

Tchaikovsky was one of the first who picked up these compositional Rimsky Korsakov's ideas and put them into his symphonic fantasy «The Tempest». Among the most important Tchaikovsky's inventions were the introduction of melodic voice and increasing the string group by divisi (a 3). Subsequently this technique will take advantage of A. Glazunov, M. R. Gliere and Chiurlionis.

Overall Gliere relies on the «algorithm» by Rimsky-Korsakov, but he complicates the basic techniques. All the main «seaside» formulas (in the amount of 26 pcs) he puts in a String-layer formation (divisi a4), which explains their significant expansion. The «Breath» of the sea composer shows through blending different (in terms of intonation and rhythm) ostinato series. Totally the Score presents us nineteen different rhythmic variations of wave formulas. Overlaying the different type of formulas on each other gives us the impression of living seascape. The expressive coloristic harmony differs Gliere's Piece from other Russian marinas and approximates the Poem to impressionistic marinas by Claude Debussy.

**Keywords:** R. Gliere, «Sirens», seascape, formula of wave.

*Наталія Шепеленко*

## **ОРАТОРИЯ «ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ» А. РУБИНШТЕЙНА КАК ОТРАЖЕНИЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИИ**

Ораториальный жанр с его четырехвековой историей развития претерпевает немало трансформаций как в творчестве западноевропейских, так и русских композиторов. Историческое пространство русской оратории уступает западноевропейской, тем самым являясь жанром «ауфсайдером» с опозданием на двухвековой период. Первая попытка создания русской национальной оратории внекультового характера принадлежит С. Дегтяреву с его «Мининым и Пожарским, или Освобождение Москвы» (1811) на историко-героический сюжет, которая впоследствии станет прототипом будущих идеологически-славильных ораторий XX века. Первые же оратории принадлежат второй половине XIX века и представлены творчеством Антона Рубинштейна. Так, если оратория С. Дегтярева ярко отражает национально-историческую направленность, то оратории А. Рубинштейна – принадлежность западноевропейской традиции, в чем и заключается **актуальность** данной статьи.

**Новизна** же статьи, определяется тем, что оратория «Потерянный рай» рассматривается с точки зрения жанрово-стилевых особенностей воплощения авторского прочтения в контексте западноевропейской традиции жанра.

**Целью** статьи является выявление принципов модификации жанровой драматургии оратории в творчестве Ф. Рубинштейна в аспекте

сравнения с западноевропейской традицией, на основе которой выработан структурно-семантический инвариант.

Материалом статьи послужит оратория А. Рубинштейна «Потерянный рай» для хора солистов и оркестра, либретто А. Шлёмбаха (ор. 54, 1860).

Становлению западноевропейской оратории и дальнейшему развитию жанра способствовали, с одной стороны, секуляризация музыкальной культуры того времени, а с другой – тенденция противодействия полифонии, поскольку основой жанров была монодия с сопровождением. Главное, в оратории сложился собственный тип жанровой коммуникации, в основе которой – *диалог-общение*. Сакральный смысл такого общения заключался в воссоздании духовной вертикали «Бог – человек». Субъект общения, таким образом, определяет *структурно-семантический инвариант оратории*. В нем действует основной принцип коммуникации между прихожанами и Богом.

Данный тип жанровой коммуникации обнаруживается дальнейшей эволюции оратории в западноевропейской музыке XIX веке в творчестве Ф. Мендельсона, Ф. Листа, Г. Берлиоза, Р. Шумана. Оратории А. Рубинштейна продолжают развивать жанровую традицию, как на семантическом, так и на стилистическом уровнях.

Творчество А. Рубинштейна в данной жанровой сфере весьма многообразно, и тем самым неоднородно по национальному признаку, поскольку большая его часть произведений были написаны под воздействием западноевропейского искусства. Композитор, осознавая отсутствие своевременного и объективного резонанса и внимания к своим сочинениям у соотечественников, неоднократно с горечью писал, что занимает шаткое положение «автора без национальности»: «Для евреев я – христианин, для христиан – еврей, для русских я – немец, для немцев – русский, для классиков я – новатор, для новаторов – ретроград и.т.д. Вывод: ни рыба, ни мясо, жалкая личность!» [4, с. 186].

