

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

УДК 78.01

DOI: 10.31249/hoc/2024.02.08

*Петров Г.Г.**

ОРИЕНТАЛИЗМ И «РУССКИЙ СТИЛЬ» В МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ. ОБРАЗ «РУССКОГО» В ОПЕРЕ «СИБИРЬ» УМБЕРТО ДЖОРДАНО®

Аннотация. Восточные и, в частности, русские сюжеты и связанные с ними образы часто оказывались предметом интереса европейского искусства. Далекое и непонятное «восточное» и «русское» осмысливается Европой как иное, загадочное и чужеродное. Репрезентация этого иного и непонятного мира в европейской музыкальной культуре концептуально и методологически строится по определенным правилам. В статье анализируется ориенталистская репрезентация «русского» в музыкальном творчестве западных композиторов.

Ключевые слова: музыка; ориентализм; репрезентация; культурология; образ Другого.

Поступила: 01.02.2024

Принята к печати: 04.03.2024

Для цитирования: Петров Г.Г. Ориентализм и «русский стиль» в музыкальной традиции Западной Европы. Образ «Русского» в опере

* *Петров Глеб Геннадьевич* – студент второго курса магистратуры ВШЭ по направлению «Культурные исследования», Москва, Россия, sp02foo@yandex.ru

Petrov Gleb Gennadyevich – Second-Year Student of the HSE University Master's Degree in Cultural Studies. Moscow, Russia, sp02foo@yandex.ru

© Петров Г.Г., 2024

«Сибирь» Умберто Джордано // Вестник культурологии. – 2024. – № 2(109). – С. 151–167. – DOI: 10.31249/hoc/2024.02.08

Petrov G. G.

**Orientalism and the “Russian style” in the musical tradition
of Western Europe. The image of the “Russian”
in the opera “Siberia” by Umberto Giordano**

Abstract. Oriental and, in particular, Russian subjects and related images have often been the subject of interest in European art. The distant and incomprehensible “Eastern” and “Russian” are interpreted by Europe as something mysterious and alien. The representation of this different and incomprehensible world in European musical culture is conceptually and methodologically based on certain rules. The article analyzes the orientalist representation of the “Russian” in the musical works of Western composers.

Keywords: music; orientalism; representation; cultural studies; the image of the Other.

Received: 01.02.2024

Accepted: 04.03.2024

For quoting: Petrov G. G. Orientalism and the “Russian style” in the musical tradition of Western Europe. The image of the “Russian” in the opera “Siberia” by Umberto Giordano // Herald of Culturology. – 2024. – No. 2(109). – P. 151–167. DOI: 10.31249/hoc/2024.02.08

Музыкальный ориентализм: подходы к изучению

Существует множество работ по исследованию музыкального ориентализма как в России, так и за рубежом, но большая часть из них сфокусирована скорее на репрезентации ориентальной компоненты в конкретном музыкальном материале. Исследований музыкального ориентализма как целостного явления немного, а историографических работ, посвященных исследованию ориентализма в музыкальной культуре, в академическом поле и того меньше.

Понятие «ориентализм» вошло в академический дискурс с одноименной работой Эдварда Саида, но оно находилось в употреблении и до ее появления. Например, в кратком Оксфордском словаре англий-

ского языка 1933 года издания слово «oriental» определялось как «принадлежащее востоку, восточное»; определение оперировало географическими смыслами и не включало в себя смыслы социокультурные. Новизна исследования Саида состояла в том, что он четко определил, что представляет собой Восток для западного человека, и Восток ли это на самом деле. Основной тезис его работы состоит в том, что западные представления о Востоке – это искусственные конструкции. Ориентализм – это подход, образ мысли западного человека, его представления о *Другом*. Восток для него – неточная, субъективная и далекая от реальности репрезентация со всеми свойственными ей упрощениями и культурной апроприацией. Для начала стоит отметить, что «ориентальная музыка» в западной интерпретации часто не имеет ничего общего с Востоком. Преобладающая точка зрения на ориентализм – это не «восточное», а просто «иное». Создаваемый ориентальный образ опирается на уже существующие традиции изображения Востока, а не на этнокультурные особенности восточного мира.

«Восточных миров» множество, они отличаются друг от друга, хотя способы их изображения в музыкальном творчестве бывают сходные. Композитор, пишущий о Востоке, конструирует своей музыкой отвлеченное квазивосточное пространство, в рамках которого по одним только музыкальным характеристикам образ конкретной культуры определить невозможно. Например, в «Галантной Индии» Рамо условный персидский восток с музыкальной точки зрения мало отличается от столь же условного перуанского востока [Scott, 1998, p. 24].

