

2. Kazantseva L.P. *Muzykal'nyy portret [Musical portrait]*. St. Petersburg, Lan'; Planeta muzyki Publ., 2021. 132 p. (In Russ.).
3. Nevskaya P.V. *Portret v prostranstve semiotiki: verbal'noe i neverbal'noe: avtoreferat dis. ... d-ra iskusstvovedeniya [Portrait in the space of semiotics: verbal and nonverbal. Author's abstract of diss. Dr of Art History]*. Saratov, 2013. 48 p. (In Russ.).
4. Ovsyankina G.P. *Fortepiannyi tsikl v otechestvennoy muzyke vtoroy poloviny XX veka: shkola D.D. Shostakovicha [The piano cycle in Russian music of the second half of the XX century: the school of D.D. Shostakovich]*. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2003. 640 p. (In Russ.).
5. Paisov Y.I. *Aleksandr Grechaninov. Zhizn' i tvorchestvo [Alexander Grechaninov. Life and creativity]*. Moscow, Kompozitor Publ., 2004. 600 p. (In Russ.).
6. Tsires A.G. *Yazyk portretnogo izobrazheniya [The language of the portrait image]. Iskusstvo portreta: sb. st. [The art of portraiture. Collection of articles]. Edited by A.G. Gabrichevsky*. Moscow, Rabotnik prosvyeshcheniya Publ., 2004, pp. 86-158. (In Russ.).
7. Shefova E.A. *Tvorchestvo G.Kh. Andersena: svoeobrazie otrazheniya v detskikh fortepiannykh al'bomakh zarubezhnykh kompozitorov [Creativity of G.H. Andersen: the peculiarity of reflection in children's piano albums of foreign composers]. Vestnik muzykal'noy nauki [Bulletin of Musical Science]*, 2022, vol. 10, no. 3, pp. 82-91. (In Russ.).
8. Yuntsze Li. *Muzykal'nyy portret v kontekste stanovleniya portretnogo zhanra v izobrazitel'nom iskusstve i literature: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Musical portrait in the context of the formation of the portrait genre in the visual arts and literature. Author's abstract of diss. PhD in Art History]*. Minsk, 2013. 26 p. (In Russ.).

УДК 78.083.31

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-166-176

ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ АРАБЕСКИ XX СТОЛЕТИЯ: К ВОПРОСУ О РАСШИРЕНИИ ГРАНИЦ ЖАНРА

Верба Наталья Ивановна, доктор искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкального воспитания и образования, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: verba.natalia@yandex.ru

Настоящая статья посвящена одной из ипостасей существования музыкальной арабески – вокально-инструментальной разновидности жанра. Эскизно рассматриваются предыстория арабески, этапы ее становления в музыкальном искусстве, обозначаются определяемые социокультурными реалиями маршруты развития в XX–XXI столетиях, освещаются сложившиеся в XIX веке черты музыкальной арабески, обусловленные воздействием живописной традиции и олицетворяющие собой идею синтеза искусств.

В предлагаемой статье анализируется феномен проникновения в арабеску слова, определяющего во многом драматургические акценты и отдельного опуса (К. Сорабджи), и масштабного цикла (Т. Смирнова). Важно то, что в довольно богатой панораме более чем двухвекового развития жанра анализируемые вокально-инструментальные арабески оказываются единственными прецедентами.

Идеи и подходы статьи актуальны как для современного музыкознания, одним из магистральных направлений исследования которого является проблема жанра в его историческом срезе, так и для культурологии в целом, поскольку обозначенная проблема представляет собой междисциплинарный аспект бытия жанра арабески в различных видах искусств.

Цель статьи заключается в том, чтобы осветить один из путей трансформации жанра – от сугубо фортепианного звучания к расширению тембровой палитры, феномену обогащения бессловесной

в своем генезисе абстрактной арабески конкретностью слова, что сообщает ей и новые грани интерпретации, и множасьи палитры смыслов.

Ключевые слова: жанр арабески, черты музыкального жанра, становление музыкальной арабески, вокально-инструментальные арабески XX века, творчество К. Сорабджи, наследие Т. Смирновой.

