



**Л. П. КАЗАНЦЕВА, П. С. ВОЛКОВА**

*Астраханская государственная консерватория  
г. Астрахань, Россия*

*Краснодарское высшее военное Орденов Жукова и Октябрьской Революции  
краснознамённое училище имени генерала армии С. М. Штеменко  
г. Краснодар, Россия*

*ORCID: 0000-0002-7943-9344, kazantseva-lp@yandex.ru*

*ORCID: 0000-0002-2424-7521, polina7-7@yandex.ru*

### **«Русское» в музыке зарубежных композиторов на «русскую тему»**

В статье ставится вопрос о том, как видится «русское» композиторами, принадлежащими другим национальным культурам. Судить об этом позволяет внушительный корпус опусов на «русскую тему». «Русское» в них реализуется посредством уточняюще-разъясняющих заголовков и арсенала музыкальных средств и приёмов. Весьма многообразные подходы к теме систематизированы и объединяют три «лика» «русского». В одном из них оно трактуется как обозначение государства («русское» отождествляется с «российским»), маркерами которого становятся географические названия (Россия, её реки, регионы, столицы и города), Север как географическая дислокация, вехи исторического прошлого, коронованные особы и события жизни царской семьи. Другой аспект показывает общественную и частную жизнь человека («русское» превращается в «этнографическое»), открывающуюся через использование в названиях слов русского лексикона, русских имён собственных, атрибутов быта (сани, тройка), через звучание русской песни и наигрыша, танцевальные жанры, тембры национальных инструментов, фрагменты из произведений русских композиторов и тексты русских литераторов. Третий ракурс освоения русского акцентирует православие как религиозную составляющую русского мира («русское» предстаёт как «конфессиональное»). Религиозный аспект русского раскрыт усилиями Бальдассаре Галуппи, Катерино Кавоса, Джона Тавенера, Арво Пярта.

Обзор многочисленных примеров воплощения «русской темы» зарубежными композиторами показывает гибкость, расплывчатость географических и этнических границ «русского» в их музыке.

**Ключевые слова:** русская тема в музыке, Бальдассаре Галуппи, Катерино Кавос, Джон Тавенер, Арво Пярт, русская народная песня.

*Для цитирования / For citation:* Казанцева Л. П., Волкова П. С. «Русское» в музыке зарубежных композиторов на «русскую тему» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 154–166. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.154-166.

© Казанцева Л. П., Волкова П. С., 2021

© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021

**LIUDMILA P. KAZANTSEVA, POLINA S. VOLKOVA**

*Astrakhan State Conservatoire*

*Astrakhan, Russia*

*Krasnodar Higher Military Orders of Zhukov and October Revolution Red Banner School  
named after Army General S. M. Shtemenko*

*Krasnodar, Russia*

*ORCID: 0000-0002-7943-9344, kazantseva-lp@yandex.ru*

*ORCID: 0000-0002-2424-7521, polina7-7@yandex.ru*

## **“The Russian Element” in the Music on “the Russian Theme” by Composers from Outside Russian**

The article poses the question, how the “Russian element” is viewed by composers who belong to other national cultures. We are able to judge about this by a convincing number of works written on the “Russian theme.” The “Russian element” is realized in it by means of finely illuminative subtitles and an arsenal of musical means and techniques. Very diverse approaches to this theme are systematized and combine three “images” of the “Russian element.” In one of them it is interpreted as an appellation of the state (“russky,” i.e. “Russian” in the sense of the nationality is identified with “rossiyskiy,” i.e., “Russian” in the meaning of pertaining to the state), whose referential substance is expressed by the geographic names (Russia, its rivers, regions, capitals and cities), the North as a geographical dislocation, the landmarks of the historical past, the crowned heads and the events of the life of the tsar’s family. Another aspect shows the social and private lives of people (the “Russian element” is transformed into the “ethnographic”), which reveals by endowing musical compositions titles with words from the Russian lexicon, Russian proper names, attributes of everyday life (“sani,” i.e. sleds or “troika,” i.e. three horse carriage), through the sound of Russian songs and folk tunes, dance genres, timbres of national instruments, fragments from works by Russian composers and texts by Russian poets and writers. The third angle of reclamation of the “Russian element” accentuates Orthodox Christianity as the religious constituent of the Russian world (the “Russian element” manifests itself as the “confessional element”). The religious aspect of the Russian element is revealed by the efforts of such masters as Baldassare Galuppi, Caterino Cavos, John Tavener and Arvo Pärt.

An overview of the numerous examples of manifestation of the “Russian theme” by composers from other countries shows the flexibility and the diffuseness of the geographical and the ethnic boundaries of the “Russian element” in their music.

Keywords: Russian theme in the music of Baldassare Galuppi, Caterino Cavos, John Tavener, Arvo Pärt, Russian folksong.

