

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.5.36>

Ромашкова Ольга Николаевна, Ромашков Анатолий Анатольевич

**[Переложение симфонической картины "Сеча при Керженце" Н. А. Римского-Корсакова для оркестра русских народных инструментов Г. В. Чернова: темброво-фактурные особенности партитуры](#)**

Авторы данной статьи обращаются к вопросам специфики оркестрового переложения для народно-инструментального состава. На примере особенностей инструментовки партитуры симфонической картины "Сеча при Керженце" Н. А. Римского-Корсакова показано, какие аспекты возникают при переложении симфонической музыки для оркестра русских народных инструментов. В характеристике особенностей партитуры переложения для оркестра русских народных инструментов особое внимание уделяется труппным эпизодам и солирующим проведением. Анализируются механизмы адаптации симфонической партитуры к условиям народно-оркестрового состава.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2020/5/36.html](http://www.gramota.net/materials/9/2020/5/36.html)

Источник

**[Манускрипт](#)**

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 5. С. 183-188. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2020/5/](http://www.gramota.net/materials/9/2020/5/)

**[© Издательство "Грамота"](#)**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

Именно благодаря «заказным» произведениям в музыкальном искусстве появляется бесценный репертуар в фортепианном исполнительстве. Наблюдения приводят нас к выводу: одноручные концертные произведения становятся уникальным явлением среди фортепианных сочинений, что позволяет открыть новые возможности только одной руки и доказывает, что одноручные произведения можно смело ставить в один ряд с двуручными.

*Список источников*

1. **Благодарская Е. А.** Об одной утерянной рукописи Пауля Хиндемита: к изучению творческого наследия композитора // Манускрипт. 2018. № 6 (92). С. 102-106.
2. **Гаврилина М.** Пауль Витгенштейн [Электронный ресурс]. URL: <https://mary-eglantine.livejournal.com/197326.html> (дата обращения: 05.04.2020).
3. **Дельсон В.** Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. М.: Сов. композитор, 1973. 287 с.
4. **Захарова Ю.** Пауль Витгенштейн – однорукий пианист-виртуоз [Электронный ресурс]. URL: <http://www.aksent.info/publ/139/> (дата обращения: 02.02.2020).
5. **Краузе Э.** Рихард Штраус: образ и творчество / предисл. Б. В. Левика; пер. с нем. Г. В. Нашатыря. М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. 628 с.
6. **Ланди Э.** Тайная жизнь великих композиторов [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rulit.me/books/tajnaya-zhizn-velikih-kompozitorov-read-374297-82.html> (дата обращения: 23.02.2020).
7. **Мигуле Я.** Богуслав Мартину. М.: Музыка, 1985. 232 с.
8. **Равель в зеркале своих писем** [Электронный ресурс] / сост. М. Жерар и Р. Шалю; пер. с фр. Л.: Музыка, 1998. URL: [http://yanko.lib.ru/books/music/ravel\\_letters\\_ru.htm](http://yanko.lib.ru/books/music/ravel_letters_ru.htm) (дата обращения: 27.04.2020).
9. **Шадковская Л.** В венском вальсе кружится любовь... [Электронный ресурс]. URL: <https://irinazaytseva.ru/v-venском-valse-kruzhitsya-lyubov.html> (дата обращения: 13.03.2020).
10. <http://intoclassics.net/news/2010-11-26-19900> (дата обращения: 25.02.2020).

### **“Performer’s Request” for One-Hand Piano Compositions**

**Rokitskaya Polina Viktorovna**

*Tambov State Musical Pedagogical Institute named after S. V. Rachmaninov  
polyagordienko@mail.ru*

The article analyses piano compositions written at the request of the Austrian pianist Paul Wittgenstein, Czech pianist Otakar Hollmann and Saratov musician Tamaz Zurabovich Dzhagnaradze. Objects of the research are one-hand piano compositions commissioned by the pianists who had undergone severe ordeals. The researcher considers history of creation and peculiarities of one-hand piano compositions. The research findings can be used while teaching the discipline “History and Theory of Piano Performance”.

