

© Бегичева, О.В., 2019.
УДК 784.3(740)
DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10023

РУССКАЯ БАЛЛАДА КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX в. ГЛАЗАМИ ЗАРУБЕЖНЫХ УЧЕНЫХ

О.В. Бегичева¹

¹ Волгоградский государственный институт искусств и культуры, Волгоград, 400001, Российская Федерация

Аннотация. В работе рассматриваются научные труды зарубежных ученых – С. Норкотта («Баллада без слов») и Джеймса Паракиласа («Баллады без слов: Шопен и традиция инструментальной баллады») в переводе автора данной статьи, посвященные исторической динамике музыкальной баллады. Цель – ознакомление отечественного читателя с позицией западного – английского и американского – искусствоведения относительно концепции жанрового архетипа баллады, ее релевантных признаков, а также места русской музыкальной баллады в европейской культуре. Освещаются отдельные вопросы теоретической рефлексии западного музыкознания, приводятся интересные факты из истории создания, публикации, трактовки программных источников русских оркестровых баллад, содержащиеся в двух названных работах зарубежных коллег. Это расширяет, уточняет и корректирует сложившееся представление отечественной музыкальной науки о таких произведениях, как «Воевода» П. Чайковского, «Тамара» М. Балакирева, «Алеша Попович» А. Танеева, баллады С. Ляпунова и А. Глазунова. Высказывается полемическая позиция, обозначающая иную точку зрения на типовые признаки романтической баллады в соответствии с научными представлениями автора статьи, выдвигающего тезис о существовании в романтизме двух типологических разновидностей жанра – табуированной и национально-исторической.

Ключевые слова: русская баллада, романтическая культура, Дж. Паракилас, С. Норкотт.

Конфликт интересов. Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Бегичева, О.В. Русская баллада конца XIX – начала XX в. глазами зарубежных ученых. Вестник музыкальной науки. 2019. № 4. С. 23–29.

DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10023.

THE RUSSIAN BALLAD OF THE END XIX – AND EARLY XX CENTURIES IN REVIEWS OF FOREIGN SCIENTISTS

O.V. Begicheva¹

¹ Volgograd State Institute of Arts and Culture, Volgograd, 400001, Russian Federation

Abstract. The paper discusses the scientific works of foreign scientists-Sidney Norcott ("Ballad without words") and James Parakilas ("Ballads without words: Chopin and the tradition of instrumental ballads") in the translation of the author of this article, devoted to the historical dynamics of musical ballads. The aim is to familiarize the domestic reader with the position of Western-English and American-art criticism regarding the concept of the genre archetype of the ballad, its relevant features, as well as the place of the Russian musical ballad in European culture. The article highlights some issues of theoretical reflection of Western musicology, provides interesting facts from the history of creation, publication, interpretation of program sources of Russian orchestral ballads contained in the two works of foreign colleagues. This expands, clarifies and corrects the existing idea of the traditional musical science about such works as "Voivode" by P. Tchaikovsky, "Tamara" by M. Balakirev, "Alyosha Popovich" by

A. Taneyev, Ballads by S. Lyapunov and A. Glazunov. A polemical position is expressed, indicating a different point of view on the typical features of a romantic ballad in accordance with the scientific ideas of the author of the article, who puts forward the thesis about the existence in romanticism of two typological varieties of the genre-taboo and national-historical.

Keywords: Russian ballad, romantic culture, J. Parakilas, S. Norkott.

Conflict of interests. The author declares the absence of conflict of interest.

For citation: Begicheva, O.V. (2019), "The Russian ballad of the end XIX – and early XX centuries in reviews of foreign scientists", *Journal of Musical Science*, no. 4, pp. 23–29.

DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10023. (in Russ).

Исследование музыкальной романтической баллады американским ученым Джеймсом Паракиласом считается самым крупным и авторитетным трудом зарубежного искусствоведения. Его монография «Баллады без слов: Шопен и традиции инструментальной баллады», выпущенная издательством «Amadeus Press» в 1992 г. (Parakilas J., 1992), продолжает линию, прочерченную английским музыковедом, культурологом, крупным общественным деятелем Сиднеем Норкоттом (1942). В книге «Баллада в музыке», изданной в Оксфорде за 50 лет до выхода в свет научного бестселлера Дж. Паракиласа, автор разметил «карту балладного жанра», оставив открытым вопрос, какие произведения (помимо вокальных или хоровых) можно считать балладой¹.