Уже после смерти композитора один из русских исследователей начала XX века В. Чешихин, предложил весьма парадоксальную классификацию его оперно-ораториального наследия: «Правильная оценка Рубинштейна может быть достигнута лишь при тщательной группировке его опер на „русские” и „немецкие” (либретто на том или ином языке определяет совершенно точно, к какой группе должна быть отнесена та или иная опера Рубинштейна)» [6, с. 264].

Таким образом, в основу музыкального мышления А. Рубинштейна легли более универсальные европейские «константы», и принципы художественного мышления которые широко представлены в его ораториальном наследии.

А. Рубинштейн является автором пяти ораторий: «Потерянный рай» (1856), «Христос» (1893), а между ними – «Вавилонское столпотворение» (1869), «Суламит» («Суламифь», 1883) и «Моисей» (1891), к которым он обращался на протяжении всей творческой жизни. Жанры оратория и духовная опера в контексте творчества композитора следует рассматривать не отдельно, а целокупно, поскольку он сам не всегда их различал. Так, в «Автобиографических рассказах» он в одной фразе называет «Потерянный рай» и «Вавилонское столпотворение» то «духовными операми, то ораториями» [3, с. 97]. Единственная «чистая» оратория (без сценического воплощения) – «Потерянный рай» – со временем тоже была переделана (сокращена) для сцены.

А. Рубинштейн обратился к ораториальному жанру под впечатлением прослушанных им монументальных оркестрово-хоровых произведений Г. Генделя, Й. Гайдна и Ф. Мендельсона на музыкальных празднествах в Германии и Голландии. Тема первой рубинштейновской оратории впервые возникает в переписке с Ф. Листом, который, создавший свои оратории в 1860–70-е годы активно поддерживал намерения своего русского друга. «Принялись ли Вы за „Потерянный рай“? Полагаю, что это будет произведение, наиболее способное завоевать Вам композиторскую славу».[5, с. 71]. В свою очередь А. Рубинштейн отвечает: «Я пошлю Вам первую часть „Потерянного рая“ в клавираусцуге, когда окончу ее; будьте добры, возвратите ее с Вашими замечаниями, ибо я чувствую, что эту работу можно, выполнить, лишь советуясь с теми, кто ближе всего к этим возвышенным сферам» [там же]. Как итог, оратория с большим успехом была исполнена под управлением Листа 1 марта 1858 года.

Оратория «Потерянный рай» написана по одноименной поэме Джона Мильтона, где поэт размышляет о причине непослушания первой четы людей, которые нарушили единственный запрет Творца всего сущего и были изгнаны из Эдема. Вразумленный Духом Святым, поэт называет виновника падения Адама и Евы: это Сатана, явившийся им в облике Змия.

Оратория «Потерянный рай» А. Рубинштейна написана в трех частях, где каждая отражает основные, семантические этапы развития произведения. Так в первой части дается экспозиция основных образов (№ 1–4), противопоставляются небесные образы (Бог, небесные духи), и темные силы (Дьявол, мятежные духи); столкновение конфликта (№ 5), и его развитие(№ 6–11). Вторая часть полностью посвящена светлым образам, созданию природы, а также человека(№№12-20). В третьей части представлено ликование мятежных духов, горе небесных, а также изгнание Адама и Евы из Рая.

Основной структурной единицей в оратории является номер (всего 28 номеров). Драматургия оратории «Потерянный рай» отличается с одной стороны монолитностью композиции, с другой эклектичностью различных типов, характеризующих исторические этапы развития жанра оратории. В связи с этим возникают параллели как с классиком ораториального жанра (Г. Гендель), его продолжателей (Й. Гайдн), и современников А. Рубинштейна (Ф. Мендельсон, Ф. Лист, Р. Шуман). Так, с Г. Генделем А. Рубинштейна сближает виденье и выбор сюжета (Ветхий Завет, с его могучим эпосом, рисующим картины народных страданий и триумфов). Для догенделевской оратории характерна хаотичность и в выборе сюжетов и в самом предназначении жанра, бывшего то близким к богослужению, то принадлежность салона. У Г. Генделя же случайность в предназначении сменяется ясной ориентацией на концертное исполнение. Но вместе с тем у Г. Генделя существуют оратории, сюжет которых предполагает развитую конфликтную ситуацию между действенными лицами «Ацис и Галатея», «Самсон», «Иевфай», в которых присутствует сценическое действие. Эту идею подхватил и А. Рубинштейн в своих последующих ораториях, да и «Потерянный рай» впоследствии была переработана для сценического воплощения.