*Key words and phrases:* instrumental music; one-hand piano compositions; concert genre; P. Wittgenstein; O. Hollmann; E. V. Gokhman; T. Z. Dzhagnaradze.

УДК 7; 18:7.01

Дата поступления рукописи: 01.08.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.5.36>

*Авторы данной статьи обращаются к вопросам специфики оркестрового переложения для народно-инструментального состава. На примере особенностей инструментовки партитуры симфонической картины «Сеча при Керженце» Н. А. Римского-Корсакова показано, какие аспекты возникают при переложении симфонической музыки для оркестра русских народных инструментов. В характеристике особенностей партитуры переложения для оркестра русских народных инструментов особое внимание уделяется тюттийным эпизодам и солирующим проведением. Анализируются механизмы адаптации симфонической партитуры к условиям народно-оркестрового состава.*

*Ключевые слова и фразы:* народные инструменты; переложение; оркестровка; Н. А. Римский-Корсаков; партитура; оркестровые приёмы.

**Ромашкова Ольга Николаевна**, к. иск.

**Ромашков Анатолий Анатольевич**

*Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт имени С. В. Рахманинова  
o.romashkova@mail.ru; muszagadka@fgmpi.ru*

### **Переложение симфонической картины «Сеча при Керженце» Н. А. Римского-Корсакова для оркестра русских народных инструментов Г. В. Чернова: темброво-фактурные особенности партитуры**

В конце XIX века в русской музыкальной жизни произошло знаковое событие: начинают образовываться оркестры русских народных инструментов, обладающие самобытным национальным звучанием, важнейшей

задачей которых стала пропаганда национальной культуры. Честь первооткрывателя по праву принадлежит Василию Васильевичу Андрееву, создавшему «Кружок любителей игры на балалайках», ставший Великоорусским оркестром. Выступления оркестра вызвали огромный общественный резонанс, что повлекло за собой рождение подобных коллективов по всей России.

Параллельно с созданием оркестров народных инструментов складывался и их репертуар. Безусловно, основу репертуара составляли обработки русских и украинских народных песен, что естественно и созвучно специфике народного оркестра. Как великолепные мастера аранжировок для народного оркестра проявили себя Владимир Трифонович Насонов, Николай Петрович Фомин, Фёдор Августович Ниман, Николай Иванович Привалов и другие композиторы [1].

Но уже на заре формирования репертуара народных оркестров помимо фольклорных источников авторы использовали и образцы русской классической, преимущественно оперной, музыки, адаптируя их под иной исполнительский состав, причём звучание народных инструментов подчёркивало их национальный характер. Здесь проявляется своего рода «обратная связь»: интонационный материал, пришедший в классическую музыку «из народа», прошедший профессиональную «огранку», получив новое звучание в оркестре народных инструментов, вновь возвращается «в народ» [3]. Так, в концертах Великоорусского оркестра В. В. Андреева звучали фантазии на темы опер «Жизнь за царя», «Руслан и Людмила» и «Камаринская» М. И. Глинки в обработке В. Т. Насонова, а также фрагменты из опер «Князь Игорь», «Евгений Онегин», «Снегурочка», «Садко» в обработках В. Т. Насонова, Н. П. Фомина и Ф. А. Нимана.

Отчасти включение в репертуар образцов классической музыки несло просветительскую функцию, так как сами оркестры были рассчитаны не только на профессионалов, но и на любителей музыки, а их аудитория простиралась далеко за пределы двух столиц. Примечательно, что для обработок избираются различные образцы инструментальной музыки – и оркестровые, и фортепианные произведения. Так, например, заключительная пьеса «Детского альбома» П. И. Чайковского «В церкви» существует в двух вариантах переложений – Н. И. Привалова и Ф. А. Нимана. В переложениях фортепианной музыки для оркестра аранжировщик может проявить свою творческую фантазию, музыкальные представления, своё знание инструментовки и специфики народного оркестра.

