



**Научное
периодическое
издание**

Выходит 4 раза в год

**Учредитель
и издатель**
Российская
академия музыки
имени Гнесиных

**Свидетельство
о регистрации**
ПИ № ФС77-47706
от 08 декабря 2011 г.
выдано Роскомнадзором

Адрес редакции
121069, Москва,
ул. Поварская, д. 30/36
☎(495) 469-12-05
✉ stmus@mail.ru

Подписано в печать
15.03.2012 г.

Печать офсетная
Формат 70 x108 1/16
Усл. печ. л. — 6,0
Уч.-изд. л. — 8,0.
Тираж 1000 экз.

Отпечатано в ООО
«Печатный салон ШАНС»
127412, Москва,
ул. Ижорская, д. 13, стр. 2

© Российская академия музыки
имени Гнесиных, 2012

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ

Российской
академии музыки
имени Гнесиных

2012 № 1

Главный редактор
доктор искусствоведения
Ю.С. Бочаров

Редакционная коллегия:

Березин В.В.

Доктор искусствоведения, профессор

Власова Е.С.

Доктор искусствоведения, профессор

Енукидзе Н.И.

Кандидат искусствоведения, доцент

Кирнарская Д.К.

Доктор искусствоведения, профессор

Масловская Т.Ю.

Кандидат искусствоведения, профессор

Науменко Т.И.

Доктор искусствоведения, профессор

Сусидко И.П.

Доктор искусствоведения, профессор

Цареградская Т.В.

Доктор искусствоведения, профессор

Подписка на журнал «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» принимается в любом отделении связи. Подписной индекс по Объединенному (зеленому) каталогу «Пресса России» — **91258**

Воспроизведение публикаций полностью или частично в печатной или электронной форме без письменного согласия редакции не допускается!

Уважаемые читатели!

Перед Вами — новый журнал «Ученые записки Российской Академии музыки имени Гнесиных». Это — первое периодическое научное издание, учрежденное славным музыкальным вузом, но, как надеется редколлегия, уже в ближайшее время оно способно стать одним из наиболее авторитетных музыковедческих журналов нашей страны.

В основе предлагаемого и последующих номеров журнала — научные статьи, ставшие результатом новейших исследований ученых-музыковедов в самых разных областях музыковедения. Наряду с материалами по вопросам теории и истории музыки, на страницах журнала регулярно будут появляться статьи о проблемах современной музыки и современной музыкальной науки, о музыкальной педагогике и психологии, этномузыкологии, истории исполнительского искусства, музыкального источниковедения и текстологии, а также информация о важнейших музыковедческих конференциях и рецен-



зии на новейшие книги и компакт-диски.

Редколлегия приглашает к сотрудничеству представителей профессорско-преподавательского состава РАМ им. Гнесиных, научных сотрудников и аспирантов, а также музыковедов из других учебных и научных учреждений России. Вместе мы способны превратить «Ученые записки» в подлинно общероссийское музыковедческое издание, статьи которого полностью отвечают современному уровню развития мировой музыкальной науки.

Главный редактор

A handwritten signature in black ink, which appears to read 'Бочаров'.

Ю.С. Бочаров

СОДЕРЖАНИЕ

Актуальные вопросы музыкознания

Татьяна Науменко. Современное музыковедение и «стиль времени» 4

Музыка и современность

Наталья Гуляницкая. «Классика — нонклассика» в отечественной музыкальной пост-практике 13

Вопросы теории музыки

Ирина Сусидко. Старинная опера как аналитический объект 22

Страницы истории

Маргарита Григорьева. Иконография Дезуальдо: вымысел и правда 30

Натэла Енукидзе. Русские вампуки до и после «Вампуки»: некоторые наблюдения над историей оперной пародии 37

Татьяна Цареградская. "Cumings ist der Dichter": птицы и структуры 59

Психология творчества

Дина Кирнарская. Архитектонический слух в структуре одаренности композитора 69

Книги

Литература, изданная РАМ им. Гнесиных в 2007–2011 гг.

Аннотированный библиографический указатель.

Составитель *Е.К. Федотова* 81

Сведения об авторах научных статей 91

Аннотации и ключевые слова научных статей 92

Abstracts 94

Информация для авторов научных статей 95

Татьяна НАУМЕНКО

СОВРЕМЕННОЕ МУЗЫКОВЕДЕНИЕ И «СТИЛЬ ВРЕМЕНИ»

Сегодня редкое исследование, посвященное состоянию современной культуры, не начинается с констатации проблем «переходности», «смены парадигмы» и т. д. И почти столь же часто отмечается, что характерной приметой нашего времени является отсутствие его внятного терминологического определения. Точнее, дефиниций как будто и много, но все они развернуты скорее в прошлое, чем в будущее. Об этом свидетельствуют многочисленные определения эпохи с приставкой «пост»: постиндустриальная, постмодернистская, постсоветская... Еще менее обнадеживающими выглядят такие констатации, как «конец истории», «конец эона», «конец времени композиторов»...

На этом эсхатологическом фоне все более отчетливо проявляет себя феномен ностальгии, имеющий своим главным предметом еще не забытое советское прошлое. Можно даже сказать, что ностальгия становится нашим *актуальным настоящим*: она пронизывает все уровни общественной жизни, сказываясь и в обыденной памяти, и в культурных проектах, и в политическом дискурсе, и в научных исследованиях. Одной из форм осмысления этого феномена может служить, например, сетевой журнал «Ностальгия по

советскому в социокультурном контексте современной России», где анализу подвергаются пути, формы, способы и функции ностальгического конструирования. Одним из проявлений постсоветской ностальгии является актуализация идеализированных воспоминаний «о лучшем в мире образовании», «о самой передовой в мире советской науке», «о щедром государственном финансировании научных разработок и научного книгоиздания» и т. д.

В задачи данной статьи не входит ни подтверждение, ни опровержение этих представлений, да это вряд ли и возможно. Тем не менее хотелось бы обратить внимание на феномен совершенно иного рода: в многоголосном ностальгирующем хоре практически не слышно ученых-гуманитариев. Точнее, их голоса звучат, но в несколько ином ключе: здесь смысловой рубеж, отделяющий постсоветские десятилетия от советской эпохи, получает оценку прямо противоположную — «чудо 1991 года». Впервые высказанная филологами в журнале «Новое литературное обозрение» (№ 100), эта оценка получила поддержку и у представителей иных гуманитарных специализаций, празднующих свободу от крепких и не всегда дружественных объятий государства.

Можно назвать немалое количество авторитетных музыковедческих работ, в которых «чудо 1991 года», несмотря на свою очевидно иррациональную подоплеку, получило весомое, абсолютно материальное обоснование. Именно оно и составило предмет предлагаемой статьи.

Пожалуй, самой первой приметой наступившего нового времени стала широко-масштабная реставрация *тематической карты* исследований. Именно на этом, самом первом и очевидном уровне обнаружили себя наиболее характерные свойства постсоветского музыкознания. Они возникли из осознания неблагополучия научной ситуации, сложившейся по отношению к целому ряду феноменов отечественной и зарубежной музыкальной культуры.

Сколь радикальной стала переориентация интересов музыковедения, становится понятно при взгляде на роль тематики в советских научных трудах. Еще далеко не забыты приметы идеологического диктата, когда темы научных исследований делились на «плохие» и «хорошие», притом касалось это не только исторического (что в определенном смысле понятно¹), но даже и теоретического музыкознания. Так, к примеру, А.С. Соколов в своем докладе на состоявшейся 14 — 16 апреля 2011 года в Московской консерватории Международной научной конференции «Теория музыки в России: традиции и перспективы» отмечал, что были времена, когда музыковедам-теоретикам можно было занимать-

ся, например, мелодикой, а вот с изучением ритма уже могли возникнуть проблемы. Не трудно привести и множество примеров безжалостной редукции, какой подвергались не только отдельные имена, но и целые пласты музыкальной культуры, оказавшиеся на долгие годы принудительно выброшенными из научного поля.

Конечно, и в этих условиях иной раз достигались впечатляющие научные результаты, однако тенденция была очевидной.

Особенно яркие факты обнаруживаются при изучении не только дискриминационной, но и поощрительной государственной политики в отношении научной проблематики. Например, изучая историю диссертационного дела, можно обнаружить, что существовал круг наиболее желательных тем, имеющих благоприятную перспективу даже при неочевидных научных достоинствах работы. Далеко не редкостью была ситуация, приведенная в журнале «Отечественные записки» (2002, № 7), когда одному и тому же соискателю могла быть присвоена степень кандидата наук за такую тему, как «Ленин и Вятский край», а через два года — степень доктора за тему «Вятский край и Ленин».

Аналогичным образом обстояло дело и с темами художественного творчества. От удачности их выбора зависело, например, присуждение Сталинских премий. По свидетельству Е. Добрен-

¹ Тематические планы музыковедческих исследований утверждались на самом высоком руководящем уровне и на долгие годы вперед. Так, Е.С. Власова в своей диссертации приводит следующий пример: «В 1950 году, вскоре после того, как прошла кампания по борьбе с музыковедами «космополитами-антипатриотами», издательство Академии наук СССР выпустило План-проспект «История русской советской музыки»... Весь последующий советский период отечественная историческая наука развивалась в тех научных «рамках», которые были предложены в данной работе» [4, с. 3].

ко [5], за роман Елизара Мальцева «От всего сердца» премию получил вначале романист, затем композитор, написавший оперу на сюжет романа (потом, правда, премия эта была отобрана), сам оперный спектакль, затем драматический спектакль, фильм и т. д. То же произошло и с «Молодой гвардией»: с 1945 по 1951 год ею «кормились» 25 человек, ставшие лауреатами. Помимо самого Фадеева, спектакль Н. Охлопкова (6 чел.), фильм С. Герасимова (8 чел.), художник П. Соколов-Скаля за картину «Краснодонцы», композитор Ю. Мейтус за музыку оперы, Ленинградский Малый оперный театр — за постановку оперы (7 чел.) и, наконец, А. Мазаев за симфонию «Краснодонцы».

На этом фоне не удивительно, что главными темами постсоветского музыкознания стало все прежде отторгаемое и забытое: православная музыка и культура старообрядчества; творчество опальных советских композиторов и музыкальных деятелей русского зарубежья; современная отечественная и западная музыка и т. д. Появились также труды, тематически, казалось бы, с советской идеологией никак не связанные. «Новые» Римский-Корсаков, Чайковский, Мусоргский, Моцарт, Бетховен: к этим и многим другим фигурам вполне может быть применимо определение, данное в одной из статей М.Г. Раку об их советском и постсоветском «житии». Отмечу и такое направление, которое нацелено на изучение советских мифов о композиторах: вновь и вновь прибывающие «герои» постепенно выстраиваются в пантеон, свидетельствующий о грандиозном масштабе советского пересоздания

истории музыки. Все это составило весьма заметный пласт интересов музыкальной науки двух последних десятилетий.

Примечательно, что подобный диапазон интересов характерен не только для музыкознания в целом, но и отличает научную деятельность внутри той или иной музыковедческой школы. Об этом свидетельствует тематика исследований практически всех крупных научных центров — Московской и Санкт-Петербургской консерваторий, Государственного института искусствознания и т. д. Со всей очевидностью указанные тенденции проявились и в деятельности представляемой автором данной статьи гнесинской научной школы, «освоившей» за последние 20 лет едва ли не все указанные тематические направления. Так, отечественная духовная музыка получила своего исследователя в лице Н.С. Гуляницкой, а также целого ряда ее учеников. В тот же период были написаны и первые специальные работы, обращенные к творчеству «забытых» авторов — Федора Акименко, Алексея Станчинского, Владимира Ребикова, Николая Черепнина... Отмечу и развитие традиционного для теоретических кафедр РАМ им. Гнесиных интереса к творческой практике XX века. В этом русле были созданы как труды обобщающего характера — например, учебники Л.С. Дьячковой по гармонии XX века (2004, 2009), так и крупные персональные исследования: в их ряду отмечу, например, монографию Т.В. Цареградской «Время и ритм в творчестве О. Мессиана» (2002).

Наконец, появилось также и то, что можно назвать *новым типом текста*. Его появление в значительной степени обусловлено возрастанием личностного,

авторского начала в исследовании, о недостатке которого уже начиная с 1980-х годов не раз писали такие крупные методологи музыкознания, как М.Е. Тараканов и Е.В. Назайкинский.

В современной музыкальной науке эта проблема — на методологическом уровне — была вновь актуализирована в ряде выступлений и публикаций Л.О. Акопяна. При этом следует подчеркнуть, что в научном творчестве самого исследователя авторское начало получило полновесную научную легитимизацию: в этом отношении прежде всего примечательны такие его труды, как «Дмитрий Шостакович. Опыт феноменологии творчества» (2004) и словарь «Музыка XX века» (2010) — уникальный образец энциклопедического жанра, разработанный одним автором. В этом ряду хотелось бы назвать также исследование П.В. Луцкера и И.П. Сусидко «Моцарт и его время» (2008) — одно из ярких событий современного музыкознания. Здесь я ставлю многоточие; однако при этом замечу, что количество и качество «новоформатных» исследований — это едва ли не важнейший показатель состояния научного знания.

Следует отметить, что происходящая в музыкознании переоценка ценностей далеко не всегда оказывается самоцелью. Нередко она возникает по конкретному поводу — там, где рудименты советских научных институций вступают в слишком явное стилистическое противоречие с требованиями времени. Например, авторы книги «Итальянская опера XVIII века» — П.В. Луцкер и И.П. Сусидко — вынуждены отказаться от вполне удачного жанрового наименования, и вот по какой причине. «То, что предлагается

читателю, — пишется во введении данного труда, — в некоторой степени соответствует наименованию «Краткая история» ... но, увы, названия такого рода в отечественном научном обиходе ... несут отпечаток печальной традиции использования в обиходе политическом» [6, с. 10].

Или обоснование критериев *актуальности* современного научного труда, особенно диссертационного. О необходимости их пересмотра пишет, в частности, Т.В. Цареградская, подметившая знаковое совпадение события и даты: начало ваковского контроля над диссертациями случилось ... в 1937 году. На фоне догматично формулируемых требований актуальности, кстати, до сих пор тиражируемых в многочисленных «методиках написания диссертации», исследователь высказывает следующее наблюдение: «Критерий актуальности невозможно выявить из современного состояния музыковедения ни по тематике, ни по подходам. Есть только недобросовестное исследование или недоисследованность материала» [12, с. 92].

Конечно, нельзя не обратить внимание и на радикальное различие, касающееся *оценки многих событий и фактов*. Это хорошо видно на примере двух изданий: известной шеститомной «Музыкальной энциклопедии» (1973—1982), кстати, до сих пор не имеющей альтернативы; и уже упомянутого энциклопедического словаря «Музыка XX века», разработанного Л.О. Акопяном. Обе ценностные парадигмы, представленные этими изданиями, одновременно циркулируют в научном пространстве, причем «Музыкальная энциклопедия» имеет даже преимущество — и в силу специ-

фики жанра, и в силу масштабности тиража: свыше 100 тыс. экземпляров против 2,5 тыс. «Музыки XX века».

Для сравнения обратимся к двум подходам к толкованию советской музыки.

«Советское музыкальное искусство, — отмечается в статье из энциклопедии, — качественно новый этап развития музыкального искусства. Октябрьская революция 1917, освободившая народы СССР от многовековой эксплуатации и установившая равноправие наций, впервые в истории создала реальные условия для полного осуществления тезиса, сформулированного В.И. Лениным — “искусство принадлежит народу”. Право граждан СССР на пользование достижениями культуры закреплено статьей 46 Конституции СССР» [10, с. 124].

А вот какая трактовка предлагается в «Словаре» Аюпяна. Статья о советской музыке в нем начинается так: «Большевистская революция 1917 года положила конец Серебряному веку и привела к массовой эмиграции его деятелей. В течение 1917-20 Россию покинули Рахманинов, Прокофьев, отец и сын Черепнины, Обухов, Вышнеградский, несколько позднее — Метнер, Гречанинов, Глазунов... Эмигрировали также многие видные исполнители, в т. ч. Зилоти, Шаляпин, Кусевицкий... Значительное большинство творческих деятелей не обнаруживало готовности сотрудничать с авантюристической и агрессивной новой властью» [2, с. 530].

Столь категорические различия в осмыслении одного и того же феномена обнаруживают, что деконструкция советской музыковедческой картины мира затронула не только тематику, но и смысловые координаты. Это также стало закономерным

процессом на фоне многолетнего господства «единственно правильного» методологического пути, хорошо памятного нам как марксистско-ленинский.

Надо сказать, что жанр диссертационного исследования — как наиболее контролируемый государством — оказался едва ли не самым консервативным из всех видов музыковедческого творчества. В конце 1980-х годов, когда уже были опубликованы новаторские статьи И.А. Барсовой [3], В.В. Медушевского [8] и других исследователей, поставивших вопрос о необходимости обновления тематики и проблематики музыкознания, в диссертациях продолжали воспроизводиться одни и те же «идеологические реверансы».

В интернете и сейчас можно обнаружить образцы диссертаций, отмеченные подобной направленностью своих ключевых установок. Приведу подлинный пример такого рода (речь идет о работе, написанной именно в конце 1980-х годов). Приступая к исследованию гармонизации мелодии, автор предлагает следующее его обоснование: 1) Ленин о необходимости развития гармоничной, целостной личности; 2) очередной съезд КПСС о развитии ленинских идей воспитания гармоничной, целостной личности; 3) образовательная политика государства в связи с развитием идей очередного съезда КПСС о воспитании гармоничной, целостной личности; 4) собственно тема исследования и ее связь с идеями Ленина, партии и образовательной политики государства в деле воспитания гармоничной, целостной личности и т. д.

Справедливости ради следует сказать, что подобный подход далеко не всегда затрагивал глубинную суть исследо-

ваний. Его даже правильнее было бы назвать «соблюдением требований к содержанию первой страницы диссертации». Однако если обратиться к статистике диссертационных защит, согласно которой, по данным Федерального центра образовательного законодательства, с 1937 по 2006 год (на территории СССР и в постсоветской России) защищено около 1 млн. 300 тыс. докторских и кандидатских диссертаций [см.: 13, с. 37, 38], то речь идет о колоссальном количестве таких страниц.

В связи с этим нетрудно понять, почему в современных музыковедческих трудах вслед за тематикой столь сильно изменился и методологический контекст. В новых трудах он представлен идеями и именами, ранее почти немислимыми. При этом наш собственный музыковедческий «постмодернизм» приобрел несколько причудливый характер: в его тексте оказалось актуализированным не

только пережитое нами прошлое, но и прошлое, которого мы не имели никогда. Сегодня в нашем обиходе «на равных» представлены и религиозный мыслитель Филон Александрийский, живший 20 веков назад, и ныне здравствующий Умберто Эко, а с ними и множество других исторически значимых фигур, одновременно вошедших в поле зрения современного музыковедения. Надо думать, что серьезное методологическое обновление науки — это также ее *актуальное настоящее*.

Тем более что в последние годы возникло специальное музыковедческое направление, утверждающее право науки на гибкость и изменчивость методологии, на ее адекватность музыкальной практике, столь богатой «индивидуальными проектами». Среди исследований можно назвать, например, такие публикации, как «Научная методика прокладывает пути...» и «Методы науки о музыке»

С 3 по 5 апреля 2012 года в РАМ им. Гнесиных
состоится научная конференция

МУЗЫКОВЕДЕНИЕ В XXI ВЕКЕ
Музыкальные культуры России и Германии:
диалоги и параллели

Программа конференции включает доклады ведущих ученых Российской академии музыки имени Гнесиных, Московской государственной консерватории имени Чайковского, Государственного института искусствознания, Екатеринбургской государственной консерватории имени М.П. Мусоргского, Государственного музыкально-педагогического института имени Ипполитова-Иванова, а также выступления молодых музыковедов-аспирантов.

Подробная информация на сайте: www.gnesin-academy.ru

Н.С. Гуляницкой; «Блеск и нищета музыкальной науки», «Большие теоретические концепции в музыкознании: свет и тени» Л.О. Акопяна; «Между наукой и искусством: российское музыковедение как институциональный феномен» Т.В. Букиной и ряд других.

Методологические установки, отстаивающие правомерность даже откровенно субъективных, авторских подходов в музыкознании, выглядят весьма своевременно в свете той смены ролей, которая происходит в современном музыкальном пространстве. На фоне многочисленных «пост-практик» наблюдается очевидное возрастание роли музыковеда-интерпретатора.

В связи с этим можно вспомнить предложение Ю.Н. Холопова вместо знаменитой асафьевской триады «композитор — исполнитель — слушатель» ввести более полную формулу «сочинение — исполнение — восприятие — постижение музыки». «Четверичность музыки-процесса, — утверждал выдающийся музыковед, — есть прохождение одного и того же феномена музыкального творения через толщу всех участников» [11, с. 108].

Возрастание роли интерпретатора-музыковеда интересно оценить на фоне умаления роли композитора. Некоторые теоретики культуры, откликаясь на известную концепцию В. Мартынова, склонны воспринимать ее как частный случай глобального события, определяемого как «конец эона».

Однако же «эон» — это не политический режим, способный обрушиться

в три дня. А в отношении «времени композиторов» озадачивает именно внезапность перемен. В. Тарнопольский, например, вспоминает, что в советское время на концерт Шнитке невозможно было попасть, обеспечивать порядок призывали даже конную милицию. И тот же самый концерт, в этом же исполнении, с той же программой, повторенный в 1990-х годах прошел почти в пустом зале¹. Также и С. Губайдулина в одном из первых интервью, данных после отъезда из России, признавалась: «Я потеряла своего слушателя».

При этом подобная внезапность перемен отличает не только музыку. Литературоведы вспоминают и свои подобные случаи — например, то, как советская публика сквозь вой глушилок слушала западные радиостанции, передававшие главы из «Архипелага ГУЛАГ», а после 1991 тот же «ГУЛАГ», свободно продававшийся в книжных магазинах, читать уже не хотела².

Порой кажется, что сегодня, когда многие вещи лишаются своего политического подтекста, как и иных внехудожественных факторов притягательности, обнажается истинная картина культурного ландшафта. Мы возвращаемся к оптической норме восприятия, позволяющей увидеть, что у академической музыки не только никогда не было публики, по своей численности сопоставимой с целым народом. У нее в реальности не было даже такой публики, которую нужно было ограничивать при помощи конной милиции. Хотя это, конечно, не означает отсутствия потерь.

¹ Урманцева А. На грустной ноте. Стартует международный фестиваль современной музыки «Московская осень» // NewTimes. — 26 октября 2009.

² Этот пример приводит А. Латынина в статье «Слово в визуальном мире» // Новый мир. — 2009. — № 10.

И вот пока профессиональное сообщество размышляет об утрате слушателя, музыковед все чаще его роль принимает на себя. Притом это касается не только современной музыки. Не так давно прошел «Музыковедческий форум — 2010», совместный проект ГИИ и РАМ им. Гнесиных. Одна из генеральных тем этого мероприятия формулировалась как «Неуслышанная музыка». Были представлены «неуслышанные» произведения известных и менее известных музыкантов: Франца Шмидта и Николая Мясковского, Ханса Ротта и Игоря Стравинского. И это рождает вполне риторический вопрос: кто в конце концов все же «услышал» эту музыку? Хотелось бы также обратить внимание, что о многих композиторах, «утративших слушателя» в постсоветские годы, именно в постсоветские же годы была написана большая часть музыковедческих исследований. И в этом свете совсем не кажутся случайными слова В.Н. Холоповой, сказанные ею на юбилее Родиона Щедрина. Даря имениннику посвященное ему исследование

«Путь по центру. Композитор Родион Щедрин», Валентина Николаевна сопроводила это поговоркой: «Книга — лучший подарок».

В заключение хотелось бы выразить надежду, что на общем эсхатологическом фоне времени отечественные музыковеды не утратят присущее им чувство исторического оптимизма. Ведь для музыкальной науки нынешнее время уникально: оно дало свободу от всех видов принуждения, выпавших на ее долю в прошлом. Другое дело — всегда ли музыковедение должным образом использует этот исторический шанс и всегда ли прекрасны плоды новообретенной свободы?

Это, конечно, совсем другая тема, подразумевающая факты и тексты иного рода. Однако и они требуют интерпретации и оценки в формате «стиля времени». Ведь, как справедливо говорил Е.В. Назайкинский, «мы сегодня главным образом педагоги и воспитатели. Ибо именно судьба будущих поколений музыкантов и музыковедов должна волновать нас в первую очередь» [9, с. 13].

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. Дмитрий Шостакович. Опыт феноменологии творчества. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. — 474 с.
2. Акопян Л. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. — М.: Практика, 2010. — 855 с.
3. Барсова И. Самосознание и самоопределение истории музыки сегодня // Советская музыка. — 1988. — № 9. — С. 66–73.
4. Власова Е. Советское музыкальное искусство сталинского периода. Борьба агитационной и художественной концепций. Автореф. дисс. д-ра иск. — М., 2010. — 42 с.

5. *Добренко Е.* Сталинская культура: двадцать лет спустя (обзор) // НЛО. — 2009. — № 95. — С. 300–327.
(URL: <http://www.magazines.russ.ru/nlo/2009/95/do.html>).
6. *Луцкер П., Сусидко И.* Итальянская опера XVIII века. Ч. 1: Под знаком Аркадии. — М., 1998. — 440 с.
7. *Луцкер П., Сусидко И.* Моцарт и его время. — М.: Классика — XXI, 2008. — 624 с.
8. *Медушевский В.* О методе музыковедения // Методологические проблемы музыкознания. — М.: Музыка, 1987. — С. 206–230.
9. *Назайкинский Е.* Еще раз о музыковедческих терминах и понятиях // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее / РАМ им. Гнесиных. — М., 2002. — С. 3–13.
10. Советская музыка // Муз. энциклопедия. — Т. 5. — М.: Сов. энциклопедия, 1981. — С. 124–142.
11. *Холопов Ю.* О формах постижения музыкального бытия // Вопросы философии. — 1993. — № 4. — С. 106–114.
12. *Цареградская Т.* Что такое актуальность научного исследования? // Музыкальное образование в контексте культуры / РАМ им. Гнесиных. — М., 2009. — С. 87–92.
13. *Якушев А.Н., Исупова И.В., Кулькина И.В.* Высшая аттестационная комиссия в подзаконных актах СССР и РФ. Состав и итоги деятельности (1934–2007) // Закон и право. — 2008. — № 1. — С. 36–39.



Наталья ГУЛЯНИЦКАЯ

«КЛАССИКА — НОНКЛАССИКА» В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПОСТ-ПРАКТИКЕ

«...Смена культурных парадигм отнюдь не однозначный и линейный процесс. Для него характерно почти броуновское движение включенных в него образований в пространстве *классика* — *нонклассика* и даже в каких-то иных измерениях. Вполне закономерно поэтому, что наряду с неклассическими формами мышления и эстетического сознания на протяжении всего XX века существовали и нередко достигали значительных высот в сфере художественного выражения феномены классического (или близкого к нему, основывающегося на его традициях) искусства» — пишет известный ученый в области теории искусства и культурологи В.В. Бычков¹.

В самом деле, в музыкальном искусстве, развивающемся в рамках современного эстетического сознания, также наблюдаются тенденции, связанные с понятием «классика — нонклассика». Во второй половине XX века (вернее с начала 1960-х годов), когда стали распространяться и укореняться идеи модернизма и постмодернизма, активизировалась деятельность тех, кому по разным причинам не были близки устремления как структу-

ралистов, так и постструктуралистов от музыки. Имеются в виду принципы авангардной композиции — ультраационализм (сериализм) и индетерминизм (алеторика), в известной мере уводящие от содержательных задач. (Хотя в русской музыке и не было своих эпатазирующих «структур», своих «артикуляций», своих «перекрестных игр»...)

Некоторые композиторы, творившие параллельно радикально мыслящему поколению, пошли собственным путем, где-то соприкасающимся с авангардными тенденциями, но в основном с ними не совпадающими.

Назвать тех, кто так или иначе работал (работает) в *классической* парадигме, не есть особо трудная задача. К именам И. Стравинского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Г. Свиридова (как и их коллегам в литературе, театре, кино, скульптуре и архитектуре) можно прибавить представителей более позднего и ныне живущего поколения — например, В. Агафонникова, Ю. Буцко, К. Волкова, В. Довганя, Г. Дмитриева, В. Калистратова, А. Киселева, В. Кикты, М. Коллонтая, А. Ларина, Р. Леде-

¹ Бычков В.В. Эстетика. — М., 2006. — С. 525.

нева, В. Пьянкова, Т. Сергеевой, С. Слонимского, В. Ульянича, А. Чайковского, Р. Щедрина, А. Эшпая.

Однако не все выглядит так просто и однозначно... Проецируя на музыкальный объект эстетические понятия, можно предположить следующее. «Классическая классика» — композиции, в которых в относительно новых формах присутствуют традиционные принципы выражения. «Неклассическая классика» — композиции, где наряду с не манифестарно-авангардными идеями, сосуществуют некоторые классицистские принципы¹. Однако четких границ между этими явлениями, по-видимому, не существует.

Наша задача на данном этапе — изложить некоторые наблюдения над артефактами пост-практики в разных ее проявлениях. Различные творческие намерения, разделяющие композиторов, не мешают (на уровне рецепции) воспринять некоторые формы общности, обнаруживаемые в самих музыкальных фактах. Подробнее об этом — далее.

Обратимся, в частности, к ситуации, которая сложилась недавно вокруг центра Девоцио Модерна. 10-й фестиваль (как «юбилейный код (год)») Владимира Мартынова и Татьяны Гринденко представил ряд композиторов — А. Батагова, С. Загния, А. Айги, П. Карманова, Г. Пелециса (+ И. Соколова, И. Юсупову, А. Рабиновича) как новую группу, имеющую свои исторические задачи и творческие установки. Владимир Мар-

тынов полагает, описывая эту новую ассоциацию, что они не есть, например, Французская Шестерка, так как не писали творческих манифестов и не выступали с совместными заявлениями. Но о них можно говорить как о сложившемся направлении — «Московский музыкальный постконцептуализм».

«Постконцептуализм потому, что все выше перечисленные композиторы отвергли принципы авангардизма и учли урок концептуального поворота, совершившегося в 1970-е годы. Конечно, каждый из этих композиторов представляет яркую неповторимую индивидуальность, и все же их объединяет Москва и *постконцептуальная приверженность к тональности и простоте*» (курсив наш. — Н. Г.)².

«Тональность и простота».... Как согласуются эти понятия в контексте пост-практики, в условиях, названных Мартыновым, «концом времени композиторов»? Нынешняя «простота» — это новая фаза состояния тональности, сущностное зерно которой требует определения. На перцептивном уровне тональность самого Мартынова неоднолика: ее простое обаяние звучит в «Come in», духовное созерцание — в саундтреках к к/ф «Остров», ее затаенная энергия — в произведении «Стена-сообщение», могучий потенциал — в «Переписке»...

В. Мартынов, который провозгласил, что «меня интересует музыка как самоисследование и самоисследование как музыка»³, возродил тональность в новом

¹ Термины заимствованы из цитированного труда В.В.Бычкова.

² Источник: <http://www.longarms.ru/>. 10-й Фестиваль работ Владимира Мартынова.

³ Там же.



