатана как антипод Бога. Сатана — порождение темной стороны Люцифера, теперь несет не свет, а мрак, грех, разрушение и смерть.

Мистерияльная триада «Жизнь — Смерть — Возрождение» этого эпизода получает воплощение и в его серийной организации. Пропевая слова «Несравненно прекраснейший из подобных, моя сила превос-

ходит силу равных мне», тенор единожды проводит ряд RI-2<sup>42</sup> (т. 139–143), который используется и в партии Бога<sup>43</sup>. Это вполне закономерно, поскольку Люцифер все еще двойник Бога<sup>44</sup>. В строке «Я буду выше небес» (т. 144–146) в партии Люцифера звучит новый серийный ряд P-7, не встречающийся в партии Господа. Он усечен пополю и излагается в ломаной последовательности: 3, 2, 1, 6, 5, 4, то есть *g, fis, gis, his, ais, cis*<sup>45</sup>. По мнению Кастера, приемом изменения последовательности звуков в серийных рядах, Стравинский символизирует драматические события в содержании «Потопа»<sup>46</sup>. В данном случае так предвосхищается сцена наказания

Люцифера, его превращение в Сатану и падение в огненную геенну.

Вокальная партия Сатаны в его ариозо «Бог сотворил мир для любви» (т. 152–167) строится на повторении инверсионной (I-0, т. 152–160) и главной (P-0, т. 161–165) форм серии<sup>47</sup>, прозвучавших в ариозо Люцифера «Лучи моего света» (т. 130–133 и 134–138). Арка между разделами позволяет рассматривать оба ариозо — Люцифера и Сатаны — как один эпизод, который представляет собой репризную форму ABA<sub>1</sub><sup>48</sup>. Так музыкально и структурно подчеркивается тождественность двух образов — Люцифера и Сатаны.

Разница крайних разделов формы ABA<sub>1</sub> проявляется в характере музыки. Оживленный темп вокального соло в разделе A, восходящие интонации и широкие скачки в партии тенора напоминают героические арии XVIII века, через стилистику которых словно передается заносчивость, высокомерие ангела.

Возникающая в разделе A<sub>1</sub> трехдольность в переменном размере (2/4, 3/4), близка неторопливому, плавному танцу типа лендера или вальса, придающему некоторую слащавость образу. Последнее обусловлено, скорее всего, эстетикой средневековых мистерий, где Сатану, часто в образе Змия-искусителя, «играл особенно стройный и гибкий юноша, втиснутый в своего рода змеиную кожу, с женским лицом <...>»<sup>49</sup>. Кроме того, и Люцифера, и Змия-искусителя представляли, как правило, средствами танца<sup>50</sup>.

Образ змия-искусителя также присутствует в «Потопе» Стравинского. Он воплощается через мелодекламацию Рассказчика «Ева! Ева! Я друг», которой открывается «Мелодрама» (см. т. 168–176 в *примере 5*). Большую роль в эпизоде искушения Евы играют звукоизобразительные приемы в партиях двух засурдиненных валторн, имитирующие пластику пресмыкающегося. Медленное тремолование на соседних звуках h-c в партии первой валторны вызывает ассоциации с характерными змеиными движениями. Одновременное сочетание медных духовых создает острые, диссонансные созвучия: секунды, ум. 3. В основе мелодических линий валторн лежит первая горизонталь из первого хроматического гексахордно-ротационного квадрата главной и ракоходной серийных форм: P./C. VIaH1 (см. партию 1-й валторны в *примере 5*) и R./C. VIaH1<sup>51</sup> (см. партию 2-й валторны в *примере 5*).



пример 5

**MELODRAMA**

**NARRATOR:**  
In a worm's likeness will he wend.  
**SPRECHER:**  
Als eine Schlange er erscheint.

(EVE EVA) *faissetto*  
Narr. Spr. "Who is there?"  
"Wer ist da?"

Satan *faissetto*  
Ten. Solo "Eve! Eve!"  
"E - va! E - va!"

"I, a friend."  
"Ich, ein Freund."