Характеристика процессов, протекающих в сфере репертуарной политики, представляется *актуальной* и в свете современного народно-инструментального исполнительства. *Научная новизна* данной статьи связана с рассмотрением иных аспектов, возникающих при переложении симфонической музыки для оркестра русских народных инструментов. Симфонические произведения, как правило, создаются уже с определённым тембробразным звучанием. Достаточно вспомнить знаменитые слова Н. А. Римского-Корсакова: «Инструментовка есть одна из сторон души самого сочинения... Как неправильно думают многие, говоря: такой-то композитор прекрасно инструментует или такое-то (оркестровое) сочинение отлично инструментовано. Само сочинение задумано как оркестр и в самом своем начале уже имеет оркестровые краски, присущие автору и ему одному, его творцу. Разве возможно сущность музыки Вагнера отделить от его оркестровки? Да это всё равно, что сказать: такая-то картина такого-то художника отлично им разрисована красками» [7, с. 12].

То есть композитор, создавая оркестровое сочинение, уже мыслит инструментальными тембрами, и тематизм произведения непосредственно связан с краской его звучания. Поэтому в переложениях образцов симфонической музыки для народного оркестра перед автором стоит важная задача – максимально сохранить тембробраз оригинала. Как верно отмечает Ю. Н. Шишаков, «авторская партитура является законченным и детализированным изложением мысли композитора, поэтому при переинструментовке с симфонической партитуры следует по возможности сохранять в неприкосновенности фактуру инструментуемого произведения» [10, с. 197]. *Цель* данной статьи заключается в рассмотрении механизмов адаптации симфонической партитуры к условиям народно-оркестрового состава.

Особая ответственность ложится на авторов переложений для оркестра русских народных инструментов произведений такого признанного мастера инструментовки, как Н. А. Римский-Корсаков. Необходимо отметить, что композитор с большим уважением относился к В. В. Андрееву и его оркестру. Ещё при жизни композитора в репертуаре Великоорусского оркестра звучали отрывки из его опер в переложении бывшего его ученика Н. П. Фомина. Более того, при создании партитуры оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Н. А. Римский-Корсаков неоднократно консультировался с В. В. Андреевым, желая включить инструменты русского народного оркестра в партитуру оперы. «Да здравствует Андреев, Фомин и всякие les joueurs de balalai! Въезд поезда и свадебную я устроил с домрами и балалайками на сцене и, конечно, кроме того, и оркестром. Я думаю, что выйдет не худо» [6, с. 191].

Говоря об этой опере в целом, необходимо отметить, что изначально она строится на русских легендах и сказаниях, она овевана «русским духом», пронизана русской интонационностью, и включение в её партитуру народных инструментов вполне закономерно. Однако без Великоорусского оркестра Андреева вряд ли композитору пришла идея поместить на оперной сцене балалайки и домры.

Особенное место в «Китеже» принадлежит чисто оркестровым номерам: «Похвала пустыне» (вступление к I действию), «Свадебный поезд» (II действие), «Сеча при Керженце» (антракт ко второй картине III действия), «Блаженная кончина Февронии. Хожение в невидимый град» (антракт ко второй картине IV действия). Эти номера составляют оркестровую сюиту, являющуюся украшением репертуара симфонических оркестров. В данных оркестровых фрагментах Н. А. Римский-Корсаков предстаёт как безусловный мэтр симфонического письма.

Как же справиться с задачей переложения симфонического произведения для оркестра русских народных инструментов, не повредив образный строй оригинала, тем более если это шедевры симфонического искусства Н. А. Римского-Корсакова? На самом деле, оркестровка композитора настолько продумана и прозрачна, что совершенно естественно адаптируется под иной исполнительский состав, в частности под оркестр русских народных инструментов.