В. Мартынов: «Меня интересует музыка как самоисследование и самоисследование как музыка»

виде, не лишив ее подобия старому, но и снабдив новыми чертами. Это, думается, не «симулякр» от постмодерна как некая видимость, игра, «псевдовещь»; это некий образ, символ, знак, отсылающий к иной духовной реальности. Тональность Мартынова, может быть, не так уж и «проста»: за ней стоит современное «арт-мышление», эстетика которого требует особой расшифровки. Работающая на его персональный минимализм тональность не изолирована от других, невысотных параметров и, действуя вместе с ними, активно участвует в реализации художественных задач композитора.

В отношении тональности Мартынова можно предположить следующее.

Тональность — это не система в традиционном понимании: есть элементы, но нет устойчивых функциональных связей, рождающих не суммативность, а целостное единство. Скорее, тональность — это

своеобразное осуществление идеи *центрации*, чему особенно способствует репетитивная техника. (Например, «Стена-сообщение», «Войдите», *Litania...*)

Тональность реализует себя, по-разному: то, как и прежде, через мелодию и гармонию, то в контексте звукообраза с заданным тембровым решением (например: «Переписка», *Himni*, *Opus Posth*).

Тональность индивидуализирована и соотнесена с эстетикой новой простоты. «Тональный минимализм» — это ограниченный набор композиционных средств, как-то: опора на избранный звукоряд, тоникализация через репетитивные фигуры, минимализация функциональных отношений, иногда монотембровость и др.

Обратимся к фортепианной пьесе «Стена-сообщение» (2011), о которой Мартынов сказал следующее:

«Стена-сообщение» не совсем обычное словосочетание — гораздо привычнее говорить о стене непонимания. Однако в наше время тотального отчуждения от реальности, когда непонимание становится чуть ли не единственным и определяющим модусом человеческого существования, единственная надежда может заключаться в чудесном преображении стены непонимания в стену-сообщение¹.

В музыке эта «стена непонимания, необратимо возникающая между человеком и реальностью», можно предположить, наглядно воплощена через назойливую одинаковость повторяемого паттерна — «тоники» безысходного монохромного ля-минора, за которым долго не видится (не слышится) просвета

¹ См.: [http://www. Longarms.ru/](http://www.Longarms.ru/)

(прозвуча) иной реальности... Музыкальный процесс — это болезненно трудное восхождение к чему-то иному, через «смутные контуры нового», которое пробивается сквозь убийственно упорное старое. Так происходит «преображение стены непонимания в стену-общение». Знаковое мышление композитора, использующего для своего таинственного замысла ресурсы простой гаммы, простого аккорда, простых оборотов, реализуется в концепцию неведомой «новой реальности», «неведомого грядущего».

Новизна и необычность этого артефакта в целом не противоречит тем средствам, которые являются его частями, составными элементами. Но не в них (хотя и в них тоже) суть... Важен сам принцип композиции, который не так легко вербализовать при, казалось бы, достаточно простых процедурах. Тоника сочинения — это, без преувеличения, его **все**: его смысл и значение, его музыкальное начало и его конец, его плотная музыкальная атмосфера, поглощающая тоны, мелодические ходы, скупые гармонии. Претворение идеи центрации — камень преткновения «Стены-сообщения», преграда, сквозь которую долго ничто не пробивается... Подтвержденная ритмом, фактурой, репетитивностью, тоника оккупирует все время/пространство композиции.

Все произведение — при *минимуме* средств — оказывается *максималистским* в отношении централизованного управления музыкальным потоком. «Неклассическая классика» В. Мартынова в постмодерн-контексте его нынешних сочинений — феномен особый,

требующий соответствующего аппарата анализа.

Если действительно эта «приверженность к тональности и простоте» имеет место в сочинениях, чуждых идей авангардизма, то хотелось бы установить ее признаки на примере и других «постконцептуалистов». Так, пресса пишет, что музыке Павла Карманова, следующей минималистской практике, присуща тональная определенность, ясность формы, современные ритмы. В самом деле, тональная ориентация проявляет себя, даже, в наименованиях произведений, например: «Ре-мажор I» для камерного оркестра (1991), «Ре-мажор II» для 2-х фортепиано и магнитофонной ленты (1991), «Ре-мажор III» для фортепиано, вибратона и струнного квартета (1992)... (Однако вслед за «Последним» (1995) появился «String quaREtett» (1997), в котором ориентация на RE также недвусмысленно дает о себе знать.)

«Если концептуалист Мартынов берет всю свою музыку в кавычки и сам словно смотрит на нее со стороны, то чистый лирик Павел Карманов, напротив, сам в ней растворяется, не чураясь и популярных приемов. Его Innerlichkeit (сокровенность? искренность?) звучит с трепетом, по-мужски светло и взросло, а если мажор вдруг сменяется минором, то это значит в точности то же, что и у Шуберта, — радость и печаль»¹.

Стоит согласиться с этой характеристикой в отношении внутренней искренности и трепетности музыки ... В самом деле, шубертовское начало — классицистско-романтическое (раннее) звучит,

¹ См.: <http://friday.vedomosti.ru/newspaper/article.shtml?2009/03/19/186911>

например, в «Forellenquintet» (1998), правда, «печаль» в нем осложнена трагизмом! Форель жарят на сковородке...

Тональность композитора не есть прямая ориентация на классическую модель; сохраняя ее очертания, автор каждый раз ищет индивидуальное решение. Материалом для размышлений на эту тему могут послужить такие разножанровые и разносоставные минималистские произведения, как: «Cambridge music» (2008), отличающаяся «шикарной» гармонией — динамичной, эмоциональной, сонорно-мобильной; или «Слово» (2010) — сакральный хоровой нарратив, стержневую (тональную) функцию в котором играет сольно-моноподийная речитация в сочетании с гармоническим многоголосием хора. Иная картина — в более ранних произведениях, таких как «Второй снег на стадионе» (2003), «Душа моя» (2000), «GreenДНК» (2000), «Music for the Fireworks» (1996) и др.

Тональность Карманова меняет свой облик от пьесы к пьесе, что вполне современно и оправданно. Ее разнообразие и разнообразность — результат варьирования условий, в которые система погружается: это может быть сонорная фактура или аккордово-мелодический склад, пространственно-временная диспозиция (например, Twice Double concert) или особые образы и краски («GreenДНК»).

Остановим внимание на String quartet (1997) — оригинальной композиции из серии «RE» — музыки, основанной на минимуме средств и максимуме приемов работы с ними. Прежде всего — это сплошное континуальное пространство, заполненное непрерывным движением. Тон RE есть символ, несущий раз-

ностороннее эстетическое сообщение, которое работает в определенной среде («энвайермент»), как-то:

— тональная центрация, режиссирующая весь музыкальный контент, все музыкальное содержимое;

— звукорядный материал, определяющий состав элементов и их соотношения;

— сонорный потенциал: тембры и их аккумуляция в мелодии, гармонии, полифонии;

— etc.

Какие принципы с избранным «звукомножеством» можно наблюдать? Движение строится по принципу нарастания звуковой массы — накопления «инакости». Постепенно — от минуты к минуте звучания — добавляются ноты избранной гаммы. Расширение звуковой среды сопровождается аддицией этой инакости: новые фигуры у поочередно «солирующих» струнных, новые ритмические рисунки, новая громкостная динамика. Кроме того, стратификация — фон (+ выделяемые тембры) — создает атмосферу меняющихся звуковых конфигураций («формы в воздухе»).

При континуальности музыкального потока такого рода минимально дозируемые «инакости» создают особое впечатление от сонорики этой RE-композиции. Для текста свойственен не столько буквальный повтор, репетитивность, сколько постепенное освежающее изменение; не столько стабильность, сколько мобильность как композиционная идея этого минималистского произведения. Таким образом, минимум/максимум как бинарная оппозиция одновременно предстает в партитуре Quartet'a. К этому сле-

дует добавить, что Карманов работает со всеми параметрами звука — высотностью, ритмом, тембром, динамикой, артикуляцией. Особая аура возникает за счет включения пространственности — того звучащего континуума, который дает слияние времени и пространства.

Завершая краткие заметки о минималистской тональности в творчестве «московских концептуалистов», наметим штрихи к портретам некоторых других композиторов.

Всегда индивидуален Антон Батазов, которого именуют на Западе «русским Терри Райли». Мастер минималистских композиций, он не чуждается, наряду с современными, и известных классицистских приемов. «Paganini 24», «Invisible lands», «Музыка для декабря», «Breathing together» (саундтрек) и др. — материал для постановки такого рода вопросов. В этом отношении впечатляет его music for screen, недавно прозвучавшая на концерте (Нью-Йорк, 2011), например, саундтреки к фильму «Вдох-Выдох», требующие особого подхода к анализу музыкальных событий. Так, в сочинениях «Ми мажор/Фа минор», «Ми минор» тональность квалифицирует себя как репетитивная гармоническая формула, построенная на своеобразных оборотах в рамках регулярного ритма. Каждая пьеса, по содержанию требующая соответствующего тембрового оформления, — это своеобразный тональный мир, современный, минималистский, и в то же время не порвавший с прошлым.

Внимание останавливает артпрактика Сергея Загния, в творчестве которого есть образцы любопытных решений, например:

Соната для фортепиано, тонально реализующая конструктивно осмысленные идеи восхождения и нисхождения; «Детская музыка» (2011), стилизующая поэтику классического в «снятом» виде; «Да, Пригов» (2010) — перформанс на одной ноте со скупым «энвайерментом».

Можно продолжать этот беглый обзор, останавливая внимание и на других композиторских персонах — например, Пелецисе, творящем в технике минимализма и говорящем на своем идиолекте....

«Классика — нонклассика» — этот термин, отражающий состояние современного эстетического сознания, дает продуктивные результаты в применении его к музыкальным фактам. Современная артпрактика — обширное поле музыкальных феноменов, где сосуществуют как противостоящие явления, так и синтезирующие черты классического и неклассического. Определить и осознать этот синтез — задача дальнейшего специального исследования.

Возьмем в качестве существующего ныне любопытного феномена арт-деятельность ТПО «Композитор». В Манифесте (1994), а затем и в «Установочной статье» для немецкого издания (2008), дается емкое описание задач сообщества.

«Объединение ТПО «Композитор» исповедует приверженность классическим русским и зарубежным музыкальным традициям и осуществляет широкомасштабное производство музыки классических и романтических жанров, а именно — опер, музыкальных драм, торжественных



Эмблема ТПО «Композитор»

кантат, фортепианных квинтетов, девятих симфоний, месс, сонат, вариаций, дягилевских балетов, венгерских рапсодий и неаполитанских песен»¹.

Мы узнаем о многих любопытных вещах, например: о «едином коллективном Авторе»², который работает на «точно-конвейерной основе»; о том, что «современная музыка... — это та, что составляет основную пищу нынешнего дня...»; о том, что «творчество перестает быть уделом одиночек и превращается в индустрию»... и еще о многом другом (о темпах работы, дифференциации труда, «мастерах-специалистах», крупных исполнителях, престижных заказах и концертных залах). Стилиевые ориентации описаны так:

«В 90-е годы ТПО «Композитор» позиционировало себя как группа, принадлежащая к экспериментальному ис-

кусству.<...> В произведениях начала 90-х существенным было сочетание экспериментов в области сэмплирования с уличными мелодиями. Во второй половине 90-х в работе ТПО «Композитор» последовал перерыв, а в 2000-е годы объединение возобновило свою деятельность, но уже в сфере классической музыки».

Разнообразие музыкальных жанров указывает на творческий запрос этого сообщества, и основные проекты 2000-х годов достаточно наглядно иллюстрируют это:

«Страсти по Матфею — 2000» (по заказу Гете-института, Москва), опера «Царь Демьян» (2001, по заказу Мариинского театра, Санкт-Петербург), кантаты «Дух народа» и «Освобождение Прелесты», «Хор жалобщиков Санкт-Петербурга» (2003, 2006, по заказу Института Pro Arte, Санкт-Петербург), балет «Смерть Полифема» (2005, по заказу лиликанского театра «Тень», Москва), Jeux d'enfants («Детские игры», по заказу фестиваля «Возвращение») и др. Перу ТПО «Композитор» также принадлежит ряд инструментальных опусов в салонно-виртуозном стиле, несколько саундтреков и множество песен»³.

Если послушать (на You tube) симфоническое произведение «Призыв», концертную пьесу для оркестра соч. 2010 в исполнении Владимира Федосеева, то

¹ См.: <http://www.musiccritics.ru/> (курсив наш. — Н. Г.)

² «Творческо-Производственное Объединение «Композитор» — композиторский псевдоним и долгосрочная стратегия музыкального журналиста Петра Поспелова. Во многих произведениях применяются коллективные методики сочинения музыки». (Там же)

³ См.: <http://www.tpo-composer.russiancomposers.ru/>



Композитор и журналист
Петр Поспелов (фото М. Новикова)

можно действительно уловить нечто, ассоциируемое с классикой. «Призыв к служению» — вот музыкальный девиз, который адресован 80-летию прославленного БСО.

Для произведения характерен выпуклый тематизм (от лирико-созерцательного до маршево-бодряческого), формирующий контрастные части с четкими границами, туттийно-сольными эпизодами, ясной логикой развития. Пропорцио-

нальной структуре частей, соответствует функциональная тональность, являющая себя в мелодии и гармонии, в «правильных» ритмах, броской инструментовке. Да, это все суть интонации, ритмы, жанры советского музыкального пространства, которое звучало тонально, мажорно, централизованно, ликующе маршево.... Вера в светлое будущее (не без иронической улыбки), призывный пафос (не без духа сомнения) — вот атмосфера «Призыва», сочиненного в характерной официальной манере прошлых лет...

Или совсем другая «классика» того же ТПО «Композитор»: «Хор жалобщиков» (2006). Что это такое — хэппенинг, акция, уличное представление?

Сочиненный на основе реальных жалоб (от «будничного раздражения до несогласия с глобальными проблемами»), этот необычный хор представляется авторами как некое «художественное произведение»¹.

Прямолинейно определить жанр не представляется возможным, так как это есть «микст» массового пения с отзвуками частушечного прошлого, «действие» на улицах города и просто «современное искусство», звучащее в «традиционном музее» на открытом воздухе. (Хотя ничего «музейного» здесь и нет: настоящая острая сатира). В сочетании с видеорядом, конкретными «жалобщиками», картинками города и житейскими кадрами, это забавно-серьезный перформанс застревает в аудиовизуальной памяти реципиента...

¹ Авторы проекта, обработка жалоб: художники Теллерво Каллейнен и Оливер Кохта-Каллейнен (Финляндия). Стихи: Екатерина Поспелова. Музыка: Петр Поспелов. Хормейстер: Александр Маноцков.

Выразительные средства действительно не есть придуманный авангардный изыск... Стилизация во всем: смешанный хор под аккордеон, запевно-припевная форма, бойкий притоп-припляс, броская мелодия, незатейливая гармония, «бытовая» тональность. (При этом наблюдаются и «знаки» композиторского мастерства — в ритмических структурах, в тембровых «антифонах», в лирических и говорковых фрагментах.)

Что же получается? С одной стороны — новое манифестарно-эпатажное слово, а с другой — вполне традиционные средства выражения?! Вдумаемся в то, что пишет П. Поспелов, характеризуя художественную платформу ТПО «Композитор»:

«Нам равно чужда как эволюционная модель поведения, когда творчество понимается как развитие существующей традиции, так и авангардная, когда художественная концепция строится на отрицании предыдущего этапа. Обе модели сходны в том, что исходят из идеи историзма и обновления. Нас же не привлекает историческая точка зрения. Мы ничего не развиваем и ничего не отрицаем. В отличие от композиторов,

пишущих современную музыку в расчете на то, что она когда-нибудь станет классикой, мы сразу создаем классику. Мы снимаем противопоставление классической и современной музыки. Вся музыкальная культура мира существует не в прошлом, а в настоящем, и неважно, в какой последовательности она исторически складывалась. Современная музыка, полагаем мы, — эта та, что составляет основную пищу нынешнего дня, а составляет ее как раз классическая музыка»¹.

Итак, классическое/аклассическое, классика/нонклассика — эти понятия требуют ныне уточнения, уяснения, «устрожения»...

В современной пост-практике мы наблюдаем феномен скрещивания вполне авангардных установок с отнюдь не передовыми «технологиями», сотрудничества идей нового направления с идеями не являющимися таковыми. Предприняв попытку показать это на различных современных движениях («Московский музыкальный постконцептуализм» и ТПО «Композитор») мы оставляем форму высказывания открытой...



¹ См.: <http://www.tpo-composer.russiancomposers.ru/>

Ирина СУСИДКО

СТАРИННАЯ ОПЕРА КАК АНАЛИТИЧЕСКИЙ ОБЪЕКТ

Вопрос, который побудил написать эту статью, — место старинной оперы в современной музыкальной теории. Он позволяет затронуть более общую проблему соотношения теоретических концепций, с одной стороны, и накопленных исторической наукой конкретных музыкально-аналитических знаний и фактов — с другой.

Долгое время опера XVII — первой половины XVIII века, как, впрочем, и опера в целом, являлась объектом исключительно исторического музыкознания. Достаточно сказать, что в статье «Анализ» из новейшего издания «The New Grove Dictionary of Music and Musicians» среди указанных в библиографическом списке 750 книг, диссертаций и статей, опубликованных за последние три десятилетия XX века, всего 13 (то есть менее 2 процентов) в той или иной степени посвящены опере, причем 6 из них — Вагнеру [13]. Сочинения же «старше» моцартовских не затрагиваются вовсе. На самом деле теоретические работы о старинной опере существуют, но, увы, в многостраничном библиографическом списке из авторитетной энциклопедии им не нашлось места.

Иная, на первый взгляд, картина складывается в The New Grove Dictionary of Opera, где также имеется статья «Анализ» [12, с. 116–120]. В ней оперный анализ определен как *специфическая* область музыкознания. Его основные аспекты — это, прежде всего, соотношение в опере трех главных систем: словесной, музыкальной и визуальной, а также, что менее характерно, изучение каждой из этих систем в отдельности, но в русле оперной проблематики. Таким образом, опера в силу своей специфики, фактически, выводится за пределы общей теории музыки и получает свою аналитическую резервацию, из которой ей выбраться очень сложно.

Правомерна ли такая постановка вопроса? И да, и нет. Опера — жанр синтетический и поэтому, безусловно, требует дополнительных исследовательских процедур. Оперные сочинения нельзя анализировать так же, как инструментальные. Но можно поставить вопрос и иначе. Каким образом оперная музыка *сама по себе* вписывается в общие процессы развития музыкального языка, фактуры, формы? Стоит ли она и здесь особняком? Испытывает ли влияние инструментальных жанров или, может быть, сама оказывает такое влияние? На этих вопросах мне и хотелось бы остановиться, имея в виду оперу, прежде всего, итальянскую, которая в XVII—XVIII веках играла в европейском музыкальном театре ведущую роль.

Как понимается эта проблема сегодня? В отечественном музыкознании вплоть до недавнего времени об итальянской опере XVII—XVIII столетий существовали весьма смутные представления. Относительно повезло лишь двум фигурам — К. Монтеверди и Дж.Б. Перголези, да и здесь накопилось немало ошибок, неточностей и заблуждений. Остальная масса — десятки (если не сотни) имен, тысячи произведений российским ученым были практически недоступны. Отсюда — скупые строки в трудах по истории музыки [8], редкие монографии [4; 6], фигура умолчания в аналитических работах и учебниках. Даже в специализированном учебном пособии, посвященном анализу вокальных произведений, старинная опера практически отсутствует, ее заменили упоминания о формах в оратории Генделя и в единственной опере Перселла [1]. В немногочисленных имеющих комплексных исследованиях по истории музыкальной формы опера этой эпохи фактически не затронута, ее заместителем выступают пассионы и кантаты И.С. Баха [7; 10], о XVII же веке и вовсе речь не идет¹. При всем величии фигуры Баха, мы все же должны признать, что его *вокальная музыка* в вопросе оперных форм если и отражает какие-либо общие тенденции, то весьма косвенно: она занимала маргинальное положение в европейском масштабе и никак не повлияла на объективную логику становления и развития музыкальной формы в этой области.

Карл Дальхауз, давая общую музыкально-историческую характеристику XVIII века, подчеркнул: «Многие не знают и не хотят знать того, что важнейшим институтом в это время была итальянская придворная опера, которая распространилась от Неаполя и Мадрида до Санкт-Петербурга и от Лондона до Вены. ... Если следовать культурно-историческим критериям, то это ее век, а не эпоха Баха, Гайдна и Моцарта. Говоря о музыкальной эстетике, нужно понимать, что в отличие от XIX века, первичной должна считаться не чистая, абсолютная инструментальная музыка (как сказал бы Ганслик), а опера, в первую очередь опера *seria*» [14, с. 4]. Иными словами, по мнению выдающегося немецкого теоретика, точкой отсчета для оценки стилевых и музыкально-аналитических наблюдений над музыкой XVIII века должны быть критерии, так или иначе связанные с оперой. Дальхауз указывает также хронологические рамки, в которых итальянская опера *seria* получила абсолютное господство, определяла облик европейской музыки и составляла некое музыкальное эсперанто практически для всех стран, — это полвека между 1720-ми и 1770-ми годами. Действительно, в это время создавалось такое количество оперных партитур, которое сегодня кажется абсолютно невероятным. Только в одной Венеции на протяжении 10 лет (в 1720-е годы) было поставлено около 180 опер, ежегодно же в Европе исполнялось более сотни новых музыкально-театральных сочинений. Учитывая такое широчайшее распространение оперного жанра, вряд ли правомерно обходить его вниманием, говоря об общих процессах в формообразовании.

Итак, что можно скорректировать в теории музыкальной формы XVIII века, если из нее не исключать итальянскую оперу, как это до сих пор происходило,

¹ В последнее время появился ряд исследований, в которых итальянская опера XVII—XVIII веков и ее отдельные компоненты стали предметом специального рассмотрения [2; 3; 9].

а, напротив, учесть ее особенности, осмыслить ее не как любопытный исторический феномен, а как музыкально-аналитический объект? Остановимся на нескольких моментах.

Первый — это соотношение арии и других инструментальных жанров. В небольшом фрагменте из парижского письма Моцарта к отцу от 14 мая 1778 года речь идет о занятиях с дочерью герцога де Гина: «По желанию отца она [дочь — И.С.] не должна научиться писать крупные композиции — никаких опер, арий, концертов, симфоний, только сонаты для своего инструмента» [16, с. 357]. Как видно, в перечислении жанров, распространенных в его время, Моцарт выстраивает определенную иерархию. То, что опера занимает в ней вершинное место, не требует особых комментариев. На втором же месте, опережая и концерт, и симфонию, стоит ария. Большая итальянская ария действительно представляла собой сложно организованную форму, требовавшую от композитора немалого умения и опыта. Сразу после нее Моцарт упоминает концерт. Такой порядок представляется не случайным.

Ритуальный принцип, то есть чередование оркестрового tutti и тематически связанного с ним solo, в арии сложился гораздо раньше, нежели в концерте. Именно ария стала импульсом, приведшим, в конечном счете, к появлению барочной концертной формы. Эту мысль одним из первых сформулировал Альфред Эйнштейн в 1940-е годы в своей монографии о Моцарте, правда, высказал ее мимоходом [11, с. 339—340]. Но на сегодняшний день (по крайней мере, в немецком музыковедении) она принята безоговорочно. Поэтому совершенно правомерно в известном учебнике Клеменса Кюна «Formenlehre der Musik», который выдержал уже 8 изданий и разошелся тиражом в 40 тысяч экземпляров, концертную форму рассматривают сразу же после арии da capo — словно в точном соответствии с порядком, в котором их называл Моцарт [15].

Арии суждено было еще раз сыграть решающую роль в судьбе концертного жанра, о чем, кстати, Эйнштейн не пишет: уже в классическую эпоху она легла в основу так называемой сонатной формы с двойной экспозицией и придала сонатным allegri должный размах. Простое сопоставление протяженности оригинальных клавирных концертов Моцарта с сочинениями его предшественников, например, с концертами И.К. Баха, показывает, что первые части в них гораздо более развернуты и разработаны. То, как трактована у Моцарта сольная партия, какие пропорции имеет форма, как изложены и развиты темы, как соотносятся оркестровые и сольные разделы, не имеет аналогов в современной инструментальной практике. Зато имеет несомненное сходство со структурой и масштабами монументальных арий в ранних итальянских операх самого же Моцарта. Иногда — вплоть до буквальных совпадений в количестве тактов, местоположении каденции, принципах организации отдельных разделов. Один из показательных примеров — первая часть клавирного концерта Моцарта KV 175 (1773), которая имеет сходство с большой героической арией Юнии «Ah se il crudel periglio» из написанной в 1772 году оперы «Луций Сулла» (II акт, № 11):

Экспозиция разработка реприза

	Tutti	solo	Tutti		Solo	Cadenza	Tutti
Ария	33 т.	72 т.	14 т.	21 т.	76 т.	В 217 т.	9 т.
1 ч.	32 т.	62 т.	17 т.	47 т.	60 т.	В 219 т.	19 т.

Начальные разделы и в арии, и в концерте представляют собой двойную сонатную экспозицию (в оркестровом ритурнеле — однотональную, в сольной части — с переходом в доминанту). Главные партии в обоих случаях вместе с ходом в ритурнеле содержат шесть плотно «пригнанных» друг к другу мотивов. И хотя прямого интонационного сходства между арией и концертом нет, обе партии сделаны из одного и того же «строительного материала» — начальные активно-наступательные мотивы, более мягкие ответные, «колоратура» и бравурный отыгрыш. Дальше композиция также разворачивается сходным образом, хотя и с поправкой на особенности жанра. Разработка в арии лаконичнее, зато экспозиция и реприза — длиннее, чем в концерте. Но важны не эти отличия, а близость основной идеи. Поданный в оркестровом tutti тематический материал в сольном разделе изложен масштабнее, с более интенсивным развитием. Появляются роскошные связки, заполненные виртуозными пассажами, новые мелодические идеи — словно новые «побеги» формируют великолепную крону дерева. Такой «прирост» сольных частей по сравнению с туттийными — отличительная черта и итальянской арии, и моцартовского концерта.

Старинной арии нужно воздать должное еще по нескольким причинам. Реприза *da capo*, которая постепенно формировалась в недрах строфических форм, утвердилась в опере в 80-е годы XVII века, а к началу первого десятилетия века XVIII стала нормой, практически, вытеснив все остальные структуры. Это было самое раннее проявление принципа репризности. Лишь спустя десятилетия композиторы почувствовали необходимость использовать этот принцип в инструментальных жанрах. Причина такого положения дел хорошо понятна всякому, кто интересовался историей оперы. Конец XVII века — время, когда в арии формировалась концепция масштабного, полновесного воплощения аффекта. Она была тесно связана с ростом исполнительского мастерства певцов, с появлением виртуозов. Реприза *da capo* отражала новые тенденции в полной мере: с одной стороны, повторение начального раздела увеличивало размер арии и повышало вес главного аффекта, с другой — оно несло в себе дополнительный заряд концертности, давало возможность исполнителю продемонстрировать свое искусство импровизации.

Еще одна заслуга арии *da capo* — это массовое тиражирование тонального плана (Т—D — неТ—Т), который станет характерным для старинной двухчастной и старинной сонатной формы. И, наконец, в недрах арии *da capo* раньше, чем в инструментальной музыке, возникли тематические контрасты. Формы *da capo* с контрастными серединами стали появляться уже в 1700-е годы, когда инструментальная музыка в основном еще сохраняла типичную для барокко тематическую однородность.

Но, пожалуй, самым парадоксальным кажется соотношение итальянской арии и сонатной формы. По наблюдениям исследователей, раннеклассическая сонатная форма с двумя самостоятельными, функционально разграниченными партиями и темами в полный голос заявила о себе впервые тоже не в инструментальной музыке, а в арии. Так, например, первая часть *da capo* в арии Семирамиды «*Tradita, sprezzata*» из «Узнанной Семирамиды» Л. Винчи (1726) оформлена как старинная сонатная форма с контрастными темами и ясным членением на главную и побочно-заключительную партии¹. В это время инструментальная музыка еще не знала таких ясно очерченных битематических сонатных структур.

На первый взгляд, причину следует искать в поэтическом тексте. Действительно, импульсом для создания такого контраста может стать наличие двух разных аффектов в первой строфе стихотворения, которое традиционно является основой первой части *da capo*. Контраст в этом случае можно объяснить строфическим принципом, господствовавшим в итальянской арии на протяжении долгого времени и органически присущем любой вокальной музыке. Конечно, роль поэтического текста преуменьшать нельзя. Но нельзя забывать также и о том, что в 1720-е годы он приобрел в итальянской опере *seria* стандартизированную форму: два четверостишья, каждое из которых воплощает один аффект или одну сентенцию:

	I часть		II часть	
Текст	1 строфа	1 строфа	2 строфа	Da capo
Музыка	a	a1	b	Da capo

Исключения были крайне редки, они подталкивали композиторов к нестандартным решениям. В арии Семирамиды ничего подобного не наблюдается:

<i>Tradita, sprezzata, che piango, che parlo?</i>	Преданная, униженная, о чем плачу, что говорю?
<i>Se pieno d'orgoglio non crede il dolor?</i>	Кто полон гордыни, не верит в страданье?
<i>Che possa provarlo quell'anima ingrata,</i>	Пусть испытает это та неблагодарная душа,
<i>Quell'petto di scoglio, quell'barbaro cor.</i>	Та каменная грудь, то жесткое сердце.

Этот поэтический текст, в принципе, допускает музыкальный контраст, но вовсе не делает его обязательным. Две последние строки разъясняют, продолжают аффект и мысль, заданные вначале. Таким образом, решение Винчи прямо не продиктовано текстом и имеет собственно музыкальное обоснование²:

¹ Впервые на этот пример указал Р. Штром [17, с. 64–65].

² Никола Порпора в своей «Узнанной Семирамиде» (1729) на этот текст пишет арию с однородными в тематическом отношении крайними частями, оформленными, впрочем, как старинная соната с оригинальным и необычным соотношением слов и музыки: 1 строка — ГП, 2 строка — ПП, 3-4 строки — разработка, 1-2 строка — связка на материале ГП, 3-4 — реприза ПП. Нужно заметить, что и в этом случае принцип «привязки» музыки к тексту нарушен. Побочная тема в экспозиции звучит с одними словами, в репризе — с другими.

Г. П.
Tra - di - ta, sprezza - ta, che pian - go, che par - lo? se pie - no d'orgoglio non cre - de il do -
lor. Nò, non cre - de il do - lor. Che pos - sa pro - var - lo quell' a - nima in - gra - ta,
П. П.

В 1730-е годы такие битематические старинные сонатные формы в рамках *da capo* стали встречаться весьма часто — и в опере *seria*, и в интермеццо. В 1750-е годы начали появляться арии *da capo*, в которых крайние части написаны в полной сонатной форме, с тональной и тематической репризой, а спустя еще двадцать лет, в 1770-е, повсеместное распространение получили арии, написанные в сонатной форме с эпизодом:

	I часть		II часть	III часть	
Текст	1-2 строки	3-4 строки	5-8 строки	1-2 строки	3-4 строки
Музыка	a	a'	B	a''	a'''
Тон. план	T - D	D	тон. неуст.	T	T

Так что вряд ли стоит считать, что, например, Моцарт, который активно использовал сонатную форму в своих ранних операх, включая «Идоменей», отталкивался в этом случае от своего опыта в инструментальных жанрах — а такие выводы мне приходилось слышать неоднократно. Его арии были не калькой с инструментальных образцов, а, напротив, соответствовали *стандартам*, уже утвердившимся в итальянской опере.