© Liudmila P. Kazantseva, Polina S. Volkova, 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center “Innovation Art Studies,” 2021

**В**опрос, обозначенный в названии статьи, масштабно и остро встаёт, когда обнаруживается непреодолимая дистанция между самоидентификацией россиян и тем, как

Россию воспринимают за её пределами. Однако возник он не сегодня, о чём свидетельствуют, например, историки, изучавшие донесения иностранцев, посещавших Россию в далёком прошлом;

и обсуждается он не только в области политики, психологии («загадочная русская душа»), культуры (скажем, историческая миссия России, достижения России в области литературы и искусств и её вклад в процесс становления общемировой культуры), но и музыки.

Задуматься над отображением нашей родины в музыкальных произведениях позволил большой корпус исследований творчества зарубежных музыкантов [1; 4; 7 и др.] и российско-европейских культурных взаимодействий [2; 3], сложившийся в последние годы и значительно обогативший собою фундаментальные труды прошлого<sup>1</sup>. Представляя собою весьма ценные материалы, эти публикации тем не менее не нацелены на вопрос, которому посвящена данная работа: *как понимается «русское» музыкантами, принадлежащими другим национальным культурам*. При широком охватеopusов, написанных в разных жанрах («чисто музыкальных» и «синтетических» – вокальных и хоровых, музыкально-театральных), наиболее информативными для нас в этом плане оказываются произведения иностранцев с заявленной «русской» тематикой, как правило, с «говорящими» программными (словесными) названиями.

### «Русское» как идея

Задумываясь о том, как понимается «русское» представителями других национальных культур, логично оттолкнуться от тех идей, которые выдвигались и разделялись российским обществом (в рамках данной публикации вряд ли целесообразно вступать в полемику по существу этих идей). Одной из таковых стала высказанная в XVI веке идея «Москва – третий Рим», провозглашавшая Москву преемницей Римской Империи,

несущую единение светского и духовного, утверждавшая Москву как всемирный центр православия. Во времена царствования Николая I бытовавшая ранее идея сменилась государственной идеологией, сформулированной в концепции С. С. Уварова «Православие – Самодержавие – Народность».

То или иное идеологическое «самоопределение» пронизывало собою жизнь россиян, и оно не могло остаться незамеченным представителями других культур. Вместе с тем было бы неоправданным упрощением полагать, что каждая компонента некоей идеологической формулы напрямую материализовалась в их музыкальном творчестве. Думается, было бы вернее считать каждый отдельно взятый идеологический посыл соединением множества различных граней жизни. Именно они и попадали в поле зрения зарубежных композиторов. Пытаясь обобщить многокрасочное видение и художественное впечатление «русского» «чужестранцами», выделим такие концептуальные статусы России, как её *государственность, общественная и частная жизнь россиянина, религиозность*. Убедимся в их эвристической энергии, обратившись к музыкальному (преимущественно программному), словесно-музыкальному (вокальному и хоровому) и музыкально-театральному творчеству зарубежных мастеров.

### «Русское» как творческое задание композитора

На первый взгляд, иностранцы легко улавливали культурно-политические тенденции российского общества и творили в полном соответствии с ними.

Прежде всего, в сознании иностранного музыканта складывался образ России как другого, своеобразного **государства**.

Можно сказать, что в данном случае «русское» отождествляется с «российским».

Легко узнаваемыми маркерами государства в заголовках произведений по праву стали географические названия: *Russia*, её реки (*Néwa, Wolga, Don, Dwina, Tschussowaja*), её столицы (*Moscow/Moskwa/Mosca; St. Pétersburg, Petrograd, Leningrad* с пригородами *Pawlowsk, Peterhof, Gatschina, Oranienbaum*), её регионы (*Crimée/Krymée; Siberia*), её города (*Nishnij Nowgorod, Stalingrad, Odessa, Vologda, Voronezh, Kalouga, Smolensk, Pskov, Livadia, Aloupka*). Топонимы могут быть привязаны к какому-то событию (военным действиям), а могут возникать как метки личной судьбы оперного персонажа (ссылного графа Бенёвского, сибирячки Елизаветы – Прасковьи Луполовой, царя Петра I) или самого автора – его поездок и пребывания в тех или иных местностях России (в многочисленных музыкальных «Воспоминаниях о...»).

Из музыки прошлых веков видно, что европейцы ясно осознавали специфическое географическое положение России – Север. Об этом свидетельствуют, например, «развлечения для молодёжи на любимые русские песни» под названием «Цветы Севера» op. 103 (*Bluettes du Nord*, 1852) немецкого композитора и пианиста Ф. Бейера (Ferdinand Beyer, 1803–1863), русские «Песни Севера» (*Chants du Nord*) op. 88 b французского пианиста-виртуоза и композитора А. Гориа (Alexandre Édouard Gorias, 1823–1860), «Шесть северных песен без слов» для цитры (6 *Nordische Original-Lieder ohne Worte*, 1861) немецкого гитариста, цитриста, певца и композитора А. Дарра (Adam Darr, 1811–1866), среди которых № 1 и 2 – русские. Немецкий композитор и дирижёр XIX века К. Э. Бах (Carl Emanuel Bach) сочинил множество салонных

пьес, связанных с теми местами, которые он посетил; его наследие включает фантазию на русские мелодии *Nordisches Bouquet* (1896) и *Nordische Quadrille* по мотивам русских песен op. 183. Вполне естественно, что «Север» конкретизируется в представлениях европейца его природными явлениями – такими, как «сибирская выюга» (*Siberian Snowstorm*) и *Toundra*. Симптоматично при этом, что от исконно русского «Севера» отличается более многонациональный «Юг» – таким он видится, например, датскому композитору, дирижёру и пианисту В. Бендиксу (Victor Emanuel Bendix, 1851–1926), который завершил Симфонию № 2 «Летние звуки юга России» *D dur* op. 20 для оркестра (*Sommerklänge Syd-Rusland*, 1887–1888) украинской плясовой темой.