Эту задачу блестяще решает Геннадий Владимирович Чернов – талантливый композитор, педагог, профессор кафедры композиции и инструментовки Российской академии музыки им. Гнесиных, автор целого ряда произведений (в том числе двух симфоний) для оркестра русских народных инструментов [2; 9]. Этот музыкант обладает доскональными знаниями исполнительских возможностей всех инструментов как народного, так и симфонического оркестров, и в своих переложениях он стремится максимально сохранить задуманный автором образный строй произведения [8].

Г. В. Чернов с большим пиететом относится к творчеству Н. А. Римского-Корсакова и даже посвятил великому композитору одно из своих сочинений – Восточную фантазию «Памяти Н. А. Римского-Корсакова» для кларнета и симфонического оркестра, и его оркестровка «Сечи при Керженце» для народного оркестра является данью уважения Мастеру. Его переложение не просто сохраняет замысел автора, оно заново раскрывает образы выдающегося русского композитора средствами оркестра русских народных инструментов [4].

Симфоническая картина «Сеча при Керженце» Н. А. Римского-Корсакова – это величественная батальная фреска, запечатлевшая один из драматических сюжетов русской истории – татаро-монгольское нашествие. Для характеристики противоборствующих сторон композитор традиционно применяет контрастные музыкальные средства, в том числе и тембровые характеристики.

Композитор для этой картины избирает тройной состав симфонического оркестра, усиливая группу ударных: литавры, треугольник, малый барабан, тарелки, большой барабан. Автор переложения для народного оркестра использует те же ударные, но добавляет фортепиано, способное усилить и ударную группу, и тембр остальных инструментов. В этом же ключе применяются и гусли, им поручаются резкие аккорды, выполняющие функцию ударных.

Роли деревянно-духовых инструментов распределяются между входящими в состав оркестра русских народных флейтой, гобоем и кларнетом, но добавляя к недостающим голосам баяны. Являясь отчасти духовыми инструментами, обладая ярким, насыщенным тембром, баяны наиболее близки звучанию как деревянных, так и медных духовых инструментов. Распределению «ролей» отчасти помогает сам Н. А. Римский-Корсаков, разъединяя партии парных инструментов. Так, например, зачастую Г. В. Чернов партию первой флейты оставляет за флейтой, вторую флейту поручает гобою или первому баяну.

Иной ракурс инструментовки возникает при распределении партий струнных. Ведущие инструменты симфонического оркестра – струнно-смычковые – обладают не только выразительным тембром, имеющим различные художественные возможности, но и достаточно ярким звуком. Партии струнно-смычковых Г. В. Чернов распределяет между струнно-щипковыми домрами и балалайками, при этом кантилена поручается преимущественно домрам, а фоновое сопровождение – балалайкам. Такое разделение позволяет сохранить звуковой баланс.

Сравним наиболее показательные фрагменты оркестровок «Сечи» Н. А. Римского-Корсакова и Г. В. Чернова. Начало картины создает зрительный эффект приближения татарских полчищ: на фоне тихого рокота литавр и долгой педали виолончелей и контрабасов на пианиссимо у бас-кларнета и фагота появляется тема татарского набега, к которой присоединяются альты и скрипки с сурдиной, подчёркивая ее сухое зловещее звучание. У Г. В. Чернова долгий звук поручен басовым домрам и контрабас-балалайкам, литавры остаются на своём месте. А вот мелодия татар звучит у третьего баяна, к которому в процессе развития подключаются фортепиано, кларнет, первый и второй баяны. Таким образом, низкий регистр довольно резкого баяна заменяет мрачный дуэт фагота и бас-кларнета.

Далее возникает ритм скачки. Изначально Н. А. Римский-Корсаков поручает этот эпизод (*pizzicato*) отрывистым аккордам деревянных инструментов и валторн в сочетании с характерной ритмической фигурой в партии альтов. Г. В. Чернов доверяет аккорды альтовым и басовым домрам, второму и басовому баянам и балалайкам, а ритмическую фигурацию – первому и третьему баянам, которые в сравнении с альтами оригинала звучат более рельефно.