VOCAL AND INSTRUMENTAL ARABESQUES OF THE 20TH CENTURY: ON THE ISSUE OF EXPANDING THE BOUNDARIES OF THE GENRE

Verba Natalya Ivanovna, Dr of Art History, Associate Professor, Associate Professor of Department of Musical Education and Study, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: verba.natalia@yandex.ru

This article is devoted to one of the hypostases of the existence of musical arabesque, a vocal instrumental variety of the genre. The prehistory of Arabesque, the stages of its formation in the musical art are sketched, the routes of development determined by socio-cultural realities in the 20-21st centuries are indicated. The features of musical arabesque that developed in the 19th century, due to the influence of the pictorial tradition and embodying the idea of the synthesis of arts, are highlighted.

The proposed article examines the phenomenon of penetration into the Arabesque of the word, which largely determines the dramatic accents and a separate opus (K. Sorabji), and a large-scale cycle (T. Smirnova). It is important that in the rather rich panorama of more than two centuries of the genre's development, the analyzed vocal and instrumental arabesques turn out to be the only examples.

The ideas and approaches of the article are relevant both for modern musicology, one of the main areas of research of which is the problem of genre in its historical context, and for cultural studies in general, since the designated problem represents an interdisciplinary aspect of the existence of the Arabesque genre in various forms of art.

The purpose of the article is to highlight one of the ways to transform the genre – from a purely piano sound to an expansion of the timbre palette – the problem of enriching the wordless abstract Arabesque in its genesis with the concreteness of the word, which gives it both new facets of interpretation and multiplying palettes of meanings.

Keywords: arabesque genre, features of the musical genre, the formation of musical arabesque, vocal and instrumental arabesques of the 20th century, the work of K. Sorabji, the legacy of T. Smirnova.

Арабеска – сравнительно молодой музыкальный жанр, активно развивающийся на протяжении XIX–XX столетий. Будучи в истоках своих тесно связанной с сакральными значениями пришедшей из искусства Древнего Востока изобразительной арабески¹, музыкальная наследует *то*, сложивше-

ся в седых веках глубокое *содержание*, нередко выходящее за смысловые границы миниатюры, насыщающее ее богатым семантическим полем и знаменующее собой плодотворную для любого искусства идею синтеза.

Начало становления жанра в музыкальной культуре романтизма совпало с активным развитием фортепианного творчества и исполнительства; неслучайно арабески XIX столетия – преимущественно фортепианные миниатюры. Для «короля инструментов» создавали свои арабески Р. Шуман, Ф. Лист, Х. фон Бюлов, С. Шаминад, Т. Лак, И. Ф. Бургмюллер, Э. Гранадос, М. Мошковский, К. Дебюсси, А. Лядов, Г. Корганов, С. Юферов и многие другие авторы [2]. В XX столетии фортепианная арабеска продол-

¹ Сакральные значения орнамента в целом и арабески в частности раскрываются во множестве трудов. Из огромного корпуса работ назовем «Искусство средневекового Ирана» Ш. М. Шукурова, рассматривающего арабеску в поле религиозных установок Древнего Востока, «Ткач и визионер» М. Б. Ямпольского, исследующего арабеску в широком историко-культурном контексте, и «Искусство Востока» Г. В. Зубко, выводящую арабеску в ряду других духовных и культурных явлений Востока [5; 8; 9].

жает свой путь: жанр привлекает внимание таких композиторов, как З. Карг-Эллерт, А. Шульц-Эвлер, Р. Басс, М. Левицки, Р. Йошеффи, Я. Сибелиус, Н. Метнер, А. Аренский, А. Черепнин, Р. Глиэр и другие [3].

За два века жизни арабески в музыкальном искусстве вполне четко сформировались черты жанра, а именно: тяготение к вариационному принципу развития, трехчастной репризной и форме рондо, особый тип витиеватой мелодики, словно отражающей прихотливые изгибы и хитросплетения узоров живописной восточной арабески, виртуозная фактура и самое важное – акцентуация *идеи самодостаточной Красоты*, не нуждающейся в заголовках или же пространных пояснениях.

Важной новацией в развитии жанра арабески в XX–XXI веках становится *расширение ее тембровой палитры и состава исполнителей*. В созданных в течение прошлого и текущего столетий арабесках можно выделить как отдельно написанные пьесы и пьесы, входящие в сборники, так и циклы арабесок, а также арабески, написанные для различных инструментальных составов, вокально-инструментальные и оркестровые арабески. В настоящей статье внимание будет сосредоточено именно на вокально-инструментальных произведениях в рассматриваемом жанре – весьма парадоксальном явлении, обогащающем вербальной составляющей бессловесные в своем генезисе смыслы арабески. Особо отметим, что до XX–XXI столетий, до обращения к этому жанру двух композиторов, принадлежащих к разным периодам музыкальной истории и разным же национальным школам, арабеска оставалась только инструментальной пьесой. А потому прецедент, обозначившийся в творчестве Кайхосру Шапурджи Сорабджи и Татьяны Смирновой, заслуживает специального внимания.