Россия как государство неизбежно осознаётся иностранными музыкантами, при жизни которых происходят судьбоносные исторические события. Их творчество превращается в своего рода музыкальный «дневник», или музыкальный «архив», по «документам» которого мы узнаём о вторжении в Россию Наполеона и его изгнании, о победе русского оружия в русско-турецких войнах, подвигах русских моряков на Дальнем Востоке, тяжелейших боях Второй мировой войны и других баталиях. В своих опусах музыканты-иностранцы увековечили *Sébastopol, Navarin, Oczakow, Inkermann, Cronstadt, Port-Arthur, Stalingrad*. Почётное место в их пьесах-посвящениях заняли *Suworow, Skobeleff, Malakoff, Potemkin* и другие исторические персонажи, олицетворяющие славную историю нашей страны.

Россия как государство открывается ещё одной своей стороной во множестве пьес западных композиторов,

приуроченных к таким событиям все-российской (а на деле – международной) значимости, как коронации. Иностранцы (особенно придворные, служившие царской или императорской короне) музыканты спешили засвидетельствовать свои верноподданнические чувства разнообразными пафосными «торжественными маршами», полонезами, вальсами и т. д. Длинные и витиеватые названия подобных опусов обычно содержат не только наименование самого события (венчания на царство, приезда монарха или наследника с визитом в европейскую страну, дня рождения или похорон), но и точное указание регалий и статуса «одаряемого» (*Ihrer Majestät Elisabeth Alexiowna Kaiserin aller Russen, Sa Majesté l'Empereur de toutes les Russies Alexandre Nicolaievicz*), дату происходящего и другие факты (как, например, в «Триумфальном марше союзных войск после взятия Лейпцига, сочинённом для фортепиано и покорнейше посвящённом великой матери всемирного освободителя Её Величеству Императрице Марии Фёдоровне В. фон Ауманом, бывшим адъютантом главнокомандующего русской армии в Персии» (*Triumph-Marsch der verbündeten Krieger nach dem Sturme von Leipzig fürs Forte-Piano / Componirt und der erhabener Mutter des Weltbefreyers Ihre Majestaet der Kaiserinn Maria Feodorowna unterthanigst dedicirt von W. von Aumann vormals Adjutant des Oberbefehlshabers der russischen Armee in Persien, 1814*) (Wilhelm Fridrich Johann von Aumann, 1792–1815).

В оперных произведениях прошлых времён носителями государственной власти становятся русские цари и императоры: Иван Грозный, Лжедмитрий I, Пётр I, Екатерина II. В советское время в славильных одах, кантатах, ораториях, песнях появляются соответствующие личности, аккумулирующие в себе всю

государственную власть в нашей стране, – Lenin, Stalin.

Наконец, добавим, что неизменным символом власти как в дореволюционной России, так и в советские годы, мыслится *Kremlin*.

Творческая личность, открытая к познанию неродной для неё культуры, неизменно наблюдает происходящее рядом с нею в повседневной действительности. Так ей открывается ещё один аспект национального – **общественная и частная жизнь человека**. Иностранцы музыканты, кратковременно посещавшие Россию или долго жившие в ней, не могли обойти своим вниманием то, что их окружало; преимущественно именно здесь они искали истинное, укоренённое, специфически русское. Тем самым «русское» отождествлялось с «этнографическим».

Нужно сказать, что этнографизм вовсе не был продуктом творческого поиска отдельно взятого творца. «Художественная этнография» (Н. А. Добролюбов) вызревала как заметная эстетическая тенденция и в самом российском обществе (стилизиция «под старину» сказок А. С. Пушкина, запечатление сцен из крестьянской жизни на полотнах живописцев, собрание литературного и музыкального фольклора, обсуждение судьбоносных для общества идей философской мысли и художественной критики). Коснулась она и иностранных музыкантов, у которых этнографическое порой граничило с экзотическим. Передать «местный колорит», «характер» – такая творческая задача ставилась ими многократно, достаточно вспомнить многочисленные сюитные циклы разнонациональных «характерных» пьес (*Pièces caractéristiques*) – шотландских, немецких, венгерских, польских, среди которых, как правило, место

находилось и *Danse russe, Chanson russe*, пьесам *À la Russe*.