К драматургическим принципам, которые сближают Г. Генделя и А. Рубинштейна принадлежат:

1) *нарративный* тон высказывания в сочетании героико-драматическим действием, событийностью (противостояние между хорами небесных духов и мятежных духов).

2) *архитектонический принцип* контрастного сопоставления картин просматривается как на *микро-* (принцип тонального сопоставления в пределах одного или нескольких номеров), так и на *макро-*уровнях (сопоставление контрастных номеров (№ 2–3, № 6–7, № 21–22), а также частей цикла (I и II, II и III части). Использование «арочной» архитектоники, которая реализуется в интонационном (№1–27), сюжетном (хор небесных духов «Осанна»), тональном пространстве (начальная тональность *F-dur*, заключительная одноименный минор *f-moll*).

3) *музыкальная драматургия ораториального типа* происходящего, строится таким образом, что изобразительность, картинность и живописность от локального явления формы поднимается до уровня смыслообразования художественного целого. Такова вторая часть оратории, в которой изображается сотворение мира, где каждый отдельный номер описывает его создание.

Открывается вторая часть (№ 12–20) оркестровым вступлением, в котором изображается тема хаоса, тьмы (скользящие хроматизмы,

бифункциональность гармонии, расслоение фактуры, синкопированная ритмика). На фоне триольных фигураций звучит реплика Бога: «Сгинь тьма хаоса! Да льется жизнь и теплота волоной, разсейся туман густой, да будет свет»; после которой устанавливается  $T_4^6$  (*E-dur*) в арпеджированном восходящем виде у оркестра, как отражение пути от тьмы к свету. Вслед за ним звучит хор небесных духов «*Вот исчезает мрак*» который выступает в роли прославляющего комментатора. Следующий номер (№13) посвящен созиданию неба (*Des-dur*), №14 (*F-dur*) – изображению водной стихии, №15 (*A-dur*) – ода природе («*Зелень, покрой поверхность земли, от трав ничтожных до высокой пальмы: да будут растенья все*»), №16 (*C-dur*) – посвящен дню, №17 (*Es-dur*) – ночи (хор-колыбельная «*Свете тихий*»), №18 (*G-dur*) – гимн природе, итог созидания земли и всех ее жителей кроме человека воспринимается как смысловая и динамическая кульминация. Так, № 12–17, строятся по особому принципу: речитатив – оркестр – хор, где реплика-речитатив повествует о созидании мира (*initio*), оркестр иллюстрирует, живописует момент созидания, хор – прославляет, комментирует происходящее. Такое триединство символично для христианской онтологии и претендует на особый принцип драматургического мышления воплотившегося у А. Рубинштейна.

В №19 нарушается принцип триединства, но наступает не менее драматургически важный смысловой процесс, где после привычного речитатива впервые звучит ариозо Бога: «Создать того, кто не пригнется вниз к земле» где речь идет о создании человека как концепта (уверенная мелодия с использованием широких скачков, пунктирного ритма)<sup>1</sup>. Данный номер с точки зрения архитектоники оперы является центральным, поэтому не удивительно, что именно в нем наступает экспозиция, сначала Адама, а затем и Евы (как в сольном, так и в дуэтно-диалоговом изложении). Заключительный номер (№20) – хор небесных духов «*Громче трубы вы звучите*» – триумфальный хор, гимн всему первоначальному миру, второй раздел хора «*Аллилуйя*» – вторая кульминация средней части оратории.

4) Роднит А. Рубинштейна с Г. Генделем и воплощение имманентного свойства оратории как жанра – статики, статичности, которая реализуется как на внешнем (отсутствие действия), так и на внутреннем (драматургическом) уровнях (изобразительность, картинность, повествовательность). «Генделевская статика – историческая форма

---

<sup>1</sup> А. Рубинштейн не указывает на ариозо, но средства выразительности оркестра и интонационный комплекс в вокальной партии дают право говорить об ариозо.