Джоэп Леерсен в своей статье «Имагология: об использовании этничности для насыщения мира смыслами» определяет представление о «национальном характере» как *этностереотип* [Leerssen, 2016, p. 14]. По своему содержанию этностереотип оппозиционен: он описывает национальный характер через противопоставление. Восток экзотичен, сказочен, страстен и полон эмоций, он противопоставляется строгому рационализму Запада. Примером может служить героиня оперы Дж. Пуччини – чистая и наивная Чио-Чио-Сан, чьи чувства разбиваются о западную расчетливость. Впрочем, если оппозиция сохраняется, то она может быть и перевернутой: Восток нередко изображается чрезвычайно скупым на эмоции. В данном случае уже европеец проявляется как эмоциональный герой, противостоящий «без-

душному» восточному миру. Примером может служить холодная и гордая принцесса Турандот, чье сердце покоряется лишь полному чувств персу Калафу.

Композиторы давно поняли: для изображения Востока музыкальными средствами достаточно показать, что изображаемый материал не такой, как привычный европейский. Для изображения иного мира используются гармонические, инструментовочные и текстурные решения, а для уточнения места действия прибегают скорее к сюжетно-композиционным, а не к музыкальным средствам ввиду сложности включения неевропейской музыки в ткань западного музыкального произведения.

Одним из наиболее известных исследователей ориентализма в музыке является Дерек Скотт. В своей работе «Ориентализм и музыкальный стиль» он показал, что восточная музыка в западной музыкальной традиции не есть средство имитации каких-либо элементов восточной культуры. Музыка не отображает действительность, а лишь создает образ [Scott, 1998, p. 26]. Скотт сближается с Саидом не только в этом, но и в позиции касательно пространственного аспекта ориентализма – Восток выступает не местом, а *топосом*, абстрактным пространством с заданным набором характеристик. Репрезентация «работает», апеллируя к заданному конкретной музыкальной традицией (в его фокусе – европейской) набору маркирующих инаковость приемов.

Скотт приводит весьма обширный список такого рода черт [ibid, p. 20]. Из гармонических средств он выделяет разного рода эксперименты со структурой гаммы, например, использование диатонических натуральных ладов, особенно фригийского, дорийского и лидийского, а также частое использование характерных интервалов: увеличенных секунды и кварты. К аранжировочным средствам изображения Востока Скотт относит активное использование орнаментики, в том числе вокальных мелизмов, хроматически быстро нисходящих и восходящих пассажей, трелей и диссонантных форшлагов, быстрые проходы гамм в несимметричных размерах. Туда же относятся особого рода способы построения мелодии, например, с использованием резкой и внезапной смены длительности нот с длинных на очень короткие, что создает близкое соседство плавного и лирического течения музыкальной ткани с быстрым и энергичным. Характерным может оказаться

повторяющийся ритм как в мелодии, так и в сопровождении, часто этому сопутствуют бас и/или перкуссия оstinатного характера. Характерным может быть и знак *ad libitum*, дающий исполнителю свободу в выборе специфики исполняемого материала, с этим часто сочетается использование триолей и квинтолей. Одним из наиболее ярких средств изображения ориентальности, как считает Скотт, является метод голосоведения (использование параллельного движения квартами, квинтами и октавами, обилие пустых квинт и педальных нот). Наделить музыку восточным колоритом также способны некоторые инструментальные решения, например, использование деревянных духовых, особенно с двойной тростью, особого рода перкуссии – тамбурина, треугольника, цимбал, там-тама и гонга. Крупным исследователем ориентализма в музыке является Ральф Локке. Он главным образом известен по работе «Конструируя ориентальный восток». В ней Локке рассматривает стратегии репрезентации Востока в опере «Самсон и Далила» Камиля Сен-Санса. Исследователь выдвигает тезис о том, что изображения Востока часто ограничиваются использованием экзотических средств репрезентации [Locke, 2007, p. 492]. Проблема заключается в том, что европейский слушатель привык ощущать Восток как инородное, чуждое и далекое явление. Это вынуждает композитора рисовать его такими художественными средствами, которые эту удаленность подчеркивают, в противном же случае Восток просто не будет «распознан» аудиторией как таковой. Из этого следует, что композитор жестко ограничен в средствах выразительности, он не может создавать образ Востока, используя весь спектр красок европейской музыки. Ральф Локке пишет, что по этой причине в академическом поле исследования ориентализма в музыке образовалась лакуна. Исследователи часто не принимают во внимание произведения, рисующие Восток не маркирующими его средствами, к примеру, ряду барочных опер, в которых некоторые библейские и восточные сюжеты никак музыкально не выделяются [ibid, p. 493]. В живописи такого явления не наблюдается: в восточных сценах мысли о Востоке навевают сюжеты и визуальные детали образов. Художники эпохи романтизма прибегали к изображению Востока к обычным художественным приемам, их инструментарий не был экзотичным. В этом плане музыкальное искусство занимает совершенно особое место. В своем исследовании Локке ссылается на Д. Скотта и его парадигму