Последний аргумент, который стоит упомянуть, — это роль старинной итальянской оперы в формировании классического музыкального тематизма. Проблема эта для нашего отечественного музыковедения не нова. Всем хорошо известен труд В. Конен «Театр и симфония», в котором речь как раз и идет о становлении интонационного словаря инструментальной музыки венских классиков [5]. Сегодня, когда появилась возможность, слышать, изучать итальянскую оперу в таком объеме, о котором ученый в 70-е годы прошлого века не мог и мечтать, целый ряд положений этой книги нуждается в критических комментариях, однако в целом концепция Конен не утратила своего теоретического значения.

Мне хочется лишь добавить, что мелодико-интонационными пересечениями оперы и инструментальной музыки дело не ограничивается. Многие качества, которые мы традиционно связываем с классическим стилем — и гомофонно-гармонический склад, и метрическая периодичность, и более редкая, чем в эпоху барокко, смена гармонических функций, и мотивная дробность — все это уже есть в итальянской опере 20-годов XVIII века. В англо- и немецкоязычной литературе связь оперы и инструментальной классической

музыки рассматривается именно так — широко, с учетом и музыкально-языковых топосов, и синтаксиса, и общих структурных закономерностей.

Таким образом, можно утверждать, что сегодня отечественная аналитическая наука, в том числе и наука о музыкальной форме, переживает такой период, который можно обозначить как *расширение горизонтов*. Во многом это связано с новыми информационными условиями, в которых мы сегодня живем. На смену узкому очерченному кругу аналитических методов приходит методологический плюрализм, сочетаются старые и новые подходы, отечественные и выработанные зарубежной наукой. «Линнеевский», классификационный модус в рассмотрении форм в ту или иную эпоху постепенно дополняется «дарвиновским», эволюционно-генетическим. Расширяется и круг музыкальных явлений, которые попадают в орбиту теоретического освоения. В первую очередь раздвигаются хронологические рамки.

Старинной опере в данном контексте пока повезло меньше других жанров. Она — несмотря на весьма высокий статус в музыкальной культуре своего времени — в отечественной науке пока чаще всего остается вне поля зрения. В результате возникают искривления в понимании того, как формировался и развивался ряд основополагающих принципов классического музыкального формообразования. Даже немецкая наука уже полвека, как простилась, хотя и не без труда, с «германоцентризмом» в оценке музыкальной культуры XVIII века — и в истории, и в теории, признав за Италией роль лидирующей европейской традиции. Двигается в эту сторону и наша отечественная история музыки, тем более что в последние годы многие материалы, которые, как казалось ранее, были навечно похоронены в архивах, сегодня публикуются, появляются на общедоступных сайтах и в Интернет-библиотеках. Хотелось бы, чтобы такой поворот произошел и в сфере музыкального анализа. Пример старинной оперы показывает, как конкретные исторические наблюдения могут помочь аналитической науке. Они дают возможность не только дополнить, но и существенно скорректировать представление о генезисе, формировании и эволюции барочной и классической формы. Все это еще раз доказывает, что постоянные корреляции между историей и теорией не только плодотворны, но и насущно необходимы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анализ вокальных произведений. Учебное пособие. — Л.: Музыка, 1988. — 349 с.
2. Бочаров Ю. Увертюра в эпоху барокко. — М.: Композитор, 2005. — 279 с.
3. Емцова О. Венецианская опера 1640–1670-х годов: поэтика жанра. Дисс. ... канд. иск. — М., 2005. — 266 с.
4. Конен В. Монтеверди. — М.: Советский композитор, 1971. — 324 с.
5. Конен В. Театр и симфония. — М.: Музыка, 1975. — 375 с. — 165 с.
6. Крунтяева Т. Итальянская комическая опера. — М.: Музыка, 1981.
7. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII—XX веков. — М.: Композитор, 2003. — 312 с.
8. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. 2. — М.: Музыка, 1982. — 696 с.

9. Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. 1: Под знаком Аркадии. — М., 1998. — 440 с.; Ч. 2: Эпоха Метастазियो. — М.: Классика-XXI, 2004. — 768 с.
10. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. — СПб.: Лань, 1999. — 496 с.
11. Эйнтштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. — М.: Классика-XXI, 2007. — 488 с.
12. Abbate C. Analysis // The New Grove Dictionary of Opera. Vol. 1. — London: Macmillan, 1992. — P. 120.
13. Bent I.D., Pople A. Analysis // The New Grove Dictionary, электронная версия.
14. Dahlhaus C. Die Musik des 18. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Bd. 5. — Laaber: Laaber-Verlag, 1985. — 434 S.
15. Kühn C. Formenlehre der Musik. Kassel: Bärenreiter, 1987. — 299 S.
16. Mozart W.A. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Bd. II. Kassel: Bärenreiter, 2005.
17. Strohm R. Italienische Opernarien des Frühen Settecento. 2 Bde. Köln: Volk, 1976.



СТАРИННАЯ МУЗЫКА

Журнал для профессионалов и любителей

В журнале публикуются исторические и музыкально-теоретические статьи о зарубежной и русской музыке прошлых веков, материалы по вопросам музыкального источниковедения и текстологии, статьи о современном бытовании старинной музыки, рецензии на новые книги и компакт-диски, а также ноты произведений, ранее не издававшихся в России.

Подписка принимается в любом отделении связи
по Объединенному (зеленому) каталогу «Пресса России»
Подписной индекс — **42703**

Мargarita ГРИГОРЬЕВА

ИКОНОГРАФИЯ КАРЛО ДЖЕЗУАЛЬДО: ВЫМЫСЕЛ И ПРАВДА

Жизнь Джезуальдо окутана слухами, полна неясностей, среди которых и не выясненная окончательно дата рождения (1560, 1561 или даже 1566 год), и убийство первой жены Марии д'Авалос, и обстоятельства пребывания в последние 15 лет жизни в собственном имении, сопровождавшиеся приступами меланхолии, проявлениями мазохизма (бичевание собственными слугами!), странными поступками, среди которых принятие необычных препаратов от странных женщин, находившихся в его замке, собственноручная вырубка леса в имении, возможное убийство младенца (впрочем, это уже наверняка из области легенд) и т. д.

Столь же неоднозначна ситуация и с иконографией Джезуальдо. Тем более что ни одного его прижизненного официального парадного портрета не сохранилось.

Хорошо известно, что после убийства в 1590 году первой жены и ее любовника, Фабрицио Карафы, графа д'Андрие, композитор укрылся в своем имении в Джезуальдо¹. Там же в 1592 году он выстроил монастырь капуцинов, что засвидетельствовано в надписи над входом:

Dominos Carolus Gesualdus
Compsae Comes HI.III. Venusii Princeps III.
Nos templum Virgini Matri dicatum
Aedesque religionis domicilium
Pietatis incitamentum
Posteris a fundamentis erexit.
A.D. MDXCII

При монастыре была возведена часовня *Санта Мария делла Грациа*, которую украшает весьма примечательная алтарная картина, написанная в 1609 году. Ее сугубо живописные достоинства не слишком велики, особенно в сравнении с подобными картинами таких мастеров, как Джованни Беллини, Рафаэль или Тициан. Да и имя художника до сегодняшнего дня окончательно не установлено².

И тем не менее упомянутая картина заслуживает пристального внимания, поскольку имеет непосредственную связь с личной историей Карло Джезуальдо.

Ее композиция, вполне традиционная для религиозной живописи, состоит из 4 ярусов. Наверху, в самом центре — Спаситель, левой рукой он обнимает сферу, а правая поднята в жесте судии. По пра-

¹ Джезуальдо — небольшой городок в 100 км к востоку от Неаполя и в 90 км к западу от Венозы.

² Согласно одним источникам, автором мог быть флорентийский живописец Джованни Бальдуччи, другие называют Сильвестро Бруно (чьи картины находились в замке Джезуальдо). Фигурирует также имя Джироламо Импарато.

вую его руку — Богородица и святой Франциск, по левую — архангел Михаил. Ниже, во втором ярусе, слева (от зрителя) изображена Мария Магдалина, справа — св. Катарина Сиенская, а за ее спиной — св. Доминик. Святые опознаются по типичной атрибутике: у Магдалины сосуд с мазью для помазания ног распятого Христа, у Катаринины — доминиканское облачение терциариев, одежда сестры милосердия (поскольку она работала в больницах и лепрозориях), книга, лилия, которая здесь находится у св. Доминика за ее спиной; у св. Франциска бедное облачение; у предводителя воинства архангела Михаила, опирающегося левой рукой на щит, за спиной — колчан со стрелами.

В самом низу картины — огненная геенна или, может быть, чистилище, из которого пытаются вырваться грешники. В центре — загадочная фигурка младенца с крыльшками, а вокруг него — ангелочки.

Наибольший же интерес для нас представляет расположенный выше изобразительный ряд. Традиционно считается, что фигура стоящего на коленях человека, облаченного в костюм с пышным испанским воротником (т. н. горгерой) — это изображение Джезуальдо, рядом с которым в одеянии кардинала запечатлен его дядя по материнской линии Карло Борромео, архиепископ Милана.

Взоры всех присутствующих направлены вверх — к Всевышнему, символизируя просьбу о прощении¹. Кардинал Борромео держит правую руку на плече коленапреклоненного Карло, и этот жест



Алтарная картина
(«Il perdono di Gesualdo»)
в часовне Санта Мария делла Грациа

символизирует обращение к Спасителю, как бы испрашивание у него прощения для племянника. Кающаяся Мария Магдалина, протягивая руки к Создателю, при этом смотрит на Джезуальдо, показывая тем самым за кого она просит. Да и св. Катарина, молящая о прощении, также указывает на коленапреклоненного грешника.

По своему содержанию картина перекликается с создававшимися примерно в то же время духовными сочинениями Джезуальдо (респонсориями и мотетами), тексты которых полны покаяния².

Ценность алтарной картины из часовни Санта Мария делла Грациа для нас в том, что это единственное достоверное изображение Джезуальдо (надо полагать,

¹ Условное название этой картины — «Прощение Джезуальдо» («Il perdono di Gesualdo»).

² Тексты многих песнопений из «Sacrae cantiones» полны слов мольбы, направленных к личному и священному акту поиска спасения: *Hei mihi* — «Горе мне, Господи, ибо я зело согрешил в жизни моей»; *Reminiscere miserationum* — «Вспомни милости Твои, Господи, и милосердие Твое, Господи Боже мой, и не припоминай грехи юности моей»; *Pecantem me* — «Грешу ежедневно и не каюсь — от того страх смерти мучит меня, что в преисподней нет спасения» (пер. с лат. С.Н. Лебедева).

писанное с натуры). И изображение это вызывает массу размышлений, порождая самые разные характеристики. По словам С. Грея, «не обязательно знать что-нибудь о жизни Джезуальдо, чтобы обнаружить в этих длинных, узких, косых глазах с их тонкими, но чрезвычайно очерченными бровями, в маленьком, сморщенном и чувственном рте, орлином носе, и немного покато лбе и выступающем подбородке знак предельной порочности, жестокости и мстительности. В то же самое время это слабое, а не сильное лицо — фактически почти женское. Физически он — тип выродившегося потомка длинной аристократической линии» [2, с. 42].

Но самой загадочной частью картины оказалась женская фигура, помещенная напротив Джезуальдо (в правом нижнем углу картины). Кто она? Дополнительная интрига заключается в том, что это не «она», а скорее «они», поскольку в разное время здесь были изображены две разные женщины. Да и вообще за четыре столетия своего существования картина перенесла различные изменения и повреждения (особенно во время землетрясения в Джезуальдо в 1980 году). Восстановительные реставрационные работы проходили с конца 1990-х и, наконец, 6 июня 2004 года прошло повторное освящение «Il perdono di Gesualdo» в Санта Мария делла Грация в Джезуальдо.

На картине, известной до 2004 года, женская фигура изображала монашку в черном платке, с молитвенно сложенными руками, взор которой тоже направлен к Спасителю. Г. Уоткинс (8) предположил, что это сестра Карло Борромео, которая, став монахиней, взяла имя Сестры Короны¹.

Однако после реставрации выяснилось, что первоначально на этом месте была изображена совсем другая женщина, по всей вероятности, вторая жена композитора Леонора д'Эсте² — и не в одежде монахини, а, подобно мужу, в светском платье с пышным испанским воротником. Но изменение коснулись не только одежды женщины, но и ее взгляда. В то время как монашка смотрела вверх, взглядом, полным обожания Спасителя, в восстановленном варианте мы видим Леонору как единственную пассивную участницу — с пустым, безучастным взглядом в сторону (мимо Джезуальдо и кого бы то ни было). Правая рука Карло и левая Леоноры как будто протянуты навстречу друг другу, но так и не соединяются, передавая, возможно, их отношения в реальной жизни³.

В замене вполне светского изображения Леоноры некоей богоугодной монашкой, вероятно, отразились устремления Контрреформации, которая препятствовала тому, чтобы в изображениях в храмах присутствовали нерелигиозные фигуры⁴.

¹ Этим может быть объяснен венец (корона) на ее голове. Впрочем, бытовало также и предположение, что это — жена убитого Карафы, которая также стала монахиней.

² См. об этом: 7; 9.

³ Супруги по большей части жили раздельно, при этом семейство д'Эсте периодически хлопотало о разводе.

⁴ Кстати, подобные замены «непристойных» светских текстов благопристойными духовными (именуемыми контрафактурами) в то же самое время практиковались и в музыке. Показательно название песенного сборника, опубликованного в 1571 во Франкфурте: «Уличные песни, песни кавалеров и горцев, превращенные в христианские и допорядочные, дабы искоренить со временем дурную и соблазнительную привычку петь на улицах, в полях и домах негодные безнравственные песенки, заменив их тексты душеспасительными и хорошими словами» (цит. по: Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика — XXI, 2002. — С. 17).



Изображение Леоноры д'Эсте, проявившееся в отреставрированной картине «Il perdono di Gesualdo»



Изображение монахини в правом нижнем углу картины «Il perdono di Gesualdo», известное до 2004 г.

Загадочна фигура ребенка в центре картины. Некоторыми искусствоведами она идентифицируется как изображение Альфонсино, сына Карло Джезуальдо и Леоноры д'Эсте, но, скорее всего, таковой не является, поскольку Альфонсино умер еще в 1600 году. Вместе с тем, крылышки превращают изображение младенца в ангелочка. Возможно, это просто композиционный центр картины, объединяющий левую и правую ее стороны, но со смысловой точки зрения возможно рассматривать жест младенца и как приглашение в чистилище, ведь оба супруга словно стоят на краю ямы, как бы боясь туда ступить. Напомним, что в самом низу картины — геенна огненная, то место, в котором пребывают грешники. В своей книге 1973 года Уоткинс предположил, что среди них могли быть Мария д'Авалос и ее любов-

ник, ибо «что могло быть более соответствующим на картине, изображающей князя в акте мольбы прощения за его грехи, чем признать действие, за которое искалось прощение» [8, с. 33]. Однако, это умозаключение произвольно, ничем не подтверждено и потому крайне сомнительно.

Выбор персонажей для картины, наверняка принадлежащий заказчику, может поведать кое-что о характере Джезуальдо. Князь, как известно, не избежал дьявольских искушений, вот почему из святых на картине выбраны те, которые так или иначе сталкивались с дьяволом или демонами. Св. Франциск, изгоняющий демонов из Ареццо, был способен побороть дьявола. Архангел Михаил — предводитель войска ангелов и победитель дьявольских сил в небесных битвах¹. Св. Катарина Сиенская

¹ «И произошла на небе война: Михаил и Ангелы его воевали против дракона, и дракон и ангелы его воевали против них, но не устояли, и не нашлось уже для них места на небе» (Откровение, 12: 7-9).

была волевой личностью, известной осуждением римских пап, королей и королев; она пережила чуму и ряд гражданских войн. Ее канонизация может восприниматься как прообраз повышения священного статуса Борромео. Мария Магдалина для Джезуальдо могла быть грешницей, нашедшей, согласно Евангелиям, спасение через изгнание нечистой силы, и именно в этом контексте она изображается здесь как личный проситель в его поиске прощения. В выборе фигур св. Франциска и св. Катарины могла также сыграть роль их причастность к стигматам.

В целом картина «Il perdono di Gesualdo» выполнена в маньеристском духе. Большое количество святых и других фигур, собранных вместе в одном пространстве, либо запутанное, либо буквальное их изображение, изящные телодвижения и жесты, обилие разнонаправленных рук, напряженность общего тона — все это характеризует маньеризм как последнюю стадию Возрождения. В духе маньеризма и некоторые причудливые детали — например, изображение св. Михаила в весьма вальяжной позе, с летучими сандалиями на ногах (как у древнеримского бога Меркурия), в платье с перьями и обычной шляпе (вместо воинственного шлема) на голове.

Кроме этой, главной, картины существует еще несколько, на которых, как считается, изображен Джезуальдо. Но если запрестольный образ в Санта Марии делла Грациа принимать за истинный облик композитора, то его портрет, выполненный Франческо Манчини в 1875 году и в настоящее время находящийся в консерватории Сан Пьетро-а-Майелла в Неаполе, достаточно сильно от него отличается. Вместо бледного удлиненного лица (в стиле Эль Греко) на нем изображен тучный сангвиник

с «Дали-подобными» усами и козлиной бородкой. Этот облик, очевидно, заимствован художником с картины XVIII века, где Джезуальдо изображен в группе из трех великих музыкантов прошлого, рядом с Гвидо Аретинским (разумеется, тоже неподлинным). Возможно, автор в аллегорической форме хотел сообщить о своеобразии, непредсказуемости композитора «второй» практики, как противопоставление умеренным композиторам «первой», типа прославленного его современника Палестрины.

Сегодня наши представления о внешности Джезуальдо вполне сложились, но вместе с тем и вновь затенились: единственный «подлинный» облик композитора, как считается, находится на алтарной картине, но известность получил также несколько иной портрет, широко распространившийся за последнее десятилетие во многом благодаря Интернету. На нем полуанфас изображен мужчина худощавого телосложения, аристократической внешности, в камзоле с испанским воротником-горгерой. Красочная палитра (в отличие от алтарной картины) скупа: используются только дымчато-лиловые цвета; вверху справа — стилизованная латинская маюскульная надпись:

DOMINUS CAROLUS GES[U]
ALDUS VENUSII PRINCE[PS]
COMPSAE COMES VIII¹

Надпись до конца не видна, для более точного суждения необходимо было бы тщательно исследовать оригинальное полотно. Ни время создания, ни происхождение этого портрета (а уж тем более имя автора) не известны.

В частной переписке Гленн Уоткинс высказал предположение, что это анонимное изображение Джезуальдо — подделка. Он

¹ Господин Карл Джезуальдо, князь Венозы, граф Концы VIII.

утверждал, что видел эту репродукцию у итальянского кинорежиссера Рокко Бранканти, который уже в 1997 году сообщил ему, что сам портрет находится в чьей-то частной коллекции. Уоткинс полагает, что это современная, а не старая («не отражение Эль Греко») живопись (ученый обращает внимание на изображение рук, хотя оговаривается, что может и ошибаться).

Поскольку точных данных о портрете нет, попробуем порассуждать о нем логически. Если это подделка, а не настоящая живопись, зачем коллекционеру держать ее в своей коллекции? Она ведь в таком случае не имеет ценности, в том числе материальной, а ведь подделки имеют смысл только в случае коммерчески выгодных проектов. Эта же подделка может стоить весьма дорого: латинскую подпись сделать простому копиисту сложно или даже невозможно, в таком случае заказчик должен был обратиться к опытному палеографу, который занимался латинской эпиграфикой (каковых не так уж много) и заплатить, по видимому, немалые деньги. Кроме того, есть опасность, что такая подделка может быть разглашена. Маловероятно, чтобы коллекционер, заплатив деньги, держал бы поддельную картину в тайне. Скорее всего, он захотел бы продать ее, и за немалые деньги, с учетом своих затрат. Можно предположить лишь, что некий частный коллекционер натолкнулся на какой-то старинный портрет Джезуальдо, который купил себе, и не желает ни с кем делиться...

Разумеется, эти рассуждения носят гипотетический характер. Окончательные выводы о датировке полотна мог бы дать только радиологический анализ, но для начала необходимо вообще раздобыть само полотно. Таким образом, тайна этого портрета Джезуальдо пока остается открытой. Во всяком случае, портрет близок изобра-



Портрет Джезуальдо работы неизвестного художника (частное собрание)

жению композитора из «Il perdono di Gesualdo».

Постоянно возникающее противоречие в попытке определить физический облик Джезуальдо-человека аналогично такому же ощущению от попытки определить и его музыкальный портрет, столь по-разному представленный в современных исследованиях: столь много еще неясностей и так мало определенности в понимании мистической силы его музыки.

Надо полагать, что дальнейшие наблюдения за фигурой Джезуальдо (факты его биографии, прижизненные издания музыки, находящиеся в библиотеках Флоренции, Болоньи, Неаполя, поездки непосредственно в места жизни композитора, участие в фестивалях и конференциях, проводимых в его фонде и т. д.) могут дать новые интересные открытия. Иконография Джезуальдо — лишь одна из сторон, характеризующая эту необычную и интереснейшую личность.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Cogliano A.* Carlo Gesualdo, il principe, l'amante, la strega. — Napoli: ESI, 2005. — 220 p.
2. *Gray C. & Heseltine Ph.* Carlo Gesualdo, musician and murderer. — London: St. Stephen's Press, 1926. — 145 p.
3. *Iudica G.* Il Principe dei Musici. — Palermo: Sellerio, 1993. — 201 p.
4. *Maniates M.R.* Mannerism in Italian music and culture, 1530—1630. — Manchester (N.C.): Manchester Univ. Press, 1979. — 678 p.
5. *McClary S.* Modal Subjectivities self-fashioning in the italian madrigal // Berkeley; Los Angeles: Univ. of California Press, 2004. — 374 p.
6. *Newcomb A.* Carlo Gesualdo and a Musical Correspondence of 1594 // Musical Quarterly. — Vol. 54 (1968). — № 4. — p. 409—436.
7. *Vaccaro A.* Carlo Gesualdo Principe di Venosa. L'uomo e I tempi. — Venosa: Osanna, 1998. — 214 p.
8. *Watkins G.* Gesualdo. The Man and his music. — London: Oxford Univ. Press, 1973. — 414 p.
9. *Watkins G.* Gesualdo Hex: Music, Myth and Memory / Preface by C. Abbado. — New York: Norton, 2010. — 384 p.



Натэла ЕНУКИДЗЕ

РУССКИЕ ВАМПУКИ ДО И ПОСЛЕ «ВАМПУКИ»: некоторые наблюдения над историей оперной пародии

«Вампука» («Вампука, невеста африканская, образцовая во всех отношениях опера») — одноактная опера-пародия В.Г. Эренберга. <...> Название «Вампука» стало нарицательным для обозначения всего трафаретного, ходульного, нелепого в оперных спектаклях.

Музыкальная энциклопедия

...Прозвище [Вампука], ставшее крылатым, <...> теперь ничем не вытравить <...> из театрального обихода. <...> от Вампуки пошло наречие — «вампукисто», и даже образовался глагол — «навампучить».

П. Гнедич. Книга жизни

В самом начале XX века, рассуждая о проблемах современного театра, знаменитый русский режиссер Николай Евреинов посвятил несколько строк необыкновенно популярной в то время оперной пародии. Ею была «Вампука, невеста африканская», чье название вскоре после появления пьесы на сцене театра-кабаре «Кривое зеркало» стало синонимом оперной рутинности и косности. В истории русского музыкального театра «Вампука» сыграла значительную роль. Вместе с тем, не только публика, но и многие деятели литературы и искусства расценивали ее просто как остроумную шутку.

Евреинов думал иначе.

«Вампука», — писал он в своей работе «Театр как таковой», — это особый стиль и вместе с тем насмешка над его особенностью. <...>

«Вампука» — это щелчок по носу театральной рутинности.

«Вампука» — да об этом понятии можно написать целый трактат!

«Вампука» — предмет истории искусства в той же мере и по тому же праву, как, например, «Пергам», «Шехеразада» и «Louis XVI» [4, с. 77].

Таким образом, Евреинов выдал оперной пародии «патент» на существование, признав ее «артефактом» культурной жизни — не менее важным, чем те серьезные произведения искусства, которые она осмеивала.

Впрочем, и безо всякого патента «Вампука» вошла в историю, удостоившись упоминаний во вполне академических музыкальных и театральных энциклопедиях. Бог весть, почему именно на ее долю выпала такая честь: ведь при ближайшем рассмотрении оказывается, что «Вампука» — лишь вершина айсберга. В истории оперной пародии в России есть разные по качеству образцы «жанра» — в том числе

и более эффектные, и более яркие, и, несомненно, более талантливые. Созданные до «Вампуки», после нее, да и в одно время с ней.

Однако кто нынче знает о них?

Настало время восстановить историческую справедливость. Или хотя бы начать восстанавливать. Поэтому задача настоящей статьи — представить некоторые образцы русских *вампуков* до и после «Вампуки».

История западноевропейской оперной пародии насчитывает около трех столетий. Отдельные пародийные ситуации, приемы и сцены появляются в операх уже в середине XVII века, а в XVIII столетии во Франции оперная пародия становится практически самостоятельным жанром. Комические оперы (а именно так назывались тогда оперные пародии!) собирают многочисленную публику на представлениях парижских Ярмарочных театров. Не обходятся без оперных пародий также Италия и Англия, где, в частности, появилась на свет знаменитая «Опера Нищего» Дж. Гея и И.К. Пепуша. Без усталы выполняя функции «смехового корректива» к серьезным и возвышенным сочинениям, оперная пародия сопровождала практически все перипетии в нелегкой судьбе жанра, была свидетелем его триумфов и катастроф. Пародисты не щадили никакие авторитеты, подвергая язвительным насмешкам сочинения А. Скарлатти и А. Вивальди, Ж.Б. Люлли и К.В. Глюка, а затем уже и авторов XIX века: Дж. Мейербера, Ш. Гуно, Р. Вагнера, Дж. Верди.

История отечественной оперной пародии началась значительно позже — по сути, лишь в начале XIX столетия. Тради-

ция оперного пародирования (как, впрочем, и сама опера) была «импортирована» в Россию из Западной Европы. Во всяком случае, одна из первых «литературных» оперных пародий была переводной. Речь идет о «Плане трагедии с хорами», впервые опубликованном в 1810 году в 3-м издании «Сочинений И.И. Дмитриева». М.Я. Поляков, перепечатавший «План...» в сборнике «Русская театральная пародия XIX — начала XX века», указывает в комментариях, что Дмитриев перевел французскую пародийную пьесу «Plan d'un opera en trois actes» не установленного автора. Поэт, впрочем, не только перевел пьесу, но и осуществил переделку, направив «жалю» против стереотипов отечественной трагедии. Фактически «План оперы в трех актах» оказался в российской действительности «Планом трагедии...». Определенная общность драматургии, постановочных и актерских клише драматического и музыкального театров позволила Дмитриеву, пародируя трагедию, одновременно заложить основы пародирования оперы в России.

Фабула в «Плане трагедии» сведена к простой и ясной схеме¹ — в первом действии Князь и Княжна ликуют накануне своего бракосочетания; во втором Князь внезапно умирает и Княжна с народом оплакивают его безвременную кончину; в третьем Князь воскресает и ликование продолжается.

В «свернутом», конспективном виде в «Плане трагедии» присутствуют многие мотивы будущих оперных пародий. «Внемли и выступи, народ, / попарно свой устрою ход!», — возглашает в Прологе Музыкант. Дмитриев указывает на один из наиболее стереотипных драматургических штампов — традиционное попарное ше-

¹ Как справедливо заметил М.Я. Поляков, «...Суть сюжетосложения пародийной драматургии — жажда, яркость, подчеркнутая примитивность схемы» (11, с. 34).



Известный поэт и драматург
И.И. Дмитриев (1760–1837) стоял
у истоков русской театральной пародии

ствие (или марш) хористов¹. На драматургический стереотип поведения хора направлен и прием своеобразного «эха»: во всех трех актах хор «отражает» последние слова и эмоции главных героев, одинаково бодро соглашаясь делить с ними и радость, и горе:

Князь

Народ! Пляши и пой, дели со мною радость!

Хор

Воспляшем, воспоем, докажем нашу радость! (конец 1-го действия)

Княжна

Народ, пляши и пой в знак горести сердечной!

Хор

Воспляшем, воспоем в знак горести сердечной! (конец 2-го действия)²

Комического эффекта Дмитриев достигает, главным образом, столкновением двух литературных стилей — высокой патетической интонации и обыденной, бытовой речи. Приведем в пример начало третьего акта. Пародируя известный прием «*deus ex machina*», с облаков посреди грома и молний спускается Гений:

Гений

Супруг твой оживет: прерви, царевна, стон!
Невинною трех Парк ошибкой умер он.
О, царь! Будь паки жив!

Князь

(встает)

Мои ли это ноги?

Тебя ль, Княжна, я зрю?.. О, милосерды боги!³

Следуя закону сценической пародии, Дмитриев дистанцирует персонаж и актера⁴:

Княжна

Итак, ты мой!

Князь

А ты моя, княжна.

Акт кончится, и ты со мной сопряжена⁵.

¹ Сатирическое описание подобного оперного шествия находим в статье Л.Н. Толстого «Что такое искусство» [14].

² Цит. по: 12, с. 41.

³ Цит. по: 12, с. 42.

⁴ «...В театральной пародии вместо героя выступает актер» (10, с. 380). У Дмитриева актер пока выступает вместе с персонажем: маска только чуть-чуть приподнимается, чтобы читатель мог разглядеть артиста из-за действующего лица.

⁵ Цит. по: 12, с. 41.

Укажем, наконец, на удачно использованные рифмы «сладость — радость», ибо впоследствии они в изобилии предстанут на страницах оперных пародий XIX—XX веков¹. Впрочем, и другие отмеченные мотивы (в тех или иных обличьях) впоследствии обнаруживаются в многочисленных оперных пародиях русских авторов.

С начала XIX столетия литературное пародирование в России неуклонно развивается. Рецензии, фельетоны (нередко иллюстрированные), сопровождаемые иной раз сериями карикатур, — все это свидетельствует о повышенном интересе к жанру оперы. Наиболее же распространенной становится форма пародийного либретто. Любопытно, что нередко она оказывалась лишь средством литературной или даже политической полемики. Так происходит, например, в пародии Г.Н. Жулева (псевдоним «Скорбный поэт») «Горькая судьбина кота, или Легкая бойня»². Фельетон, написанный в форме оперного либретто, пародирует пьесу «Горькая судьбина» А.Ф. Писемского и отчасти его же роман «Взбаламученное море».

Однако в большинстве случаев пародия была направлена против условностей оперного жанра в целом и отдельных оперных сочинений в частности. В первую очередь подвергается преследованиям западноевропейская романтическая опера, представленная на отечественной сцене особенно популярными произведениями итальянских композиторов (Дж. Россини,

В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Верди) и Дж. Мейербера.