Спектр признаков такого «русского» велик. Его составляют безотказные лексические маркеры – слова из русского лексикона (*bajuschki baju, douchinka/dushenka, Czar, Czarine, Tsarewna, isba, briska, muzhichek, samovar, matrioshka, sarafan, vodka*) и русские имена собственные (*Alyosha, Antonida, Ivan, Katinka, Katioucha, Lida, Lisinka, Luba, Marfa, Maroussia, Nadeshda, Nadia, Natalia, Natasha, Nikita, Olga, Olenka, Prascovia, Sacha, Tatiana, Zinaide; Iwanowna, Fedorowna, Petrovich; Romanow*). Они в изобилии разбросаны среди наименований программных пьес, встречаются и в оперных либретто. Давнюю французскую традицию портретирования прекрасных дам продолжила «галерея» «москвичек» (*Moscovites*).

Поскольку в заснеженной «северной» России невозможно было обойтись без саней, в музыке мчались «Тройки» (*La Troïka/Das Dreigespann*), неслась «Русская санная почта» (*Russische Schlittenpost*), дарило смех и радость «Русское катание на санях» (*Russian Sleigh Ride/Schlittenfahrt*).

Иностранцев музыкантов увлекла даже русская сказка: «Василиса Прекрасная» (*Die schöne Wassilissa*) современного немецкого композитора и рок-музыканта Эрика Кросса (Erik Kross) поставлена в 2000 году в *Märchenmusik Theater* г. Циттау.

Достоверным и убедительным открывалось иностранцу «русское», услышанное сквозь призму народной песни. Безусловно, сам факт её присутствия в опере или программной инструментальной пьесе уже способствовал образованию «местного колорита». Такая роль отводилась популярным песням «Калин-

ка», «Дубинушка» («Эй, ухнем!»), «Выйду ль я на реченьку» и менее известным: «Вдоль по улице метелица метёт», «Колыда». В этнографически-знаковой – как первостепенной – ценности фольклорной песни убеждает тот факт, что некоторые широко известные авторские мелодии утрачивали имена своих создателей и афишировались западноевропейскими коллегами как «русская народная песня». Такая участь постигла национальный гимн «Боже, Царя храни!» А. Львова с текстом В. Жуковского, который часто представлялся безымянным или с указанием «русская народная песня», а также ставшие в XIX веке «визитными карточками» «русского» романсы «Красный сарафан» А. Варламова, «Соловей» А. Алябьева, «Скажите ей» княгини Е. Кочубей.

Справедливости ради следует, однако, сказать, что немало музыкантов проявляли к русской народной песне гораздо более глубокий интерес. О нём свидетельствует целенаправленная работа по сбору песен в той естественной среде, в которой они бытовали. Помимо авторов известного в Европе сборника Н. А. Львова – И. Прача<sup>2</sup>, гигантскую работу по сбору и записи русских песен проделал, например, швед по происхождению В. Н. Гартевельд (Julius Napoleon Wilhelm Hartevelde, 1859–1927), в 1906 предпринявший путешествия по Сибири с целью собирания и публикации тюремного и каторжного фольклора, а позже издавший сборник «1812 год. 35 русских и французских песен, маршей, танцев и пр. эпохи вторжения Наполеона I в Россию в 1812 году» для мужского хора. Опубликованное в середине XIX века немецким композитором, дирижёром и преподавателем фортепиано Л. Кёлером (Christian Louis Heinrich Köhler, 1820–1886) издание «Русские

народные песни: собранные и положенные для одного фортепиано» (*Album national russe*, публ. до 1875) включало 194 мелодии. Искренний профессиональный интерес к специфически «русскому» сквозит в несметном количестве аранжировок образцов русского фольклора: более 100 аранжировок (1869) выполнены российским пианистом, композитором, издателем немецкого происхождения М. Бернардом (Moritz [Matvey] Bernard, 1794–1871); «Народные звучания» (*Volkstöne*, 1878) композитора и пианиста Н. фон Вильма (Peter Nicolai von Wilm, 1834–1911) содержат 150 русских и цыганских народных песен и т. д.

Любопытно проявили себя танцевальные жанры. С одной стороны, на «подиум» вышли услышанные и увиденные иностранцами традиционные этнические русские танцы – *Trepak*, *Kozáček*, *Kamarinskaya*, что было естественно и закономерно. С другой же, появились танцы с симбиотическими названиями, отражающими геополитический статус России, включавшей в себя на определённых исторических этапах Польшу и Украину: *Mazurka russe*, *Polonaise russe*, *Russian Krakoviak*, *Russian gopak*, *Gopak* (*Russian dance*). И программа, и собственно музыка здесь подают сигнал о национально-стилевой неоднозначности. С третьей, происходило парадоксальное скрещивание весьма дистанцированных культур, что невольно вызывает аналогию с известным грибоедовским выражением из «Горя от ума» «смесь французского с нижегородским»: *Gigue russe* француза Э. К. де Л’Ервилль (Etienne Caillette de L’Hervilliers, 1889), *Gavotte russe* (Marousia-Gavotte) француза А. Луиджини (Alexandre Clément Léon Joseph Luigini, 1897), «Танец русских апашей» (*Russischer Apachentanz*)

немецкоязычного композитора Р. Пфарра (Reinhard Pfarr, запись 1987). О мотивах таких «гибридов» (эксперимент в области стиля национальной культуры, музыкальное приношение западноевропейской культуры – русской, в случае с *Gavotte russe* символизация дружбы России и Франции – тема, кстати, актуальная в конце XIX века) остаётся только гадать.