«экзотического стиля». В то же время Локке предложил новый исследовательский подход, который он назвал «парадигмой полного контекста». Речь идет о возможности исследовать применение неэкзотических средств для изображения ориентального *Другого*. В работе «Расширенный взгляд на музыкальную экзотику» он рассматривает применение этого подхода на примере симфонической поэмы Николая Римского-Корсакова «Шехерезада». Локке пишет, что существенная часть музыкального материала поэмы никак не подчеркивает восточность, и слушатель эту восточность опознает лишь в контексте других частей, которые подчеркивают ее более явно, а также в общей рамке текста программы, написанной самим композитором. Типология Локке делит исследования ориентализма на две большие категории – те, что относятся к парадигме экзотического, и те, что предполагают парадигму контекста. Большинство исследований относится к первому типу.

Интересный взгляд на проблему Востока и Запада в музыке представлен в работе Игоря Вишневецкого «Евразийское уклонение в музыке 1920–1930 гг.». Книга посвящена не музыкальному ориентализму как таковому, но теме отчасти сходной – проблеме евразийства в русской музыке. Одним из ключевых для Вишневецкого деятелей русского евразийства является Артур Лурье, в теоретических работах которого явно прослеживается идея о том, что в начале XX в. русская музыка претерпела существенное качественное изменение: начался отход от характерного для композиторов, входящих в объединение Могучая кучка, тяготения к фольклору. Русская музыка окончательно обрела музыкальную самостоятельность [Вишневецкий, 2005, с. 29]. Самостоятельность эта виделась Лурье в соединении западных и восточных музыкальных идей в сочетании с отходом от европейской музыкальной традиции немецкого образца.

Лурье был весьма ярким антигерманистом во всем, что касалось музыки. Он писал, что «в поздних гармониях Скрябина восточный лад отсвечивает уже чистый, без специфической примеси фольклора и этнографической экзотики. Поиски нового звукового лада смогут привести в будущем к созданию новой звуковой субстанции, уже чистой в порядке музыкально созерцательном, а не чувственно-эмоциональном». Скрябин, по его мнению, совершил гармоническую часть «евразийской революции», а Стравинский – ритмическую [там же, с. 30]. «В творче-

стве Стравинского “Весна” всегда была моментом наивысшего становления и одновременно моментом разрыва. Становлением было утверждение азийного духа России, и оно же было разрывом со всем, что этому духу было враждебным не только на Западе, но и в России» [Вишневецкий, 2005, с. 31], – писал композитор. Мелодическую же революцию еще только предстояло совершить, и ее предтечей Лурье считал Прокофьева. Три перечисленных выше элемента: мелодия, ритм и гармония, – должны были соединиться в форме, влияющей на внемузыкальный порядок.

Можно заметить, что музыка русская у Лурье противопоставляется не только западной, но и восточной традиции. Русское в его понимании конструируется как раз на стыке двух противостоящих друг другу музыкальных миров. Вишневецкий вписывает музыкальное евразийство в политический контекст. Его работа посвящена, по большей части, политике, а не музыке. Трансформация русской музыки вела к появлению альтернативы как культурной модернизации западного образца, так и модернизации коммунистической, которую евразийцы мыслили «провинциальным вариантом модернизации буржуазного типа».

Русский ориентализм в научном плане широко исследован. Внимания заслуживает работа Людмилы Рапацкой «Культурно-типологический подход к анализу ориентализма в курсе “История русской музыки”». В ней она предлагает цивилизационный подход к анализу, утверждая, что о русской музыке невозможно говорить вне контекстов и системы значений православной цивилизации, что было невозможно в советский период [Рапацкая, 2018, с. 76]. Рапацкая в своих выводах во многом близка идеям русского евразийства, по ее мнению, одна из основ русской музыки есть «открытость и диалогичность» – она заимствует черты и западной, и восточной музыкальных традиций, синтезируя из них нечто новое. Русская музыка существует в двух ипостасях: «русская европейскость» и ориентализм. В работе прослеживается исторический процесс смешения этих понятий [там же, с. 78]. Рапацкая пишет, что «два лица» русской музыки сформировались примерно в одно время – в музыке екатерининской эпохи, когда активно шло заимствование европейских жанров, в том числе комической оперы. Вместе с тем ориентализм при Екатерине служил способом воплощения нехристианских народов, и акцент, в первую

очередь, делался не на культурной специфике изображаемых «нехристей», а на ритмико-мелодических способах изобразить их инаковость. Одной из первых опер такого типа Рапацкая считает «Февею» В.А. Пашкевича [Рапацкая, 2018, с. 80]. В ней Русь противопоставляется собирательному образу Востока – Калмыкии. Уже в «Февее» были заложены многие экзотические средства выразительности, которые были позже развиты М.И. Глинкой и Н.И. Римским-Корсаковым.