**I**  
Cor. II  
I Cor. II  
I Cor. II

**Narr.** ... and the subtle serpent deceiveth Eve, and Eve gave also unto her husband of the forbidden fruit, and he did eat.  
**Spr.** ... und die listige Schlange betrog Eva, und Eva gab auch ihrem Mann von der verbotenen Frucht und er ass.

I Cor. II  
I Cor. II

Как видим, образ Люцифера-Сатаны в произведении развивается согласно мистериальному концепту: жизнь ангела, его смерть и возрождение в сущности Сатаны. В эпизодах этого героя также есть принцип повтора. Большое значение имеют бинарные противопоставления. Танцевальность с ярко выраженной жестовостью и пластичностью в музыкальной интерпретации образа восходит к традициям христианских мистерий Средневековья.

«Потоп» Стравинского — еще один ярчайший образец того, как композитор мастерски актуализирует наследие прошлого. Он не просто следует содержанию средневекового театрально-литературного жанра, а воплощает средствами современного и, главным образом, своего собственного музыкального языка наиболее характерные архетипические признаки мистерии, составляющие модус мистериальности.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Шестакова А. Мистерия // Большая Российская энциклопедия / председатель науч.-ред. совета Ю.С. Осипов; отв. ред. С.Л. Кравец. М., 2012. Т. 20. С. 457.

<sup>2</sup> Напомним, что произведение сочинено по заказу канала CBS (Нью-Йорк). Премьера состоялась 14 июня 1962 года благодаря участию New York City Ballet и балетмейстера Дж. Балачина, режиссера К. Броунинга, художника Р. Тер-Арутюняна, дирижера Р. Крафта. Известно также, что «Потоп» воплощался в сценической версии, которую предложил директор Гамбургской оперы Р. Либерман. Она была осуществлена 30 апреля 1963 года в художественном оформлении Т. Отто и режиссерской постановке Г. Реннерта. См.: Савенко С. Мир Стравинского. М., 2001. С. 97; Стравинский И.Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. М., 2003. Т. 3. С. 66.

<sup>3</sup> Кроме мистерий в сочинении использованы и другие текстовые источники. Это гимны «Te Deum» и «Sanctus» в обрамлении (хор, т. 8–59, т. 527–579), а также фрагменты 1 и 9 глав ветхозаветной Книги Бытия (партия Рассказчика, т. 62–80 и т. 519–525). Последнее указано в титуле сочинения.

<sup>4</sup> Шестакова А. Мистерия. С. 457.

<sup>5</sup> Богодарова Н. Театр мистерии и город в Англии в XIV – первой половине XV в. (К вопросу о культуре английского средневекового города) // Средние века. Вып. 39 / отв. ред. А.И. Данилов. М., 1975. С. 181.

<sup>6</sup> История зарубежного театра / под ред. Г.Н. Бояджиева, А.Г. Образцовой. М., 1981. Ч. I. С. 85–87.

<sup>7</sup> Цит. по: Гливинский В. Позднее творчество И.Ф. Стравинского. Донецк, 1995. С. 137.

<sup>8</sup> В энциклопедическом словаре «Христианство» миракль и вовсе определяется как «средневековые мистерии, сюжетом которых было чудо или житие святого, или чудо Богородицы». Цит. по: Кирличников А. Миракль // Христианство / гл. ред. С.С. Аверинцев. М., 1995. Т. 2. С. 113–114.

<sup>9</sup> Гливинский В. Позднее творчество И.Ф. Стравинского. С. 136.

<sup>10</sup> Савенко С. Мир Стравинского. С. 97.

<sup>11</sup> Шестакова А. Мистерия. С. 457.

<sup>12</sup> Понятие «архетипический» употребляется здесь в самом общем плане, вне прямой связи с предложенной концепцией шести архетипов К.Г. Юнга. Этот термин необходим для отражения вечных смыслов и основ человеческого мировоззрения, которые несет в себе мистерия, а также для обозначения ее первичных, имманентных признаков, имеющих вневременной (внеисторический) характер и воспроизводимых в сочинении Стравинского.