Среди пародий на западноевропейскую романтику выделим «лирическую оперу в трех действиях и шести рифмах» В.С. Курочкина «Американский принц и африканская принцесса». Опубликованная в 1875 году в «Биржевых ведомостях», пародия является по сути переработкой дмитриевского «Плана трагедии с хорами». Изменения коснулись в основном отдельных деталей — например, «титолов» действующих лиц (вместо Князя и Княжны — Принц и Принцесса; вместо Гения — богиня Афина Паллада). Комический эффект по-прежнему достигается столкновением высокого и обыденного. Однако разница между тем и другим заметно усилена: «высокий» стиль еще более патетичен (см., например, ремарки: «Принцесса: с сугубым ужасом; Принц: с сугубою слабостию»; Паллада «... восседая на позлащенном кресле и указуя на бездыханный труп, глаголет сице»³), а поведение титулованных персонажей времени переходит в фарс:

П а л л а д а

Я жизнь тебе дарю!

<...>

П р и н ц

(вскакивает как бы встрепанный)

Я воскрес!

(Несколько раз перевертывается на одной ноге в восторге)⁴

¹Сравним с цитатами из более поздних «шедевров»: «Шагабагам: О, **радость!** Брамбилла: О, **сладость!**» Минерва: О, **младость!**» («Торжество супружеской верности». Цит. по: 12, с. 108); «Меринос: Зачем здесь говорят о смерти? Поверьте мне лично, что младости не смерть прилична, а **радость** — лишь к ней способна **младость**» («Вампука, невеста африканская». Там же, с. 531; курсив мой. — Н. Е.). Безусловно, эти рифмы отсылают также к творчеству А.С. Пушкина, который широко их использовал. Об истории рифмы «младость — радость — сладость — гадость» см.: 15, с. 22.

² Пьеса имеет подзаголовок: «Взбаламученная опера в нескольких актах».

³ Цит. по: 12, с. 199. Сице (устар.) — так.

⁴ Цит. по: 12, с. 199–200.

Отметим, что в данном случае комический эффект во многом возникает благодаря авторским ремаркам, значимость которых необычайно велика — ведь «либретто» предназначено *только* для чтения¹.

В ряду литературных пародий на западноевропейскую романтическую оперу бесспорным шедевром следует признать «Торжество супружеской верности, или Мексиканцы в Лапландии» Жулевистова — «оперное либретто, составленное по новейшим образцам и в самом модном вкусе». Подзаголовок гласит: «Большая героическая опера с хорами, танцами, фейерверками, конными и пешими сражениями, борьбою, кулачным боем, катанием на коньках, ристанием в колесницах, турниром, метанием диска, воловьей травлей, пожаром, разрушением целой области и вообще украшенная великолепным спектаклем» [цит. по: 12, с. 99].

Здесь подвергаются последовательно развенчанию едва ли не все компоненты оперного спектакля — само либретто, композиция, литературная стилистика, постановочные эффекты и даже некоторые музыкально-драматургические особенности. Все блистательные находки автора перечислить невозможно, поэтому ограничимся наиболее показательными.

Высмеивая условную географию многочисленных опер, Жулевистов вводит в название указание на место действия — Лапландия. Впрочем, несколькими строками ниже оказывается, что главное действующее лицо — владетель некоего Необитаемого острова, где, собственно, и происходит действие. В таком случае читателю остается предполагать, что упомянутый Необитаемый остров расположен

в Лапландии, однако в конце 4-го акта автор окончательно разрешает его географические сомнения, известив, что «Разбитый хан бежит, Москва освобождена!»

Затейливые имена главных героев — Шагабагам Балбалыкус и его супруга Брамбилла² — пародируют условный оперный экзотизм. Пестрый список действующих лиц дополняют Кавалер Бонавентура (персонаж явно «из другой оперы»), богиня Минерва (Паллада то ж), Вестник, Воины, Народ, Телохранители, Игры и Смехи (спутники Минервы) и жители обоюбого пола.

Фабула проста. В 1-м акте Шагабагам и Брамбилла празднуют бракосочетание. Содержание 2-го акта остается для читателя загадкой даже при внимательном прочтении. «Каватина» Шагабагама и Брамбиллы (единственный номер в этом акте) составлена из восклицаний, междометий и отдельных, мало связанных между собой фраз. В финале каватины главный герой, по-видимому, открывает супруге ужасную тайну:

Шагабагам
Узнай, узнай!
Брамбилла
Скажи скорей!
Шагабагам
Будь проклят я!
Ах, ах, ах, ах,
Ах, ах, ах, ах!
Брамбилла
Увы, увы!
Увы, увы! (конец 2-го акта)³

Но какую — для читателя так и остается загадкой. В 3-м акте Кавалер Бонавентура поет серенаду и спасается бегством

¹ Хотя некоторые из них вполне могли бы быть положены на музыку и поставлены на сцене.

² Нетрудно усмотреть в этом также ассоциацию с гофмановской Брамбиллой.

³ Цит. по: 12, с. 103.

от воинов. Более всего насыщен событиями 4-й акт: Брамбилла тоскует о супруге; затем «в отдаленны трубы звучат» и на сцену вносят смертельно раненого героя. Шагабагам умирает, однако появляется Минерва и воскрешает его. «Разбитый хан бежит», все торжествуют.

Даже из столь краткого пересказа ясно, что стремительные повороты сюжета остаются для читателя (как и в некоторых классических операх — для зрителя) неразрешимой загадкой. Откуда возникает кавалер Бонаventura «в плаще и со шпагою», кому он поет серенаду, «играя на лютне», почему за ним гонятся громогласные воины и, наконец, какую ужасную тайну сообщил Шагабагам своей супруге — на все эти и многие другие вопросы нет и, разумеется, не может быть ответа, ибо таким образом пародист «расправляется» с расхожим взглядом на оперу, как на дивертисментное по своей сущности явление.

Не проходит Жулевистов и мимо многочисленных театральных стереотипов, например, употребления к месту и не к месту принципа «*deus ex machina*». Так возникает в финале пародии богиня Минерва и воскрешает убитого Шагабагама. Тот оживает с уже хорошо знакомыми нам рифмами: «Шагабагам: *О, радость!* Брамбилла: *О, сладость!* Минерва: *О, младость!*» [цит. по: 12, с. 108].

Автор «Мексиканцев в Лапландии» скрупулезно воспроизводит типичные оперные ситуации¹ и жанры: дуэт согласия (Шагабагам и Брамбилла: «О, восторг, о, восхищенье!»), серенаду (Кавалер Бона-

ventura: «Долго я, долго, ах, долго»), арию *lamento*² (Брамбилла: «Ах, тщетно, напрасно»), сцену и предсмертную арию героя (речитатив «Но что я зрю?»; хор «О, горе! Горе!» и ария «Прости, прости, я умираю»), явление Минервы («Приснись! Шагабагам, тебя я оживляю»), явление Вестника («Спокойся, княжна! Победа совершенна!») и финальный апофеоз — Хор, дуэт и общий хор («Слава! Слава! Слава!»). Представление заканчивается великолепным балетом — непременно драматургической составляющей оперного спектакля.

Приемы, которыми пародист достигает комического эффекта, разнообразны. Это и столкновение высокого и низового — например, стилизованной «под старину» трагедийной лексики и бытовизмов:

М и н е р в а

... Шагабагам, тебя я оживляю,
Возьми свой одр, ступай, я так повелеваю!
Ступай себе!..³

или нарочито примитивного (лексически или ритмически) текста, как, например, в финальном апофеозе пародии:

Х о р

Властелин
Наш один
Как гранит
Нас хранит и т. д..⁴

Еще один прием — несоответствие литературного текста, звучащего в устах

¹ Оперная ситуация — наименьшая драматургическая единица оперной композиции. Термин «оперная ситуация» введен Т. Ниловой (см.: 9).

² В качестве объекта пародии здесь можно указать и отечественный эквивалент, ибо ария Брамбиллы апеллирует также к «Плачу Ярославны» из оперы А.П. Бородина «Князь Игорь».

³ Цит. по: 12, с. 107.

⁴ Цит. по: 12, с. 108. Курсив мой. — Н. Е.

персонажей, их реальному поведению на сцене:

В о и н ы
(показываются из-за угла и потом крича
во все горло)
Тише, тише, не шумите,
Осторожно подходите!¹

Направляясь в погоню за кавалером
Бонавентурой, те же Воины, «не трога-
ясь с места и как можно хладнокровнее»
долго распевают:

Бесполезно промедленье,
В бегстве не найдет спасенье!
Пойдем за ним, пойдем сейчас,
Пойдем, пойдем, пойдем сейчас².

Особое внимание уделено неизбежным
в опере текстовым повторам. Имитируя их,
Жулевистов с упоением разыгрывает эту
«kozyрную карту» оперной пародии:

Х о р
Так станемте, друзья, пировать,
<...>
И брак его торжествовать!
Торжествовать, торжествовать, торже-
ствовать,
Торже... торже... торжествовать,
И брак его торжествовать!³

или:
К а в а л е р Б о н а в е н т у р а
Долго я, долго, ах, долго, и долго, и долго,

Долго во мраке ночном я блуждаю под ок-
нами милой⁴.

Немало достается от автора и оперным
либретто с их стилистически непритязатель-
ными текстами и убогими рифмами. Целые
«сцены» построены на следующих — весь-
ма содержательных — пассажах:

К а в а т и н а
Брамбила: Ужель, ужель!
Шагабагам: Увы! Увы!
Брамбилла: Скажи скорей.
Шагабагам: Пусть сто смертей!
Брамбилла: Ах, ах, ах! Ах, отвечай!
Шагабагам: Узнай, узнай!⁵

В результате использования подобных
приемов пьеса обретает абсурдистские чер-
ты, покоряя читателя мастерским исполь-
зованием разнообразных алогизмов. Пе-
речень блистательных авторских находок
Жулевистова без труда можно продол-
жить, ибо пьеса тотально пародийна, и не
оставляет без внимания ни один оперный
стереотип.

Однако осмеянием западноевропейс-
кой оперы отечественные сатирики не ог-
раничились и вскоре обратили свое внима-
ние на русские образцы. В первую очередь
жертвами пародистов стали те сочинения,
которые в жанровом отношении были ори-
ентированы на западную модель. Особен-
но усердствовали в пародировании нацио-
нального музыкального театра сатирики
журнала «Искра». 11 мая 1863 года

¹ Цит. по: 12, с. 103. Курсив мой. — Н. Е. Нетрудно угадать непосредственный прототип этого номера — хор придворных «Тише, тише, уж пробил час мщенья» из «Риголетто» Верди. Не исключен, впрочем, и другой прототип — хор *Piano, pianissimo* из первого акта «Севильского цирюльника» Россини.

² Цит. по: 12, с. 104.

³ Цит. по: 12, с. 102.

⁴ Цит. по: 12, с. 103.

⁵ Цит. по: 12, с. 102.

А.П. Григорьев, сообщая, что закончились репетиции оперы Серова «Юдифь», писал: «Поздравляем русскую музыку с важным приобретением. Поздравляем и “Искру” с работой, а сотрудников ее с хлебом. Что на Вагнера-то лаяться. Вагнер вон уже уехал¹, уж далеко теперь, а тут свой талант под боком. Понатужьте, господа, полайтесь» [цит. по: 12, с. 787].

В 1863 году на страницах «Искры» появляется серия карикатур на «Юдифь» — «Оперу с танцами, декорациями, убийствами, великолепной обстановкой, но без пения». Чуть позже там же публикуются карикатуры и пародия на «Рогнеду» под следующим заголовком: «Иллюстрированная музыкально-драматическая правда в пяти действиях (Стихи Аверкиева, наигрыш Серова, рисунки Лебедева)». Помимо самой оперы, пародия «задевает» и предисловие, в котором композитор высказал свое оперное кредо, вводя в музыкальный обиход понятие «органической музыки». Фельетон заканчивается частушечными ритмами:

Как на матушке, на Неве-реке,
На театре ли на Мариинском,
Просветил народ господин Серов
Правдой музыки органической².

Другой пример пародии на русскую оперу — «Итальянец в Калинове, или Опыт переложения хорошей прозы в дурные стихи с посредственным наигрышем»³. Поводом к пародии послужило либретто А.Н. Островского к «Грозе» В.Н. Кашперова. Причиной, скорее всего, — полемика по вопросам «своего и чужого» в русской опере. Хор муз запевал за сценой:

<...> Ныне ставится опера
Флорентинско-московская,
С кантиленами сладкими,
Со стишками конфетными. <...>
Ах, ахти, гореванье!
Тяжело расставанье
С здоровым смыслом, с поэзией <...>.
Тяжело превращение
Александра Островского
Из хорошего комика
В театрального гнома,
В либреттиста московского⁴.

«Итальянцем» оказывается в пародии Борис, который, держась «по правую сторону сцены, подальше от русских», сетует на свою тяжелую долю:

Нет хуже горя — полюбив чужую!
(Мало подумав):
Нет! Хуже во сто раз
Для авторских проказ
Одеться итальянцем
И рифмами с изъянцем,
Под наигрыш плохой,
Горланить вздор такой,
Что боже упаси!
До, ре, ми, фа, соль, си⁵

Автор пародии резко дистанцирует актеров от персонажей, которые по ходу развития сюжета размышляют, в сущности, об эстетике оперного жанра, его условностях и возможностях. Устами персонажей дается оценка оперы как «несерьезного» вида искусства.

В а р в а р а
Да ты чего хочешь-то?

¹ Творчество Вагнера (как и Мейербера) вызывало у искровцев отрицательное отношение.

² Цит. по: 12, с. 330.

³ Авторство, возможно, принадлежит Г. Жулеву.

⁴ Цит. по: 12, с. 384–385.

⁵ Цит. по: 12, с. 385.

К а т е р и н а

Ах, боже мой! Я хочу, чтобы всем стало понятно, отчего <...> я пугаюсь грозы, боюсь геенны и пр[оч]?... <...> Прочти вот сама, что пишет о моем характере Добролюбов!

В а р в а р а

Поди ты к черту со своим Добролюбовым <...>! Нешто мы всурьез драму играем, что ли? <...> Ну тебя, смешишь только. Слушай!

Ай, люли, люли!

До, ре, ми, фа, соль!

В пьесу все вали,

Лишь бы вышла роль! <...>

Делай штучки ты

Театральные,

Да забудь мечты

Идеальные.

Да не плачь, не вой

Над утратою,

А пройдишь, пропой

Травиатою. <...>

Будь Зеликою,

Фиориною,

Будь Нелюскою,

А не дикою

Катериною,

Бабой русскою!¹

Любопытно, что либретто частично «озвучено» автором: некоторые номера исполняются «на голос», например, сцена Тихона и Кабановой — «на голос куплета из водевиля “Кавалерист-девица”». Борис же «выражает свою скорбь арией из “Лючии” [12, с. 387].

Прием исполнения оперы «на голос», не новый для русского музыкального теат-

ра, использован Г. Жулевым и в «Вицмундирной опере», взятой из «ком. А.Н. Островского того же названия, музыка, в ожидании будущих партитур, имеющих быть написанными отечественными композиторами по указаниям гг. Ростислава, Мстислава, Ярослава, Апорта, Рапорта и Раппопорта², составлена из русских песен и романсов» [12, с. 406]. В качестве таковых выступают «Ах вы, сени, мои сени», «Вниз по матушке по Волге», «Сударыня-боярыня», «В старину живали деды» и другие образцы городского песенного искусства. Наибольшее снижение достигается в финале, где используется популярный «Чижик».

В начале XX века «пародийное либретто» в России было одним из любимых публицистических жанров. Достаточно близко к нему примыкал и фельетон в форме «рецензии-репетиции». Яркий пример — отклик Власа Дорошевича на премьеру оперы А. Гречанинова «Добрыня Никитич» (1903)³.

В числе прочего, пародия затрагивает и традиционное противостояние «своего» и «чужого» или, иначе, западноевропейского и национального театров. В качестве «чужого» в окарикатуренном виде возникает фигура Рихарда Вагнера. Место «своего» (кстати, также окарикатуренного!) занимает национальная опера историко-былинной тематики: она представлена самим Гречаниновым, а также появляющейся «под занавес» тенью Михаила Ивановича Глинки.

Действующие лица фельетона-рецензии — хорошо знакомые публике персонажи: Федор Иванович свет Шаляпин (богатырь), Алеша Гречанинов млад (внук

¹ Цит. по: 12, с. 390–391.

² Именуются в виду музыкальные критики Ростислав (Ф.М. Толстой) и М.Я. Раппопорт.

³ Впервые опубликовано: Русское слово. 1903. 19 октября. № 286. Цит. по: 13, с. 636–645.

Вагнера, двоюродный племянник Бородина, временно исправляющий должность Глинки, богатырь), г-н Альтани (получает двадцатого числа жалованье, богатырь), боярин Мюр, боярин Мерилиз¹ (представители московского купечества) и другие. Пародия эта также частично «озвучена» (увертюрой из «Руслана», маршем Торедора из «Кармен», «Тарабумбией» — «муз. г. Дорошевича», песней «Ты пойдешь, моя коровушка, домой» и проч.). Для полноты «виртуального аудио-ряда» возникают отсылки к наиболее популярным и репертуарным в России западноевропейским операм:

Богатырь в вицмундире
Сядем мы за почестен стол,
Уж ты гой еси, мы подумаем,
Что играти нам, воспевати что,
То ли «Фауста» с «Кавалерией»²,
«Риголетто» ли с «Травиатой».

Появление г-на Гречанинова сопровождается пением «былинного» монолога:

Г-н Гречанинов (*тряхнув кудрями*)
Я из Берлина, злему Вагнеру
Монументик там вдруг поставили.
Возмутился я, Гречанинов млад,
Стал я Вагнеру выговаривать:
«Уж ты гой еси, злой нахальничек
И байрейтская ты бахвальщина!
Среди площади раскорячился?
Сокрушу тебя, Гречанинов млад!
Монументик весь исковеркаю!»
Размахнулся я, задрожал тут весь,
На колени пал свет Рихардушка,
Нибелужьим молвил голосом:
«Уж ты гой еси, Гречанинов млад!
Вот «Зигфрид» тебе, вот «Валькирии»,
Ты с меня возьми сколько вздумаешь,

Не коверкай лишь монументика,
Не срами меня в Неметчине».
Взял тогда себе, добрый молодец,
Я «Валькирии» — и мои они!

Фельетон Дорошевича апеллирует к самым разным явлениям русского оперного театра: на «авансцене» пародии-репетиции присутствуют А.П. Бородин и М.П. Мусоргский, знаменитые певцы — помимо Шаляпина — Собинов и Нежданова. Многочисленны отсылки к современным «технологиям»: во 2-м действии появляется чудовище — «электрическая стерлядь», и в качестве волшебного предмета — «электрическая спичечница», дом Эмея Горыныча выстроен «в стиле модерн» и т. п. Многие приемы, использованные Дорошевичем, предвосхищают музыкальную шутку И.А. Саца «Не хвались, идучи на рать», написанную гораздо позже, в 1912 году (о ней см. далее).

Пародийное либретто и фельетон были в России распространенными, но не единственными видами оперной пародии. Параллельно с ним существовала и традиция сценического (нередко импровизированного) пародийного жанра, чаще всего в условиях домашних театров и салонов. Мемуары и воспоминания конца XIX — начала XX века доносят до нас свидетельства о таких постановках. Это, например, воспоминания Т.А. Кузьминской об импровизированной опере, которую сыграли как-то в доме Берсов по инициативе и с участием Льва Толстого [см.: 7, с. 86–88]. Пародии на оперу ставились и в доме директора Императорских театров П. Гнедича, и на веселых вечеринках и капустниках актеров

¹ «Мюр и Мерилиз» — самый модный магазин в Москве начала XX века.

² Имеется в виду опера П. Масканьи «Сельская честь» («Cavalleria Rusticana»).

МХТ [см.: 1, с. 221–222]. Впрочем, иной раз оперные постановки носили более «помпезный» характер — так, пародия на оперу Глинки «Руслан и Людмила» сочинения некоего Акселя была поставлена на сцене Большого театра (!).

Дальнейшая жизнь оперной пародии, а точнее, небывалый всплеск пародийности приходится на начало XX столетия, ознаменовавшееся в России расцветом кабаре-театра. В репертуаре многочисленных кабаре и театров миниатюр пародии занимали ключевую позицию.

Наиболее яркие образцы связаны с деятельностью театра «Кривое зеркало». Именно там в 1909 году увидела свет пресловутая «Вампука»¹. Вслед за ней авторы «Вампуки» М.Н. Волконский и В.Г. Эренберг написали еще один «боевик» — «Гастроль Рычалова»; он был поставлен в сезон 1911 года и пользовался не меньшим успехом. Обрели в «Кривом зеркале» свою сценическую жизнь и две из трех опер-шутки И.А. Саца — «Не хвались, идучи на рать» и «Восточные сладости». Режиссер театра Николай Евреинов тоже попробовал себя в роли оперного пародиста. Так появился на свет его «Сладкий пирог» на либретто Л.Н. Урванцова². Чуть позже, развивая тему «реалистической оперной драматургии», Евреинов написал пародию «Четвертая стена». Интересным и в чем-то особенно симптоматичным



В.Г. Эренберг (1875–1923) —
автор музыки оперы
«Вампука, невеста африканская»

оказалось «Действо об опротестованном векселе» (либретто В. Азова, музыка В. Эренберга), поставленное в 1914 году. К этому списку можно добавить «Жестокое барона» В. Гиацинтова — пародию на средневековую драму, музыку для которой написал все тот же неутомимый В. Эренберг. В репертуаре «Кривого зеркала» «Жестокий барон» значился как «комическая опера», но, судя по отзывам в печати, все же представлял собой оперную пародию — скорее всего, на музыкальные драмы Вагнера³. И наконец, от-

¹ Подробно о ней см.: 5, с. 62–98.

² Урванцов Лев Николаевич (1865–1929) — русский драматург. В первое десятилетие XX века активно сочинял для «Кривого зеркала». Тесно сотрудничал с Н.Н. Евреиновым; работал также в «Интимном театре для пожилых детей».

³ Отечественные пародии на вагнеровские оперы нам неизвестны. В РГАЛИ хранится несколько писем Эренберга к князю Волконскому, который предлагал композитору написать музыку к своей оперной пародии. Из писем Эренберга следует, что пародия состояла из трех, по меньшей мере, частей, так как описывала эволюцию оперы — соответственно, итальянской, русской и собственно вагнеровской. «Вагнеровская часть великолепна («Хой-хо» прямо-таки очаровательна), — пишет Эренберг. К сожалению, установить местонахождение рукописи Волконского не удалось; музыка, по-видимому, так и не была написана.

части к оперным пародиям относился спектакль «Татьяна Ларина», где показан процесс экранизации «Евгения Онегина».

Оперные пародии ставили, конечно, не только в «Кривом зеркале», но и в других театрах, например, в «Летучей мыши». Известно, что там шла пародия «Итальянский салат» — вероятно, мозаика из арий и сцен различных итальянских опер, а также пародия некоего Ригеа «Одихакс и Одобрака». Более сложен вопрос с постановкой оперной пародии И.А. Саца «Месть любви, или Кольцо Гваделупы». Сведений о том, что она была поставлена в «Летучей мыши», не сохранилось, хотя она, скорее всего, была написана для этой труппы.

Среди других пародий (по-видимому, не связанных ни с «Кривым зеркалом», ни с «Летучей мышью») можно упомянуть «потрясающую судейски-музыкальную драму в 2 и 1/2 сажени и 3 и 1/2 метров» В.Н. Гартевельда — «Сад пыток, или Украиненный теленок» и его же «жестоко-волшебную оперу» «Фенуля, или Кривая из Портитчи» (клавир хранится в ГЦММК им. М.И. Глинки). Первая из них, по-видимому, представляла собой мозаику из оперных арий (в основном из «Аиды»), которая перемежалась имитацией заезженного граммафона, чтением пародий на футуристские поэты, цыганскими романсами и т. п. Вторая до некоторой степени ориен-

тирована на «Фенеллу» Обера, хотя и не снабжена ни музыкальными, ни литературными цитатами¹.

Перечислить все оперные пародии этого времени пока не представляется возможным — многие не сохранились, и мы можем судить о них лишь по воспоминаниям и газетным рецензиям. Но некоторые все же дошли до наших дней. Представим пять из них — наиболее показательных.

Пародия И. Саца «*Месть любви, или Кольцо Гваделупы*» — один из наиболее метких, ярких и, вместе с тем, злых образцов этого жанра². С точки зрения музыкальной и литературной пародийной техники она (как и второй его шедевр «Не хвались, идучи на рать») намного превосходит знаменитую «Вампуку».

В качестве объекта пародии выступает западноевропейская героико-романтическая опера и, в частности, «Риголетто» Дж. Верди. К вердиевской опере «апельлируют» два героя — Герцог и Спарафучиль, а также хор Заговорщиков «Тише, тише подползайте», одним из образцов для которого, вероятно, послужил хор татар из 1 акта оперы А.Г. Рубинштейна «Демон» («Тише, тише, подползайте. Стража крепко спит»). К лейтмотиву проклятия Риголетто восходит и «роковая» формула сацевской увертюры.

¹ Оперные пародии были невероятно популярны, поэтому даже некоторые драматические пьесы «оснащали» пародийными оперными ариями. Так поступил, например, Евреинов при постановке «Френолога» Козьмы Пруткова. Нарботанные пародийные приемы с успехом использовались в других «жанрах» кабаре — например, в водевилях, опереттах, «окрошках». Некоторые из них по своей технике вплотную примыкали к оперной пародии. Такова окрошка «Боги в калошах» М. Бескина и П. Зенкевича, либретто которой почти целиком состоит из цитат популярных русских и западноевропейских опер.

² Илья Сац — автор как музыки, так и либретто. Рукопись клавир хранится в ГЦММК им. М.И. Глинки (Ф. 365, ед. хр. 53–55). «Месть любви», обнаруженная в архивах этого музея Ж. Пановой, описана и проанализирована ею в кандидатской диссертации «Илья Сац — композитор на театре» [10]. Копия клавир любезно предоставлена Ж. Пановой в наше распоряжение.

В списке действующих лиц с Герцогом и Спарафучилем соседствует Розина: таким образом, к числу прототипов подключается и «Севильский цирюльник» Россини. Остальные герои могут существовать почти в любой итальянской опере (или опере, созданной по этой модели) или у Мейербера. Это Капеллан и Поселянин; а также хоры поселянок, солдат, ангелов.

В своей наблюдательности Сац воистину беспощаден. Любое, самое малейшее проявление стереотипа подвергается развенчанию — нелепости сюжета, драматургии, постановки (бутафория, костюмы, аксессуары; исполнительские штампы оперных примадонн и премьеров и т.д.). Перечислим некоторые.

Пародия складывается из типичных «оперных номеров»: два любовных дуэта Розины и Герцога (по одному в каждом из двух актов), массовые сцены — хор заговорщиков («Тише, тише подползайте»), хор солдат («Бог войны нам шлет победу»), хор ангелов («Здесь цветут цветы алое»), хор поселянок («Вот идут солдаты»); монолог Спарафучилия, сцена дуэли и финал-апофеоз. Наиболее «проработанными» (прежде всего, с точки зрения драматургической) оказываются дуэты, массовая сцена 1-го акта и финал. Так, первый дуэт Розины и Герцога — развернутая сцена, включающая все типичные стадии развития любовного чувства: «...От затаенного ожидания прихода возлюбленного с неизменным любовным говорком a parte и необходимостью выбора между суровой честью и неодолимой страстью через традиционно вопросо-ответный раздел («Ко мне. — К тебе? — Ко мне. — К тебе? — Спешу на грудь мою. — Твою?») к согласному благостному дифирамбу: “Счастье нас ждет там впереди”» [цит. по: 10, с. 177]. Во время дуэта восходит луна —

промасленная картонка со свечой внутри возносится к колосникам, а костлявое существо, изображающее луну, в середине дуэта возвещает: «Вот уже взошла луна!» Таким образом, любовный дуэт пародирует неизменную ночную любовную сцену.

Автор намеренно игнорирует логику причинно-следственных связей. Так, Капеллан со словами «Я здесь!» появляется на сцене раньше, чем Солдаты доверительно сообщают публике: «Вот идет Святой отец!»

Наиболее развернутой у Саца оказывается та часть пародийного замысла, которая касается ремарок. Композитор любовно фиксирует нелепости сценографии и актерские штампы. Эмоциональное состояние певцов находится в вопиющем диссонансе с литературным текстом: «Герцог — вяло, равнодушно, приберегая силы для высокой ноты, поет: “Какое чувствую волнение”». Хор «кривоногих плебеев» в финале констатирует гибель героя «скучным, равнодушным тоном»: «Да, он умирает...» Некоторые ремарки относятся к специфическим вокальным приемам: Розине автор предписывает «озлобленную колоратурность», к месту и не к месту она поет «на улыбке», Герцог поет с «оскалом» и «остервенением». Сац фиксирует и мизансцены: во время любовного дуэта герои вдруг «порывисто меняются местами», а тенор «демонстрирует свои блестящие ляжки» и т. д.

Подобно большинству пародий — литературных и сценических — «Месть любви» лаконична, поскольку оперирует не ситуациями, а их знаками. И все же краткость номеров в ней примечательна. Хор ангелов, например, состоит всего из пяти тактов (без учета оркестрового вступления), а хор поселянок — всего из одной, но дважды повторенной фразы «Вот идут солдаты».



*И.А. Сац (1875–1912) прославился
в начале XX века
как автор опер-пародий*

Впрочем, встречаются и исключения из правила — образцы невероятно растянутой формы. Это способ осмеяния бесконечных, специфически оперных распевов и повторов, уже встречавшихся ранее. В «Мести любви» «божественные длинноты» представлены бесчисленными колоратурами и фиоритурами Герцога и Розины.

Музыкальный текст пародии ориентирован на клишированные семантические формулы (на это справедливо указывает Ж. Панова). Оперный злодей Спарафучиль обрисован уменьшенным септаккордом, тремоло и «роковой» ритмоформулой (она же — мотив рока, звучащий в увертюре). Его «коронная реплика» — «Безумец жалкий я» — сопровождается адским хохотом и «обвалом» хроматических пассажей. Появление Капеллана отмечено плагальным последованием (S—T) с постепенным восходящим движением мелодии от примы к терции тонического трезвучия. Тремоло на последнем аккорде

пародирует эффект «молитвенного просветления». Преувеличенно жалобные интонации возникают в ламентном разделе предсмертной арии Герцога.

Примеры нетрудно умножить; ограничимся еще одним, особенно любопытным — это оркестровое заключение к первому акту. Построенное на утверждении торжественного до мажора, оно пародирует бесконечные кадансы классических опер. В течение 55 тактов в разных ритмических вариантах звучит один-единственный тонический до-мажорный аккорд.

Другой «боевик» — «Гастроль Рычалова» — написан в жанре пьесы-репетиции. 1-й акт представляет закулисную жизнь провинциального театра со всеми ее характерными особенностями — сплетнями, интригами, непонятыми гениями. Идет репетиция оперы на исторический сюжет. Премьер Рычалов требует ковер и свечи для гримировального столика, примадонна Исидорская демонстрирует глубокое декольте, тенор Борзой-Невзоров тихо, по своему обыкновению, напивается в углу. Среди разнообразных предпремьерных неурядиц нет-нет да и проскальзывают суждения об опере (в своем роде, философско-эстетические).