В своей работе «Венгерский стиль в музыке западной Европы» Джонатан Беллман предлагает концепцию «стилей» ориенталистской музыки [Bellman, 1993, p. 42], культурно-географически ранжируя характерные приемы изображения иного мира. Например, одним из первых музыкально распознаваемых ориенталистских стилей стал «турецкий», имитирующий звучание турецкого военного оркестра, мехтера. Беллман пишет также о «венгерском» стиле, который характеризуется, например, применением цыганской гемольной гаммы. Оба этих стиля обладают четким набором характеристик, их применение рисует узнаваемый для европейского слушателя характер звучания. Автор статьи считает логичным предположение о существовании всех необходимых черт для концептуального формирования «русского» ориентального стиля.

Конструирование «русского» в музыке

Необходимо очертить концептуальные границы термина «русское». Под ним в данном случае понимается сконструированный набор характеристик, присущий репрезентации русской культуры, имеющий или не имеющий под собой какие-либо реальные исторические основания. «Русское» в контексте музыкального произведения низводится до того, что под таковым узнается. Возможность акта распознавания в данном случае является основополагающим при любых попытках очертить этот образ. Ориентализм конструирует инаковость, часто не заботясь о точности изображения и характере этой инаковости, она может быть как «квазивосточной», так и «квазирусской». Но какие-то черты этой инаковости могут отсылать к изображаемой культуре, лишь бы эти черты распознавались как принадлежащие к конкретной культуре в глазах принимающей семиотическое сообщение стороны. Так, например, доминантный фригийский лад европей-

ский слушатель ассоциирует с востоком арабским, благодаря малоазиатскому [Лосев, 2000, с. 204] происхождению фригийского лада и его связи с арабскими микротональными ладовыми структурами. Но тот же фригийский может быть контекстуально адаптирован таким образом, что *восток* арабский станет *востоком* испанским. Впрочем, это, грубо говоря, один и тот же восток, благодаря Конкисте. А вот мажорная пентатоника является маркером Востока Дальнего – Китая или Японии. Раз существуют средства музыкальной репрезентации *востока* китайского, *востока* испанского или *востока*, например, индийского, то разве не могут существовать таковые, относящиеся к *востоку* «русскому»?

Музыкальный ориентализм, как мы смогли в этом убедиться, взаимодействует с механизмами репрезентации, которая далеко не всегда соответствует действительным музыкальным и прочим характеристикам изображаемой культуры. Но даже самые отвлеченные образы в корне своем содержат некоторые данные об имитируемом стиле. Русская музыка обладает весьма специфичным набором характеристик, легко схватываемых и поддающихся имитации. Попытаемся очертить примерный набор черт, формирующих ядро «русскости» в музыке.

В основах русской музыкальной традиции лежит музыка церковная [Мещерина, 2007, с. 33]. Это оставило отпечаток и на гармонических, и на голосоведенческих её свойствах. В силу религиозных догматов, русская церковная музыка не приемлет аккомпанирующего инструмента, что укрепило традиции пения а капелла. Русская народная песня также имеет древние многоголосые корни, представляя собой так называемую *подголосочную полифонию*. Русская церковная музыка пришла к полифонии во времена патриарха Никона, закрепилась же полифоническая традиция акапельного пения с гармонизацией композиторами-классиками древних одноголосых попевок. Вместе с тем голосоведенческие правила классического европейского образца накладываются на русские мелодические формулы, что приводит к появлению гармонического своеобразия, оказавшего в дальнейшем влияние на всю русскую романтическую музыкальную традицию. Одно из самых главных свойств этой традиции – сдвиг ладовой приоритетности с мажора на минор, как пишет А.Н. Мясоедов в работе «О гармонии русской музыки» [Мясоедов, 2012, с. 14]. Это свойство приводит к еще одному фундаментальному отличию русской музыки

от европейской – тяготению к плагальности, субдоминантовости. Мясоедов утверждает, что в натуральном мажоре наиболее сильная неустойчивость проявляется в доминантовой группе аккордов, так как она задействует тяготение натурально-высокого для мажора вводного тона, тяготение высокой седьмой ступени в первую. Следовательно, мажор проявляется характернее всего в автентическом обороте и его разновидностях. Натуральный минор же представляет обратную ситуацию, восходящая на тон низкая седьмая ступень обеспечивает более слабое тяготение в первую, чем нисходящая на полтона низкая шестая в пятую, что характерно для плагального оборота. Такое усиление плагальности повлияло на то, что функциональным образцом в русской традиции является именно минор, и он оказывает влияние на мажор, диктуя «моду» на характерные для минора гармонические обороты, а вовсе не наоборот, как это работает в условной западной классике.