При переинструментовке кантилены также наблюдается ряд специфических особенностей. В «Сечи при Керженце» обнаруживаются две яркие кантиленные темы. Первая характеризует русское войско, основана на теме хора «*Прости, прощай, родная весь*» первой картины III действия. В оригинале эта тема звучит у пар флейт, кларнетов и фаготов в терцию, а мелодический ответ – у первых и вторых скрипок *divisi* в терцию, фигурационный фон скачки по-прежнему поручен альтам. В партитуре для оркестра русских народных инструментов партии дублирующих в терцию второй флейты и второго кларнета исполняет в октаву первый баян, ответ звучит у малых и альтовых домр (Пример № 1).

Вторая тема олицетворяет татар, причём Н. А. Римский-Корсаков для их характеристики использует изменённую русскую народную песню «*Про татарский полон*», то есть татары показаны глазами русских. Звучит тема в низком регистре у бас-кларнета и контрафагота, виолончелей и контрабасов. Её сопровождают аккорды у гобоев и кларнетов, фигурация скачки от альтов переходит к первым и вторым скрипкам, а также добавляется ритмическое *ostinato* у тромбона. Контрапунктом ей звучит тема русских у флейты и гобоя. В народном оркестре тему ведут басовые домры, басовый баян и бас-балалайки, аккордовый

фон поручен второму баяну и балалайкам, фигура скачки – малым домрам, первому и третьему баянам, компенсируя при этом отсутствие тромбона. Тема русских звучит, почти как в оригинале, у деревянных: флейты, гобоя и кларнета (Пример № 2).

Сходные явления обнаруживаем и при сравнении туттийных фрагментов. Наиболее яркий из них совпадает с кульминацией битвы, с её драматической развязкой. Здесь оба композитора задействуют все имеющиеся оркестровые ресурсы. В данной оркестровке мощь медных инструментов замещают баяны и фортепиано.

**Таким образом,** инструментовка «Сечи при Керженце» Г. В. Чернова максимально приближена к оригинальной оркестровке Н. А. Римского-Корсакова. При этом звучание оркестра русских народных инструментов несколько не искажает замысел автора, более того, картина народного бедствия оказывается прорисованной иными красками, более близкими самому народному духу, народному пониманию.

В заключение приведём слова Мстислава Леопольдовича Ростроповича: «Римский-Корсаков был очень русским человеком и очень русским композитором. Я считаю, что эта его исконно русская суть, его глубинная фольклорно-русская основа сегодня должна быть особенно ценима» [5, с. 3]. Одними из проявлений оценки «народности» Н. А. Римского-Корсакова и являются грамотные, профессиональные переложения его симфонических сочинений для оркестра русских народных инструментов. Таких переложений на сегодняшний день немало. Наиболее репертуарные – это: «Увертюра на темы трёх русских песен», «Воскресная увертюра», «Три чуда» из оперы «Сказка о царе Салтане», Вариации для гобоя с духовым оркестром на тему романса М. И. Глинки «Что красotka молодая», а также многочисленные попури на темы из опер Н. А. Римского-Корсакова. Бессмертные произведения великого мастера симфонического письма обретают новое дыхание в новом тембровом звучании.

#### Нотные примеры

##### Пример № 1

The musical score for Example No. 1, measures 72-81, is presented in a multi-staff format. The key signature is three flats (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The score includes the following parts:

- Flute I (Fl. I):** Measures 72-81, starting with a piano (*p*) dynamic.
- Flute II (Fl. II):** Measures 72-81, starting with a piano (*p*) dynamic.
- Oboe (Oboe):** Measures 72-81, starting with a piano (*p*) dynamic.
- Clarinet in B-flat (Clarin. in B.):** Measures 72-81, starting with a piano (*p*) dynamic.
- Horn I (Horn I):** Measures 72-81, starting with a piano (*p*) dynamic.
- Horn II (Horn II):** Measures 72-81, starting with a piano (*p*) dynamic.
- Horn III (Horn III):** Measures 72-81, starting with a piano (*p*) dynamic.
- Bassoon I (Bass. I):** Measures 72-81, starting with a piano (*p*) dynamic.
- Bassoon II (Bass. II):** Measures 72-81, starting with a piano (*p*) dynamic.
- Bassoon III (Bass. III):** Measures 72-81, starting with a piano (*p*) dynamic.