А н т р е п р е н е р

Э, мамочка моя, кто в опере смысла ищет...
Была бы опера, да гастроль, а смысла нет...
«Тра-та-та, тра-та-та»... а что тра-та-та,
и сами не знают¹.

Л а н ш е в²

Вы думаете, в опере главное пение?

А н т р е п р е н е р

А что же, по-вашему, главное?

¹ Цит. по: 12, с. 536

² Тенор — Н. Е.

Ланшев

Конечно, ноги... <...> Когда я выхожу на сцену — театр не выдерживает... Испытано... Женщины рыдают...⁴⁰

Спешно обсуждаются проблемы предстоящей премьеры. Актриса, исполняющая роль субретки, не может выйти на сцену.

Псой Макс⁴¹

...Наша инженеру седьмым беременна.

Антрепренер

Ну, это подробности, мамочка...

Псой Макс

Родит сегодня...

Антрепренер

<...> Так придется ее роль выпустить, вот и все... Ведь у нее сцен с Рычаловым нет!⁴²

Прима Исидорская отказывается петь любовный дуэт «без луны»:

Исидорская

Так вот я вам говорю теперь... (Кричит.) Если в другой раз, когда я пою, не будет луны, то я уйду со сцены... Так и знайте... <...>

Псой Макс

(кричит с отчаянием сверху)

Эй, на колосниках, чтобы как Исидорская, так луна... Как луна, так Исидорская! Зашпаривай ее к чертовой матери...⁴³

Наконец, все сложности как будто улажены, и спектакль начинается. Второй акт пьесы и есть собственно оперная пародия. В ней развенчиваются почти те же стереотипы, что и в сацевской «Мести любви». Основные номера оперы — сольные характеристики главных героев (Маркиза

Парбле де Кассеньяка и графини Маргариты), любовный дуэт, хор шуанов. Но так как в «Гастроли...» пародируется историко-романтическая опера, то здесь есть еще и дополнительные эпизоды: обращение Маркиза к шуанам: речитатив и ариозо («О верные шуаны, пришел я сообщить, что Робеспьер капканы нам хочет становить»), и развернутая сцена с Духом («Пред тобой стоит мертвец, несчастный твой отец»).

Среди прототипов пародии назовем, во-первых, «Фауста» Гуно: на это указывает имя главной женской героини — Маргарита, а также Молодой шуан, напоминающий Пажа. Лирическая линия «Рычалова» отсылает к «Гугенотам»: Маркиз спасает от опасности свою будущую возлюбленную Маргариту, так же как Рауль — Валентину; оба рассказывают об этом в пространных ариях. Явление Духа (отца Маркиза) — в традициях итальянской оперы — Беллини, Доницетти, хотя и шекспировский мотив налицо: Призрак отца является Кассеньяку с требованием отомстить за него. Нетрудно узнать вагнеровский мотив, хотя он и подан мимоходом, в упоминании женского имени Ортруда, с другой стороны, появление в финале папского нунция отсылает к «Тангейзеру» (или к «Африканке» Мейербера). Парадоксальным образом итальяно-французские элементы в пародии сплетаются с отечественными: так, хор солдат-шуанов с граблями, вилами и метлами (!) возвращается с полей после крестьянских работ с песней: «После работы вытягивай усталые члены». Что с неизбежностью вызывает ассоциации с «Онегиным» (хор «Болят мои скоры ноженьки со походушки»).

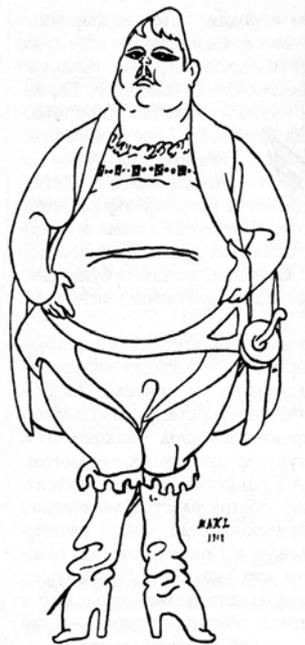
⁴⁰ Цит. по: 12, с. 541.

⁴¹ Помощник режиссера — Н. Е.

⁴² Цит. по: 12, с. 536.

⁴³ Цит. по: 12, с. 540.

Все перечисленные до сих пор «мотивы» — бесспорная заслуга драматурга Волконского. А вот его соавтор, Эренберг, в ассоциативную игру почти не включается. Его приемы — «общепародийного» характера и сводятся к употреблению клишированных формул. Появление Духа и его сцена с Маркизом основаны на активном использовании уменьшенных гармоний, «страшного» тремоло в басу и глассандо. Ярким контрастом к этим музыкальным приемам (и к самой inferнально-романтической ситуации) звучит лихая, «приплясывающая» вокальная мелодия, что вполне, впрочем, соответствует ремарке: Дух поет «весело, но с раскатами грома» [12, с. 546.]. В финале сцены мы встречаем уже знакомый нам по «Мести...» обвал хроматических пассажей, возникающий



Л.Н. Лукин — Рычалов
в спектакле театра «Кривое зеркало»
(карикатура П. Мака)

после развернутой каденции тенора. А сама каденция вполне перекликается с предсмертными стенаниями Герцога.

Сольная характеристика главной героини «Гастроли Рычалова» (Маргариты) — большая ария в ритме вальса. Это также традиционный ход, ибо и Розина в «Мести любви», и Вампука охарактеризованы откровенными вальсовыми ритмоформулами.

Рассматривая «Гастроль Рычалова» с музыкальной точки зрения и сравнивая ее с сацевской «Местью...», приходится признать, что эренберговская пародия намного проще, ее комические эффекты грубоваты, хотя и действенны. Эренберг как мелодист слабее Саца, и в «Гастроли Рычалова» это особенно заметно; мелодический материал (как и его гармоническая поддержка) однообразен и невыразителен, и не только потому, что таково пародийное «задание». Сацевские темы, нарочито примитивные, обладают все же несомненным мелодическим обаянием и своеобразной индивидуальностью: в них узнаются то сладость итальянского бельканто, то изысканность французского оперного письма. У Эренберга есть нарочитый примитивизм, но музыкальное обаяние напрочь отсутствует. Мелодическую и гармоническую «бедность» в своих пародиях он до некоторой степени восполняет детальной структурной проработкой. Оперные номера его пародий — не просто арии или дуэты, а целые сцены, многоэпизодные по своему строению. Например, сцена Маркиза с Духом включает: вступительное *andante* Маркиза («Но где ж она, моя краса»), речитатив («Хоть явился б наконец с того света мне пришлец»), два ариозо Духа («Пред тобой стоит мертвец» и «Ты при солнце и луне ... помни, помни обо мне») и финальное ариозо маркиза («Оно исчезло, дивное виденье») с развернутой каден-

цией. Менее детально, но все же с соблюдением необходимых формальностей, разработан и любовный дуэт: в нем выделяются раздел с поочередным и совместным пением, а также речитативный эпизод.

«Не хвались, идучи на рать»⁴⁴
И.А. Саца синтезирует особенности отечественной оперной традиции: среди узнаваемых образцов «Иван Сусанин» Глинки, «Русалка» Даргомыжского, «Князь Игорь» Бородина, «Садко», «Снегурочка» и «Царская невеста» Римского-Корсакова.

В музыкально-драматургическом отношении пародия воспроизводит неторопливую эпическую повествовательность отечественных шедевров, а потому в ней много трехчастных репризных и рондообразных форм, много повторов. В качестве примера подобной рондообразности в «Рати» можно привести 1-й акт, где трижды появляющийся хор бояр «Каб вина бы мне побольше» играет роль рефрена. Эпической драматургии пародия обязана также обилием всевозможных хоров. Среди них, кроме упомянутого, женские хоры «От нашего бобра не жди добра», «Веснянка» и «Ах ты, Таня», неприменный финальный апофеоз «Слава красному солнцу, слава нашим боярам» и др.

В «Рати» активно работают семантические формулы: былинный речитатив «Как у нас это было», энергичная плясовая «Как под липой», балалаечные наигрыши в партии главного героя Гусляра, вполне европейская «Полька» и следующая за ней «Пляска невольниц» с характерными «восточными» (как в «Князе Игоре») синкопами и т. д. Наиболее многопланова партия главной героини Татьяны. В ней

налицо и интонации «арии мести» («Ах, ты обормот»), и плач, воспроизводящий интонации Ярославны: «извилистую» вокальную мелодию сопровождает «пастушеский» инструментальный отыгрыш.

Музыкальных цитат в пародии почти нет (кроме лейтмотива Петушка в увертюре), зато в ней много тонких имитаций, как, например, «намек» на интонацию Снегурочки и секвенции Татьяны в увертюре.

В отличие от музыкального, литературный текст пародии изобилует многочисленными цитатами и аллюзиями. Например:

Гусляр

Но если так, пускай зовут невольниц, они попляшут вам. А мне пора благословлять природу! («Князь Игорь» и «Снегурочка».)

Таня

Постой, тебе сказать хотела ... <...> Ах, вспомнила! Сегодня у меня твой ребенок под сердцем шевельнулся!

Гусляр

Несчастливая! Побереги себя ты для ребенка... а ребенка — для себя! («Русалка».)

Хор бояр

Утопились девицы, утопились, красные. Утопая, милого дружка вспоминали. («Русалка».)

Таким образом, либретто представляет собой свод закулисного фольклора, своеобразный «цитатник», поданный остроумно и зло, иной раз до неприличия: «Отворите, отоприте, там татары!», — поет Ваня, и хор бояр подхватывает: «Злой татарин нас — ка-а-кал, уж полгорода он взял».

⁴⁴ Партитура оперы-пародии «Не хвались, идучи на рать» хранится в ГЦММК им. М.И. Глинки. Клавир пародии любезно предоставлен в наше распоряжение Ж. Пановой.

В постановке Сац намеревался развенчать и некоторые актерские штампы. «В одном из бояр хорошо бы выдвинуть плотоядность, в другом — подхалимство и хождение на кривых ногах, в третьем — лампадную гундосность и т. п., в четвертом — склонность к кобелированию», — писал композитор Евреинову [цит. по: 3, с. 224–225]. «Хотя последнее лучше для героя “Рати” — гусяра», представляющего собой “тип оперного нахала”: кудряв, могучен в плечах, с подвижным торсом и засупоненным брюшком. Развязен и резок в переходах. Нагло кричит “ха, ха!” и не в ритм проводит рукой по гусям... Не то фат-мерзавец, не то какой-то, прости, Господи, декадент» [Там же, с. 225].

Несмотря на все свои бесспорные достоинства, «Не хвались, идучи на рать» не получила, что называется, «хорошей прессы». И вплоть до конца XX века (наряду с другими пародиями Саца) была благополучно забыта.

Пьеса Урванцева-Евреинова «**Сладкий пирог**» была написана как пародия на спектакли театра Музыкальной драмы. Режиссеры этого театра (И.М. Лапицкий, А.А. Санин, П.С. Оленин и др.) находились под обаянием «психолого-реалистического» метода МХТ и грешили прямолинейным перенесением этого метода на оперную сцену. Чрезмерный для жанра оперы реализм режиссуры Евреинов связывал с воздействием оперных пародий. По его мнению, «Вампука» нанесла современной сцене один значительный урон, привела к увеличению числа «реалистических» оперных постановок. «“Вампука” много убила, <...> но та же “Вампука” породила едва ли не худшее зло. Прозрев-

шие постановщики ударились в другую крайность. На почве антивампучности с головой ушли <...> в культивирование на оперной сцене доморощенного реализма» [цит. по: 16, с. 255]. «Кривое зеркало» ополчилось против авторов постановок «как в жизни». И в репертуаре появился «Сладкий пирог».

В основе сюжета лежит светский анекдот. Барышня Марь Иванна, дочь супругов Чернилкиных, помолвлена с молодым человеком Губкиным. Другой претендент на ее руку, Ошибкин, узнав о помолвке от прислуги Феклы, решает расстроить помолвку. На приеме в честь жениха и невесты в доме Чернилкиных собирается небольшое общество. Прибывает и высокопоставленный гость — в прямом и переносном смысле «свадебный генерал». Его потчуют пирогом, в который злодей Ошибкин успел подсыпать английской соли⁴⁵. Отведав угощения, генерал поспешно удаляется. Его уход расценивается гостями как скандальный. Жених, не вынеся позора, разрывает помолвку. «Другой жених уж не найдется, придется старой девой быть», — стонет покинутая невеста. Ошибкин торжествует: «Одно теперь вам остается — моей женой законной быть!»

В качестве объекта пародии в «Сладком пироге» выступает, в основном, драматургия П.И. Чайковского: наиболее яркие параллели с «Евгением Онегиным», фрагментарные — с «Пиковой дамой». Помимо этих прототипов, частично возникают аллюзии с «Женитьбой», «Русланом» и «Сусаниным».

Кратко наметим возникающие аллюзии. Сцена Феклы и Ошибкина «Какая у тебя возвышенная грудь. А можно ущипнуть?» апеллирует к сцене Афанасия и Со-

⁴⁵ Английская соль использовалась как слабительное.

лохи: «А что это у Вас, дражайшая Солоха»? Романс Чернилкиной «Когда лет 16 мне было...» в текстовом отношении есть парафраза на романс Даргомыжского «Мне минуло 16 лет». Сцена восьмая («Марь Иванна шьет на машинке детское белье») объединяет сразу два прототипа: сцену Маргариты за прялкой и арию Антонины.

Наиболее явно к своему оперному образу «отсылают» ансамбль гостей «Какая чудная погода» (аналог квартету из «Руслана» — «Какое чудное мгновенье»), а также Ариозо и сцена Губкина «Я вас люблю любовью страстной» (ариозо Елецкого из «Пиковой Дамы» «Я вас люблю, люблю безмерно»). Музыкальная драматургия предполагает в качестве еще одного объекта сцену объяснения Ольги с Ленским. Евреинов использует два драматургических плана (как и в «Евгении Онегине»): Марь Иванна с Губкиным, реплики которых сменяются куплетами гостей.

Высокие оперные прототипы попадают в несвойственную им социальную среду, ведь действующие лица пародии — мелкие чиновники, о чем свидетельствуют их незамысловатые фамилии: Чернилкин, Ошибкин, Губкин. Это травестирует драматургическую ситуацию, создавая комический эффект. Но самый снижающий элемент авторы приберегли для кульминационной сцены: неожиданная развязка драмы вызвана причиной отнюдь не романтического свойства — расстройством желудка у высокопоставленного лица.

В пародии есть и музыкальные цитаты. Это, в частности, Вальс из «Вольного стрелка» Вебера и «Жаворонок» Глинки (оркестровая тема в сцене и романсе Марь Ивановны). Евреинов использует также приемы «музыкальной иллюстрации» — в оркестре изображается, как звенит электри-

ческий звонок (трель), как урчит в животе у генерала, как поет птичка. Музыкальный и литературный материалы отличаются незамысловатостью, прямо-таки безыскусной простотой, и иногда напоминают оперу, сочиненную детьми.

«Сладкий пирог» — не единственный пример пародии на оперный реализм и реалистический стиль постановки опер. «**Четвертая стена**» Евреинова, еще одна опера-репетиция, поставленная автором на сцене «Кривого зеркала» в 1915 году, вскрывает эту тему с еще большей беспощадностью. К сожалению, клавира обнаружить не удалось; однако представление о музыке вполне можно составить, так как пародия написана «на голос» — в данном случае им становятся фрагменты из «Фауста» Гуно.

Речь в пьесе как раз идет о постановке этой оперы. Основываясь на реалистическом тезисе «все, как в жизни», Режиссер постепенно отказывается от всех специфически оперных атрибутов. Легенда о Фаусте прочитывается со всей исторической достоверностью: на главную роль взят престарелый тенор, поскольку легендарный Фауст стар. В период репетиций тенор живет в «аутентичной обстановке», среди предметов Средневековья — чтобы полностью вжиться в образ. Ему запрещено читать газеты; вместо них на старинном столике для него приготовлен алхимический трактат о гомункулах и т. д. В самой же опере произведены изменения: купирована партия Мефистофеля, так как Сатаны не бывает и, к тому же, Мефистофель — это второе «Я» Фауста. В результате дуэт Фауста и Мефистофеля превращается в монолог Фауста, который поет за себя и за Мефистофеля «разными голосами». Из соображений правды и естественности

(«Вы слышали когда-нибудь, чтобы в жизни говорили стихами?» [12, с. 706]) либретто перекладывается прозой, потом его заменяют мелодекламацией («Слышали ли вы где-нибудь, чтоб в жизни человек вместо разговора, я извиняюсь, пел бы!..» [12, с. 710], причем на «древнегерманском наречии»). А так как, за отсутствием Мефистофеля, Фаусту по сюжету и разговаривать не с кем, то все его действия сводятся к «переживанию под музыку». Впрочем, и музыку придется ограничить, чтобы добиться в опере полной жизненности и естественности («Человек травиться хочет, человеку жизнь надоела, а тут не угодно ли — музыка играет! <...> Где же тут натурализм?» [12, с. 712]). Апогеем реалистического метода становится воздвижение на сцене «четвертой стены» («...В жизни не бывает таких комнат, чтоб без четвертой стены обходились!» [12, с. 714]), и Фауст «переживает под музыку», выглядывая на улицу из узкого — «средневекового» — окна. Таким образом, не только от фаустовского сюжета, но и от жанра оперы как такового ничего не остается.

Казалось бы, позиция автора ясна — он восстает против постановочного реализма и натурализма. Однако в ней есть и некий «второй смысл». Ведь если вдуматься, то, как это ни парадоксально, в «Четвертой стене» Евреинов становится *на защиту оперы*, точнее — на защиту специфики оперного жанра. И, следовательно, перемещается из ряда идейных противников оперы на сторону ее сторонников! В сущности, в «Четвертой стене» Евреинов отстаивает право оперы на условность — даже такую (с точки зрения реализма) нелепую, как пресловутые оперные чудеса, inferнальные персонажи, «четвертая стена» и др. В неутомимом оперном пародисте просыпается



Н.Н. Евреинов.
Рисунок Ю.П. Анненкова (1920)

апологет оперного жанра. Гораздо позже, в пору своей парижской эмиграции, Евреинов обратится к постановке шедевров оперной классики (в том числе и тех, которые, наряду с прочими, пародировал в «Криво-зеркальные годы») — «Руслана и Людмилы» и «Снегурочки». Таков путь оперного пародиста, такова и закономерная судьба пародии в истории оперы — она есть лишь этап, очищающий, но не отменяющий жанр, воистину, как говорит Уилли Рассел, «похвала, скрытая юмором».

Расцвет кабаре и театров миниатюр был феерическим и стремительным. Но после 1914 года «кабаретомания» резко пошла на убыль. Большинство театров миниатюр закрылись. Часть труппы знаменитой «Летучей мыши» эмигрировала и продолжила свою деятельность в Париже¹; «Кривое зеркало» было закрыто, за-

¹ Об этом периоде деятельности «Летучей мыши» см. 4-ю главу монографии М. Литавриной [8].

тем возродилось уже в Советской России в 1922 году. Частично возобновили старые спектакли (среди них — «Гастроль Рычалола»), частично поставили новые (например, «Любовь Аржаная»). Но все-таки в 1931-м «Кривое зеркало» закрылось окончательно.

Казалось, вместе с эпохой кабаре и театров миниатюр окончательно ушла в прошлое и оперная пародия.

Но этого не случилось. В конце 1980-х возродилась к жизни знаменитая «Вампука». Сначала — в театре-студии «О'Кей». Затем, в 1996-м — в рамках серии телепередач «Страницы театральной пародии», вместе с «Гастролем Рычалола». В 2005 году «Вампуку» поставили в центре оперного пения Галины Вишневской, затем — в «Геликон-опере» (2010).

Операм-шуткам Саца повезло меньше. Но все же повезло. Уже свыше 10 лет «Месть любви» и «Не хвались, идучи на рать» ежегодно ставятся студентами Российской академии музыки им. Гнесиных в качестве экзаменационных спектаклей.

Жанр оперной пародии оказался на удивление жизнеспособным. Вот еще один пример. В сборнике из серии «Библиотека пародии и юмора» (1994), наряду с высказываниями солдат и офицеров Советской армии и забавными цитатами из школьных сочинений опубликовано либ-

ретто Константина Мелихана «Маклохий и Альмивия». Непосредственным объектом пародии послужила опера М.И. Глинки «Руслан и Людмила». В тексте Мелихана пародийность причудливо сочетается с элементами современного (жаргонного) словотворчества. Счастливая развязка такова:

«Задворк центринца де Надвсяма. Маклохий и Альмивия всех притямкали на свою жевадьбу.

А л ь м и в и я

И снова я пивакаю,
И снова я заскокую,
И снова я хахакаю,
Ведь замуж я выскокую!
<...>

Маклохий и Альмивия сюсюмкаются. Все пивакают и закусякают»¹.

* * *

История отечественной оперной пародии полна любопытных подробностей, забавных случаев и занятных анекдотов. Но несмотря на всю свою несерьезность, она порой дает ответы на исторически важные и актуальные вопросы. Эта история пока не написана, но веселый жанр оперной пародии, бесспорно, заслуживает серьезного изучения, которое — будем надеяться — дело ближайшего будущего.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гнедич П. Книга жизни. — Л.: Прибой, 1929. — 372 с.
2. Евгений Онегин, маленький мальчик, Винни Пух и другие обитатели Совдепии. — М.: МиК, 1994. — 416 с.
3. Евреинов Н. В школе остроумия. — М.: Искусство, 1998. — 368 с.

¹ Цит. по: 2, с. 475.

4. *Евреинов Н.* Несмешное «Вампуки» / Театр как таковой // *Евреинов Н.* Демон театральности. — М.; СПб.: Летний сад, 2002. — 534 с.
5. *Енукидзе Н.И.* Кривое зеркало оперного театра: «Вампука, невеста африканская» // Альтернативный музыкальный театр в России первой трети XX века и его влияние на оперную эстетику: Дисс. ... канд. иск. — М., 1999.
6. *Кенигсберг А.* Карл Мария Вебер. — Л.: Музыка, 1981. — 112 с.
7. *Кузминская Т.* Моя жизнь дома и в Ясной Поляне. — М.: Правда, 1986. — 588 с.
8. *Литаврина М.* Русский театральный Париж. — СПб.: Алетейя, 2003. — 224 с.
9. *Нилова Т.В.* Типология сценических ситуаций в русской классической опере: Дисс. ... канд. иск. — М., 1993.
10. *Панова Ж.В.* Илья Сац — композитор на театре: (Художник в зеркале «Серебряного века»): Дисс. ... канд. иск. — М., 1994.
11. *Поляков М.Я.* Русский театр в кривом зеркале пародии // Русская театральная пародия XIX — начала XX века. — М.: Искусство, 1976. — С. 6–38.
12. Русская театральная пародия XIX — начала XX века. — М.: Искусство, 1976. — 831 с.
13. Театральная критика Власа Дорошевича. — Минск: Харвест, 2004. — 863 с.
14. *Толстой Л.Н.* Что такое искусство? // *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений: 22 т. — М.: Художественная литература, 1983. — Т. 15. — С. 41–221.
15. *Ходасевич В.Ф.* О Пушкине // Собрание сочинений: 4 т. — М.: Согласие, 1997. Т. 3.
16. *Яроцкая М.К.* Летопись театра «Кривое зеркало» с 1908 6/XII по 1918 17/III. Рукописный отдел ГЦТМ им. Бахрушина, ЛФ 396.34.



Татьяна ЦАРЕГРАДСКАЯ

«CUMMINGS IST DER DICHTER»: ПТИЦЫ И СТРУКТУРЫ

Эта небольшая хоровая пьеса Пьера Булеза начала появляться на свет в 1970 году и с тех пор пребывает, как считается, в незавершенном состоянии, подобно многим другим сочинениям композитора 1970-х годов, то есть являет собой «work in progress»¹. Но в 1976 партитура все же вышла из печати, и этот текст лежит в основе нашего анализа.

Середина 1960-х годов считается кризисной для сериализма вообще² и для Булеза в частности: обремененный обязанностями дирижера, он почти перестал сочинять. Но возвращение в композицию все-таки произошло и, если верить Булезу, тем, что он постепенно вернулся к сочинению музыки, мы обязаны К. Штокхаузену и его произведению «Моменты», которое, по мнению Булеза, было настолько ужасно, что ему ничего не оставалось, как снова вернуться к композиции³. Как можно понять, французского композитора шокировал дух хиппизма, повлиявший на Штокхаузена этого периода, так как «Моменты» начинались шествием плохо одетых юношей и девушек, восклицавших: «Слушайте музыку любви!» Булез назвал все это «дешевкой». В таком контексте «Cumings ist der Dichter» предстает как

способ утверждения совершенно иных ценностей — дорогих сердцу Булеза и, по всей видимости, противоположных духу хиппизма.

Произведение написано для фестиваля в Ульме (Германия). Название весьма любопытно: многие недоумевали, почему в заглавие вынесена немецкая фраза «Cumings ist der Dichter», дословно означающая «Каммингс — это поэт». Эдвард Эстлин Каммингс (1894—1962) — это действительно американский поэт, равно как и Булез — французский композитор, но немецкое название не связано ни с тем, ни с другим. Сам Булез объяснял это так: он готовил композицию к фестивалю и, плохо (на тот момент) владея немецким языком, послал в оргкомитет письмо, где было сказано, что у пьесы нет названия, но автор стихов — Каммингс (Cumings ist der Dichter). Немка-секретарша неправильно поняла текст письма и прислала ответ, который начинался словами: «Что касается вашей новой работы “Cumings ist der Dichter”...» Как позднее написал Булез: «Я счел эту ошибку настолько замечательной, что подумал: ну что же, это название появилось по воле богов» [цит. по: 8, с. 239].

¹ Об этом, в частности, пишет Жан-Жак Наттье в предисловии к булезовскому сборнику статей «Ориентиры» (7).

² См., например, монографию о Булезе Л. Коблякова (6).

³ Упоминание об этом имеется в книге Дж. Пейзер (8).

Имя автора стихов Булез и раньше выносил в заглавие — например, в «Импровизациях по Малларме». В иных случаях он ограничивался названием стихотворения, как это было в ранних кантатах (например, в «Молотке без мастера»). Если собрать все тексты, которые композитор использовал в 1950–1970-е годы, то выяснится, что Каммингс — это *единственный* иноязычный поэт, к творчеству которого он обратился в то время. Ведь, кроме Каммингса, Булез писал только на стихи Рене Шара и Стефана Малларме.

С творчеством Эдварда Каммингса Булеза познакомил Джон Кейдж в период их интенсивного общения в 1952 году, хотя творческий отклик, как мы видим, у Булеза созрел только к 1970 году. Для него весьма характерны такие «диалогические реакции», когда то или иное сочинение выступает ответом на какой-то внешний стимул: Первая соната вдохновлена атональными фортепианными опусами Шенберга, Структуры 1А есть реакция на Второй ритмический этюд Мессиана, сюда же можно отнести и так называемые «мемориальные» сочинения Булеза, в частности «Ритуал памяти Бруно Мадерны» (1975). «Каммингса» можно воспринимать как скрытую полемику с Кейджем, к творчеству которого в 1970-е годы Булез относился весьма критически. Из дальнейшего будет видно, что это сочинение является также диалогом и с самим собой, точнее, с кантатой «Молоток без мастера».

Парадоксальным остается то, что Кейдж знакомил Булеза с поэзией, близкой по духу ему самому, однако



Эдвард Эстлин Каммингс (1894–1962)

Булез увидел в ней нечто вовсе противоположное.

Так кто же такой Каммингс, и чем его творчество оказалось так созвучно идеям Булеза?

Эдвард Эстлин Каммингс был, как принято считать, одним из великих новаторов поэзии XX века. Его поэтические идеи нашли отражение в создании особого языка «несовместимостей» и применении специфических приемов письма (типографики). Поэзия Каммингса отвергает большинство правил английской грамматики и синтаксиса; этот поэт вполне мог использовать союз как глагол — если это отвечало его целям. В результате абсолютное большинство его стихов носят отпечаток абсурдности, что делает их перевод практически невозможным. Типографское исполнение так-

же становится элементом экспрессии: графический облик как бы усиливает впечатление от написанных слов. Однако это не то, что можно встретить, например, у Аполлинера, где буквы подчас расположены так, что образуют контур дома. Стихи Каммингса нужно сначала прочитать вслух и лишь затем искать смысл в их написании. Особенно примечательно использование поэтом заглавных букв: оно совершенно не отвечает нормам английской грамматики, а произвольно используется для усиления каких-либо звуков, отчего заглавные буквы могут оказаться, например, внутри слова. В чем-то стихи Каммингса могут быть сопоставлены со стихами из «Алисы» Льюиса Керролла: они в не меньшей степени абсурдны, но их абсурдность проистекает от другого. Керролл, сохраняя синтаксические конструкции, придумывает или «склеивает» корни слов (то же делал академик Л. Щерба, автор знаменитой фразы «Глокая куздра штеко будланула бокра и курдючит бокрѣнка»). Каммингс, не меняя корневой основы, взрывает синтаксические конструкции.

Реакции современников на его творчество были полярными. В то время как одни критики пытались выступить на этой основе новую грамматику, другие усматривали в ней полную бессмыслицу.

Сам же Каммингс не имел никакого желания объясняться с читателями и критиками. Наиболее известное заяв-

ление по поводу собственной поэзии он сделал в шутовском введении к одному из своих поэтических сборников: «На том основании, что моя техника либо чересчур сложна, либо чересчур оригинальна, издатели вежливо попросили меня написать предисловие. Если у меня и есть какая-либо техника, то она ни сложна, ни оригинальна. Ее можно выразить несколькими словами известной шутки: “Можно ли спать с открытой форточкой? Можно, если больше не с кем”¹. Подобно комедийному актеру, я получаю сумасшедшее наслаждение от этой буквальности, которая создает движение» [9, с. 108].

Поэзия Каммингса, в отличие от многих других поэтических миров, почти не содержит литературных аллюзий. Это мир в себе, мир целостный и замкнутый. Обычно в этой связи американские литературоведы указывают на принципиальную разницу между Эдвардом Каммингсом и Томасом Элиотом.

Стихотворение, положенное в основу композиции Булеза, написано в 1935 году. У Каммингса заголовка нет, у Булеза в название вынесено «первые птицы». Примерное содержание стихотворения таково:

Птицы (здесь, изобретая воздух (арию), используя (поют) сумеречную безбрежность, послушай-ка (приди (или: стань душой) душа и чьи) это голоса. В оригинале (Edward Estlin Cummings. Poems. 1932–1954):

¹ Перевод не дословен. В тексте Каммингса дается такая фраза: «Would you hit a woman with a child? — No, I'd hither with a brick». При том, что прием здесь также связан с буквализмом воспринимаемого, выражение Каммингса менее фривольное и более садистское.

birds(
 here, invent
 ting air
 U
)sing
 tw
 iligH(
 t's
 v
 va
 vas
 vast
 ness. Be)look
 now
 (come
 soul;
 &:and
 who
 s)e
 voi
 c
 es
 (
 are
 ar
 a

Птичья тема и, шире, природа — любимые образы Каммингса, который тяготеет к изображению некоего «изначального», становящегося, нецивилизованного бытия с помощью такого же «становящегося» языка, не отлитого в форму апробированных конструкций. Приемы построения текста здесь весьма

заметны и очень знаменательны: сразу можно понять, что могло здесь привлечь внимание такого композитора, как Булез. С самого начала текст как бы расслаивается: после первого слова «птицы» можно продолжать чтение как со скобками, так и без скобок — все равно получится связный текст. Если со скобками, то получится «птицы здесь, изобретая воздух, используя сумрачную безбрежность...»; если без скобок, то получится «птицы поют сумрак»: новое слово «поют» появляется за счет усечения «using» до «sing». Эта восхитительная двойственность формы имеет прямую связь с техникой самого Булеза в Третьей фортепианной сонате в разделах «Комментарий» и «Скобки»: там, как известно, форма может строиться как огромный ряд вариантов в промежутке между *формой-минимум* (основной текст, взятый подряд, с пропуском материала, изложенного в скобках) и *формой-максимум* (текст со всеми включениями, без купюр).