Также Мясоедов утверждает, что из простейших диатонических образований сохранившихся монодийных мелодий можно вывести характерные ступени звукоряда. Построенные от этих ступеней аккорды составляют характерные «прагармонии» русской музыки [Мясоедов, 2012, с. 18]. Также для этих древних мелодических попевок характерна тоническая неоднозначность, любая из этих ступеней может быть контекстуализирована как тоническая. Для мажора это I, II, V и VI, а для минора I, III, IV и VII. Такой логикой можно объяснить различие русской и европейской систем функциональной гармонии в вопросах частоты использования оборота I-V-IV-I. Европейская классическая гармония не легитимизирует его использование, нарушение принципов тяготения посредством его ослабления перед приходом в тонику. Но в русской традиции, с ее тяготением к минору, субдоминанта тяготеет в тонику сильнее, чем доминанта, следовательно, такой оборот является не ослаблением тяготения, а его усилением.

Помимо тяготения к плагальности, русская музыка обладает еще одним кардинально отличающимся от голосоведенческих устоев западной музыки свойством. Одно из главных правил русской церковной музыки – максимальное снижение числа диссонансов. Из-за этого образовался обиходный звукоряд, позволяющий гармонизировать любую одноголосую мелодию квинтами таким образом, что тритон между голосами не образуется ни в одном месте. Параллельное движение квинт, оборот, строго запрещенный европейской полифонической

традицией, составляет одну из основ русской музыки. Помимо квинт допускается и параллелизм в других интервалах [Мясоедов, 2012, с. 15].

Анализ музыкального материала иллюстрирует подход европейского композитора к конструированию образа «русского».

Опера Умберто Джордано «Сибирь»: ориенталистский образ «русского»

«Сибирь» Умберто Джордано представляет собой позднеромантическую веристскую оперу. Действие, как следует из названия, происходит в России. Кратко рассмотрим сюжет. Опера начинается в особняке куртизанки Стефаны. Дом полон гостей, но хозяйка к ним не выходит, так что их вынужден развлекать ее сутенер Глеб. Он развлекает гостей карточной игрой. Стефана возвращается. Героиня счастлива, она влюблена в простого солдата Василия, который считает ее простой вышивальщицей. Появляется Глеб и насильно утаскивает ее в дом, обвиняя в неблагодарности и требуя от нее внимания к князю Алексею, который их содержит. В дом входит Василий, влюбленные встречаются, но ненадолго, их встречу прерывает появляющийся Алексей. Василий убивает его, и за содеянное отправляется на каторгу. Второй акт начинается на тракте, где люди ждут появления колонны каторжан. Появляется Стефана и бросается в объятия Василия, на каторгу они отправляются вместе. Действие последнего акта происходит на каторге. Василий и Стефана счастливы, несмотря на тяжелую жизнь в Сибири. Появляется Глеб, предлагающий Стефане бежать. Она отказывается, за что Глеб рассказывает всем о ее прошлом куртизанки. Василий прощает ее, Стефана предлагает возлюбленному бежать. Опера заканчивается сценой смерти Стефаны на руках Василия.

Действие начинается с хора каторжников, которые находятся за сценой. То, что это каторжники, понятно только из партитурной приписки. Хор мужской, с довольно низкой средней тесситурой, но сольные партии исполняет высокий тенор фальцетом, в некоторых постановках заменяющийся альтom. И это очень примечательный контраст. Оксана Булгакова в своей работе «Голос как культурный феномен» отмечает, что для иностранца особенно ярко выделялись русские басы и русские высокие тенора [Булгакова, 2015, с. 13]. Русский бас, осо-

бенно бас-профундо, хтонический, архаичный, неразрывно связанный с литургическими практиками, европейскому композитору не был знаком в качестве инструмента, который можно использовать в опере. От этого столкновение с ним поражало так сильно. Ролан Барт пишет в работе «Зерно голоса» о телесном характере профундового звука: «Из глубины полости, мышц, слизистой оболочки и хряща, из глубин славянского языка, вторгается в ухо, как будто натягивая через внутреннюю плоть исполнителя и исполняемой им музыки на одну и ту же кожу. Этот голос внеличен, он не выражает ничего от певца или его души, он не оригинален, но одновременно он индивидуален, позволяя услышать тело» [Барт, 2017, с. 77].