Музыкальная составляющая быта русского человека – человека поющего и танцующего – обеспечивалась соответствующими музыкальными инструментами, постоянно имитируемыми в пьесах на «русскую» тему. Как знаковые выделялись *Balalaika*, *Garmoshka*, *Bells* (колокола), *Les Grelots* (бубенцы).

Наконец, особое место в творческом диалоге с русской культурой заняли художественные произведения наших соотечественников. Среди них музыкальные опусы (А. Гурилёва, А. Алябьева, П. Чайковского, И. Стравинского и др.), фигурирующие в виде цитат, аллюзий, тем для вариационных композиций, различных интертекстуальных переключек. Узнаваемой «визитной карточкой» русского стало творчество наших литераторов – поэтов (А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Ахматовой), чьи стихи инспирировали множество романсов и камерно-инструментальных композиций, и писателей (Ф. Достоевского, Л. Толстого, А. Чехова), чьи произведения получили продолжение в многочисленных операх.

Безусловно, в наименьшей степени в музыкальных опусах иностранных специалистов запечатлелась **религиозная (православная)** составляющая русского мира, и это неудивительно. Очевидно, на менталитете иностранцев сказывалось довление других, ранее (по жизни) сформировавшихся у них католических или

протестантских религиозных (возможно, и атеистических) ценностей. Вероятно, давал о себе знать «закрытый», интимный характер религиозных переживаний. Тем не менее православие как неотъемлемая часть жизни россиянина всё же нашло своё запечатление, при этом «конфессиональное» приверженцами других религий трактуется как эквивалент «русского». К нему порой располагали, например, оперные сюжеты (особенно XVIII века), в которых духовные лица и церковные ритуалы приносили «местный колорит».

Отдадим должное церковному напеву «Гимн к вечерне» (*Vesper Hymn*) Д. Бортнянского (хотя авторство Бортнянского все же окончательно не подтверждено). К нему обратился Дж. Стивенсон (John Andrew Stevenson, 1761–1833) и сделал аранжировку для вокального квартета (или смешанного хора) с фортепиано с английским текстом Т. Мура *Hark! The Vesper Hymn is Stealing*, в которой Гимн стал широко известен в Европе и был аранжирован многими другими музыкантами для иных исполнительских составов (Henry Rowley Bishop, Jean-Baptiste Duvernoy, Franz König, Carl Lafite, Ferdinand Ries) или положен в основу вариаций (Thomas Aptommas, Augusta Garrett Browne, Charles B. Grobe, James Pethel, Carl Reinecke, William H. Swan).

Приведём ещё один, едва ли не исключительный пример – творчество английского композитора XX века Джона Тавенера (John Tavener, 1944–2013). К традициям православия его подтолкнули некоторые жизненные обстоятельства – брак (хотя и непродолжительный) с православной гречанкой, временное проживание в Греции с изучением восточного христианства, творческий союз

с рождённой в России монахиней Фёклой, крещение в 1977 году, в возрасте тридцати трёх лет (в христианстве именуемом «возрастом Христа»), митрополитом Антонием Сурожским (Блумом). В течение крайне значимого и плодотворного двадцатилетнего православного периода в жизни Тавенера появились столь серьёзные опусы, как канонический православный религиозный цикл *Liturgy of St. John Chrysostom* (1977) для смешанного хора *a cappella*, *The Grateful Akathist* (1987) для хора и симфонического оркестра, опера *Mary of Egypt* (1991) (подробнее см.: [6]).

Не ограничиваясь внешними, ритуальными атрибутами православной культуры, композитор погружается в её основы, овладевает старинным знаменным распевом – основным видом древнерусского богослужебного пения, что особенно ярко дало о себе знать в песнопении для смешанного хора *Funeral Ikos* (1981). И хотя впоследствии музыкант искал более широкие духовные ориентиры в других религиозных практиках (в Евангелии, текстах американских индейцев, суфиев, индусов, последователей ислама), русская духовная традиция оставила в сознании Тавенера неизгладимый след, который отпечатался в крупных, значимых для композиторского становления опусах центрального периода его творчества.

Несложно заметить, что православная культура достаточно долго запечатлевалась весьма поверхностно и даже (в случае с «Гимном к вечерне» Д. Бортнянского) косвенно. Вместе с тем более глубокое проникновение в религиозный аспект жизни россиянина, сопряжённый с изучением и творческим воспроизведением музыкальных традиций, всё же стало вероятным (усилиями

Б. Галуппи, К. Кавоса, Дж. Тавенера, А. Пярта).