Спустя полвека взгляд из-за Атлантики утвердил в правах «баллады без слов» (авторское название фортепианных баллад Ф. Шопена, которое впоследствии было сокращено редактором «Всеобщей музыкальной газеты»), отдав должное истории, рассказанной в звуках «от имени» темы-персонажа по формуле поэтической баллады. Паракилас поднял непростую для музыкальной науки историю теоретического обоснования жанра инструментальной баллады, которой более полувека было отказано в праве на самостоятельность жанровой модели, несмотря на огромную популярность

и многочисленность ее художественных образцов в музыкальной культуре романтизма.

Без понимания требований слушательской, исполнительской, композиторской аудитории XIX столетия сегодня не будут ясны трудности, возникающие на пути научной рефлексии в интерпретации американского исследователя, поэтому сначала осветим этот вопрос, а затем перейдем к характеристике инструментальных баллад русских композиторов. Как отмечает Паракилас, баллада в романтизме появилась как реакция прогрессивных деятелей искусства на засилье аристократической салонной культуры, как протест против мертвого опыта итальянской оперной традиции, когда С.Т. Кольридж поднял знамя борьбы, объявив живым источником поэзии фольклорную песню, увидев в балладе «истинную природу музыки». Начало сближения поэтической, затем музыкальной баллады с фольклором было положено в Поэмах Оссиана, бюргеровской «Леноре», «Песнях шотландской границы» В. Скотта, которые для европейской публики были открыты в начале XIX в.

Однако, как отмечает ученый, композиторы, отвечая на запросы слушательской аудитории, писали свои баллады по «оперной канве». Первой альтернативой итальянской оперной арии выступили балладные песни И. Цумштега.

В преддверии нового столетия это были самые смелые, яркие и удачные опыты композиторской работы в балладном жанре. Уже спустя четверть века в Германии сложилась композиторская школа, адаптирующая фольклорный материал к академической традиции. Среди ее флагманов – К. Лёве, сумевший в своих сочинениях соединить драматические элементы и повествовательную стилистику – прием, получивший кульминационное выражение в творчестве Ф. Шуберта.

Как справедливо замечает Паракилас, без такого пути, пройденного вокальной балладой, появление инструментальных баллад Ф. Шопена было бы невозможно. Утверждение в них повествовательной стилистики, не теряющей красоты и гибкости речи, работа с музыкальной темой, как с героем в оперной сцене, персонификация тематического материала при отсутствии программы – вот, казалось бы, сложившийся алгоритм жанра, явленный признанным мастером баллады. Однако композиторы, увидев новаторские идеи польского гения, не прониклись глубиной его открытий, не стали следовать курсу, взятому Шопеном и, номинируя свои опусы как баллады, копировали стилистическую, а не жанровую модель его баллад.

Неслучайно, когда в 1836 г. появились первые баллады К. Вик и Ф. Шопена, издатели не поспешили признать новый жанр и включить его в свои словари. Лишь спустя сорок три года у Дж. Гроува появляется первая публикация о балладе (1879), но и здесь балладам Шопена, при упоминании блистательного качества его музыки, было отказано в новизне их жанрового профиля, поскольку, по мнению редактора, баллада не имела ни собствен-

ной формы, ни выделяющей ее среди прочих жанров индивидуальной содержательной характеристики.

Такое положение вещей Паракилас связывает с несколькими моментами. Во-первых, свою негативную роль сыграло то самое стилистическое подражание Шопену, которое вызвало к жизни немалое количество произведений, написанных по балладной канве, но не получивших этого жанрового имени. Во-вторых, образовалась огромная «шлаковая» продукция салонных пьес, номинированных как баллады, но таковыми не являющихся, наконец, в творчестве других композиторов выделилась ветвь жанра, отличная от шопеновских баллад. Все это вместе взятое затрудняло установление жанрового портрета «баллады без слов».

Таким образом, даже в период своего расцвета баллада ускользала от теоретической дефиниции. Точнее сказать, она осознавалась только как поэтический опус или как жанр вокальной музыки. Со времен Дж. Гроува, с сожалением высказывается Паракилас, музыкальная наука в этом вопросе не сильно продвинулась вперед.