Другой прием, так же весьма схожий с техникой авангардистов, — это применение своего рода «прогрессий», как возрастающих, так и убывающих (v-va-vas-vast в первой половине стиха и are-ar-a — во второй). Такого рода стиховая работа получила название «ропалического стиха»¹.

Кроме того, в других произведениях Каммингса мы можем найти столь любимую Булезом циркулярную пермутацию (ротацию) — например, в стихо-

¹ Ропалоны (ропалические стихи) — стихотворения, представляющие собой последовательность постепенно увеличивающихся или уменьшающихся элементов: последовательность слов с растущим или убывающим количеством букв в словах, последовательность стихотворных строк из слов с растущим числом слогов и т. д.

творении «Anyone lived in a pretty how town» возникают такие словесные ряды: «spring summer autumn winter»; «autumn winter spring summer»: «summer autumn winter spring», а также «sun moon stars rain»; «stars rain sun moon».

Каммингс в своих стихах стремится к видимой самостоятельности каждого слова, к независимости его от синтаксических закономерностей. Слово обретает способность образовывать новые смыслы за счет перестановки слов относительно друг друга, за счет аллитераций, сходных звучаний, а также за счет подчиненных конструкций, особенно скобок.

Рифмы не образуются, зато возникают группы слов со сходным звучанием: мягкие, легкие, летящие, с применением дифтонгов: *here, air, now, soul, twilight*; звенящие, упругие: *in, inventing, sing, using*. Текст, таким образом, сам носит в себе черты музыки стиха, аллитерации.

Следующий «слой» преобразования — это декомпозиция слов. Так, на с. 18 партитуры Булез разбивает слово и вставляет внутрь него другое: *Invenbirdsting*. Далее процесс «распада» становится еще более очевидным: *va ness bir ting he re*.

На фоне этого процесса деконструкции особенно ярко выглядит противопоставление слова «now» (сейчас) в секциях *Lent*: это слово явно претендует на роль ключевого, к которому в конце раздела присоединяется сходно звучащее «soul» (душа). Ярким контрастом внутри второго раздела звучит противопоставление «словесной каши» и ясно высвечивающегося «отдельного Слова» —

слова «сейчас», имеющего немалое значение для эстетики авангарда 1960-х; вспомним слова Штокхаузена о «Момент-форме»: «В Момент-форме <...> “момент” не должен быть сегментом линейного временного потока или частью определенной длительности, но в котором происходит концентрация на Сейчас — на каждом Сейчас <...> как если бы это был вертикальный срез, доминирующий над любой горизонтальной цепочкой времени и достигающий исчезновения времени, которое я называю вечностью: вечностью, которая начинается не когда, когда кончается время, но достижима в любой Момент» [цит. по: 5, с. 250]. В определенном смысле слово «сейчас» ведет себя как смысловая кульминация: это касается и местоположения в форме (так как конец второго раздела приблизительно совпадает с точкой «золотого сечения»), и соотношения «фигура — фон» (так как словесный ряд, как уже говорилось, поляризуется на «словесную кашу» и «отдельное слово»), и в связи с грядущими событиями в словесно-музыкальной ткани.

Грядущие события — это полная диссоциация словесного ряда: в третьем разделе композиции происходит высвобождение инструментальных партий в отдельные, весьма виртуозные высказывания на фоне дрящущихся звучаний у хора, который мягко и почти незаметно, как бы вместе с цепным дыханием медленно произносит отдельные слоги «бывших» слов: *vabirnessai...* Только в самом конце на *pp* звучит у хора полное слово «soul» («душа»). Таким образом, общий процесс использования словесного ряда сво-



Пьер Булез (справа) со своим учителем Оливье Мессианом (2-я пол. 1960-х гг.)

дится к его постепенному «уничтожению»: вначале текст еще более или менее ясен и соответствует авторскому тексту Каммингса, далее с ним происходят серьезные изменения в виде «рекомпозиции» как фраз, так и самих слов, сведение их к морфемам, а затем ифонемам. Избранное Булезом стихотворение своей краткостью напоминает хокку — трехстишие, состоящее из 17 (5+7+5) слогов. Вряд ли Каммингс имел целью моделировать эту традиционную японскую форму, однако сходство имеется: стихотворение посвящено традиционной «природной» теме, в нем близкое по количеству число слогов и также присутствует сходный созерцательный философский настрой. Хочется думать, что и в этом есть глубокий смысл: ведь и у упомянутого нами Кейджа, и у учителя Булеза Мессиана есть циклы со сходным названием: «Семь хайку». Конечно, это наводит на некоторые мысли, и кажется, что сочинение Булеза косвенно примыкает к этому кругу.

Вербальные структуры и работа с ними

Ключом к пониманию техники композитора будем считать замечание, сделанное композитором в беседе с Д. Жаме. На вопрос, определяет ли форму произведения «Поэзия власти» лежащая в ее основе поэма Анри Мишо, Булез отвечал: «Поэма Мишо ничего особенного не определяет. Это был случай иррациональной реакции на текст в гораздо большей степени, чем стремление к формальному воплощению текста. Это была совершенная противоположность моему подходу к стихам Рене Шара, особенно в “Молотке”, или Каммингсу, над которым я работаю сейчас, или Малларме, где форма стихотворения реально и по сути связана с музыкальной» [2, с. 202].

Что значит для Булеза формально связать стихотворную и музыкальную форму? Этот вопрос композитор напряженно обдумывал в течение многих лет и пытался ответить на него в целом ряде своих статей, таких, как «Звук, слово, синтез» и «Поэзия — центр и пустота — музыка». Основные выводы можно было бы суммировать так: 1. просто следовать за развертыванием стиха — недостойно композитора; 2. стих есть объект «музыкальной кристаллизации», что подразумевает проникновение во внутреннюю структуру стиха и приведение этой структуры в полнейшее взаимодействие с музыкой. Для того, чтобы достичь этого взаимодействия, композитор может себе позволить некоторые вольности обращения с текстом, поскольку взаимоотношения стиха и текста происходят на более

высоком плане, чем следование произношению и рифме, например, на семантическом. Такие общие соображения побуждают композитора к поиску, который всегда происходит как бы заново, с каждым новым текстом.

Как уже говорилось, текст стихотворения может быть уподоблен хокку. Этой «трехстрочности» соответствует общая трехфазность одночастной композиции. Трехфазность проглядывает через темповые обозначения: первая часть — чередование *Modere* и *Libre*, вторая часть — чередование *Rapide* и *Lent*, третья часть — снова *Modere* и *Libre*.

Темповая шкала образует репризную конструкцию, однако в самой музыкальной ткани репризность отсутствует.

Каждый раздел композиции соотносится со своим особым подходом к тексту, хотя слова повторяются в разных комбинациях во всех трех разделах. Основным свойством работы с текстом у Булеза в этом произведении является постоянное его движение, трансформация по сравнению с оригиналом. По сути Булез действует так, как его текст к этому подталкивает, в соответствии с открывающимися ему возможностями и смыслами.

Первый раздел отмечен использованием бинарной оппозиции «горизонталь — вертикаль». В соответствии с членением музыкального текста на секции *Modere* и *Libre* стихотворные строки Каммингса то «вытягиваются» композитором по горизонтали (хор синхронно выпевает слова *birds here inventing air*), то располагаются друг под другом по вертикали наподобие некоего «словесного кластера», как бы суммируя весь звуковой состав сти-

ха. То общее, что объединяет горизонтальное и вертикальное изложения — это пристальное внимание к звучанию слова: индивидуальное звучание слова в горизонтальном ряду и коллективное их звучание в вертикальном изложении. Звучание как бы опробывается на вкус: возникают чисто звуковые повторы, связанные с озвончением начал или концов слова: *birdsds/ts*, *vasttvts*, *vtwtwilight*. Естественно, что в процессе такого «вслушивания» в само слово синтаксис ослабевает и поэтому тенденция работы со словом в первой части сочинения может быть охарактеризована как «декомпозиция», совпадающая с глубинными свойствами поэтического языка Каммингса. Этими процедурами подготавливается второй раздел композиции — раздел, составленный из темповых блоков *Rapide* — *Lent*. Его основная идея может быть определена через оппозицию «множественное — единичное».

Секции *Rapide* — это область уже не «декомпозиции», а «рекомпозиции» словесного текста, зона самых активных перестановок. Первый же словесный ряд дает картину выстраивающегося палиндрома (такты 71–72, с. 16 партитуры): *sing air here inventing here air sing*. Осью симметрии оказывается слово «*inventing*» («изобретая»).

В следующем ряду снова возникает палиндром (с. 17 партитуры) с центром *sing*: *Inventing air sing air inventing*. То, что ранее было по краям, теперь оказывается посередине.

Перестановки слов и возникновение на этой основе фраз с иным смыслом, «игра линейностью» текста — также

характерная черта техники Каммингса, и эта идея «работает» у Булеза.

В начале множественное (стихотворение) противопоставляется в конце единичному (слову «душа»). Можно усмотреть в этом аналогию с намерениями Каммингса, так как в конце стихотворения происходит то же самое: использование логогрифа делает из слова «age» сначала «ag», а потом и «а», после чего остается лишь молчание. Общая линия стиха также направлена на угасание: сумерки, еле различимые голоса, молчание.

«Пропавшие слова» заменяются «птичьими трелями» у духовых: на это также есть косвенное указание в стихотворении, поскольку несколько загадочное выражение «изобретая воздух» можно также перевести как «изобретая арию (air)», а «ария» в своем этимологическом инварианте означала «пьесу для голоса или духовых инструментов».

Музыкально-звуковые (невербальные) структуры

Музыкальные структуры здесь имеют также прямую связь со словесными. Используемая техника — серийная, с теми характерными особенностями, которые отличают Булеза: зашифрованность, неявность (анти-Fasslichkeit) движения серийной модели, основными элементами которой становятся неравнозначные сегменты. Из того, что известно про это сочинение, наибольшее значение имеют

замечания Л. Коблякова об имеющейся здесь технике мультипликации и основной серии. Основная серия здесь, как отметил Кобляков, взята из «Молотка без мастера», что находит подтверждение в первом же такте: хор поет вертикальный комплекс, включающий первое шестизвучие серии.



Здесь же можно заметить и основное отличие от серии «Молотка»: сегментация совершенно иная. Серия в «Молотке» имеет пять сегментов (41232), серия в «Каммингсе» — всего три (642). Замечание относительно техники мультипликации нам не удалось подтвердить: все говорит о том, что это серийная техника иного типа, гораздо больше похожая на ту, которую композитор использовал в «Импровизациях по Малларме». Особенно любопытным кажется новое обращение к так называемым «вертикальным сериям»¹. Булез использует этот прием в третьем (мелизматическом) разделе пьесы: звуки появляются строго на своих местах, без перехода из регистра в регистр.

Особый выразительный слой этой пьесы — это взаимодействие звуков и пауз. Давно уже отмечалось пристрастие Булеза к членению формы за счет фермат, однако в этом сочинении особенно

¹ Термин Коблякова по отношению к серии в третьем цикле «Молотка без мастера», однако отнесен он должен быть прежде всего к Мессиану, его высотным рядам с прикреплением звука к регистру (см. «Четыре ритмических этюда» и др.)

заметной становится роль генеральных пауз, особенно в среднем разделе.

Птицы

Как уже говорилось, птицы (а также цветы) принадлежат к излюбленным образам Каммингса. Для Булеза же птичья тема — весьма небанальна.

Среди вокально-инструментальных произведений Булеза можно выделить лишь одно, смысл которого находится в той же природной плоскости, что и в кантате «*Cummings ist der Dichter*». Это ранняя кантата «Солнце вод» на стихи Рене Шара. Фактически это было первое сочинение с текстом, написанное Булезом. Затем последовали «Свадебный лик» и более поздние редакции обеих этих кантат, «Импровизации на Малларме» и «Поэзия власти» на стихи Анри Мишо. Но нигде после «Солнца вод» тема природы не звучала. Если представить себе кантатное творчество Булеза в контексте его эволюции, то окажется, что эта тема была ему созвучна в первом, ученическом периоде, когда он только что вышел из класса Мессиана. Второй, «серийный», период отмечен идеями «бешеного мастерства» («Молоток без мастера»), далее наступает третий период, где впервые появляются идеи алеторики, соображения о балансе свободы и детерминированности. В музыке возникает образ «рвущегося кружева» («Импровизации на Малларме»). Середина 1960-х — кризисный период,

после окончания которого вновь возникает тема природы, как будто на новом витке. Булез возвращается к тому, что волновало его в молодости. Значит ли это, что это ознаменовало наступление нового периода его творчества? Рискованно утверждать, что да. Сочинения 1970-х («Ритуал памяти Бруно Мадерны», «Области») носят на себе печать видимого упрощения некогда разработанных композиционных методов как в области формы, так и в области музыкального языка. В области же содержания трудно не усмотреть здесь новый диалог с Мессианом, чьи опыты с птичьими темами вообще и птичьим пением в частности были прекрасно известны Булезу. В его композиционной технике все это время влияние Мессиана прослеживается самым непосредственным образом. На этом фоне закономерным выглядит обращение Булеза к глубоко мифологизированной теме птиц, которые здесь явно имеют смысл птиц-душ (в некоторых мифах птица — душа в раю или средство перенесения души в рай). Ключевые слова стихотворения Каммингса: «птицы» (1 раздел), «сейчас» (время-вечность) — 2 раздел, «душа» (3 раздел) разоблачают в Булезе то, что он, кажется, тщательнее всего скрывает — его духовную тонкость и ранимость, его почти религиозную экзальтированность, парадоксальную любовь-неприязнь к своему духовному отцу — О. Мессиану. И могло ли быть иначе с тем, кто закончил иезуитский колледж?

ЛИТЕРАТУРА

1. *Boulez P.* Leçons de musique: deux décennies d'enseignement au Collège de France (1976–1995). — Paris: Bourgois, 2005. — 758 p.
2. *Boulez P.* Orientations. — London: Faber and Faber, 1986. — 541 p.
3. *Goldman J.* The Musical Language of Pierre Boulez. — Cambridge: Cambridge University Press, 2011. — XXII, 244 p.
4. *Griffiths P.* Modern Music and After. — Oxford: Oxford University Press, 1995. — XV, 373 p.
5. *Heikinheimo S.* The electronic music of Karlheinz Stockhausen. — Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura, 1972. — 228 p.
6. *Koblyakov L.* Pierre Boulez. A World of Harmony. Chur: Harwood Academic Publishers, 1990. — VIII, 232 p.
7. *Nattiez J.J.* On reading Boulez // *Boulez P.* Orientations. — London: Faber and Faber, 1986.
8. *Peuser J.* Boulez. — New York: Schirmer Books, 1976. — 303 p.
9. Каммингс Э.Э. — Баллада об интеллектуале (Стихи. Перевод с английского Андрея Сергеева) // Иностранная литература. — 1994. — № 11. — С. 106–108.



Дина КИРНАРСКАЯ

АРХИТЕКТОНИЧЕСКИЙ СЛУХ В СТРУКТУРЕ ОДАРЕННОСТИ КОМПОЗИТОРА

КРАСОТА — ЭТО СОРАЗМЕРНОСТЬ

Композиторское творчество может показаться воплощением свободы: любую тему автор-композитор может вызвать из небытия, придать ей желаемую форму, он может придумать для нее продолжение, какое пожелает, и, наконец, когда захочет, он может завершить развитие. В отличие от архитектора, композитор не связан практичностью своего замысла, в его музыкальном «дворце» никто не будет жить. В отличие от художника прошлых столетий, он не связан идеей правдоподобия — его картина ни на кого и ни на что не должна быть похожа. В отличие от поэта, он не связан значением слов и правилами языковой грамматики. И в то же время композитор гораздо более не свободен, нежели любой из его собратьев-творцов. Всю свою логику музыкальное произведение черпает в себе самом — оно не обладает прямым и явным сходством с реальным миром; степень его внутренней связности, органичность его формы определяют его качество. Такое сочинение можно уподобить растению, проросшему из зерна, или живому организму, развившемуся из зародыша: подобно тому, как в неповторимой комбинации генов заложен «проект» целого организма, так и музыкальное сочинение с неизбежностью развертывается из композиторского замысла, воплощает композиторскую идею.

Анализируя музыкальные произведения, выдающийся скрипач Иегуди Менухин нашел для себя наилучший метод анализа, позволивший понять, почему именно такие, а не другие мотивы оказались

именно на этом, а не на другом месте, и как шаг за шагом из первоначальной идеи выросло именно это, а не другое сочинение. «Как биохимик, обнаруживающий, что каждая человеческая клетка несет отпечаток всего организма, которому принадлежит, я должен был установить, почему именно эти, а не другие ноты принадлежат этой сонате. Мог ли я теперь удовлетвориться обычным музыкальным анализом, который говорит об экспозиции, разработке, репризе и коде и всевозможных модуляциях в тех или иных тональностях... Такая информация так же бесполезна как описание человека, который весит столько-то, имеет темные волосы и карие глаза; сам человек проскальзывает сквозь эти категории. Композитор же прокладывает свой путь сквозь всю симфонию к последнему триумфальному такту только для того, чтобы убедиться, насколько выбор каждого шага на этом пути был неизбежен. Неизбежность вовсе не лишает композитора его лавров, потому что только интуиция может открыть ему саму эту неизбежность и отвести от него все прочие ноты, и только он мог выносить и создать те, которые он в действительности создал» [24, с. 27].

Требование внутренней связности, органичности продолжения вынуждает композитора внимательно следить за соседними фразами и созвучиями; если он произнес некое «А» и поставил рядом некое «В», то уже для следующего «С» возникло множество ограничений: «С» может быть вариантом «А», вариантом «В», оно может быть их синтезом, оно может также представлять собой контраст к ним, но

именно к ним, а не каким-то другим возможным «А» и «В». Все части и этапы музыкального высказывания должны составить некое органическое единство возможностей и их воплощений, каждый следующий ход музыкальной мысли должен вытекать из прошлых и прокладывать дорогу будущим.

Помощником в создании прекрасного музыкального творения, не допускающим появления в произведении внутренне нелогичных музыкальных шагов, является архитектурный слух. Он — контролер музыкального качества и создатель музыкальной красоты, выполняющий функцию оператора целостности текста. Архитектурный слух следит за связностью развития и пропорциональностью частей музыкальной формы, он создает музыкальную гармонию, следя за соразмерностью частей и целого, скрепляя их внутреннее единство. Само название «архитектурный слух» говорит о некоторой его математичности. Одним из первых это словосочетание использовал Н.А. Римский-Корсаков в своих музыкально-педагогических трудах восьмидесятых годов XIX века [1], утверждая, что архитектурным слухом наделен всякий достойный упоминания композитор. Изучая талант М.И. Глинки, академик Б.В. Асафьев писал: «Развитие слуха абсолютного и слуха внутреннего ведет к образованию способности, которую следует назвать архитектурным слухом и чувством музыкальной логики. Это — способность слышать голосоведение и чувствовать соотношение аккордов между собою, тональное и ритмическое; способность, вследствие которой музыкант инстинктивно чувствует законы безусловной красоты и логической связи последовательностей, осмысливающихся и освещающихся ходом мелодии, т. е. музыкальной речи» [1, с. 294].

Эрой господства архитектурного слуха в музыке была эпоха Возрождения, когда в процессе сочинения разум шел рука об руку с интуицией, даже несколько опережая ее. Многие композиторские техники XX века построены на рационалистическом «выращивании» всего материала из исходного ядра. Это особенно характерно для представителей додекафонной техники начала XX века. Один из ее великих

последователей композитор Антон Веберн утверждал: «Из одной главной мысли развивать все последующие — вот самая прочная связь!» [2, с. 113]

В работе композиторов «рационалистического направления» стремление вырастить всю музыкальную ткань из одного ядра носило сознательный характер. «Рационалист» С.И. Танеев, большой поклонник мастеров Возрождения, высказывался вполне определенно: «При сочинении я не обращаю внимания на то, найдет ли себе применение в моей работе та или иная комбинация музыкальной мысли, заботясь только о том, чтобы во всех направлениях исчерпать те музыкальные выводы, которые из данных мыслей могут получиться» [3, с. 181]. Композиторы более интуитивного склада, носители романтического мировоззрения, делали то же самое совершенно бессознательно, как например Густав Малер: «Я начинаю то с середины, то с начала, а иногда и с конца, потом все остальное приходит, складывается вокруг, пока не получится законченное целое» [5, с. 233]. Но в любом случае речь идет о работе архитектурного слуха, который следит за внутренней связью целого и частей, направляя развитие таким образом, чтобы эта связь всегда проступала на поверхности, но ни в коем случае не была примитивной и назойливой.

Человек, наделенный архитектурным слухом и понимающий связь и соразмерность частей и целого, опирается на эстетическое чувство, принимающее или отвергающее плоды композиторской фантазии. Работа архитектурного слуха, которую человек ощущает как непрерывный контроль на уровне «да» и «нет», «красиво» и «некрасиво», постоянно направляет процесс композиторского творчества. Без активного архитектурного слуха и эстетического чувства процесс композиции превратился бы в пустое «музыкальное извержение», которое некому было бы сформировать и превратить в осмысленное целое. Архитектурный слух является создателем музыкально прекрасного; благодаря его работе музыка из информационной системы языкового типа превращается в искусство, а человек — в композитора, чьи прекрасные творения способны его пережить.

КАК РАБОТАЕТ АРХИТЕКТОНИЧЕСКИЙ СЛУХ

Композитору приходит на ум некая идея, смутный образ, который он хотел бы воплотить в звуках. Он много ищет, пробует, делает наброски, иногда ему кажется, что замысел его уже готов к воплощению. И если бы он удовлетворился первой же мыслью, что пришла ему на ум, если бы радостно и без критических размышлений схватился бы за все, что подсовывает его неустанно работающая фантазия, то он стал бы всего лишь музыкальным графоманом, из-под пера которого потоком выливался бы «музыкальный мусор». Такому «композитору» неведомы творческие муки, бессонные ночи и поиски идеала, поскольку он не знает, к чему же нужно стремиться и где «проживает» недостижимый идеал музыкально прекрасного.

У таланта же «на выходе» музыкальных проб и попыток стоит, как строгий Цербер, архитектурный слух. Ему известна исходная идея, от которой отталкивается композитор; он ощущает заложенные в ней звуковые связи и отношения, и теперь он должен проследить, чтобы работа не отклонялась от намеченного курса, чтобы все найденные музыкальные обороты и фрагменты нанизывались бы на избранную линию музыкального развития, становились ее органической частью. Архитектонический слух строг; эстетическое чувство часто вынуждено отправлять «в корзину» плоды композиторской работы, и автору приходится продолжать поиски, которые из-за требовательности собственного эстетического чувства могут его совершенно измучить. Племянник выдающегося композитора Н.К. Метнера вспоминает: «Он занимался буквально с утра и до вечера с огромным упорством и настойчивостью. Он часами мучительно искал такого выражения своей идеи, которое бы его удовлетворило. Он признавался мне, что у него при сочинении бывает такое чувство, как будто он должен запечатлеть то, что где-то уже существует, ему же нужно только снять все лишнее, выявить подлинную сущность этой музыки в предельном приближении к тому идеальному образу,

который он ощущает. Это было для него всякий раз трудным и мучительным процессом» [6, с. 37].

Архитектонический слух, выстраивая безупречную цепочку взаимно соответствующих музыкальных фрагментов, образующих целостный текст, постоянно занят процессом нелегкого выбора. Если среди предложенного материала он не находит ничего нужного и привлекательного, то повторяет «запрос»; и воображение вынуждено вновь и вновь обращаться к своим «запасам», изобретать, комбинировать и строить, чтобы опять представить на свой «высший суд» плоды творческих усилий (именно об этом «высшем суде» одаренного поэта и говорит Пушкин; его эстетическое чувство судит вернее и строже самого придирчивого критика). Поставляя все новые и новые комбинации музыкальных элементов, постоянно пытаюсь найти соответствие между требованиями замысла и возможностями, имеющимися, как говорил Б.В. Асафьев, в «интонационном словаре эпохи», музыкальная фантазия композитора старается максимально приблизиться к идеалу красоты. Таков же творческий процесс и вне музыки и даже вне искусства. В книге «Математическое творчество» крупный математик Анри Пуанкаре писал: «Творить — это означает не создавать бесполезные комбинации, а создавать полезные, которых ничтожное меньшинство. Творить — это уметь распознавать, уметь выбирать. Способность выбора наилучшей или, более того, единственно полезной комбинации, всегда связана с творческой волей и является одним из существенных признаков одаренности» [10, с.16].

Работа архитектурного слуха, действующего посредством эстетического чувства и обнаруживающего себя в нем, непременно включает эстетическую мотивацию, которая держит перед мысленным взором творца идеал красоты, не давая ему угаснуть, потускнеть — идеал угадывается как соответствующее друг другу и целому отношение элементов, предощущаемое творцом. Если гармония еще не достигнута, эстетическое чувство не успокаивается: эстетическая мотивация является фундаментальным

компонентом архитектурного слуха. Она заставила героя «Снежной королевы» Андерсена, мальчика Кая, бесконечно перекладывать ледяные кубики, стараясь сложить идеальной красоты узор. Но у бессердечного мальчика, скорее всего, не работал второй компонент «архитектурного слуха» — эстетический контролер, который может «приложить» найденный кусок к имеющейся картине и проверить, годится ли он. Кай часами возился со своими льдинками, так и не найдя ответа.

Технология работы архитектурного слуха математизирована, поскольку опирается на известную в логическом мышлении практику перебора вариантов. Эстетический контролер рассматривает предложенный музыкальной фантазией готовый результат, и (в зависимости от оценки его качества) принимает или отвергает его. Желая объяснить технологию работы эстетического контролера, Игорь Стравинский любил ссылаться на своего друга-математика Морса, который очень верно определял, на каком основании и каким образом из бесконечной череды вариантов композитор выбирает единственно нужный: «Математика является результатом действия таинственных сил, — говорил он, — которых никто не понимает и в которых важную роль играет бессознательное постижение красоты. Из бесконечности решений математик выбирает одно за его красоту, а затем низводит на землю» [14, с. 233].

Эстетическая мотивация как бесконечно ощущаемое стремление к идеалу составляет эмоциональный компонент архитектурного слуха. В ней есть нечто от гораздо более примитивного, но сходного по эмоциональному «призвуку» чувства ладового тяготения: не найдя разрешения, звук повисает, и вся фраза не может завершиться. Эстетический контролер — операционно-практический и логизированный компонент архитектурного слуха. Он подставляет музыкальные «значения» в музыкальное «выражение», где искомый элемент уже должен быть, где ему заготовлено место, и проверяет, тот ли это элемент, который необходим, или, увы, поиски придется продолжить. Совместное действие обоих компо-

нентов, эстетической мотивации и эстетического контролера, приводит в действие архитектурный слух и осуществляет его работу. Это придает двойственный, эмоционально-рациональный характер деятельности архитектурного слуха.

Будучи необходимой опорой композиторского творчества, архитектурный слух в пассивной форме проявляется также и у слушателей. Чтобы подробнее исследовать его роль в музыкальном восприятии польский психолог Анджей Сековский разделил школьников на две группы в соответствии с их музыкальными успехами [26]. Те, кто оказался музыкально успешен, выделялись, согласно его данным, вовсе не высоким уровнем традиционных музыкальных способностей (слухом, чувством ритма и т. д.), а точностью эстетических оценок музыки, тонким ощущением ее красоты. Сама же способность к таким оценкам гораздо сильнее коррелировала с общим уровнем интеллекта и интеллектуальными достижениями членов группы, нежели с их базовыми музыкальными способностями. Продолжая опрашивать учителей и знакомиться с успехами школьников в разных областях, исследователь увидел, что способность составить верное суждение о музыкальной ценности соответствует общей творческой активности участников эксперимента, их творческому потенциалу в целом. «Этот результат говорит о том, — пишет А. Сековский, — что музыкальный вкус определяется не только уровнем эстетической чувствительности, но также уровнем интеллектуального развития и факторами, связанными с творческой активностью, требующей, в свою очередь, особой предрасположенности» [26, с. 131]. Таким образом, возникла мысль о комплексном, эмоционально-рациональном характере музыкально-эстетического чувства, включающего в себя работу интеллекта и творческую составляющую.

Некоторый рационализм и логизированность эстетического чувства подтвердил и эксперимент американского психолога Клиффорда Мэдсена [23]. Он хотел установить с помощью компьютерной фиксации остановок слушательского внимания, существует ли психо-эмоциональное соответствие между возбуж-

дением-расслаблением, ощущаемым в музыке, с одной стороны, и ее красотой-уродством, с другой стороны. Взрослые испытуемые-немузыканты слушали двадцатиминутный большой фрагмент из I действия «Богемы» Дж. Пуччини и отмечали наиболее волнующие, «духоподъемные» и трогательные моменты музыки и наиболее эстетически совершенные моменты. В их оценке «прекрасное» вовсе не означало «волнующее»: эмоциональный и эстетический подход к музыкальному искусству не совпали, доказывая, что восприятие музыкальной красоты совершенно автономно и не зависит от ее эмоциональных качеств — между этими двумя измерительными шкалами никакой корреляции не возникло.

Эмоционально-выразительное сообщение, заложенное в музыке, распознает интонационный слух; музыкальную красоту ощущает архитектурный слух. Самый нижний, нерасчлененно-целостный слой музыкального восприятия и самый верхний, интеллектуальный его слой в каждом акте восприятия работают совместно. И тот и другой поддерживают диалог человека с музыкой; интонационный слух поддерживает простейший обмен коммуникативными сигналами, архитектурный слух рождает диалог эстетического порядка, где эстетическое чувство или одобряет или отвергает услышанный музыкальный «продукт». Композиторы часто сетуют на неспособность рядовых слушателей охватывать оба эти уровня музыкального произведения: «Относительно немногие люди способны воспринимать музыку с чисто музыкальной точки зрения, — писал композитор Арнольд Шенберг. — Интеллектуальное удовольствие, рожденное красотой структуры, может быть равносильно удовольствию, производимому эмоциональными качествами» [27, с. 97]. Эффект соучастия в общении, который создает интонационный слух, в идеале должен подкрепляться эффектом соучастия в музыкальном мышлении, которое создает архитектурный слух. Однако этот идеал достижим столь же редко, как и многие прочие.