### Этнические границы «русского»

Обзор зарубежной музыки, воплощающей концепт «русское», вскрывает весьма важное обстоятельство: некоторую размытость, подвижность, неоднозначность ключевого понятия. Она даёт о себе знать в тех случаях, когда «русское» тесно соприкасается (и даже взаимопроникает) с каким-то другим ярко выраженным национальным. Симбиотический посыл доносится уже из таких названий пьес, как *Bohemien Russe*, *Russisches Zigeunerlied*. Разумеется, цыганская культура органично встроена в жизнь русского человека. Однако объединение Ференцом Листом (Ferenc Liszt, 1811–1886) в «Две русские мелодии» для фортепиано (1842) «Соловья» А. Алябьева и «Цыганской песни» («Ты не поверишь, как ты мила») П. Булахова или же расшифровка наименования «Цыгане» подзаголовком «русская мелодия для фортепиано» op. 27 (*Les Bohémiens*, публ. до 1852) композитора и пианиста К. Леви (Charles Lewy, 1823–1883) заставляют усмотреть тенденцию к уравниванию, отождествлению, стиранию национальной специфичности.

Намного очевиднее эта тенденция при тесном соприкосновении «русского» и «украинского». Недвусмысленно её декларирует полное название произведения чеха по происхождению Эрнеста Ванжуры (Arnošt Vančura, 1750–1802): «Русская симфония на украинские темы». Английский и немецкий богослов и филолог Б. Бересфорд (Benjamin Beresford, 1750–1819), некоторое время служивший священником в Москве, собрал и опубликовал сборники немецких, шотландских и русских песен с англий-

скими текстами, посчитав возможным один из них назвать «Русский трубадур» («Собрание украинских и других народных мелодий») [*The Russian Troubadour (A Collection of Ukrainian, and other national Melodies)*, 1816], очевидно, исходя из геополитического статуса Украины того времени как окраины России. Польский скрипач и композитор С. Сервачиньский (Stanisław Serwaczyński, 1781–1859) как автор пьесы *Kołomejka* для скрипки и фортепиано op. 10 (1851) не мог не знать украинского происхождения избранного им жанра, и всё же разместил сопутствующий уточняющий комментарий «блестящая фантазия на русские национальные мотивы». Точно то же можно сказать о чешском классическом гитаристе и композиторе Ш. Раке (Štěpán Rak), в 1945 году родившемся в Закарпатьи, который тем не менее назвал одну из своих пьес *Ruska Dumka*; её украинско-польский жанровый генезис подкрепляется интонациями украинского фольклора.

Своеобразное место на этнографической карте Евразии заняла песня *Schöne Minka*. Корни её уходят в украинскую культуру – автором песни «Їхав козак за Дунай» считается запорожский казак Семён Климовский. Вскоре она завоевала Россию, а затем Польшу и соседние страны. Наполеоновские войны «экспортировали» её во Францию. В Австрии и Германии популярность ей обеспечил новый немецкий текст поэта К. Тигде, где героиня получила имя Минка, а песня – название *Schöne Minka, ich muss scheiden*.

Для нас важно то, что в Европе и даже за её пределами песня идентифицировалась однозначно как русская, что подтверждают, например, Девять вариаций на русскую песню (*Schöne Minka*) (9 Variations sur un air russe [*Schöne Minka*], 1814–1815) op. 37/40 К. М. фон Вебера

(Carl Maria von Weber, 1786–1826); Десять варьированных тем для фортепиано op. 107 (*Zehn variierte themen*, 1817–18) Л. ван Бетховена (Ludwig van Beethoven, 1770–1827), где под № 3 значится «Малороссийская песня», а под № 7 «Русская песня» (*Schöne Minka*). На этой мелодии построена пьеса современного американского композитора и аранжировщика К. Л. Грузеля (Carrie Lane Gruselle) «Открытка из России» (*Postcards from Russia*).

Несложно убедиться в том, что понимание «русского» вполне соответствовало историко-географической реалии, этническая идентичность была соотнесена с географическими границами России на определённом этапе её исторической эволюции. Поэтому, поскольку Российская империя конца XVIII и XIX века включала в себя Украину и Польшу, композиторами в то время вполне может быть названо русским, например, украинское или же польское. Очевидно, по этой причине композитор и пианист из Нидерландов Й. Ашер (Josef Ascher, 1829–1869) посчитал допустимым опубликовать в 1857 году каприз-мазурку «Русский крестьянский танец» (или «Польский танец») (*Danse des Paysans russes / Danse polonaise*) op. 55. А вот титул напечатанного в Сиднее польского танца для фортепиано *Volga* op. 36 К. Дуфолта (Claude Dufault; 1877–1934) выглядит достаточно курьёзно.

Симптоматичны заголовки многочисленных инструментальных пьес «Кзаки» (*Kosakenritt*), которые не содержат определённой национальной идентификации. Осведомлённость об истории казачества – генетическом плюрализме казачьего сообщества и большой географической распространённости на территории Российской империи – не позволит соотне-

сти их с какой-то определённой (скажем, русской) национальной культурой.

Неотчётливость, непрояснённая «русского» становится очевидной ещё в одном плане – при его рассмотрении с точки зрения культурологически-психологической идентификации: насколько русское воспринимается и осознаётся именно как таковое европейским «ухом». Наши наблюдения показывают, что «слышимое» отнюдь не обязательно совпадает с «истинным». Приведём тому примеры.