Подтверждением изложенному служит научная позиция С. Норкотта, который вначале в исследовании весьма уклончиво характеризует балладу, предпочитая «прятаться» за оригинальной цитатой из книги своего коллеги по университету литературоведа Уильяма Керра, где, по сути, ничего не сказано о признаках жанра, а затем отказывает инструментальной балладе «в правах» на жанровое имя². Приводим его слова: «К сожалению, композиторы, как и поэты были предрасположены к неразборчивости в использовании термина баллада. Хоровые баллады, само собой, эффективны и удобны для

длительного повествования, но использование термина для инструментальных композиций (от сольных фортепианных до оркестровых партитур) не является органичным...» (Northcote S., 1942, p. 12). И хотя в монографии приведены подобные примеры, помещенные в раздел «Divers Ballads», ученый не признает их в качестве балладных образцов.

Итак, перед Паракиласом стояла задача определиться с релевантными признаками инструментальной баллады. С этой целью ученый максимально расширил географию жанра и исполнительский состав. Так музыковедом были выделены и обоснованы два вида инструментальной баллады – небольшое повествование в традициях песенного жанра в фольклорном духе (брамсовского типа) и развернутая драматическая поэма (шопеновского типа). На протяжении всего исследования автор постоянно обращается к названным моделям, показывая их трансформацию в различных национальных культурах, в том числе и в России. Однако, чтобы понять специфику русских баллад, необходимо проследить преемственность жанровых традиций, выстроенных в монографии как передача эстафеты от одной страны к другой.

Выделяя в первых рядах оркестровые баллады «немецкоговорящих» стран Европы («German-Speaking Countries»), развивающих шопеновскую модель драматической «истории в звуках», Паракилас отмечает значительную роль программности в их сочинениях. Затем рассматривает баллады Франции и Британии. Парадокс французских баллад, по мнению ученого, заключался в обращении композиторов к немецкой литературе – Г. Бюргеру, Л. Уланду, И. Гёте – и как следствие в развитии тенденций программной оркестровой баллады в своей стране.

Принятие французами традиций прусской культуры уходит корнями в историю Франко-прусской войны 1871 г. Подчеркивая, что многие французские композиторы были участниками обороны Парижа, американский историк музыки объясняет причины франко-немецкой творческой ассимиляции. Музыка объединенной Германии, где процветала мифологическая драма Р. Вагнера, напоенная духом древних легенд, для К. Сен-Санса, С. Франка, В. Д'Энди, П. Дюка стала художественным открытием. Они с энтузиазмом изучали симфонические поэмы Ф. Листа, а в немецкой поэзии нашли для себя живой источник национального духа. Так, концепция «Леноры» А. Дюпарка более соответствует вагнеровской идее любви-в-смерти, манифестируемой в «Тристане и Изольде», нежели традициям средневековых французских баллад. Их оркестровые сочинения³ укрепили позиции жанра в инструментальной музыке последней трети XIX столетия, затем передав эстафету странам славянской Европы, включая Россию.

Из сочинений русских композиторов в поле зрения ученого попадают «Воевода» П. Чайковского, «Тамара» М. Балакирева и непрограммные баллады С. Ляпунова, А. Танеева⁴, А. Глазунова. Трудно не согласиться с американским музыковедом в том, что шедевры П. Чайковского, М. Балакирева были написаны по мотивам баллад, входящим в золотой фонд славянской литературы периода ее наивысшего расцвета.

Кстати, сильной стороной монографии Паракиласа является погружение анализируемых произведений в широкий культурно-исторический контекст и прочерченность «биографических» деталей некоторых опусов. Автору до-

статочно указать на незначительную деталь и меняется сложившееся представление об известном сочинении. Например, вызывает интерес упоминание о творческом союзе П. Чайковского и Э. Направника, связывающем их не только линией оперных премьер, где Направник выступал в качестве дирижера «Орлеанской девы», «Пиковой дамы», «Иоланты», но и разработкой общих сюжетов – «Франчески да Римини» и «Воеводы»⁵. Более того, как свидетельствует Паракилас, с подачи Направника, который в 1877 г. использовал этот балладный сюжет в вокальном сочинении для баритона с оркестром, возникает замысел «Воеводы» Чайковского.