Несмотря на уникальный характер русского баса, критики отмечали его технические несовершенства, разительно выделяющие русский бас на фоне привычных для европейца голосов. То же можно сказать и о высоком русском теноре, плоском, связочном, «белом», с очень натуральным звуком, не носящим следов итальянских технических новшеств. Звук казался европейцу неприятным и резким, в нем не хватало округлости и полноты раскрываемого объема резонаторов, которое дает итальянское бельканто. Кестинг описывал русский теноровый регистр как «сладковатый и андрогинный», и утверждал, что он «требуется привычки». Русский тенор заунывен и протяжен, элегичен, поэтому его контраст с русским басом так заметен [Булгакова, 2015, с. 15].

Джордано конструирует специфический русский звук именно связкой басов и высокого тенора. Октависта в опере нет, но это объясняется техническими причинами, за пределами России они встречаются очень редко. Структурно вступительная сцена устроена таким образом: высокий тенор поет на достаточно низком для себя диапазоне, имитируя тем самым звук женщины-альта. Партия действительно невысокая, наверху всего лишь ми, что для высокого тенора еще даже не начало самой важной части диапазона. Он пропевает фразу соло, затем ему отвечает хор, после первого повторения в чистые квинты, а затем и полноценным четырехголосием. Мужской акапельный хор, являясь одним из столпов русской певческой традиции, вступает в резкий контраст с начинающим звучать оркестром, создающим в струнных характерную для Европы контрапунктную текстуру. Ор-

кестр подчеркивает особенность русского звука, его заунывность и протяжность.

Музыкально хор вновь отсылает к русской православной певческой традиции. Мелодика гармонизированной части копирует православные традиции с многократным повторением одной и той же ноты. Ходы с параллельными квинтами также весьма характерны, что контрастирует с дальнейшим идеально-правильным европейским голосоведением. Хорал начинается в мажоре, в очень типичном для русской литургической практики голосоведении, басы и тенора начинают в квинтах, альты и сопрано расположены по терциям, и в дальнейшем сохраняют этот параллелизм. Соответственно, гармонически главным голосом становится альт. Это характерно не только для православной традиции в голосоведении, но и для народной подголосочной полифонии, где голоса импровизируются и сверху и снизу лидирующего. Впрочем, имеются некоторые расхождения, выдающие в этом хорале ориенталистскую имитацию, – обильное использование аккордов доминантовой группы с последующим разрешением в мажорную тонику.

Из большей части постановок вырезана весьма любопытная часть хорала – аккорд пятой ступени на словах «tua che, se Dio» переходит в аккорд третьей ступени, которым иногда заменяют доминанту, но последовательность не разрешается в мажорную тонику, а переходит в минорный септаккорд третьей ступени и разрешается в тонику параллельного минора – очень характерная для русской музыки последовательность. Доминантсептаккорд здесь имеет натуральную терцию, подчеркивая ладовую логику, а не тональную. Заканчивается же хорал двухголосием, из которого убрали терцию, тенор спускается из второй в первую, а бас спускается из пятой в первую. Гармонико-мелодическое устройство хорала позволяет сделать вывод, что он написан в попытке скопировать часть православной литургии, и попытка эта весьма точная и успешная, хоть и с некоторыми огрехами, выдающими в нем европейского композитора.

Как уже было сказано выше, сразу после хорового вступления начинается европейская оркестровая часть, которая и составляет основное тело оперы. «Русскость» Умберто Джордано подает не фоновое, скрупулезно копируя стиль русских композиторов, а во внезапных вкраплениях как малых, так и больших. Например, в этой вступитель-

ной части есть примечательный момент, инструментальная перебивка после фразы «Ah come sono in reno». Фрагмент начинается в ля-мажоре, но уже в следующем такте переходит в параллельный фадиез-минор, образуя резкий скачок к субмедианте. Флейта, поддерживаемая гобоем, альтерирует третью ступень в мелодическом движении $c\sharp-d-c\sharp-c\flat-c\sharp-d$, образуя временно существующий переменный мажоро-минорный лад. Это весьма частый [Вахромеев, 1968, с. 85] для русских народных песен прием, создающий небольшой акцент «русскости» в европейском музыкальном фоне. Столь же внезапно начинается мужской хор «O bella mia». Литургические коннотации возникают из-за использования статичной мелодики. Фраза «O bella mia» повторяется трижды, и каждый раз мелодии всех голосов полностью статичны и неизменны.