Совершенно особняком в панораме развития жанра арабески в XX–XXI веках стоит *песня Arabesque Кайхосру Шапурджи Сорабджи*².

² Кайхосру Шапурджи Сорабджи (1892–1988) – английский композитор, пианист, органист, эссеист, музыковед, известный обширными научно-критическими работами и знаковыми для XX века гигантскими фортепианными полотнами (некоторые из них занесены в Книгу рекордов Гиннеса как самые трудные и длинные произведения), такими как Opus

Несмотря на то что Сорабджи в большей степени ориентирован на фортепианное творчество, созданная в 1920 году Arabesque предназначена для голоса с фортепиано. Ее отличают камерный характер, лаконичный размер, очевидное воздействие эстетики импрессионизма. Таинственно-восточным духом проникнут сам поэтический текст, автором которого является персидский поэт Шамсуддин Ибрагим Мирза (Shamsu'd-Din Ibrahim Mirza).

*Une petite arabesque de flûte se déploie,
Triste et nostalgique,
[Étalant] dans ses courbes subtiles,
Des désirs sans nom et des voluptés [inouïes]*

*Маленькая Арабеска для флейты
разворачивается,
грустная и ностальгическая,
[раскрывая] свои тонкие изгибы,
Безымянные желания и [неслыханные]
сладострастия*

Музыка словно оплетает собой поэтическое слово, акварельной звукописью иллюстрируя каждый его оттенок. В стилистике этой вокальной миниатюры ощутимо влияние Дебюсси, Равеля – тех авторов, чье творчество представляло для Сорабджи знаковые ориентиры во время *самостоятельного* освоения им премудростей композиции (см. Приложение, пример 1).

Грация мелодики, ее капризные извивы, вероятно красочный фон, отсутствие определенности начала и конца и ощущение кратковременности соприкосновения с Красотой – вот те важные моменты, что свидетельствуют о созвучном импрессионизму понимании Сорабджи идеи арабески.

Цикл арабесок «Персидские мотивы» для чтеца, флейты, виолончели и арфы на стихи Омара Хайяма и Сергея Есенина (op. 94, 2005)³ *Та-*

clavicembalisticum (1930), Фортепианная соната № 5 Opus archimagicum (1943), «Циклическая последовательность» (1948–1949), а также «Симфонии для фортепиано соло», «100 трансцендентных этюдов» и др.

³ Цикл Смирновой назван так же, как и цикл Есенина, стихотворения из которого цитируются в качестве преамбул к арабескам и интерлюдии.

тьяны Смирновой – актуальный, современный опыт осмысления жанра и еще один редкий пример привлечения в арабеску слова⁴. Имманентное арабеске свойство «связывать, сопрягать» разнородные мотивы обуславливает удивительную органичность присутствия художественного слова в рамках необычного инструментального ансамбля. Такой, с одной стороны, «эксперимент» в жанре, а, с другой – определяемый свойствами самого жанра результат его развития представляют собой любопытный сплав музыкальных, поэтических и тембровых смыслов⁵.

Облик арабесок в видении Смирновой приближается к тому древнему восточному пониманию, подразумевающему под хитросплетениями линий тайны Мироздания, загадочные письмена Бога, дыхание и биение самой жизни [4]. Тексты Хайяма, используемые в «Персидских мотивах», – о Вечности, Смысле существования, Пути: «Откуда мы пришли? Куда свой путь вершим? В чем нашей жизни смысл? Он нам не постижим». Этот «эпиграф» предваряет все музыкально-поэтическое действие, замыкаясь «аркой» в заключающих цикл слова персидского философа, констатирующих принципиальную непознаваемость заданных в начале вопросов: «Загадок вечности не разумеем – ни ты, ни я. Прочсть письмен неясных не умеем – ни ты, ни я...».