драматургического развития в музыке, своего рода „симфонизм барокко”» – пишет исследователь генделевского творчества И. Федосеев [7, с. 123]. Так, ораториальная статика перевоплощается в ораториальные принципы построения оперного и симфонического жанра (оперы И. Глинки, симфоническое творчество Н. Римского-Корсакова и А. Бородина).

Черты гайдновской оратории улавливаются, прежде всего, в симфонизации цикла. Трехчастная композиция «Потерянного рая» нарушает традиции двухчастной итальянской, а также *одно-* или *двух-*частной немецкой оратории, тем самым давая возможность сравнивать ее с симфоническим циклом. В основе концепции ораториального жанра лежит человек веры (*homo credens*), в основе симфонии (по М. Арановскому лежит четыре типа концепции Человека) *homo agens* (человек действенный) *homo sapiens* (человек мыслящий), *homo ludens* (человек играющий), *homo communis* (человек общественный). Синтезируя обе концепции, в оратории «Потерянный рай» с ее трехчастной композицией обнаруживается *homo credens agens*, *homo credens sapiens*, *homo credens communis*, отсутствует лишь *homo credens ludens*, поскольку такое амплуа несколько противоречиво и не свойственно для «Потерянного рая» в его семантическом пространстве.

Так, в первой части содержится противопоставление двух контрастных тем, которые можно трактовать как главная партия (№2 речитатив Бога, хор небесных духов *C-dur*), и побочная партия (№3 Речитатив и ария Дьявола). Примечательно, что оба номера звучат в параллельных тональностях (*C-dur – a-moll*) а также с ремаркой *attacca subito*, что лишь усиливает антиномию «добра и зла». Первый номер, открывающий ораторию – хор небесных духов «*Осанна*», воспринимается скорее как вступление (хор написан в трехчастной репризной форме с фугированным средним разделом (*B-dur*) и сокращенной репризой в основной тональности (*F-dur*)), о чем свидетельствует как место расположение хора, так смысловая нагрузка (осанна – торжественное молитвенное восклицание, изначально являвшееся хвалебным возгласом, выражающее радость о спасении (слава!)).

Контраст светлых и темных сил реализуется за счет различных интонационных комплексов, так партия *Одного голоса* то есть *Бога* (не персонифицирована) характеризуется зачастую восходящим движением по звукам тонического трезвучия с плавным ритмом. Вокальная же партия Дьявола более цельна и индивидуализирована, представлена хроматизмами, ходами на увеличенную секунду, на фоне уменьшенных септаккордов, минорный тональный круг, с одной стороны, и призывные фанфарные интонации с другой.

Развитие и разработка конфликта, ярко представлена в №5 в котором передается борьба бунтарей с небесными силами. Данный номер являет собой оркестрово-хоровую полифоническую разработку трех основных тем: первая тема появляется в оркестровой партии (где и продолжает развиваться); вторая – взволнованная, встревоженная и призывно устремленная – построена на интонациях, встречающихся в партии Дьявола. Третья тема – героический марш мятежников – импозантна по стилю и ритмически подчеркнута триольными движениями в размере 6/4. А. Рубинштейн столь масштабный номер всей оратории дифференцирует с помощью цифр (всего 12). Последующие номера продолжают развивать основную идею произведения, а заключительный номер первой части отдаленно, но напоминает зеркальную (сначала темные затем светлые силы) репризу сонатно-симфонического цикла (№ 8–10, № 11).

Вторая часть посвящена созерцанию созидания, изобразительным, живописным моментам, для которой характерны медленные темпы, относительная постоянность тематического материала, фактуры и типов движения, наличие только мажорных тональностей, а также статичности. В целом центральная часть оратории выполняет функцию медленной части симфонии (*homo credens sapiens*).

Третья часть оратории выполняет функцию финала, более того впервые композитор в качестве целого номера представляет оркестровый эпизод (№ 21). В заключительной части оратории (№ 22) А. Рубинштейн использует полижанровость: в партии хора небесных духов звучит своеобразный реквием: «Горе, горе согрешил человек», а в партии мятежных духов гимн «радость аду». Завершается оратория изгнанием Адама и Евы в ад.