Такие тонкости периодически проскальзывают, но являются маркером «русскости» лишь для специалиста, располагающего специфическими знаниями для их понимания. Гораздо более ярким и четким, легко узнаваемым маркером является использование в опере мотивов русских песен. Звучат и «Камаринская», и «Боже, царя храни», и «У ворот, ворот батюшкиных». Несмотря на большую известность, которую приобрела в Европе «Камаринская», она отходит на второй план, появляясь эпизодически. Центральная тема оперы – мотив «Эй, ухнем». Его след можно проследить и в гармонии открывающего оперу хора, и в начале второго акта, им же опера и заканчивается. Наиболее разработанным является проведение мотива во втором акте. Первый раз он слышится в кларионе и в английском рожке, создающийся тембр напоминает русские гудки и рожки. Потом мотив теряется и растворяется, чтобы в следующий раз появиться в хоре каторжников.

Гармонизирован он первоначально лишь параллельными терциями, в басу какое-то время поддерживается виолончелями и контрабасом, но они затихают через несколько тактов, опять оставляя «голый» хор а капелла, который раскладывается на полноценные четыре голоса, с подчеркнуто грубым голосоведением, с массой ошибок, перечений, параллелизмов и однонаправленного движения голосов. «Русское» маркируется как грубое и чуждое европейскому слуху, активным использованием этого приема известен «турецкий» ориенталистский стиль, изображение звуков мехтера тоже подчеркнуто грубое и неправильное. Гармонически хор вполне типичен, часто происходит

усиление субдоминантовой группы, например, на слогах «Im-pre-ca-re po-o-te-di» последовательность аккордов такова: III-VI-i-iv-i-ii-VII-i. Внетональных нот нет, чистый натуральный минор. Хор сохраняет религиозные коннотации, так как вводится так же, как и религиозные фрагменты ранее в опере. Слушатель, не знакомый с песней «Эй, ух-нем», вполне может принять мотив за часть православной литургии, настолько они схожи.

Заунывная русская песня, мужской полифонический хор, очень ярко выраженное тяготение к плагальности, каторга, холодная Сибирь, Стефана, последовавшая за возлюбленным в ссылку, как настоящая жена декабриста. По совокупности признаков как музыкальных, так и сюжетно-композиционных, это самое «русское» место в опере. Репрезентация составлена из самых известных за рубежом элементов русской культуры. Почти каждый элемент из вышестоящего списка противопоставлен европейской части оперы, русский ладовый золийский – европейскому тональному мажору, и далее: каторга – свободе, холод Сибири – теплу европейских стран, кривое голосоведение – идеально четким европейским правилам, религиозность – светскости. Стефана, куртизанка, под аккомпанемент европейской музыки следует, вопреки ожиданиям, за возлюбленным в Сибирь под звуки русской песни.

Русское – инвертированное обратное. По Леерсону, этностереотип всегда основывается на выворачивании наизнанку, на противопоставлении «Я-Другой» [Leerssen, 2016, p. 14]. И русский тут *Другой*, что подчеркивается как музыкальными, так и сюжетными средствами.

Ориенталистские техники полностью применимы к русскому материалу, механизм изображения *Другого* функционирует тем же способом. Композитор рисует Россию без этнологической точности, яркие музыкальные характеристики русского звука перерабатываются, дабы подчеркнуть его *не-европейскость*. Да, «русское» все-таки изображается несколько отличным набором техник и приемов, в сравнении, например, с «китайским» у Пуччини или «цыганским» у Бизе, но все эти образы сохраняют ориенталистскую вольность трактовки этнографически-корректного музыкального материала, на котором они основываются.

Список литературы

- Булгакова О. Голос как культурный феномен. – Москва : НЛО, 2015. – 567 с.
- Барт Р. Зерно голоса // НЛО. – 2017. – № 6. – С. 77–84.
- Вишневецкий И.Г. Евразийское уклонение в музыке 1920–1930 годов. – Москва : НЛО, 2005. – 358 с.
- Вахромеев В.А. Ладовая структура РНП. – Москва : Музыка, 1968. – 104 с.
- Лосев. А.Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм / худож. офор. Б.Ф. Бублик. – Харьков : Фолио ; Москва : ООО «Издательство АСТ», 2000. – 960 с.
- Мещерина. Е.Г. Музыкальная культура средневековой Руси. – Москва : Православная литература, 2007. – 316 с. – формат PDF.
- Мясоедов А.Н. О гармонии русской музыки. – Москва : Издательство ПСТГУ, 2012. – 100 с.
- Саид Э.В. Ориентализм. Западные концепции Востока / пер. с англ. А.В. Говорунова. – Санкт-Петербург : Русский мир, 2006. – 636 с.
- Рапацкая Л.А. Культурно-типологический подход к анализу ориентализма в курсе «История русской музыки» // Музыкальное искусство и образование на протяжении жизни. – 2018. – № 22. – С. 76–92. – URL: <http://musart-edu.ru/wp-content/uploads/2019/11/Music2-2018.pdf>
- Человенко Т.Г. Лосев А.Ф. О религии как субстанционально телесном феномене // Ученые записки ОГУ. Серия Гуманитарные и социальные науки. – 2008. – № 3. – С. 107–110.
- Leerssen J. Imagology: On using ethnicity to make sense of the world: Monographie // Revue d'études ibériques et ibéro-américaines. Institut d'Etudes Hispaniques Université Paris-Sorbonne. – Paris IV, 2016. – P. 13–29.
- Bellman J. The Style Hongrois in the Music of Western Europe. – Boston : Northeastern University Press, 1993. – 261 p.
- Locke R.P. “Constructing the Oriental ‘Other’: Saint-Saëns’s Samson et Dalila” // Cambridge Opera Journal 3. – 1991. – N 3.
- Locke R.P. A Broader View of Musical Exoticism // Journal of Musicology. – 2007. – N 24. – P. 477–521. – URL: <https://www.esm.rochester.edu/uploads/“A-Broader-View-of-Musical-Exoticism”>.pdf
- Scott D.B. Orientalism and Musical Style // The Musical Quarterly. – 1998. – N 82/2. – P. 309–335. – URL: https://www.academia.edu/594259/Orientalism_and_Musical_Style