В 1776–1784 годах тон музыкальной жизни Петербурга задавал приехавший из Италии Дж. Паизиелло (Giovanni Paisiello, 1741–1816) – композитор и капельмейстер императрицы Екатерины Второй и учитель музыки великой княгини Марии Фёдоровны. Пребывание в России сказалось на его творчестве, в частности, на двухактной опере «Любовь с препятствиями, или Мельничиха» на либретто Дж. Паломбы (*L'amor contrastato, ossia La molinara*), поставленной в Неаполе в *Teatro dei Fiorentini* уже после отъезда композитора из России в 1788 году. В основу арии главной героини *Nel cor più non mi sento* («В своём сердце я больше не чувствую ликования юности») из II действия (в другой версии оперы – дуэта) положена русская народная песня «На то ль, чтобы печали» (в XIX главе романа «Новь» И. С. Тургенев описывает исполнение этой песни супругами стариками Фомушкой и Фимушкой Субочевыми и приводит её текст: *На то ль, чтобы печали / В любви нам находить / Нам боги сердце дали, / Способное любить?*). Ария настолько полюбилась в Европе, что десятки композиторов (среди которых столь именитые, как Дж. Боттезини, Л. ван Бетховен, Н. Паганини) сделали её аранжировки, преобразовали в свои Фантазии, Вариации и другие пьесы. Однако ни в одном

случае (как, впрочем, и у Паизиелло) в нотном тексте не указывается её русское происхождение, из чего можно сделать предположение, что её русские корни, скорее всего, не были известны европейцам.

Похожее произошло и с музыкой другого итальянца – Дж. Россини (Gioachino Rossini, 1792–1868), который в самой популярной своей опере «Севильский цирюльник» процитировал мелодии русских народных песен «Ты поди, моя коровушка, домой» и «Ах, зачем бы огород городить», но, судя по исследовательским и критическим статьям о произведении, никто их как этнографические документы не воспринял.

Нужно признать, что определённая «глухота» при национальной атрибуции музыки присуща отнюдь не только западноевропейским музыкантам по отношению к русской культуре. Явление это много распространённое и сложнее. Достаточно сказать, что оно простирается также на область национальной самоидентификации. Кажется, ясно видел перед собою А. Ф. Львов задачу государственного масштаба, говоря в своих «Записках» о сочинении гимна России: «Задача эта показалась мне весьма трудною, когда я вспоминал о величественном гимне английском *God, save the King!*, об оригинальном гимне французов и умирительном гимне австрийском. Несколько времени мысль эта бродила у меня в голове. Я чувствовал надобность написать гимн величественный, сильный, чувствительный, для всякого понятный, имеющий отпечаток национальности, годный для церкви, годный для войска, годный для народа, от учёного до невежды»<sup>3</sup>. Однако же эта благородная цель не была оценена по достоинству – крупный знаток русской культуры В. В. Стасов,

характеризуя творческую деятельность А. Ф. Львова, безапелляционно констатировал, что ни гимн, ни душа автора «не имеют ничего национального» [5, с. 143].

Наконец, завершая наш обзор, добавим, что словесное указание на нечто русское может носить и вовсе сугубо условный характер, никоим образом не сопрягаясь с самой музыкой. И явление это в массиве «русских» опусов композиторов-иностранцев весьма распространено.

Итак, выяснилось следующее: зарубежным музыкантам «русское» представляется весьма многообразно. Оно открывается как обозначение государства. Ещё более привлекателен тот его слой, в котором просматривается жизнь россиянина. Значительно (хотя и оправданно) уступает им ещё один аспект русского – аккумулярованный в религии.

Воплощению «русского» способствует арсенал средств и приёмов, среди которых заметно выделяется уточняюще-разъясняющая роль программного заголовка и цитирование специфического музыкального материала (фольклорного или же авторского, получившего большую европейскую известность как *quasi*-фольклорный).

В ходе обзора выяснилось, что само «русское» как архетипический музыкально-художественный концепт весьма расплывчато, его географические и этнические границы размыты. Уже это располагает к тому, чтобы задаться вопросом: позволительно ли при довольно широком охвате признаков русского, да и динамичности самого художественного концепта говорить о глубине его постижения иностранцами музыкантами? Поддаётся ли у них расшифровке «национальный код» – «национально-культурная ДНК» россиянина?