Важнейший момент в работе архитектурного слуха — его опора на пространственные пред-

ставления. Будучи оператором целостности текста, архитектурный слух единым взором охватывает все состоявшиеся музыкальные события, сопоставляя их друг с другом. Он находит ведущую идею, скрепляющую это музыкальное «сооружение», он видит музыкальную форму как пространственный объект со своими пропорциями и закономерностями структуры. Эти закономерности не относятся к отдельным звукам и мельчайшим мотивам, они не относятся к правилам языкового уровня — все эти простейшие музыкальные связи на уровне сочленения отдельных звуков и рядом стоящих созвучий контролирует аналитический слух. В отличие от него, архитектурный слух распоряжается более крупными блоками, каждый из которых представляет собой индивидуально сформированную единицу музыкальной речи; она принадлежит исключительно этому высказыванию и выполняет собственную роль в его структуре.

Охватывать мысленным взором большие музыкальные пространства и оценивать красоту музыкальных форм, понятную лишь при таком широком обзоре, могут далеко не все слушатели. Как отмечают многие музыковеды и психологи, большая часть аудитории слушает фрагментарно, отрывочно, не пытаясь представить все сочинение как целое. Психологи Рут Бриттин и Дебора Шелдон предложили студентам-немузыкантам оценить 12 фрагментов европейской классической музыки в стиле барокко, романтизма и XX века [18]. Эти же сочинения оценивали и студенты-музыканты. Оценка фиксировалась в двух режимах: во время слушания музыки и после него. Студенты-немузыканты весьма различно оценивали прослушанный материал в обоих режимах: после прослушивания они мгновенно охладевали к музыке, которая во время звучания им нравилась. Студенты-музыканты, напротив, продолжали придерживаться той оценки, которую они дали во время слушания: отзывавшаяся музыка сохраняла в их глазах свою прежнюю привлекательность и получала в «пост-слуховой» фазе такие же высокие оценки. Комментируя этот эксперимент, нельзя не вспомнить асафьевские

понятия «формы-процесса», где каждый момент переживается в сопоставлении лишь с соседними моментами, и «формы-кристалла», где вся форма предстает перед слушателем как законченное целое. Архитектонический слух контролирует такую форму-кристалл, и музыканты, чей архитектурный слух более совершенен, способны воспринимать ее и реагировать на ее красоту. Немузыканты меньше приспособлены к такому слышанию, их архитектурный слух после прослушивания практически не включается, и услышанная музыка рассыпается на отдельные фрагменты, не вызывая эстетической реакции.

Работа архитектурного слуха требует значительной иерархичности музыкального восприятия, когда мелкие звуковые единицы объединяются в более крупные, и эти крупные музыкальные блоки и части формы, вступая в определенные отношения между собой, тем не менее остаются в сознании воспринимающего как бы «прозрачными»: отдельные звуки и мотивы, их составляющие, осознаются и фиксируются — архитектурный слух работает вместе с аналитическим, и обе слушательские стратегии органично сочетаются между собой. Психологи согласны в том, что охват целостной музыкальной мысли осуществляется правым, пространственным полушарием, в то время как разложение этой мысли на мелкие «корпускулы» и отдельные звуки выполняет левое полушарие, которому принадлежит восприятие музыкальной высоты. Хороший архитектурный слух предполагает, что левое и правое полушарие действуют согласованно, и ни одно из них не подавляет другое. На практике способность существовать как бы «в двух режимах» встречается достаточно редко и требует в качестве предварительного условия хорошего внутреннего слуха и музыкальной памяти.

Психологи Лусинда де Витт и Артур Сэмюэл [20] проверили, насколько испытуемые способны работать на уровне целостной музыкальной мысли и в то же время на уровне ее мельчайших «молекул». Испытуемым были предъявлены знакомые мелодии, которые искажались по-разному: в некото-

рых случаях экспериментаторы «портили» целые фразы, заменяя и искажая их, а в других случаях ограничивались мелкими «ранениями» на уровне отдельных звуков и аккордов. Второй вид искажений испытуемые легко поправляли, ориентируясь на свои музыкально-языковые представления — ладовое чувство и чувство ритма подсказывали им, как нужно действовать. В искажениях первого типа, когда пострадали осмысленные фрагменты целого, испытуемые оказались беспомощны, несмотря на то, что мелодии они, казалось бы, знали, и им ничего не стоило восстановить их по памяти. Экспериментаторы отметили, что без поддержки архитектурного слуха, который ощущает взаимное расположение единиц высказывания как осмысленное и даже неизбежное, музыкальная память отказывается работать: неправильный вариант начисто стирает из памяти следы правильного, и восстановить его, исходя из музыкальной логики, испытуемые уже не могут.

Аналогичный эксперимент провели психологи под руководством Ирен Дельеж, которые работали с 10 музыкантами и 10 немужиками [19]. Испытуемые должны были собрать заново только что исполненную мелодию, рассыпанную на фрагменты. В другом задании от них требовалось поправить ошибки в мелодии, связанные с неверным употреблением музыкально-грамматических правил. Здесь также второе задание показалось обеим группам испытуемых гораздо легче первого; замену неверно взятых звуков многие произвели успешно. Однако знакомую мелодию, которую они услышали в разобранном виде, большинству испытуемых (как музыкантов, так и немужиков) не удалось собрать заново. Они потеряли логику музыкальной мысли, им не было понятно соотношение частей внутри мелодии: их архитектурный слух оказался слишком слаб для предложенной ему работы, и эстетическое чувство испытуемых молчало — они не смогли правильно оценить качество тех проб и подстановок, которые сами же предпринимали.

Скандалом в рамках музыкально-психологического сообщества стал эксперимент М. Карно и В. Ко-

нечного с сорока двумя студентами-музыкантами Калифорнийского университета [22]. Они слушали I часть знаменитой симфонии Моцарта соль минор в девяти вариантах, где последовательность чередования крупных фрагментов была нарушена — некоторые экспериментальные примеры начинались с середины, затем переходили на конец, а в завершение «искаженной версии» возвращались к началу. Вся логика моцартовского изложения в восьми случаях из девяти была грубо нарушена, и лишь один, оригинальный авторский вариант прятался среди искаженных, ожидая наивысшей оценки испытуемых. Но такой оценки не последовало: испытуемые в равной степени положительно реагировали на все варианты, не отдавая предпочтения авторскому: их архитектурный слух не охватил всю предъявленную структуру как целое, и нарушения музыкальной логики не были ими замечены. Авторы комментировали свои результаты с чувством разочарования: «Можно заключить, что многие заявления сидящих в кресле музыковедов о роли структуры в музыкальном произведении могут быть оспорены эмпирическими исследованиями. Музыкальная структура является средством музыкальной композиции, а не компонентом реального восприятия» [22, с. 72].

Многочисленные эксперименты зафиксировали слабость архитектурного слуха у большинства людей, не ощущающих нелогичность музыкального развития и несоответствие частей музыкальному целому. Музыканты со средними способностями, к которым принадлежат студенты университетов и консерваторий, не составляют здесь исключения, еще раз подтверждая, насколько же высокий уровень музыкальной одаренности представляет собой архитектурный слух и эстетическое чувство. Они формируют первую ступень музыкально-творческого дара, поскольку определяют художественное качество творческой продукции композитора: неспособность к эстетической оценке сочинения автоматически говорит об отсутствии композиторского дарования. Даже оценивая музыкальный результат, созданный другими, почти все люди испытывают значительные

затруднения. Не случайно великий философ И. Кант уделил такое большое внимание эстетическому чувству как чувству, лежащему на границе с разумом: книгу об эстетическом чувстве он назвал «Критика способности суждения». Пространственный охват музыкального целого, необходимость держать в уме как целое, так и соотношение составляющих его частей, которая обеспечивается совместной работой правого и левого полушарий мозга, — все это предъявляет очень высокие требования к архитектурному слуху. Удовлетворить их может только музыкант, обладающий признаками композиторской одаренности.

АРХИТЕКТОНИЧЕСКИЙ СЛУХ И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЧУВСТВО КОМПОЗИТОРА

Архитектонический слух улавливает закономерности строения музыкальной формы на всех ее уровнях. Если эта форма прекрасна, то эстетическое чувство воспринимает ее как своего рода закон, где все именно таково, каким должно быть. Композитор Антон Веберн с энтузиазмом сообщает в одном из писем, что у древних греков «закон» и «мелодия» обозначались одним и тем же словом «номос», подчеркивая высшую закономерность, заключенную в совершенной мелодии, ее соответствие установленным внутри нее законам [4]. Архитектонический слух получил свое имя от искусства архитектуры, где красота и математическая рассчитанность пропорций идут рука об руку. Музыкальная и архитектурная форма, следующие законам красоты, всегда чрезвычайно точны, и малейшее отступление от авторского замысла было бы для них губительным. Архитектор Альберти утверждал, что в хорошем здании «единство всех частей соблюдает закон таким образом, что невозможно ничего убавить, прибавить или изменить как только к худшему» [цит. по: 17, с. 240]. Аналогично ощущает музыкальное совершенство эстетическое чувство композитора. Сергей Рахманинов делился своими впечатлениями от музыки Шопена: «Наслаждение — проиграть его совершенные

пассажи. Каждая нота в его сочинениях кажется как раз на том месте, где она должна произвести самый тонкий эффект, все на своем месте. Ничего нельзя ни прибавить, ни убавить» [11, с. 92].

Архитектонический слух композитора при нарушении логики музыкальной формы реагирует так же остро, как обладатель абсолютного слуха реагирует на фальшивую ноту. Как-то раз Леонард Бернстайн, будучи еще студентом, услышал через открытое окно, как какой-то горе-пианист продирается сквозь лабиринты некоего романтического опуса. Быстро выстроив в уме, что должно было звучать вместо музыкальной бессмыслицы, терзавшей его слух, молодой музыкант сиганул в открытое окно и, бесцеремонно оттолкнув сидевшую за фортепиано девушку, продолжил играть с того места, где она совершенно запуталась. «Вот как это должно звучать», — сообщил он оторопевшей девушке и сразу же испарился [16].

Композиторский дар часто заявляет о себе через обостренное эстетическое чувство. Будущий гений еще ничего не успел создать, он еще ничем не отмечен, но способность его музыкального суждения отличается чрезвычайной тонкостью и остротой. Во всякую эпоху на музыкальной сцене подвизается много авторов, и было бы наивно думать, что на концертной эстраде и в оперном театре звучат одни шедевры. Тем не менее Петр Чайковский, пианист-дилетант и студент училища правоведения, сразу же отличал высококлассную музыку от модных поделок. «Музыка «Дон Жуана», — вспоминал он, — была первой музыкой, произведшей на меня потрясающее впечатление. Она возбудила во мне святой восторг, принесший впоследствии плоды. Через нее я проник в тот мир художественной красоты, где витают только величайшие гении. Тем, что я посвятил свою жизнь музыке, я обязан Моцарту. Он дал первый толчок моим музыкальным силам, он заставил меня полюбить музыку больше всего на свете» [15, с. 82].

Обострить эстетическое чувство будущего музыканта и способствовать его развитию — такой

видел свою педагогическую цель прекрасный пианист-педагог Карл Майер, учитель Глинки. Вспомнивая годы учения, композитор особенно ценил воспитание музыкального вкуса, которым его учитель настойчиво и последовательно занимался. Замечания в игре, требования хорошего исполнительского стиля были чем-то само собой разумеющимся, но разъяснения, касающиеся художественного качества, Глинка прежде всего ставил в заслугу своему первому руководителю: «Майер более других содействовал развитию моего музыкального таланта. Он не ограничивался тем только, что требуя от меня отчетливого и непринужденного исполнения, восставал решительно против изысканного и утонченного выражения в игре, но также, по возможности соображаясь с тогдашними моими понятиями, объяснял мне естественно и без педантизма достоинство пьес, отличая классические от хороших, а сии последние — от плохих» [3, с. 16—17].

Опыт слушания хорошей музыки — необходимое условие пробуждения композиторского таланта: спящий архитектурный слух и эстетическое чувство не позволяют композитору сочинять, без опыта восприятия музыкальной красоты эстетическое чувство композитора не может стать контролером творческого процесса. Архитектонический слух должен сначала обучиться воспринимать музыку как закономерное единство и через эстетическое чувство отмечать высшую целостность и совершенство музыкальной формы. В своих воспоминаниях Н.А. Римский-Корсаков жаловался на чрезвычайную скудость своих детских впечатлений: «Тихвинский бальный оркестр состоял долгое время из скрипки, на которой выпиливал польки и кадрили некий Николай, и бубна, в который артистически бил Кузьма, маляр по профессии и большой пьяница. По части вокальной музыки я слышал только одну тихвинскую барышню — Баранову, певшую романс «Что ты спишь, мужичок»; затем кроме пения моего отца оставалась духовная музыка, т. е. пение в женском и мужском монастыре. В женском монастыре пели неважно, а в мужском, сколько помню, порядочно. Музыку я мог полюбить настоящим образом только

в Петербурге, где я впервые услышал настоящую музыку настоящим образом исполняемую» [12, с. 14].

Из этого и подобных признаний можно заключить, что шедевры коллег нужны композитору не просто как некая полезная музыкальная информация, а как эмоциональный толчок, как психологический катализатор его собственного творчества. Зрелое эстетическое чувство может сложиться лишь в опыте слушания хорошей музыки, и уже сформировавшись, оно позволяет композитору творить самостоятельно. Русские композиторы XIX века, дети дворянской усадьбы (Мусоргский, Глинка, Чайковский и Римский-Корсаков), принадлежат к так называемым «late bloomers» («поздним цветам») — их дар раскрывался, когда им было уже далеко за 20 лет, что по европейским меркам — чрезвычайно поздно. Все четверо в детстве не имели возможности слышать музыкальные шедевры, их эстетическое чувство в ранние годы не находило почвы для становления и роста, и потому они поздно начали сочинять и так же поздно достигли творческой зрелости — запоздалое начало неизбежно замедлило процесс развития их гения.

Архитектонический слух легко находит принципы связи музыкальных элементов между собой, он может предсказать, что за чем последует в том или ином стиле, каковы в нем тематические зерна и типичные способы их развития. Подобно тому, как аналитический слух осваивает лады и простейшие звукоотношения, слух архитектурный осваивает музыкальные стили. Они предстают перед ним целостными системами, своеобразными диалектами музыкального языка со своей музыкальной лексикой и своими синтаксическими правилами. Обладатель хорошего архитектурного слуха не только отличает музыкальные «почерки» друг от друга, но и умеет практически их освоить. Способность понимать чужую музыкальную речь как свою, полностью познавая ее внутренние алгоритмы, ощущая связи звукоэлементов стиля как закономерные и предсказуемые, свойственна всем одаренным музыкантам.

Высокоразвитый архитектурный слух композитора может существовать в рамках музыкальной

системы, весьма отдаленной от его собственных страстей. Брат композитора Карла Вебера, руководитель оркестра берлинской оперы, был весьма удивлен, когда Джакомо Мейербер, чье дарование тяготело исключительно к опере, поразил его мастерски написанной восьмиголосной фугой. Мейербер легко освоил все контрапунктические ухищрения, которые тогда были основой композиторского образования: он мог подражать разным музыкальным стилям, жить и писать в предписанных ими рамках — такое умение составляет особую «специальность» архитектурного слуха и наивысшее его выражение. С такого подражания, копирования неизбежно начинается всякое композиторское творчество.

Архитектонический слух композитора тяготеет к «вписыванию» себя в определенные стилевые рамки; ему хочется освоиться «в чужом музыкальном доме» раньше, чем он сумеет построить свой. Классик рока Пол Маккартни с пяти лет активно исследовал поле популярных жанров; он слушал радио, собирал саундтреки старых фильмов, Фреда Астора и других звезд. Он любил копировать их: «Как только я услышал Маленького Ричарда, я начал подражать ему. Это была прямая имитация, которая стала в конце концов моей версией песни в той же мере, в какой она была версией Ричарда. Я начал заниматься этим прямо в школьном классе, это была имитация, которую я прекрасно делал. Я мог изобразить и Fats Domino, мог изобразить и Элвиса, и еще кое-кого. Я и сейчас это умею. “Я гуляю, да, я гуляю” — вот вам Fats Domino. “Спасибо большое, леди и джентльмены” — это Элвис» [25, с.9]. В таких имитациях видна совместная работа интонационного и архитектурного слуха: первый помогает копировать исполнение, подражает тембру голоса, артикуляции и другим интонационным нюансам оригинала, а второй создает собственную версию песни, ее вариантную копию.

Своей любовью к копированию славились Шопен и Шуман: они умели копировать знакомых и как актеры, и как музыканты [7]. Их архитектурный слух дорисовывал и уточнял манеру речи и пове-

дения воображаемого персонажа, которую улавливал интонационный слух. Позы, жесты, звуки голоса и походка изображаемого лица превращались в музыкальную карикатуру — Шуман рисовал школьных товарищей, шаржируя известные музыкальные стили. Так же поступил и Мусоргский в сатирическом цикле «Раек», где создал музыкальные карикатуры на стиль итальянской оперы и на галантно-классический стиль. Карикатуры на стиль выполнил Шуман в своем «Карнавале», изображая Шопена, Паганини и мещанский танец Grossfater, любимый танец розовощеких филистеров.

Архитектонический слух композитора активен; он не просто разгадывает алгоритмы музыкальных стилей, но и воссоздает их. Композиторы-педагоги славятся тем, что сразу улавливают нарушение музыкальной логики в ученических заданиях и умеют указать именно на то место, где это нарушение допущено. Более слабое эстетическое чувство в аналогичной ситуации может лишь ощутить некое «неудобство», отсутствие должной гармонии, но сразу провести «спасательные работы» оно не может. Начинаящий композитор Эммануэле Муцио брал уроки у Джузеппе Верди, и эти уроки длились пятнадцать минут. «Наши уроки так коротки, — вспоминал он, — потому что маэстро видит с первого взгляда, есть ли у меня ошибки; если что-то не так, он указывает, как мне их исправить, и этого достаточно. Затем несколько слов о завтрашнем уроке, пять минут игры — и урок окончен. Разве этого мало? За такие четверть часа я достиг той степени прогресса, какой не достигал ни с кем другим. Все, что делает маэстро, всегда оборачивается к лучшему» [28, с. 38]. Подобные примеры говорят о быстроте и точности эстетических суждений композитора, недоступных менее одаренным музыкантам.

Эстетическое чувство композитора бывает и провидческим: сквозь единый музыкальный поток оно различает фрагменты, подчиненные, по существу, разным стилевым алгоритмам, и делает из этих различий соответствующие выводы. Семнадцатилетний композитор и критик Густав Ларош своим высоко-

развитым эстетическим чувством сумел предугадать в музыке начинающего П.И. Чайковского признаки его будущего гения: «Я вижу в вас самую великую или лучше сказать — единственную надежду нашей музыкальной будущности, — писал он Чайковскому. — Вы отлично знаете, что я не лъщу: я никогда не колебался высказать вам, что ваши «Римляне в Коллизее» — жалкая пошлость, что ваша «Гроза» — музей антимзыкальных курьезов. Впрочем, все, что вы сделали, не исключая «Характерных танцев» и сцены из «Бориса Годунова», я считаю только работой школьника, подготовительной и экспериментальной, если можно так выразиться. Ваши творения начнутся, может быть, только через пять лет: но эти, зрелые, классические, превзойдут все, что мы имели после Глинки» [15, с. 205].

Вершиной эстетического чувства композитора является его способность судить о собственных сочинениях и верно оценивать их художественные достоинства. Собственно, в этом и состоит главная «контрольная» функция эстетического чувства в творческом процессе. Оно не щадит авторского самолюбия и никогда не преувеличивает достоинства музыки, которую призвано оценить. А.С. Даргомыжский под влиянием квартетных собраний в своем доме, где звучали квартеты Бетховена, взялся было за квартет. «Написал три части, — вспоминает он, — а спустя месяца два они мне показались так плохи, что я потерял охоту дописывать четвертую» [9, с. 141]. В то же время, создав шедевр, композитор знает об этом: его эстетическое чувство никогда не обманывает его. Классик американского регтайма Скотт Джоплин, создав свой мировой хит «Кленовый лист», сразу же громко заявил о рождении шедевра своему другу Артуру Маршаллу [21]. Столь верное эстетическое суждение помогло Джоплину бороться за этот шлягер в полной уверенности, что именно он принесет ему славу и деньги. Он нашел издателя Джона Старка уже после того, как новый шедевр был отвергнут двумя другими издателями. Но Джоплин не сдавался: зная о чудесных свойствах «Кленового листа», по дороге к Старку он захватил с собой се-

милетнего мальчика, который на глазах у издателя пока звучал регтайм все время пританцовывал и корчил рожи. Этот «аргумент» убедил Старка, чье эстетическое чувство молчало, поскольку одаренным музыкантом он не был. Он поверил мальчику, поверил Джолину, и оба они разбогатели. Если бы эстетическое чувство автора не было таким громким и уверенным, то как знать, удачно ли сложилась бы судьба «Кленового листа»...

Триумфатором ощутил себя молодой рок-композитор Пол Маккартни после создания своего шедевра «Yesterday». «Я люблю эту песню, — вспоминает он, — не только потому что она принесла мне успех, но потому что это одна из моих самых инстинктивных песен. Однажды утром я выкатился из постели, рядом с кроватью стояло фортепиано, и выкатившись из кровати, я поймал мелодию. Я так гордился ею, я чувствовал, что она вполне оригинальна, она ничего не копирует, и это была большая мелодия, все в ней было и ничего не повторялось. Надо мной смеялись из-за нее. Помню, как Джордж говорил: “Фу-ты ну-ты, он все время говорит о *Yesterday*, как будто он Бетховен или что-нибудь такое”. Но это она, клянусь, это самая законченная вещь, которую я когда-либо написал. Когда стара-

ешься сочинить песню, бывает, что попадаешь в яблочко, там вся суть, там все. Это как яйцо, которое снесли, и в нем нет ни трещинки, ни изъяна» [25, с. 31]. В его описании слышна эйфория эстетического чувства, достигшего совершенства: это безошибочное чувство творца было первым, кто сообщил автору о создании шедевра на все времена.

Слух композитора алгоритмичен, он умеет схватывать «стилевые формулы» и разворачивать их в целые произведения; эстетическое чувство композитора безупречно, оно отличается активностью и быстродействием и всегда способно правильно оценить и свои и чужие сочинения. Столь совершенный оператор целостности текста и контролер качества принадлежит истинным талантам и стоит у основания композиторской одаренности. В отличие от способностей, талант не впитывает, а продуцирует, он не усваивает, а изобретает. Аналитический слух и музыкальная память нацелены на фиксацию и сохранение музыкальных образов; архитектурный слух отбирает и фильтрует музыкальный материал, он строит, следуя определенным законам, и проверяет качество постройки; архитектурный слух и его индикатор — эстетическое чувство — находятся у истоков музыкального творчества и у основания музыкального таланта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. Слух Глинки // Асафьев Б.В. Избранные труды. Т. 1: Избранные работы о М.И. Глинке. — М.: Изд-во АН СССР, 1952. — С. 289—330.
2. Веберн А. Лекции о музыке. Письма / Пер. с нем. — М.: Музыка, 1975. — С. 141.
3. Глинка М.И. О музыке и музыкантах. — М.: Музгиз, 1954. — С. 87.
4. Кирнарская Д.К. Музыкально-языковая способность как компонент музыкальной одаренности // Вопросы психологии. — 1989. — № 2. — С.47—56.
5. Малер Г. Письма. Воспоминания / Пер. с нем. — М.: Музыка, 1964. — 635 с.
6. Н.К. Метнер: Воспоминания, статьи, материалы. — М.: Советский композитор, 1981. — 352 с.
7. Мильштейн Я.И. Советы Шопена пианистам. — М.: Музыка, 1967. — 119 с.
8. Памяти Сергея Ивановича Танеева: Сб. статей. — М.; Л.: Музгиз, 1947.
9. Пекелмс М.С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. Т. 1. — М.: Музыка, 1966. — 495 с.
10. Пуанкаре А. Математическое творчество. — Юрьев, 1909. — 24 с.

11. *Рахманинов С.В.* Литературное наследие. Т. 1: Воспоминания, статьи. Интервью. Письма. — М.: Советский композитор, 1978. — 668 с.
12. *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. — 9-е изд. — М.: Музыка, 1982. — 440 с.
13. *Римский-Корсаков Н.А.* Музыкальные статьи и заметки (1869—1907). — СПб.: тип. Стасюлевича, 1911. — XLVI, [2], 223 с.
14. *Стравинский И.* Диалоги. Л.: Музыка, 1971. — XVI, 414 с.
15. *Чайковский М.И.* Жизнь Петра Ильича Чайковского: В 3 т. — М.; Лейпциг: Юргенсон, 1903.
16. *Bernstein L.* Findings. New York: Anchor Books, 1983. — 381 p.
17. *Borsi N.* Modern architects. — Nashville: Reavers, 1977.
18. *Brittin R., Sheldon D.* Comparing continuous versus static measurements in music // Journal of Research in Music Education. — Vol. 43 (1995). — P. 36—46.
19. *Deliege I., Melen M., Stammers D., Cross I.* Musical schemata in real-time listening to a piece of music // Music Perception. — Vol. 14 (1996). — P. 117—160.
20. *DeWitt L.A.; Samuel A.G.* The role of knowledge-based expectations in music perception: Evidence from musical restoration // Journal of Experimental Psychology: General. — Vol. 119 (1990). — P. 123—144.
21. *Gammond P.* Scott Joplin and the Ragtime Era. — London: Abacus, 1995.
22. *Karno M., Конечни V.* The effect of structural interventions in the First Movement of Mozart's symphony in G minor of Aesthetic Preference // Music Perception. — Vol. 10 (1992). — P. 63—72.
23. *Madsen, Clifford K.* Emotional response to music as measured by the two-dimensional CRDI // Journal of Music Therapy. — Vol. 34 (1997). — P. 187—199.
24. *Menuhin Y.* Unfinished Journey. — London: MacDonald and Janes, 1979.
25. Paul McCartney in his own words. — New York: The Putnam Publishing Group, 1983.
26. *Sekowski A.* Personality predictors of music achievement // Polish Psychological Bulletin. — Vol. 19 (1988). — P. 131—137.
27. *Schoenberg A.* Style and Idea. — New York, 1949.
28. *Walker E.* The Man Verdi. — Chicago: Univ. of Chicago Press, 1982. — 526 p.



Книги

ЛИТЕРАТУРА, ИЗДАННАЯ РАМ им. ГНЕСИНЫХ в 2007—2011 гг.

*Аннотированный библиографический указатель
(составитель — Е.К. Федотова)*

І. Монографии

1. Булатова Л.Б. Фортепианная школа Елены Гнесиной в XXI веке. — М., 2009. — 160 с.

Книга включает тексты работ, написанных на рубеже XX—XXI столетий ученицей, ассистентом и последователем Е.Ф. Гнесиной, профессором кафедры специального фортепиано РАМ имени Гнесиных, кандидатом искусствоведения Л.Б. Булатовой (1929—2011).

2. Волков Н.В. Теория и практика искусства игры на духовых инструментах. — М., 2007. — 160 с.

В монографии освещаются основные научно-практические проблемы, связанные с совершенствованием исполнительства на духовых инструментах. Автор выдвигает ряд новых теоретических положений, касающихся технологии освоения духового инструмента и психофизических закономерностей исполнительского процесса музыканта-духовика. В частности, открывает новые закономерности в организации исполнительского дыхания; формулирует принципы постановки губного аппарата исполнителя. В книге предложен и очерчен путь развития музыкально-художественного мышления музыканта, связанный с такими творческими процессами, как фантазия, воображение, интуиция, вдохновение.

3. Глядешкина Э.И. Гармония мира как принцип музыки. — М., 2008. — 642 с. (Лекции и материалы по истории теории музыки во Франции XVI—XVIII веков. Т. 4).

Настоящая работа является продолжением серии исследований французской теории музыки XVI—XVIII веков. Включенные в нее переводы фрагментов из «Универсальной гармонии» и «Гармонических вопросов» М. Мерсенна выполнены впервые. Наиболее важные аналитические обобщения даны в переводе на французский язык.

4. Гусева А.Н. Православный звон: музыкально-акустическое исследование. — М., 2010. — 436 с.

Книга посвящена характеристике звукового своеобразия отечественных колоколов и звонов, представляя результаты исследования, проведенного автором на основе собранных музыкально-акустических данных. В работе затрагиваются многие актуальные вопросы, связанные с возрождением колокольных звонов и литья колоколов в современных условиях.

5. *Ефименкова Б.Б.* Восточно-славянская свадьба и ее музыкальное наполнение. — М., 2008. — 64 с.

Работа Б.Б. Ефименковой (1993—1996) — первое в отечественном этномузыкознании комплексное исследование восточнославянской свадьбы. Издание адресовано не только этномузыкологам, фольклористам, этнологам и специалистам иных гуманитарных дисциплин, но и широкому кругу читателей, интересующихся традиционной народной культурой.

6. *Круглова Е.В.* Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство. — М., 2008. — 200 с.

Утрата в певческом искусстве преемственности исполнительских традиций, идущих от барокко, вызывают необходимость пристального внимания к проблемам понимания и верного воспроизведения современными вокалистами старинных музыкально-художественных текстов. Данное исследование, в котором анализируется сложный и противоречивый процесс адаптации певческой традиции прошлого в современной музыкальной культуре, является одним из первых опытов комплексного изучения певческой традиции эпохи барокко в отечественном музыкознании.

7. *Русанова Г.М.* Последние сонаты Франца Шуберта. Композиция и интерпретации. — М., 2007. — 500 с.

Книга посвящена последним сонатам Франца Шуберта, рассмотренным с точки зрения особенностей их композиции и исполнительской интерпретации. Важное место в ней уделено проблеме соотношения в фортепианном стиле Шуберта классического и романтического, сравнению с сонатами Моцарта и Бетховена, а также характеристике основных тенденций в исполнении шубертовских сонат отечественными и зарубежными пианистами.

8. *Фисейский А.И.* Орган в истории мировой культуры (III век до н. э. — 1800 год). — М., 2009. — 544 с.

В работе рассматривается исторический путь развития органа от Древнего мира до конца XVIII столетия. Уделяя немалое внимание изменявшимся со временем конструктивным особенностям инструмента, автор определяет специфику его использования в разные исторические периоды, а также характеризует музыку, которую писали для органа великие композиторы прошлого (в т. ч. И.С. Бах).

II. Сборники

1. Вопросы современного баянного искусства: Сб. трудов. Вып. 178 / Отв. ред. М.И. Имханицкий. — М., 2010. — 232 с.

В сборнике рассматриваются вопросы совершенствования методики обучения игре на баяне и аккордеоне, конструктивного совершенствования этих инструментов, а также проблемы развития современного репертуара и его освоения исполнителями в академической концертной практике.

2. Гнесинская научная школа — XXI век: Сб. трудов. Вып. 176 / Сост. И.П. Шеховцова. — М., 2010. — 144 с.

Сборник посвящен 60-летию со дня основания аспирантуры РАМ им. Гнесиных. Он составлен из работ молодых музыковедов — аспирантов и соискателей РАМ им. Гнесиных. В представленных публикациях рассматриваются различные проблемы истории и теории музыки, а также музыкальной педагогики.

3. Гнесинская научная школа — XXI век: Сб. трудов. Вып. 180 / Отв. ред. И.П. Шеховцова. — М., 2011. — 276 с.

Второй сборник из данной серии продолжает публикацию работ молодых музыковедов — аспирантов и соискателей РАМ им. Гнесиных. В представленных статьях рассматриваются актуальные проблемы истории и теории музыки, а также вокальной методики.