The score features various musical notations, including slurs, ties, and dynamic markings. The overall texture is dense, reflecting the orchestration's aim to replace the power of brass instruments with Russian folk instruments and piano.

## Пример № 2

The image shows a page of a musical score for Example No. 2. The score is written for a full orchestra and woodwinds. It begins at measure 82. The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 3/4. The score includes staves for Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet in B-flat, Bassoon I, II, and III, Bassoon in Bass, Trumpet I, II, and III, Trombone I, II, and III, and Tuba. Dynamics are marked with *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). There are also markings for *tr* (trill) and *p* (piano) in the tuba part.

## Список источников

1. Акулович В. И. Н. И. Привалов – создатель и руководитель любительских оркестров и ансамблей народных инструментов [Электронный ресурс] // Петербургский ансамбль «Скоморохи». URL: <http://skomorokhi.narod.ru/art/art7.html> (дата обращения: 08.04.2020).
2. «Бумага всё стерпит, но нужно думать и о слушателе» [Электронный ресурс]: интервью с Г. В. Черновым // Мемориальный музей-квартира Ел. Ф. Гнесиной. URL: <https://www.gnesina-museum.com/intervyu-g-v-chernov> (дата обращения: 08.04.2020).
3. Бычков В. В. К вопросу об эволюции тембровой драматургии народно-оркестровой музыки [Электронный ресурс]. URL: <https://socionet.ru/publication.xml?h=spz:cyberleninka:5665:14525528> (дата обращения: 08.04.2020).
4. «Жива великая традиция русской классической музыки». К 80-летию композитора Геннадия Чернова [Электронный ресурс] // АТЕНЕЙ: центр знаний и искусств. URL: <http://www.ateney.ru/zhiva-velikaya-traditsiya-russkoj-klassicheskoy-muzyki-k-80-letiyu-kompozitora-gennadiya-chernova> (дата обращения: 08.04.2020).
5. Летопись музыкальной жизни: к 170-летию Н. А. Римского-Корсакова: кат. выст. / Ленингр. обл. универс. науч. б-ка; сост. Е. А. Абаймова; отв. за вып. Н. С. Кустова. СПб., 2014. 14 с.
6. Римский-Корсаков Н. А. Переписка с А. К. Глазуновым // Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма: в 2-х т. Л.: Музгиз, 1960. Т. 2. С. 157-269.
7. Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка: в 8-ми т. М.: Музгиз, 1959. Т. 3. Основы оркестровки (1873-1908) / подгот. А. Н. Дмитриевым. 805 с.
8. Русскому композитору и педагогу Г. В. Чернову – 80 [Электронный ресурс] // Музыкальные сезоны. URL: <https://musicseasons.org/bumaga-vsyo-sterpit-no-nuzhno-dumat-i-o-slushatele> (дата обращения: 08.04.2020).
9. Чернов Геннадий Владимирович [Электронный ресурс] // Союз композиторов России. URL: <http://unioncomposers.ru/composer/view/?id=453> (дата обращения: 08.04.2020).
10. Шишаков Ю. Н. Инструментовка для оркестра русских народных инструментов. М.: Музыка, 1970. 214 с.