Восточный «дух» произведения опосредованно подчеркивается и выбором инструментария: по мнению исследователей, флейта, виолончель и арфа выступают своего рода знаками-символами, отсылающими к традициям древне-восточной музыкальной культуры. Так, тембр флейты олицетворяет звук ная, виолончель «может восприниматься как альтернатива персидской кеманчи»,

⁴ За исключением созданной в 1920 году Песни «Арабеска» К. Сорабджи и рассматриваемого опуса Т. Смирновой, более арабесок с литературной основой нам обнаружить не удалось.

⁵ Важно то, что обращение к выразительным ресурсам синтеза чтеца и инструментального ансамбля – не единственный случай в творческой практике Татьяны Смирновой. Можно также привести в пример такие опусы, как «Черный человек»: музыкальная версия (моноспектакль) по одноименной поэме С. Есенина для чтеца, гобоя, контрабаса и фортепиано (ор. 82, 1995), «Время цветения хризантем»: для флейты, арфы и чтеца на стихи К. Бальмонта и древних японских поэтов (ор. 88, № 2, 1998).

а арфа «напоминает о музыке древней Персии эпохи Сасанидов, времени наивысшего расцвета персидского государства» [1, с. 110]. Более того, импровизационное начало музыки, контрастная драматургия и использование микрохроматики в «Персидских мотивах» в целом имеют точки пересечения с формой иранского макама [1, с. 111].

В строении цикла присутствует явственная, поистине геометрическая симметрия: прелюдия (виолончель), интерлюдия (флейта), первая (арфа) и вторая (весь инструментальный ансамбль) постлюдии перемежаются двумя арабесками (также все инструменты – виолончель, арфа и флейта). Симметрично и обрамление цикла рубаи Омара Хайяма, служащими своеобразной «рамкой» для лирических строк Сергея Есенина о Персии. В этом четко организованном смысле «Персидские мотивы» очень тесно соотносятся с сутью арабески как «орнамента, в котором логика построения геометрического узора вступает в союз с живой непрерывностью ритма» [5, с. 119]. Вместе с тем включение слова в эти узоры апеллирует к понимаю арабески не только как орнамента, но также и как «уровня абстракции, своего рода потока сознания» [5, с. 96].

Содержательная полифоничность «Персидских мотивов» обнаруживается еще и в авторском требовании чтения обрамляющих рубаи Омара Хайяма параллельно на фарси и на русском [6]. Подобное полиязычие создает объемные смыслы: тексты Хайяма воспринимаются и как эпиграф, и как «красные нити», обнаруживающие краугольные ориентиры: «Основа художественного творчества мусульман – каллиграфия и орнамент (арабеска) – искусство изображения слова в искусстве изображения символа, соответственно (курсив наш. – Н. В.) <...>» [5, с. 124].

Вспомним, что арабески изначально понимались как «метафоры вечной жизни» [5, с. 124]. Но метафоры эти полны таинственности, непостижимости, что комментируется не только хайямовскими рубаи, но и есенинскими строчками: «В Хороссане есть такие двери... / Но открыть те двери я не мог...».

Инструментальные номера цикла служат неким продолжением тех мыслей, что заключены в предваряющих их поэтических фрагментах: здесь слово будто перевоплощается в иные мыслемы, развивающие обозначенный вер-

бальный посыл в традиционных для арабески «маршрутах». Отсюда и витиеватость мелодики, прихотливость ее метроритмических параметров. Отдельно стоит оговорить, что прелюдия (для виолончели соло), интерлюдия (для флейты соло) и постлюдия № 1 (для арфы соло) имеют речевое начало, выраженное в свободе формы, метра, преобладании декламационности (см. Приложение, примеры 2–4).

Важно и то, что все три сольных номера цикла объемлют широкое разнообразие исполнительских и артикуляционно-штриховых приемов, что индивидуализирует мелодическую линию, обуславливает ее исключительную выразительность. В этих монодиях, пожалуй, не найти повторных «раппортов» арабескового узора: речевая природа таких «высказываний» исключает подобную периодичность.

Противоположностью сольному «стержню» цикла выступают ансамблевые Арабеска 1 (между прелюдией и интерлюдией) и Арабеска 2 (между интерлюдией и постлюдией № 1). Обе обладают выраженной танцевальной сутью, отраженной в соответствующем интонационном рельефе, темпах, довольно четких формах и наличии повторяющихся элементов «рисунка» (см. Приложение, примеры 5–6).