Кроме того, в монографии есть упоминание о том, что Чайковский самостоятельно сделал перевод баллады, не используя пушкинскую версию, что расходится с принятой точкой зрения в отечественном музыкознании, которое опирается на партитуру, выпущенную в издательстве М. Беляева и содержащую на титульном листе указание на А. Пушкина «Из Мицкевича». В то же время известно, что баллада была уничтожена автором, позже собрана по оркестровым голосам и издана после смерти композитора. Именно эта тонкость, заключенная в прочтении перевода, до последнего времени составляла проблемный узел программного решения произведения, поскольку содержание «Воеводы» Чайковского сохраняло тесную связь с оригиналом и противоречило пушкинскому тексту, в котором пародирована модель табуированной баллады Мицкевича. Следовательно, П. Чайковский продолжил традиции западноевропейской оркестровой баллады⁶.

Называя «Воеводу» Чайковского «оперной сценой для оркестра», американский исследователь сравнивает это сочинение

с «Тамарой» Балакирева, считая, что русская оркестровая баллада выбрала путь экзотического Востока, заданный «Кавказской «Лорелеей»» с ее описательно-повествовательной программностью, нежели путь симфонической драмы «Воеводы». В качестве аргументов приводится «Шехеразада» Римского-Корсакова и ее повествовательная стилистика. Как представляется, в таких ссылках Паракиласа отчетливо проступает теоретическая недоработка признаков балладного жанра, имеющая место в монографии.

В качестве примера русской ориентальной баллады ученый обращается к анализу неизвестного в России опуса А. Танеева «Алеша Попович», который на титульном листе имел русский подзаголовок «Музыкальный эпизод по поэме графа А.К. Толстого», а во французском варианте именовался «Баллада по стихотворению графа А.К. Толстого» (Parakilas, 1992, p. 241). Поэтический источник повествует о похищении героем русских былин чужеземной царевны, ее оболыщение сладкозвучной песней и смертельные для обоих объятия реки. Жанровый анализ Паракиласа убеждает в том, что музыкальная разработка этого балладного сюжета наследовала традициям балакиревской «Тамары».

Однако трудно согласиться с американским взглядом на другой опус русской музыки – Балладу, ор. 2 С. Ляпунова, который также рассматривается как продолжение традиций Балакирева. Несмотря на то, что композиторов связывали тесные творческие узы ученика и учителя, на наш взгляд, С. Ляпунов открыл иной путь развития баллады. Аргументов о фольклорной природе тематизма, недостаточно, чтобы провести нити преемственности с Балакиревым

и тем более с Шопеном или Брамсом. Ни характер развития балладного действия, ни образный строй основных тем русский композитор не копировал с иностранных образцов. Неубедительны доводы зарубежного исследователя и относительно онейрических тенденций русской литературной баллады, пути, по которому, по мнению автора монографии, следовал в этом сочинении С. Ляпунов.

Еще более спорным представляется анализ Баллады, ор. 78 А. Глазунова. Точнее сказать, жанровый анализ, ожидаемый в ракурсе проблемы, заявленной в монографии, подменяется краткой характеристикой формообразующих принципов и образной характеристикой этой «лирической» музыки, построенной на ноктюрновой интонации.

Таким образом, становится очевидным, что обозначенный американским ученым критерий жанровой детерминанты инструментальной баллады в виде «музыкальной повествовательности» является нерелевантным. Однако нельзя не отдать должное автору самого крупного до настоящего времени исследования баллады в трудности описания бесконечного разнообразия форм повествовательности в музыке, таких как песенно-повествовательная стилистика, повествовательность как драматургическая доминанта балладного жанра, повествовательность, явленная в виде воплощенной программности. Все это в итоге, по мнению Паракиласа, рождает,

с одной стороны, «балладу без слов», моделирующую песню (ее строфичность, подражание простоте народного слога), с другой – моделирующую процесс *рассказывания песни* (последовательность репрезентативных событий, взятых из литературного жанра).

Взгляд на балладу в отечественном музыковедении в лице автора данной статьи строится на культурологическом подходе, обобщающем методологию, сложившуюся в целостной системе гуманитарного знания. Через обращение к культурфилософскому и мифопоэтическому дискурсам выявляются базовые категории жанровой поэтики (иррациональный страх и народный дух – *Geist eines Volkes* по И. Гердеру), что приводит к мысли о наличии в романтической культуре двух типологических моделей баллады романтизма – «табуированной» и «национально-исторической». В каждой из них просматривается жанрообразующая ситуация «встречи двух полярных миров» и в соответствии с особенностью воплощения названных миров выстраивается балладное повествование.