<sup>13</sup> В древнем понимании мистерия – это таинство, включающее систему культовых обрядов (ритуалов), которое совершалось в честь определенных богов замкнутыми религиозными братствами (посвященными). См.: Шестакова А. Мистерия. С. 456–457; Забияко А. Мистерия // Энциклопедия религий / под ред. А.П. Забияко, А.Н. Красникова, Е.С. Элбакян. М., 2008. С. 814–815; Толковый словарь русского языка / под ред. Д.Н. Ушакова. М., 2000. Т. 2. С. 228; Васюкова И. Словарь иностранных терминов. М., 1999. С. 399–400.

<sup>14</sup> Кереньи К. Элевсин: архетипический образ матери и дочери. М., 2000. – 288 с.

<sup>15</sup> Латышев В. Очерк греческих древностей. СПб., 1997. Ч. 2. – 320 с.

<sup>16</sup> Максимов В. Рождение трагической формы из духа мистерии. Актуальность трагедии // Театрон: научный альманах Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. 2009. № 2 (4). С. 3–15 (начало); Максимов В. Рождение трагической формы из духа мистерии. Актуальность трагедии // Театрон: науч. альманах. 2010. № 1 (5). С. 3–14 (окончание).

<sup>17</sup> Фрэзер Дж. Золотая ветвь: исследование магии и религии. 2-е изд. М., 1983. – 703 с.

- <sup>18</sup> Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии. М., К., 1996. 288 с.; Элиаде М. Аспекты мифа. М., 2005. – 224 с.; Элиаде М. История веры и религиозных идей. М., 2002. Т. I. – 464 с.
- <sup>19</sup> Юнг К. Душа и миф: шесть архетипов. М. – Киев, 1997. – 384 с.
- <sup>20</sup> Богодарова Н. Театр мистерии и город в Англии в XIV – первой половине XV в. С. 179–195.
- <sup>21</sup> Дживелегов А., Бояджиев Г. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. М., 2013. – 527 с.
- <sup>22</sup> Колязин В. От мистерии к карнавалу: театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. М., 2002. – 208 с.
- <sup>23</sup> Пави П. Словарь театра. М., 1991. – 504 с.
- <sup>24</sup> Данцингер К. Театр как модель мира: английская мистерия конца XIV – первой половины XV века // Театр. Живопись. Кино. Музыка: ежеквартальный альманах. 2010. № 1. С. 9–35.
- <sup>25</sup> Под «возрождением» здесь понимается юнговский архетип, включающий различные значения: воскрешение, преобразование, обновление, возобновление, улучшение, усовершенствование и другие духовные трансформации. См.: Юнг К. Душа и миф: шесть архетипов. С. 250–253.
- <sup>26</sup> Коробова А. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра. Екатеринбург, 2007. С. 24, 26–27, 48.
- <sup>27</sup> Текст либретто и музыка анализируются по партитуре. См.: Stravinsky Igor. The Flood. A musical play. Boosey & Hawkes Music Publishers Limited London New York Bonn Sydney Tokyo. Printed by Halstan & Co. Ltd., Amersham, Bucks., England. – 80 p.
- <sup>28</sup> Русский перевод автора статьи.
- <sup>29</sup> И. Стравинский – публицист и собеседник / ред.-сост. В.П. Варунц. М., 1988. С. 182.
- <sup>30</sup> Колязин В. От мистерии к карнавалу. С. 62–65; Пави П. Словарь театра. С. 188.
- <sup>31</sup> Буквами P, I, R, IR общепринято фиксировать нетранспонированные серийные формы, которые расшифровываются как главная серия, ее инверсия, ее ракоход и инверсия ракохода. В «Потопе» встречается также полифоническая производная инверсии – RI, означающая ракоход инверсии. Буквенные сокращения серийных форм, сопровождающиеся арабскими цифрами, сигнализируют о количестве совершенных малосекундовых шагов звуковысотной транспозиции. Например, аббревиатура R-0 индексирует нетранспонированную ракоходную форму, а R-2 указывает на ракоходную форму, транспонированную на тон вверх.