В музыкальной ткани каждой из арабесок присутствуют свои лейтформулы, придающие но-

мерам цикла стройность, соразмерность и цельность «рисунка». Так, в первой арабеске в качестве формулы выступает ритмическая «ячейка» «шестнадцатая + восьмая с точкой», на которой выстроены ее крайние разделы (середина контрастна). Во второй есть свой ритмический «паттерн» – последовательность из четырех тридцать вторых и восьмой (в среднем разделе четырех шестнадцатых и восьмой), что сообщает интонационно-ритмическое единство всей композиции. В этом смысле арабески из цикла «Персидские мотивы» выступают звуковой инсталляцией изобразительной стороны жанра: «арабеска строится на повторении и умножении одного или нескольких фрагментов орнамента. Бесконечное, протекающее в заданном ритме движение узора может быть остановлено или продолжено в любой точке без нарушения целостности узора» [5, с. 119].

Подытожим. Жизнь арабески в XX–XXI столетиях характеризуется активными разветвлениями маршрутов развития жанра: арабеска чутко реагирует на знаковые события музыкальной истории, касающиеся кардинальной перестройки музыкального мышления, экспериментов в тембровой сфере, смелых сочетаний инструментов. В ряду таких маршрутов – проникновение в арабеску *слова*, обуславливающего новые грани интерпретации жанра и определяющего расширение ее смысловой палитры.

Литература

1. Васильченко Е. Ю. Восточная тема в камерно-инструментальном творчестве Татьяны Смирновой: «Персидские мотивы» // Вестник Института мировых цивилизаций. – 2018. – Т. 9, № 2 (19). – С. 108–115.
2. Верба Н. И. Арабески в музыкальном искусстве: генезис и пути развития жанра в XIX веке // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 63. – С. 64–75.
3. Верба Н. И. Фортепианные арабески XX столетия: между продолжением салонных традиций и поисками глубинных смыслов // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 64. – С. 153–163.
4. Власов В. Г. Арабеска // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. – СПб.: Азбука-Классика, 2004. – Т. I. – С. 402–403.
5. Зубко Г. В. Искусство Востока. Курс лекций. – М.: Восточная книга, 2013. – 427 с.
6. Смирнова Т. «Персидские мотивы»: цикл арабесок для чтеца, виолончели, арфы и флейты [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hCsiloSt5yo> (дата обращения: 14.01.2023).
7. Сорабджи К. Песня «Арабеска» на текст Шамсуддина Ибрагима Мирзы [Электронный ресурс]. – URL: <https://classic-online.ru/ru/production/23313> (дата обращения: 10.08.2023).
8. Шукуров Ш. М. Искусство средневекового Ирана (Формирование принципов изобразительности) / ред. И. В. Стеблева. – М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1989. – 248 с.
9. Ямпольский М. Б. Арабески // Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. – М.: НЛО, 2007. – С. 347–355.

References

1. Vasilchenko E.Y. Vostochnaya tema v kamerno-instrumental'nom tvorchestve Tat'yany Smirnovoi: "Persidskie motivy" [Oriental theme in the chamber instrumental work of Tatyana Smirnova: "Persian motifs"]. *Vestnik Instituta mirovykh tsivilizatsii [Bulletin of the Institute of World Civilizations]*, 2018, vol. 9, no. 2 (19), pp. 108-115. (In Russ.).
2. Verba N.I. Arabeski v muzykal'nom iskusstve: genesis i puti razvitiya zhanra v XIX veke [Arabesques in musical art: genesis and ways of genre development in the XIX century]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2023, no. 63, pp. 64-75. (In Russ.).
3. Verba N.I. Fortepiannye arabeski KhKh stoletiya: mezhdru prodolzheniem sa-lonnykh traditsiy i poiskami glubinykh smyslov [Piano Arabesques of the twentieth century: between the continuation of salon traditions and the search for deep meanings]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2023, no. 64, pp. 153-163. (In Russ.).
4. Vlasov V.G. Arabeska [Arabesque]. *Novyy entsiklopedicheskiy slovar' izobrazitel'nogo iskusstva: v 10 t. [The New Encyclopedic Dictionary of Fine Art. In 10 vol.]*. St. Petersburg, ABC-Classics Publ., 2004, vol. I, pp. 402-403. (In Russ.).
5. Zubko G.V. *Iskusstvo Vostoka. Kurs leksii [The Art of the East. A course of lectures]*. Moscow, Oriental book Publ., 2013. 427 p. (In Russ.).
6. Smirnova T. "Persidskie motivy": tsikl arabesok dlya chtetsa, violoncheli, arfy i fleity ["Persian motifs": a cycle of Arabesques for reciter, cello, harp and flute]. (In Russ.). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=hCsiloSt5yo> (accessed 13.01.2024).
7. Sorabdzhii K. *Pesnya «Arabeska» na tekst Shamsuddina Ibragima Mirzy [The song "Arabesque" based on the text of Shamsuddin Ibrahim Mirza]*. (In Russ.). Available at: <https://classic-online.ru/ru/production/23313> (accessed 13.01.2024).
8. Shukurov S.M. *Iskusstvo srednevekovogo Irana (Formirovanie printsipov izobrazitel'nosti) [The art of medieval Iran (Formation of the principles of figurativeness)]*. Moscow, Science, The main editorial office of Oriental literature Publ., 1989. 248 p. (In Russ.).
9. Yampolskiy M.B. Arabeski [Arabeski]. *Tkach i vizioner: Ocherki istorii reprezentatsii, ili O material'nom i ideal'nom v kul'ture [The Weaver and the visionary: Essays on the history of representation, or on the material and ideal in culture]*. Moscow, NLO Publ., 2007, pp. 347-355. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