Сказанное убеждает в том, что обозначения проблемы – «русская» тема в музыке композиторов-иностранцев (что, собственно, и сделано в данной публикации) – явно недостаточно. Потребуется её дальнейшая глубокая раз-

работка, при которой понадобится как поиск данных об обстоятельствах создания и исполнения произведений в широком историко-культурологическом контексте, так и тщательный анализ самой музыки.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Штелин Я. Я. Музыка и балет в России XVIII века. Л.: Музгиз, 1935. 190 с.
- <sup>2</sup> Львов Н. А., Прач И. Собрание народных русских песен с их голосами. СПб., 1790. 192 с.
- <sup>3</sup> Львов А. Ф. Записки А. Ф. Львова // Русский архив. 1884. Кн. 2, № 4. С. 241. Цит. по: Алексей Курбатов. Композитор А. Ф. Львов. «Боже, Царя храни!» URL: <http://wordweb.ru/2007/12/06/kompozitor-a.f.-lvov.html> (07.01.2013).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Антоненко Е. Ю. Бальдассаре Галуппи и музыка для православной литургии // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Сер. V. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2017. Вып. 28. С. 49–66.
2. Долгушина М. Г. Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века в её связях с европейской культурой. СПб.: Композитор, 2014. 446 с.
3. Каяк А. Б. Русско-евразийская цивилизация: взаимодействие музыкальных культур (IX – начало XX вв.) // Полигнозис. 2007. № 1 (29). С. 76–95.
4. Рыжкова Н. А. Музыкальные баталии в России // Искусство музыки: теория и история. 2011. № 1–2. С. 127–141.
5. Стасов В. В. Статьи о музыке: в 5 вып. М.: Музыка, 1977. Вып. 3. 1880–1886. 354 с.
6. Шамхалова П. Ш., Казанцева Л. П. Дж. Тавенер. Монодрама «Смерть Ивана Ильича»: к вопросу об интерпретации одноимённой повести Л. Н. Толстого // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2019. № 1. С. 106–114. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.106-114.
7. Шигаева Е. Ю. Русская тема в западноевропейском музыкальном театре (конец XVIII – начало XX вв.): дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2014. 327 с.

*Об авторах:*

**Казанцева Людмила Павловна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки, заведующая Проблемной научно-исследовательской Лабораторией музыкального содержания, Астраханская государственная консерватория (414000, г. Астрахань, Россия), **ORCID: 0000-0002-7943-9344**, [kazantseva-lp@yandex.ru](mailto:kazantseva-lp@yandex.ru)

**Волкова Полина Станиславовна**, доктор искусствоведения, доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор кафедры русского языка, Краснодарское высшее военное Орденов Жукова и Октябрьской Революции краснознамённое училище имени генерала армии С. М. Штеменко (350063, г. Краснодар, Россия), **ORCID: 0000-0002-2424-7521**, [polina7-7@yandex.ru](mailto:polina7-7@yandex.ru)

REFERENCES

1. Antonenko E. Yu. Bal'dassare Galuppi i muzyka dlya pravoslavnoy liturgii [Baldassare Galuppi and Music for the Orthodox Christian Liturgy]. *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Ser. V. Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva* [Bulletin of the Orthodox St. Tikhon Humanitarian University. Ser. V. Questions of History and Theory of Christian Art]. 2017. Issue 28, pp. 49–56.
2. Dolgushina M. G. *Kamernaya vokal'naya muzyka v Rossii pervoy poloviny XIX veka v ee svyazyakh s evropeyskoy kul'turoy* [Chamber Vocal Music in Russia during the First Half of the 19th Century in its Connections with European Culture]. St. Petersburg: Kompozitor. 2014. 446 p.
3. Kayak A. B. Russko-evraziyskaya tsivilizatsiya: vzaimodeystvie muzykal'nykh kul'tur (IX – nachalo XX vv.) [The Russian-Eurasian Civilization: The Interaction of Musical Cultures (From the 9th to the Early 20th Century)]. *Polygnosis*. 2007. No. 1 (29), pp. 76–95.
4. Ryzhkova N. A. Muzykal'nye batalii v Rossii [Musical Battles in Russia]. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [The Art of Music: Theory and History]. 2011. No. 1–2, pp. 127–141.
5. Stasov V. V. *Stat'i o muzyke: v 5 vyp.* [Articles about Music: In 5 Issues]. Issue 3. 1880–1886. Moscow: Muzyka, 1977. 354 p.
6. Shamkhalova P. Sh., Kazantseva L. P. Dzh. Tavener. Monodrama “Smert' Ivana Il'icha”: k voprosu ob interpretatsii odnoimennoy povesti L. N. Tolstogo [The Death of Ivan Ilyich: Concerning the Question of Interpreting Leo Tolstoy’s Novelette of the Same Title]. *Promlemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 1, pp. 106–114. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.106-114.
7. Shigaeva E. Yu. *Russkaya tema v zapadnoevropeyskom muzykal'nom teatre (konets XVIII – nachalo XX vv.): dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Russian Theme in Western European Musical Theatre (From the Late 18th to the Early 20th Century): Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Kazan, 2014. 327 p.

*About the authors:*

**Liudmila P. Kazantseva**, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of Theory and History of Music, Head of the Laboratory of Music Content, Astrakhan State Conservatory (414000, Astrakhan, Russia), **ORCID: 0000-0002-7943-9344**, kazantseva-lp@yandex.ru

**Polina S. Volkova**, Dr.Sci. (Arts), Dr.Sci. (Philosophy), Ph.D. (Philology), Professor at the Russian Language Department, Krasnodar Higher Military Orders of Zhukov and October Revolution Red Banner School named after Army General S. M. Shtemenko (350063, Krasnodar, Russia), **ORCID: 0000-0002-2424-7521**, polina7-7@yandex.ru