При написании оратории «Потерянный рай», А. Рубинштейн опирался на творчество современников, в частности Ф. Мендельсона. Так, для воссоздания музыкальных характеристик Ангела, Адама, и Евы, композитор прибегает к готовым формам мендельсоновской музыки – ария Ангела в первой части оратории, экспозиция Евы во второй части, начало оркестрового вступления и трио архангелов в третьей части, которое напоминает «*Jerusalem*» из «Павла» Ф. Мендельсона.

С Ф. Листом А. Рубинштейна связывает не только дружеские отношения, но и некоторые творческие методы. Таковой является лейтмотивная система в ораториях Ф. Листа, и косвенно представлена в первой оратории Ф. Рубинштейна «Потерянный рай». В этом случае огромный интерес представляет музыкальная характеристика Творца, несмотря на неутешительную оценку [1, с. 186].

Данный образ не персонифицирован, и в партитуре записан как «Один голос» в отличие от других образов-персонажей, но единственный который обладает лейтмотивом. Он звучит у оркестра (в основе перемещение тонического трезвучия) и появляется перед каждым речитативом Бога в первой части (№ 2, 4, 11) в мажорных тональностях (C-dur, F-dur, A-dur, B-dur). Во второй части лейтмотив не встречается, зато в третьей части звучит в №24, тем самым скрепляя архитектуру оратории, делая ее монолитной композицией.

Безусловно, оперное влияние сказалось на «Потерянном рае» А. Рубинштейна, но специфика ораториального жанра обнаруживается на следующих уровнях:

- плавное, длительное развитие сюжетной линии (крупномасштабная композиция из трех частей);
- хор, как основное действующее лицо (где из 28 номеров – 23 посвящено хоровому развитию);
- главенство речевого начала над мелодическим (речитативы Бога как основной способ воплощения музыкальной характеристики), в оратории всего пять сольных номеров (№ 3, 4, 6, 8, 24);
- второстепенное место занимают ансамблевые формы, № 23, 26 в чистом виде, № 19 и 28 с включением хора;
- преобладание медленных темпов, которое способствует длительному удерживанию одной эмоции, на основе сдержанного, обобщенно-поэтического речитатива.

Художественный мир ораторий А. Рубинштейна продолжает развивать жанровую преемственность западноевропейской оратории на драматургическом, композиционном, а также концептуальном уровнях в основе которой лежит онто-коммуникативный принцип Бог-Человек.

1. Баренбойм Л.А. Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность: в 2-х т. / Л.А. Баренбойм. – Л. : Музгиз, 1957. – Том 1 : 1829–1867. – 455 с.
2. Корабельникова Л. З. Антон Григорьевич Рубинштейн / Л. З. Корабельникова // История русской музыки: в 10-ти тт. – М. : Музыка, 1984. – Том 7. – С. 77–126.
3. Рубинштейн А. Г. Автобиографические рассказы // Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность: в 2-х тт. – Л. : Музгиз, 1962. – Т. 2. – С. 458–461.
4. Рубинштейн А. Г. Короб мыслей / А. Рубинштейн. – М.-СПб., 1999. – 324 с.
5. Рубинштейн А.Г. Литературное наследие: в 3-х т. / А. Рубинштейн. – М. : Музыка, 1984. – Т. 2. – 221 с.
6. Чешихин В.Е. История русской оперы / В. Чешихин. – М. : Лейпциг, 1905. – 638 с.
7. Федосеев И. К проблеме стиля и архитектуры генделевской оратории /



*И. Федосеев // Традиции музыкального искусства и музыкальная практика современности. – Л., 1981. – С. 109–126.*

**Шепеленко Наталия. Оратория «Потерянный Рай» А. Рубинштейна как отражение западноевропейской традиции.** Данная статья раскрывает жанровую преемственность «Потерянного рая» А. Рубинштейна с западноевропейской ораторией. В ней репрезентируется ядро жанра, и его трансформация в исследуемом произведении, раскрываются концептуальные, драматургические композиционные особенности. Выявлено отношение композитора к жанровой традиции в условиях авторского стиля.