К. Сорабджи. Arabesque для голоса с фортепиано [7]

Shamsu'd-Din Ibrāhīm Mīrā

Kaikhosru Shapurji Sorabji
1920

Senza tempo, quasi improvvisato [♩ = 52]

Chant

Piano

Avec une finesse précieuse et recherchée. Très lent

p

ppp

14

7

3

p *poco*

4

U - ne pe - tite a - ra - bes - que de flû - te se dé - ploie

pp

Пример 2

Т. Смирнова. Прелюдия для виолончели соло
из цикла «Персидские мотивы» [6]

Rubato ♩=88

Cello

mp espr.

mf

mf

Т. Смирнова. Интерлюдия для флейты соло
из цикла «Персидские мотивы» [6]

Ad libitum

Flute

pp grazioso *mp* *pp*

tr *misterioso*

f

Т. Смирнова. Постлюдия № 1 для арфы соло
из цикла «Персидские мотивы» [6]

Andante capriccioso ♩=66

Sib

Harp

mf *p grazioso*



Пример 5

Т. Смирнова. Арабеска № 1 из цикла «Персидские мотивы» [6]

Allegretto ritmico ♩=130

The score is divided into three systems, each featuring three staves: Flute, Harp, and Cello. The time signature is 2/4. The tempo is marked **Allegretto ritmico** with a metronome marking of ♩=130. The first system includes dynamics *mf* *grazioso*, *f*, *p*, and *mf*. The second system includes a trill (*tr*) and a dynamic of *p*. The Cello part is mostly silent, indicated by rests.

1 (Solo)

Fl. *f* *p sub.* *p*

Hp. *p*

Ve.

1a

Fl. *p* *mf* *sf* *p sub.*

Hp. *p*

Ve. (Solo) *p grazioso*

Fl. *p espr.*

Hp. (Solo)

Ve. *mf* *p sub.*

Т. Смирнова. Арабеска № 2 из цикла «Персидские мотивы» [6]

Andante capriccioso. Tempo I ♩=66

Flute
Harp
Cello

Fl.
Hp.
Ve.

УДК 781.9

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-176-182

ПОЭТИКА ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ В ОПЕРЕ ДЖОНА АДАМСА «ЦВЕТУЩЕЕ ДЕРЕВО»

Некрасова Инна Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории и истории музыки, Астраханская государственная консерватория (г. Астрахань, РФ). E-mail: inna_nekrasova@mail.ru

В творчестве Джона Адамса – одного из самых крупных современных американских композиторов – сочинения для музыкального театра занимают далеко не последнее место. Собственно, премьера в 1987 году его первой оперы «Никсон в Китае» принесла Адамсу мировую известность, а последовавшие за этим сочинением две другие части «политической трилогии» – «Смерть Клинхоффера» (1991) и «Доктор Атом» (2005) закрепили за ним славу создателя «политической оперы», «документальной оперы» или даже «CNN-оперы». Однако появившийся вскоре после этого новый театральный опус Адамса «Цветущее дерево» (2006) обозначил интерес композитора к совершенно иной жанровой модели.