В рамках названной парадигмы Баллада С. Ляпунова находит свое место среди «национально-исторической» модели жанра; «Воевода» Чайковского, «Тамара» Балакирева и «Алеша Попович» А. Танеева относятся к типу «табуированной» баллады, а сочинение А. Глазунова может быть охарактеризовано как оркестровая пьеса с признаками балладного жанра.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Попутно хотелось бы отметить интересную деталь. К вокальным балладам в русской музыке С. Норкотт относит «Спящую княжну» А.П. Бородина, Песню Варлаама из оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов», Песню Варяжского

гостя из оперы Н.А. Римского-Корсакова «Садко», что не соответствует жанровой атрибуции этих сочинений, принятой в отечественном музыковедении.

² «Несмотря на Сократа и его логику, мы можем рискнуть, чтобы ответить на

вопрос, что такое баллада, сказав, что баллада – это “Милдамс из Биннори” и “Сэр Патрик Спенс” и “Трагедия Дугласов” и “Лорд Рональд” и что-то в этом роде» (слова У. Керра цит. по: (Northcote S., 1942, p. 1)).

³ А. Дюпарк «Ленора» по Г. Бюргеру (1875), В. Д’Энди «Зачарованный лес» по Л. Уланду (1878), Ц. Франк «Проклятый охотник» по Бюргеру (1882), Фортепианный дуэт К. Сен-Санса по балладе Г. Гейне «Король Гарольд Харфагор»

(1880), П. Дюка «Ученик чародея» по И. Гёте (1897).

⁴ Александр Сергеевич Танеев (1850–1918) – композитор, дальний родственник Сергея Ивановича Танеева.

⁵ Баллада А. Мицкевича «Дозор» в пушкинском переводе именуется «Воеводой».

⁶ Катастрофический финал, как драматургическое решение, идущее от Шопена, на которое указывает Паракилас, в конце XIX в. не было принято русской публикой. Подробнее об этом см.: (Бегичева О., 2018; Шевченко О., 2006).

ЛИТЕРАТУРА

Бегичева О.В. Романтическая баллада в русском музыкальном искусстве XIX–XX вв.: Жанровый обзор // Вестн. Адыгей. гос. ун-та. Сер. 2: Филология и искусствоведение. 2018. № 4. С. 206–211.

Шевченко О.В. Романтический балладный сюжет и его воплощение в «Воеводе» П. Чайковского // Музыкальная семиотика: Перспективы и пути развития: Сб. ст.: В 2 ч. Астрахань: Изд-во АИПКП, 2006. Ч. 1. С. 206–211.

Grove Dictionary of Music and Musicians: In 2 volumes. Vol. 1. London: Macmillan and Co., 1879. 769 p.

Northcote S. The ballad in music. London; New York; Toronto: Oxford University Press, 1942. 124 p.

Parakilas J. Ballads without words: Chopin and the Tradicion of Instrumental Ballade. Portland, Oregon: Amadeus Press. 1992. 360 p.

REFERENCES

Begicheva, O.V. (2018), "The Romantic ballade in the Russian musical art of the 19–20th centuries: genre review". *Vestnik Adygeiskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie* [Bulletin of Adygeya State University. Series 2: Philology and Art Criticism], no. 4, pp. 206–211. (in Russ).

Grove Dictionary of Music and Musicians: In 2 vol. Vol. 1. (1879), London, Macmillan and Co. (in Eng).

Northcote, S. (1942), The ballad in music, London, New York, Toronto, Oxford University Press. (in Eng).

Parakilas, J. (1992), Ballads without words: Chopin and the Tradicion of Instrumental Ballade, Portland, Oregon, Amadeus Press. (in Eng).

Shevchenko, O.V. (2006), "Romantic ballad story and its happening in «Voivode» by P. Tchaikovsky". *Muzykal'naya semiotika: Perspektivy i puti razvitiya* [Musical semiotics: Prospects and ways of development], part 1, Astrakhan, pp. 206–211. (in Russ).

Сведения об авторе

Бегичева Ольга Викторовна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки Волгоградского государственного института искусств и культуры
E-mail: olilog@yandex.ru

Author information

Begicheva Olga Viktorovna, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor at the Department of History and Theory of Music at the Volgograd State Institute of Arts and Culture
E-mail: olilog@yandex.ru

Поступила в редакцию 05.08.2019
После доработки 29.10.2019
Принята к публикации 05.11.2019

Received 05.08.2019
Revised 29.10.2019
Accepted for publication 05.11.2019