**Ключевые слова:** оратория, ораториальность, А. Рубинштейн, западноевропейская музыка, архитектоника, преемственность, онтологическая вертикаль, жанровая коммуникация.

**Шепеленко Наталя. Ораторія «Втрачений Рай» А. Рубінштейна як відображення західноєвропейської традиції.** Стаття розкриває жанрову спадкоємність «Втраченого раю» А. Рубінштейна з західноєвропейської ораторією. В ній репрезентується ядро жанру, і його трансформація в досліджуваному творі, розкриваються концептуальні, драматургічні композиційні особливості. Виявлено ставлення композитора до жанрової традиції в умовах авторського стилю.

**Ключові слова:** ораторія, ораторіальність, А. Рубінштейн, західноєвропейська музыка, архітектоніка, спадкоємність, онтологічна вертикаль, жанрова комунікація.

**Shepelenko Natalia. The oratorio «Paradise Lost» by A. Rubinstein as a reflection of the west european tradition.** This article reveals the genre continuity «Lost Paradise» by A. Rubinstein with Western European oratorio. It reflects the urgency, which represents place rubinsteins oratorio in the Russian oratorio of the XIX century in style and epoch-making levels. The novelty of the same article is determined by the fact that the oratorio «Paradise Lost» is considered from the point of view of genre-stylistic peculiarities of the realization of the author's reading in the context of the Western European tradition of the genre.

The objective of this article is to identify the principles of modification of the genre of drama oratorio in the works of A. Rubinstein in the aspect of comparison with European tradition, on the basis of which elaborated the structural-semantic invariants. Oratorio as conceptual genre has its own form of communication, based on dialogue is communication. Sacred meaning of such communication was to recreate the spiritual vertical «God – man». The subject of the communication, thus, determines the structural-semantic invariants of the oratorio. It is a basic principle of communication between believers and God.

In the main section of the article discloses the West European thought of the composer, based, became more universal European «constants», and principles, and how they are represented in his oratorio «Paradise Lost». In this regard, there are Parallels with classic oratorios (G. Handel), its successors (Haydn), and contemporaries A. Rubinstein (F. Mendelssohn, F. Liszt, R. Schumann).

So, G. Handel composer associated primarily dramatic principles, with F. Mendelssohn A. Rubinstein brings structural-style solution and F. Liszt leitmotif system that indirectly represented in the first oratorio A. Rubinstein's «Paradise Lost». In the conclusions of the article are given a list of the immanent properties (stable components) oratorios, which are found in the oratorio «Paradise Lost» by A. Rubinstein

**Keywords:** oratorio, oratorical, A. Rubinstein, the Western European music, architectonics, continuity, ontological hierarchy of genres of communication.

*Ирина Куркова*

## ПРОБЛЕМА КОММУНИКАЦИИ ТВОРЧЕСКИХ ЛИЧНОСТЕЙ НА ПРИМЕРЕ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ СЕРГЕЯ РАХМАНИНОВА И ВЛАДИМИРА ГОРОВИЦА

Общение Сергея Рахманинова и Владимира Горовица было очень плодотворным и повлекло за собой их взаимное художественное обогащение. Особенно важно то, что их дружба послужила мощному всестороннему развитию пианиста, одним из результатов которого явилась яркая интерпретация Горовицем рахманиновских произведений<sup>1</sup>. В данном контексте мы выделяем теорию *коммуникации* как важный инструмент в детальном изучении заявленной проблемы.

Коммуникация – это некое смысловое значение общения, она отражает непосредственно процесс обмена информацией [9]. Нам думается, что теория коммуникации необходима для полноценного понимания творческих взаимоотношений Сергея Рахманинова и Владимира Горовица, ведь анализ коммуникативных проблем музыкантов как социокультурное явление способствует более глубокому пониманию личности творца и его художественного творения, актуализации личностной значимости для культурного достояния общества, что, в нашем случае, позволяет с разных сторон изучить творческую дружбу Сергея Рахманинова и Владимира Горовица.

---

<sup>1</sup> Множество подтверждений этому можно отыскать в работах С. Тышко и Ю. Зильбермана, Д. Дюбаля, Г. Пласкина и Г. Шонберга [6; 7; 8; 16; 17; 18].