- <sup>32</sup> Гливинский В. Позднее творчество И.Ф. Стравинского. С. 42–48.
- <sup>33</sup> Последовательность звуков R-0: *gis, g, a, ais, d, e, f, dis, fis, c, h, cis*; RI-2: *gis, a, g, fis, d, c, h, cis, ais, e, f, dis*.
- <sup>34</sup> P-0: *cis, h, c, fis, dis, f, e, d, ais, a, g, gis* и I-2: *dis, f, e, ais, cis, h, c, d, fis, g, a, gis*.
- <sup>35</sup> R-0 в прямом движении: *gis, g, a, ais, d, e, f, dis, fis, c, h, cis*. RI-0 в прямом движении: *fis, g, f, e, c, ais, a, h, gis, d, dis, cis*.
- <sup>36</sup> Эти слова произносит Рассказчик в «Прелюдии» (т. 127–129).
- <sup>37</sup> Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. М., 1993. С. 51, 84.
- <sup>38</sup> R-0: *gis, g, a, ais, d, e, f, dis, fis, c, h, cis*; P-0: *cis, h, c, fis, dis, f, e, d, ais, a, g, gis*.
- <sup>39</sup> RI-2: *gis, a, g, fis, d, c, h, cis, ais, e, f, dis*; I-2: *dis, f, e, ais, cis, h, c, d, fis, g, a, gis*.
- <sup>40</sup> Раздел охватывает т. 208–221.
- <sup>41</sup> Kuster A. Stravinsky's Topology: An Examination of his Twelve-Tone Works through Object-Oriented Analysis of Structural and Poetic-Expressive Relationships with Special Attention to his Choral Works and Threni: D.M.A. diss. Boulder, CO: University of Colorado, 2000. – URL: <https://sites.google.com/site/stravinskystopology/4-extension-of-stravinsky-s-method-in-the-flood>
- <sup>42</sup> RI-2: *gis, a, g, fis, d, c, h, cis, ais, e, f, dis*.
- <sup>43</sup> См. т. 85–102, 181–190, 458–468.
- <sup>44</sup> См. выше басово-дуэтную фразу Бога «Я сделаю тебя главным, зеркалом моей мощи» (т. 117–120).
- <sup>45</sup> Этот серийный ряд еще раз, но уже в неизменном виде прозвучит в последнем ариозо Сатаны «Запреты всегда будут нарушаться» (т. 507–514). Звуки P-7 в прямой последовательности следующие: *gis, fis, g, cis, ais, c, h, a, f, e, d, dis*.
- <sup>46</sup> Kuster A. Stravinsky's Topology. – URL: <https://sites.google.com/site/stravinskystopology/4-extension-of-stravinsky-s-method-in-the-flood>
- <sup>47</sup> I-0 включает следующую последовательность звуков: *cis, dis, d, gis, h, a, ais, c, e, f, g, fis*; P-0: *cis, h, c, fis, dis, f, e, d, ais, a, g, gis*.
- <sup>48</sup> Раздел A соответствует тактам 130–137, B – т. 138–151, A<sub>1</sub> – т. 152–167.
- <sup>49</sup> Колязин В. От мистерии к карнавалу. С. 77.
- <sup>50</sup> Там же. С. 62, 66, 77.
- <sup>51</sup> Первая горизонталь первого хроматического гексахордно-ротационного квадрата главной серийной формы: *cis, h, c, fis, dis, f* и ракоходной формы: *gis, g, a, ais, d, e*.

Сара Вуйошевич

(Подгорица, Черногория)

## ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПЕРВОИСТОЧНИКА В ОПЕРЕ-ОРАТОРИИ НИКОЛЫ ХЕРЦИГНИ «ГОРНЫЙ ВЕНЕЦ»

Поэма Петра Негоша «Горный венец», созданная в 1847 году, — подлинный литературный шедевр Черногории. Она является энциклопедией черногорской жизни и буквально пронизана народным духом. Негош создал произведение, которое отражает глубину чаяний народа и затрагивает самые

сокровенные струны в душах его соотечественников. Поэма посвящена вождю первого сербского антиосманского восстания Георгию Чёрному (Карагеоргию), «отцу Сербии», как его называл А.С. Пушкин. Это сочинение было любимым детищем Петра Негоша и стало главной книгой черногорской классической литературы. Поэма до сих пор занимает первое место по числу изданий в странах Балканского полуострова и лидирует по числу переводов на иностранные языки. Многие строки «Горного венца» стали «крылатыми»

Статья на соискание ученой степени. Сведения об авторах, ключевые слова и аннотации см. на с. 141.