## G. V. Chernov's Adaptation of N. A. Rimsky-Korsakov's "The Battle of Kerzhenets" for the Russian Folk Orchestra: Timbre and Textual Peculiarities of the Score

Romashkova Ol'ga Nikolaevna, Ph. D. in Art Criticism

Romashkov Anatolii Anatol'evich

Tambov State Musical Pedagogical Institute named after S. V. Rachmaninov

o.romashkova@mail.ru; muszagadka@tgmpi.ru

The authors consider specificity of folk instrumental interpretation. By the example of instrumentation of N. A. Rimsky-Korsakov's "The Battle of Kerzhenets" score, the paper examines difficulties that occur while adapting symphonic music for the Russian folk orchestra. Special attention is paid to analysing tutti and solo parts in the score of the folk orchestra version. The techniques to adapt symphonic score for the Russian folk orchestra are revealed.

*Key words and phrases:* folk instruments; arrangement; orchestration; N. A. Rimsky-Korsakov; score; orchestral techniques.

УДК 782.1

Дата поступления рукописи: 30.03.2020

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.5.37>

**Цель исследования** – дешифровать музыкально-символическую модель оперы Кароля Шимановского «Король Рогер», рассматривая её с позиций теории авторского мифа, и проследить тем самым становление идеи произведения. **Научная новизна** заключается в выявлении комплекса музыкальных тем-символов, раскрывающих состояние внутреннего мира героя и обозначающих этапы преобразования человека на пути обретения духовной гармонии. **Полученные результаты** показывают, что, опираясь на мифологемы и символы, принадлежащие традициям разных эпох, народов, композитор творит собственный миф, где множество примет далёких времён образуют новое художественное пространство. Не устанавливая национальных и временных границ, Шимановский выстраивает собственную картину мира.

**Ключевые слова и фразы:** польская музыка; Кароль Шимановский; опера «Король Рогер»; авторский миф; музыкальная драма; музыкальные темы-символы.

**Садуова Алия Талгатовна**, к. иск., доц.

**Карпова Елена Константиновна**, к. иск., доц.

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова

Aliya\_saduova@mail.ru; Elenacostante@rambler.ru

### Музыкально-символическая модель оперы Кароля Шимановского «Король Рогер»

Опера «Король Рогер» Кароля Шимановского – одно из концепционно сложных творений первых десятилетий XX века. После премьеры, состоявшейся в Варшаве в 1926 году, польский музыковед Г. Опеньский писал: «Это произведение... без сомнения занимает очень значительное место. Однако всеобщее признание оно получит только по прошествии некоторого времени, то есть тогда, когда произойдет эволюция вкусов общества, оно продвинется вперёд настолько, что сможет понять красоту произведения и оценить его истинное значение» [Цит. по: 15, s. 144-145].

Долгое время опера находилась в тени, режиссёрские обращения к ней были редки, однако к концу XX века, начиная с 1990-х годов, она привлекает театры разных стран, постановки появляются одна за другой, вызывая интерес публики и критики, а также немало дискуссий. В 2008 году премьера состоялась в России как результат совместной работы Мариинского театра и Вроцлавской оперы (музыкальным руководителем выступил Валерий Гергиев, режиссёром – Мариуш Трелинский). Постигание этого выдающегося творения Кароля Шимановского представляется своевременным.

По истории создания оперы «Король Рогер» фактов известно немало, но они рассредоточены по самым разным источникам – эпистолярному наследию, монографическим очеркам о композиторе, статьям [1; 7; 8; 13-15]. Обзор литературы позволяет выделить публикации Э. И. Волынского, Н. Р. Котлер, И. И. Никольской [2; 3; 7], где имеется характеристика оперы. Авторы, однако, ограничиваются беглыми замечаниями. Более пристально произведение изучается в работах А. В. Сердюка, И. Я. Родионовой [9; 11; 12]. Первый из них рассматривает оперу как музыкальную драму в аспекте преемственности с традициями Р. Вагнера. Важным представляется вывод исследователя о том, что «драма базируется... на синтезе разных культур прошлого и современности и переплетении многих философских, этических, эстетических, религиозных идей и музыкальных стилей» [12, с. 29]. Для понимания замысла произведения значительной стала работа И. Я. Родионовой [9]. Разворачивая широкую культурную панораму рубежа веков, она даёт характеристику