References

- Bulgakova, O. *Golos kak kul'turnyj fenomen* [The voice as a cultural phenomenon]. Moscow, NLO Publ., 2015. 567 p. (In Russ.)
- Bart, R. Zerno golosa [The grain of the voice]. In *NLO*. no 6, 2017, pp. 77–84. (In Russ.)
- Vishneveckij, I.G. *Evrazijskoe ukлонenie v muzyke 1920–1930 godov* [Eurasian deviation in the music of the 1920s and 1930s.] Moscow, NLO Publ., 2005. 358 p. (In Russ.)

Vahromeev, V.A. Ladovaya struktura RNP [The mode structure of the RNP]. Moscow, Muzyka Publ., 1968. 104 p. (In Russ.)

Losev, A.F. *Istoriya antichnoj estetiki. Rannij ellinizm* [The history of ancient aesthetics. Early Hellenism], artistic design by B.F. Bublik. Har'kov, Folio Publ.; Moscow OOO «Izdatel'stvo ACT» Publ., 2000. 960 p. (In Russ.)

Meshcherina, E.G. *Muzykal'naya kul'tura srednevekovoj Rusi* [The musical culture of medieval Russia]. Moscow, Pravoslavnaya literature Publ., 2007. 316 p. (format PDF). (In Russ.)

Myasoedov, A.N. *O garmonii russkoj muzyki* [About the harmony of Russian music]. Moscow, Izdatel'stvo PSTGU Publ.. 2012. 100 p. (In Russ.)

Said, E.V. *Orientalizm. Zapadnye koncepcii Vostoka* [Orientalism. Western concepts of the East], translated from the English by A.V. Govorunov. Saint Petersburg, Russkij mir Publ., 2006. 636 p. (In Russ.)

Rapackaya, L.A. Kul'turno-tipologicheskij podhod k analizu orientalizma v kurse «Istoriya russkoj muzyki» [A cultural-typological approach to the analysis of orientalism in the course “History of Russian Music”]. In *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie na protyazhenii zhizni*, no 22, 2018. pp. 76–92. URL: <http://musart-edu.ru/wp-content/uploads/2019/11/Music2-2018.pdf> (In Russ.)

Chelovenko, T.G. Losev A.F. O religii kak substancional'no telesnom fenomene [Losev A.F. About religion as a substantial bodily phenomenon]. In *Uchenye zapiski OGU. Seriya: Gumanitarnye i social'nye nauki*, no 3, 2008, pp. 107–110. (In Russ.)

Leerssen, J. Imagology: On using ethnicity to make sense of the world: Monographique. In *Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*. Institut d'Études Hispaniques Université Paris-Sorbonne Paris IV, 2016, pp. 13–29.

Bellman, J. *The Style Hongrois in the Music of Western Europe*. Boston, Northeastern University Press Publ., 1993. 261 p.

Locke, R.P. “Constructing the Oriental ‘Other’: Saint-Sains’s *Samson et Dalila*”. *Cambridge Opera Journal* 3, no 3. 1991. 267 p.

Locke, R.P. A Broader View of Musical Exoticism. In *Journal of Musicology*, no 24, 2007. pp. 477–521. URL:<https://www.esm.rochester.edu/uploads/“A-Broader-View-of-Musical-Exoticism”>.pdf

Scott, D.B. Orientalism and Musical Style. In *The Musical Quarterly*, no 82/2, 1998. pp. 309–335. URL:https://www.academia.edu/594259/Orientalism_and_Musical_Style