4. Гнесинский Дом: военные годы. К 65-летию Победы в Великой Отечественной войне. — М., 2010. — 160 с.

Настоящее издание подготовлено к 65-летию Победы в Великой Отечественной войне. В его основе — книга, опубликованная к 60-летию Победы. Однако в новой версии этой книги существенно расширены практически все разделы.

Здесь представлена информация о гнесинцах — участниках Великой Отечественной войны, а также ранее не публиковавшиеся сведения о гнесинцах, погибших на фронте, чьи имена навечно должны остаться в памяти потомков.

5. Записки мемориального музея-квартиры Ел.Ф. Гнесиной. Семья Гнесиных: Сб. статей и материалов. Вып. 2. — М., 2011. — 160 с.

Второй выпуск издания «Записки Мемориального музея-квартиры Ел.Ф. Гнесиной» посвящен семье Гнесиных, представители которой сыграли важнейшую роль в становлении музыкального образования в России. В сборник включены статьи и воспоминания учеников, коллег и друзей о сестрах Евгении, Елизавете и Ольге Гнесиных; новые исследования о символистском периоде творчества Михаила Гнесина. В архивные публикации сборника включены фрагменты переписки Ел.Ф. Гнесиной, воспоминания М.Ф. Гнесина об А.А. Блоке и юношеские стихотворения Елизаветы Гнесиной. Почти все материалы, а также фотографии, публикуются впервые.

6. Звуковое пространство православной культуры: Сб. трудов. Вып. 173 / Отв. ред. Н.В. Заболотная, Ю.В. Артамонова. — М., 2008. — 240 с.

В сборнике, посвященном 50-летию Проблемной научно-исследовательской лаборатории по изучению традиционных музыкальных культур, рассматриваются вопросы историко-типологического единства звуковой культуры православия, методы изучения, сохранения и развития различных исторических и региональных православных традиций.

7. Из истории отечественной музыкальной культуры: неизвестные страницы: Сб. статей и материалов / Отв. ред. Е.С. Дерунец. — М., 2011. — 224 с.

В настоящем сборнике публикуются неизвестные (или по разным причинам забытые) материалы из истории отечественной музыкальной культуры. Некоторые из них публикуются впервые. В статьях, охватывающих период с конца XVIII века по настоящее время, показаны достижения представителей разных областей музыкальной науки и культуры.

8. Иоганн Себастьян Бах, Георг Фридрих Гендель, Алессандро Скарлатти: проблемы изучения творческого наследия: Сб. статей по материалам научной конференции 20—21 октября 2010 года / Отв. ред. И.П. Сусидко. — М., 2011. — 251 с.

Сборник создан на основе материалов научной конференции, состоявшейся в РАМ им. Гнесиных в 2010 году в рамках фестиваля «Три гения — три юбилея». Тремя ее главными героями стали Иоганн Себастьян Бах, Георг Фридрих Гендель и Алессандро Скарлатти. В статьях, посвященных

их творчеству, рассматривается широкий круг вопросов, касающихся проблем жанровой специфики, стиля, композиции, полифонической техники, а также современного исполнения музыки выдающихся мастеров прошлого.

9. Исследования молодых музыковедов: Сб. трудов по материалам конференции 29 апреля 2007 г. / Отв. ред. Т.И. Науменко. — М., 2008. — 128 с.

Проблематика статей посвящена многообразным вопросам отечественной и зарубежной музыки, музыкальной фольклористики, а также взаимодействию музыки с другими видами искусства.

10. Исследования молодых музыковедов: Сб. трудов по материалам конференции 29 апреля 2009 г. / Отв. ред. Т.И. Науменко. — М., 2010. — 152 с.

В данном сборнике представлены работы, затрагивающие проблематику, связанную с духовными исканиями русских и зарубежных композиторов, статьи, посвященные церковной культуре в целом, а также работы, в которых рассматривается национальная музыкальная тематика.

11. Исследования молодых музыковедов: Сб. трудов по материалам конференции 15 апреля 2010 г. / Отв. ред. Т.И. Науменко. — М., 2010. — 175 с.

Сборник состоит из докладов аспирантов РАМ им. Гнесиных, а также аспирантов других вузов. Тематика охватывает проблемы отечественной и зарубежной музыки.

12. Исследования молодых музыковедов / Отв. ред. Т.И. Науменко. — М., 2011. — 256 с.

В настоящем издании представлены доклады, прозвучавшие на аспирантской конференции 20 апреля 2011 г. в РАМ им. Гнесиных. Тематика материалов охватывает широкий круг вопросов, связанных с историей и теорией музыки, а также музыкальным исполнительством.

13. Исследования молодых музыковедов / Отв. ред. Т.И. Науменко. — М., 2011. — 114 с.

В настоящем издании представлены материалы, не вошедшие в предыдущий выпуск. Их многообразная тематика охватывает различные проблемы изучения жанров, стилей, индивидуальных авторских подходов и др.

14. Камерно-вокальное творчество русских композиторов классиков / Сост. и отв. ред. Р.К. Ширинян. — М., 2008. — 156 с.

Настоящий сборник посвящен камерному вокальному творчеству русских композиторов-классиков. В статьях всесторонне представлено содержательное и стилевое многообразие жанра.

15. Любовь Давыдовна Гингольд (Щукина). «Мне в жизни повезло...»: Сб. статей и материалов / Ред.-сост. В.Н. Никитина (Медведева). — М., 2010. — 216 с.

Сборник посвящен Любови Давыдовне Гингольд (Щукиной), одному из наиболее талантливых педагогов в истории отечественного музыкального образования. Здесь представлены воспоминания самой Л.Д. Гингольд, статьи о ней коллег и учеников. В тексте использованы сведения и документы из личных и государственных архивов.

16. Мир традиционной музыкальной культуры: Сб. трудов. Вып. 174 / Отв. ред. М.А. Енговатова. — М., 2008. — 384 с.

Настоящее издание посвящено 50-летию юбилею Лаборатории народной музыки Российской академии музыки имени Гнесиных. Оно объединяет работы этномузыкологов разных поколений, принадлежащих одной научной традиции. Широкая этническая, географическая и жанровая панорама статей сборника отражает мир традиционных музыкальных культур во всей полноте и многообразии.

17. Музыка в современном мире / Сост. и отв. редактор М.И. Шинкарева. — М., 2011. — 168 с.

В сборник вошли доклады, прозвучавшие на Международной студенческой научной конференции «Музыка в современном мире» в РАМ им. Гнесиных 22—23 апреля 2010 г. Материалы сборника демонстрируют интерес молодых исследователей ко всему новому и неординарному в музыкальной культуре наших дней. Существенное место в размышлениях авторов занимают также проблемы классического наследия и вопросы его положения в современном мультикультурном пространстве.

18. Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии: Материалы Международной научной конференции 31 октября — 2 ноября 2006 г. / Отв. ред. Л.С. Дьячкова. — М., 2008. — 314 с.

В статьях сборника поднимаются актуальные проблемы адаптации музыкального образования к реалиям современной жизни, современной системы культуры и фокусируется целый комплекс насущных проблем академического толка — освоения новых научных парадигм, качественно новых подходов, способствующих дальнейшему совершенствованию учебного процесса.

19. Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии: Материалы Международной научной конференции 21 — 23 октября 2008 г. / Отв. ред. Л.С. Дьячкова. — М., 2009. — 392 с.

В статьях сборника особое внимание уделено анализу проблемных ситуаций в области современного музыкального образования и музыкознания в целом, обозначены векторы качественно новых подходов в их преодолении, содержится информация и анализ новых перспективных направлений в музыкальной культуре, науке, в музыкальной педагогике, рассмотрена специфика систем музыкального образования в Германии и Венесуэле.

20. Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее: Сб. тр. по материалам конференции 30 октября — 1 ноября 2007 г. / Сост. Т.И. Науменко. — М., 2007. — 424 с.

Проблематика музыковедения, его методология, роль музыкознания в современном мире, музыка «старая» и «новая», отечественная и зарубежная, в том числе неевропейская, — все это присутствует в поле внимания исследователей, чьи статьи опубликованы в данном сборнике.

21. Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее: Сб. тр. по материалам конференции 11—12 октября 2009 г. / Сост. Т.И. Науменко. — М., 2010. — 280 с.

Диапазон проблематики представленных в издании статей значителен и многообразен; он включает такие стратегические направления, как проблематика современного музыкознания — отечественного и зарубежного, а также его методология и пути дальнейшего развития. Специальный акцент сделан на творчестве Й. Гайдна (в связи с 200-летием со дня смерти композитора).

22. Органное искусство. Вып. 1: Избранные материалы конференций «Гнесинские органные чтения». — М., 2010. — 200 с.

В первом выпуске сборника «Органное искусство» публикуются избранные материалы международных конференций «Гнесинские органные чтения». В представленных докладах и статьях авторитетные специалисты из разных стран делятся знаниями об органах различных эпох и стилей, о творчестве органостроителей, композиторов и исполнителей, о музыке, созданной для органа — уникального инструмента с богатейшей историей, истоки которой восходят к культуре Античности.

23. Проблемы художественной интерпретации: Материалы Международной научно-практической конференции. 27—28 ноября 2007 г. / Отв. ред. И.С. Стогний. — М., 2010. — 180 с.

Издание посвящено изучению проблем художественной интерпретации в искусстве на примере отечественной и зарубежной музыки и литературы.

24. Проблемы художественной интерпретации: Материалы Международной научно-практической конференции 9—10 апреля 2009 г. / Отв. ред. И.С. Стогний. — М., 2010. — 400 с.

В настоящем сборнике продолжается публикация материалов, посвященных феномену интерпретации в искусстве. Множество подходов к ее изучению отражает тот смысловой спектр, который таит в себе само явление. Философский, культурологический, искусствоведческий, исполнительский, слушательский аспекты — далеко не полный перечень направлений в его изучении. Авторы статей поднимают вопросы, связанные с игровым подтекстом, часто возникающим в художественном процессе, рассматривают положительный и отрицательный опыт интерпретации музыкальных текстов.

25. Процессы музыкального творчества: Сб. трудов. Вып. 169 / Отв. ред. Е.В. Вязкова. — М., 2007. — 248 с.

В сборник вошли статьи педагогов РАМ им. Гнесиных, посвященные различным проблемам, связанным с процессом создания музыкальных произведений, с вопросами интерпретации музыки, логикой авторского мышления.

26. Процессы музыкального творчества: Сб. трудов. Вып. 172 / Отв. ред. и сост. Е.В. Вязкова. — М., 2008. — 192 с.

В сборнике опубликованы статьи педагогов РАМ им. Гнесиных, посвященные проблемам творческого процесса, которые рассматриваются достаточно широко — исследование рукописей, творческих установок и т.п.

27. Процессы музыкального творчества: Сб. трудов. Вып. 179 / Отв. ред. Е.В. Вязкова. — М., 2011. — 320 с.

Сборник продолжает публикацию статей, посвященных проблемам творческого процесса музыкантов.

28. Слово композиторов: мысли о музыке: Сб. статей и материалов / Ред.-сост. Н.С. Гуляницкая. — М., 2011. — 206 с.

Настоящий сборник составлен из материалов, представляющих высказывания композиторов о процессах музыкального творчества. Состоит из двух частей — прошлое и настоящее.

29. Теория, методика и история исполнительства: Сб. трудов. Вып. 175 / Отв. ред. Р.А. Маслов. — М., 2010. — 215 с.

В данный сборник трудов кафедры деревянных духовых инструментов включены статьи педагогов РАМ им. Гнесиных, Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского и других музыкальных вызов. Работы посвящены теории, методике, истории и практике исполнительства на духовых инструментах.

30. Традиционная музыкальная культура на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования: Материалы Международной научной конференции. — М., 2008. — 584 с.

В сборнике опубликованы материалы Международной научной конференции, состоявшейся в дни празднования 50-летнего юбилея Проблемной научно-исследовательской лаборатории по изучению традиционных музыкальных культур РАМ им. Гнесиных. В статьях получили отражение результаты новых исследований отечественными и зарубежными учеными традиционной музыкальной культуры и музыкального искусства православного мира.

31. Христианские образы в искусстве: Сб. трудов. Вып. 170 / Сост. И.С. Стогний. — М., 2007. — 250 с.

Сборник посвящен проблемам изучения старинной и современной отечественной и зарубежной духовной музыкальной культуры. Данная проблематика рассматривается многопланово: в общетеоретическом, историческом и исполнительском ключах. Ряд статей связан со стилистическими особенностями композиторского письма.

32. Христианские образы в искусстве: Сб. трудов. Вып. 171 / Сост. И.С. Стогний. — М., 2008. — 202 с.

Данный сборник продолжает проблематику предыдущего выпуска.

33. Христианские образы в искусстве: Сб. трудов. Вып. 181 / Отв. ред. И.С. Стогний. — М., 2011. — 371 с.

В предлагаемом сборнике статей продолжается публикация научных материалов, связанных с изучением христианской темы в искусстве. Авторы публикуемых работ — участники Всероссийской научной конференции «Христианские образы в искусстве», состоявшейся в РАМ им. Гнесиных 20—21 апреля 2010 года. Исследователи затрагивают широкий круг вопросов философского, исторического, семиотико-герменевтического и культурологического характера.

III. Учебная и методическая литература

1. *Берак О.А.* Школа ритма: сложные, смешанные и переменные размеры, полиритмия и полиметрия: Учебное пособие по сольфеджио. — М., 2007. — 120 с.

Учебное пособие представляет собой систему метроритмических упражнений, отрабатываемых в курсе сольфеджио. Работа направлена на последовательное формирование навыков воспроизведения различных ритмических рисунков, умения удерживать единый темп, интерпретации метрически сложных текстов. Автором предлагаются специально созданные двустрочные примеры, систематизированные по степени сложности и приемам работы. Примеры имеют различную протяженность и ориентированы на реализацию задач разного уровня.

2. *Булатова Л.Б.* В творческой мастерской Г.Г. Нейгауза: Лекция. — М., 2007. — 64 с.

3. *Готлиб А.* Основы ансамблевой техники. — М., 2008. — 48 с.

Переиздание опубликованной в 1971 году и сохранившей свою актуальность работы, в которой предложены важнейшие методические рекомендации, касающиеся камерного ансамблевого исполнительства.

4. *Енько Т.А.* Многоголосные диктанты для музыкальных вузов и училищ: Сб. диктантов. — М., 2009. — 176 с.

5. *Енько Т.А.* Сольфеджио: Учебное пособие для студентов заочного отделения факультета дирижеров народного хора (ДНХ). — М., 2007. — 29 с.

Данное учебное пособие, адресованное студентам высших учебных музыкальных заведений, обучающихся по специальности «Дирижирование народным хором», знакомит с целевой направленностью курса, с его тематическим содержанием и организационным построением в условиях заочного обучения. В пособии содержится подробная разработка практических заданий (по семестрам), охватывающих интонационные упражнения, анализ на слух, сольфеджирование, диктант, изложены требования к зачетам и к итоговому экзамену. К заданиям прилагается список рекомендуемой музыкальной литературы, приводится перечень необходимых учебных пособий, даются методические советы к развитию слуховых навыков.

6. *Ильмер Ж.А.* Пособие для импровизационно-технических занятий к примерной программе дисциплины «Специальный инструмент». Джазовая импровизация для саксофона: Учебно-методическое пособие. — М., 2007. — 154 с.

Данное пособие включает в себя технический материал для овладения джазовой импровизацией в классах специального инструмента — саксофона (Федеральный компонент цикла СД ГОС ВПО второго поколения по специальности 051300 Музыкальное искусство эстрады [по видам эстрадного искусства] — инструменты эстрадного оркестра).

7. *Имханицкий М.И.* Становление струнных щипковых инструментов в России. — М., 2008. — 370 с.

Учебное пособие, созданное заслуженным деятелем искусств России, доктором искусствоведения, профессором РАМ им. Гнесиных М.И. Имханицким, — первое в отечественной практике, где многосторонне, с привлечением нового фактического материала раскрываются вопросы зарождения и начальных этапов развития исполнительства на домре, балалайке, гусях, гитаре.

8. *Кириллова В., Наумова Л., Степанов А., Таранущенко В.* Практические задания по гармонии / Отв. ред. Т.Е. Лейе. — М., 2011. — 48 с.

Настоящее пособие является переизданием опубликованного в 1976 году сборника «Практические задачи к курсу гармонии», созданного коллективом педагогов-теоретиков для учебной практики заочного отделения ГМПИ (ныне РАМ) им. Гнесиных. Сборник, задания из которого могут быть использованы в учебном процессе как среднего, так и высшего звена музыкального образования, в настоящее время стал библиографической редкостью, однако его материал, богатый в жанровом, мелодическом и ритмическом отношении, не устарел и сохранил свою актуальность.

9. *Круглова Е.В.* Вокальное искусство эпохи барокко и современность: Учебно-методическое пособие. — М., 2008. — 200 с.

Возрождение музыки прошлых веков в последние десятилетия, дискуссии о верной или эстетически ценной интерпретации вызывают потребность изучения исполнительских традиций, углубления в проблему аутентичного стиля исполнения. Восстановление подлинной исторической модели пения невозможно без знаний традиций вокальных школ.

В данном учебно-методическом пособии певческая традиция эпохи барокко охарактеризована через анализ исполнительских версий арий Генделя и обобщения современных принципов в подходе к интерпретации этих произведений.

10. *Круглова Е.В.* Сценическая речь: Программа для вокальных факультетов музыкальных вузов. — М., 2009. — 16 с.

В программе поставлены вопросы, связанные с такими компонентами устной речи, как дикция, орфоэпия, логико-интонационные законы речи, а также техника речи, тренировка дыхания, работа над голосом, развитие координации слуха и голоса.

11. *Ныркова В.Д., Мятлева М.Е.* Просветительская деятельность в курсе фортепиано для студентов разных специальностей: Учебно-методическое пособие. — М., 2009. — 42 с.

Настоящее издание — первая попытка отражения в учебно-методической литературе опыта просветительской работы, проводимой в процессе обучения фортепианной игре студентов разных специальностей.

12. *Осейчук А.В.* 10 транскрипций джазовых стандартов и авторских тем для саксофона в сопровождении ритм-секции. — М., 2009. — 160 с.

Предлагаемое учебно-методическое пособие предназначено для преподавателей и студентов вузов, в которых осуществляется учебный процесс по подготовке музыкантов эстрадных и джазовых оркестров и ансамблей. Включает в себя музыкально-тематический и технический импровизационный материал: джазовые стандарты и соло-импровизации звезд мирового джаза с подробными указаниями штрихов и гармонических схем.

13. *Осейчук А.В.* Хрестоматия джазовых соло для саксофона в сопровождении ритм-секции. — М., 2008. — 154 с.

14. *Пальян Г.И.* Фортепиано: Учебное пособие. — М., 2007. — 496 с.

В пособии рассматриваются все основные формы работы по курсу фортепиано, даются практические рекомендации по их последовательному закреплению. Материал организован тематически, к каждой теме предлагаются задания для проверки усвоенных навыков, список методической литературы. Издание содержит большой нотный раздел и специализированные приложения, включающие словарь терминов, которые встречаются в оперных клавирах, симфонических партитурах и камерной вокальной музыке.

15. *Поляков С.* Методика преподавания эстрадно-джазового пения: Экспресс-курс. — М., 2008. — 44 с.

Данная работа основана как на личном преподавательском опыте автора, так и на результатах изучения им большого количества зарубежных и отечественных вокальных методик. Цель пособия — в простой и краткой форме изложить основные формы и направления в работе по постановке эстрадного голоса.

16. *Юренева-Княжинская Н.Г.* Вокальное и психологическое здоровье певца и влияние эмоционального состояния исполнителя на исполнительское мастерство. — М., 2008. — 44 с.

В данном пособии в доступной и краткой форме излагаются основные постулаты вокальной школы. Автор пишет о важности правильного эмоционального состояния певца, предлагает полезные советы и упражнения, приводит примеры из практики.



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Науменко Татьяна Ивановна — доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: t.i.naumenko@gmail.com

Гуляницкая Наталья Сергеевна — доктор искусствоведения, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: natasergul@yandex.ru

Сусидко Ирина Петровна — доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: lspriv@mail.ru

Григорьева Маргарита Александровна — кандидат искусствоведения, доцент Волгоградского педагогического института имени П.Серебрякова.

E-mail: margrig13@mail.ru

Енукидзе Натэла Исидоровна — кандидат искусствоведения, доцент, декан историко-теоретико-композиторского факультета Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: telemuh@mail.ru

Цареградская Татьяна Владимировна — доктор искусствоведения, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: tania-59@mail.ru

Кирнарская Дина Константиновна — доктор искусствоведения, профессор, проректор по творческой работе Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: kirnarSKIY@gmail.com

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Науменко Т.И. Современное музыковедение и стиль времени

Статья посвящена современному состоянию музыкальной науки, за последние 20 лет существенно обновившей свою тематику, проблематику, исследовательские подходы. Рассматриваются основные тенденции, нашедшие отражение в трудах последних лет; предпринимается попытка их осмысления как в научном, так и в социокультурном контексте.

Ключевые слова: музыковедение; музыковедческое исследование; музыковедческая интерпретация.

Гуляницкая Н.С. «Классика — нонклассика» в отечественной музыкальной пост-практике

Предмет данной статьи — феномены композиторского творчества конца XX — начала XXI века. Преломление «классической» и «неклассической» эстетики в современном музыкальном искусстве. Сосуществование произведений с различными установками и синтез их в рамках одного сочинения. Показательные факты в виде примеров из творчества В. Мартынова, П. Карманова, А. Батагова, а также ТПО «Композитор».

Ключевые слова: современная музыка; минимализм; тональность; «Московский музыкальный постконцептуализм»; ТПО «Композитор».

Сусидко И.П. Старинная опера как аналитический объект

Статья рассматривает роль старинной итальянской оперы в современной аналитической науке. Речь идет о роли арии в формировании барочного и классического концерта, классического тематизма, сонатной формы, репризы как части музыкальной композиции.

Ключевые слова: итальянская опера XVII—XVIII вв.; ария; теория музыкальной формы; сонатная форма; формы барочного и классического концертов.

Григорьева М.А. Иконография Джезуальдо: вымысел и правда

В статье рассматривается иконография итальянского композитора эпохи Возрождения Карло Джезуальдо. Описывается алтарная картина «Покаяние» («Il perdono») в часовне Санта Мария делла Грация в Джезуальдо, содержащая единственное достоверное изображение князя-музыканта. Содержание написанной в маньеристском духе картины может дополнить представление о характере Джезуальдо и особенностях его музыки. Приведена информация о еще нескольких существующих изображениях Джезуальдо.

до (созданных в основном уже после смерти композитора), а также о портрете работы неизвестного автора из частного собрания, который внешне напоминает изображение композитора на алтарной картине.

Ключевые слова: Джек-Джулиано; иконография; маньеризм.

Енукидзе Н.И. Русские вампуки до и после «Вампуки»: некоторые наблюдения над историей оперной пародии

В настоящей статье выборочно рассмотрены русские оперные пародии XIX — первой трети XX века. В центре внимания автора находятся как литературные (фельетон, пародийное оперное либретто), так и сценические ее образцы. Среди последних особое место занимают пьесы, составившие славу театра миниатюр «Кривое зеркало», — сочинения И.А. Саца и Н.Н. Евреинова.

Ключевые слова: «Вампука»; опера; пародия; театр-кабаре.

Цареградская Т.В. «Cumings ist der Dichter»: птицы и структуры

Предметом статьи становится кантата Пьера Булеза, написанная в 1970-е годы на стихи американского поэта Э. Каммингса. В центре внимания — соответствие стихотворной техники поэта и композиционных процедур композитора, восходящих к технике work-in-progress (сочинение в процессе становления).

Ключевые слова: П. Булез; Э. Каммингс; взаимодействие вербальных и музыкальных структур; техника «становления».

Кирнарская Д.К. Архитектонический слух в структуре одаренности композитора

В статье рассматривается высшее проявление музыкального слуха — архитектурный слух, контролирующий соразмерность и соответствие друг другу частей и целого в музыкальном тексте. Работа архитектурного слуха описывается в статье на основе взаимодействия музыкально-продуктивной способности, создающей новые музыкальные элементы и их сочетания, и музыкально-эстетического чувства, принимающего или отвергающего созданные композитором комбинации. Приводятся примеры проявлений архитектурного слуха в разных видах музыки и у разных композиторов.

Ключевые слова: архитектурный слух; композиторское творчество; строение музыкального произведения.

ABSTRACTS

Tatyana Naumenko. Modern musicology and “the style of time”

The paper is devoted to the current state of musical science during the last 20 years. Most popular themes, issues and approaches are described and analyzed. Contemporary trends in musicological discourse of recent years are characterized in sociocultural and scholarly context.

Keywords: modern musicology; musical research; music culture.

Natalia Gulyanitskaya. Classic and non-classic in contemporary postmodern Russian music

The paper is focused on Russian postmodernism in music. There are some phenomena where elements of classical style are preserved. Musical parameters - pitch, rhythm, timbre, texture and form – may be ambiguous and twofold. Minimalist music by V. Martynov, P. Karmanov, A. Batagov and some art-productions by TPO “Composer” are taken as examples of Russian postmodern style.

Keywords: contemporary Russian music; Moscow music Post Conceptualism; TPO “Composer”.

Irina Susidko. Early opera as analysis subject

The main issue of the paper is the question of importance of the late 17th and 18th centuries' Italian opera in contemporary theory of musical forms. The role of aria in the crystallization of baroque and classical forms is being analyzed. They are concerto-form, sonata-form and reprise as part of musical composition. The genesis of classical thematic material within Italian aria is described as well.

Keywords: Italian opera of the late 17th and the 18th centuries; aria; theory of musical form; sonata-form; baroque and classical concerto-form.

Margarita Grigorieva. Gesualdo’s iconography: myth and reality

The paper looks at the Italian Renaissance composer Carlo Gesualdo as iconographic figure. The altar masterpiece “The Repentance” (“Il perdono”) from Santa Maria della Grazia from Gesualdo is being described. This is the only trustworthy portrait of the duke-musician. This manneristic painting is in full accordance with Gesualdo’s temperament and his music. There is also some information on more Gesualdo’s images (they are dated by the years after his death) and about one more of his portraits from private collection reminding of “Il perdono”.

Keywords: Gesualdo; iconography; Mannerism.

Natela Enukidze. Russian Vampukas before and after “Vampuka, African Bride”

Some selected Russian opera travesties from the beginning of XIX to the first third of XX century are considered in this essay. Author’s attention is focused not only completely on the travesties formed in textual forms such as satirical article or parody opera libretto, but also on the staged examples. Among the latter the special position is belonged to the plays written by Ilya Satz and Nikolai Evreinov which brought popularity and fame to the Theatre of Miniatures «Krivoe Zerkalo» («False Mirror») they were written for and where they were staged.

Keywords: “Vampuka”; Russian opera; travesty; cabaret.

Tatiana Tsaregradskaya. “Cummings ist der Dichter”: birds and structures

The main object is the cantata by Pierre Boulez written in early 1970s. Poem by Cummings is set to music according to its inner poetic structure, compositional technique of the composer reveals both specific of transformational verbal language and principles of “work-in-progress” developed by Boulez.

Keywords: Boulez; Cummings; verbal and music structures interaction; “work-in-progress” technique.

Dina Kirnarskaya. The architectonic ear in the structure of composer’s talent

The paper is looking at the highest manifestation of human musicianship – the architectonic ear for music that is responsible for the whole and its parts to correspond each other in musical text. Musical-productive ability, creating new musical elements and their groupings and esthetic sense in music, accepting or rejecting those elements and their combinations form the working mechanism of architectonic ear. There are examples of architectonic ear’s work in different types of music and different composers.

Keywords: architectonic ear; composer creativity; structure of musical composition.

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

В журнале «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» публикуются научные статьи, тематика которых, как правило, соответствует специальности 17.00.02 «Музыкальное искусство».

Обязательное условие публикации — научная новизна предлагаемого материала и высокий профессиональный уровень его изложения.

Статьи в журнале публикуются на безгонорарной основе.

Авторы присылают свои статьи по электронной почте на адрес главного редактора журнала (stmus@mail.ru) либо передают их непосредственно в редакцию на любом электронном носителе.

Объем статьи — от 15 до 30 тысяч знаков (с учетом пробелов), включая библиографический список, при 3–5 иллюстрациях и/или нотных примерах. Работы, выходящие за пределы указанного объема, рассматриваются редколлегией в порядке исключения.

Текст статьи должен быть набран на компьютере в программе Word (формат doc или rtf) шрифтом Times New Roman (размер шрифта 12 либо 14 при одинарном либо полуторном интервале).

Иллюстрации (в том числе нотные примеры) необходимо предоставить в виде отдельных файлов в форматах tiff либо jpg с разрешением не менее 300 dpi (при ширине изображения, как правило, не менее 8 см).

Обязательное требование к присылаемому тексту — наличие пристатейного библиографического списка (как правило, не менее 10 позиций, с учетом отечественных и зарубежных публикаций последних 10 лет).

Оформление библиографических ссылок должно соответствовать нормам ГОСТ Р 7.0.5.–2008.

Кроме того, авторам необходимо предоставить краткие сведения о себе: Ф.И.О., домашний адрес, контактный телефон и e-mail, место работы (полное наименование и адрес), должность, наличие ученой степени, ученого звания, фамилия и инициалы в английской транслитерации, а также перевод на английский язык названия статьи и краткие (в среднем по 300–500 знаков) аннотации предложенной статьи на русском и английском языках.

В соответствии с российским законодательством авторы передают учредителю и издателю журнала (Российской академии музыки имени Гнесиных) права на опубликование рукописей на основе неисключительной лицензии, для чего заполняют бланки соответствующих договоров и передают их в редакцию (лично либо по почте). За авторами сохраняются все остальные права как собственника этих рукописей: право авторства на данные произведения и иные установленные законом личные неимуще-

ственные права. Учредителю принадлежат авторские права на журнал в целом. При этом авторы гарантируют, что статьи, права на использование которой ими передаются, являются их оригинальными произведениями и что ранее данные статьи никому официально не передавались для воспроизведения и иного использования.

Авторы статей несут всю ответственности за содержание своих статей и за сам факт их публикации. Редакция журнала, а также его учредитель и издатель не несут никакой ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией их статей.

В течение 5 рабочих дней после получения текстов статей и других необходимых материалов редакция журнала направляет каждому автору электронное письмо с подтверждением факта их получения. Присланные материалы не возвращаются.

Редколлегия журнала рассматривает полученные статьи и, как правило, в срок до 30 рабочих дней сообщает авторам электронным письмом о предварительном их одобрении, необходимости доработки либо отклонении как по формальным, так и по собственно научным признакам. Редколлегия вправе также отклонить ту или иную статью, не объясняя ее автору причины такого решения.

В приоритетном порядке редколлекцией рассматриваются статьи, имеющие рекомендации к публикации от вузовских кафедр, подразделений научно-исследовательских организаций либо отдельных ученых, обладающих ученой степенью доктора наук.

Основными критериями отбора статей являются их соответствие профилю журнала, новизна, актуальность и обоснованность предложенных для публикации результатов научных исследований, а также соблюдение норм научной этики.

Окончательное решение о публикации статей принимается на основании результатов их обязательного научного рецензирования высококвалифицированными специалистами.

Материалы научных конференций принимаются для публикации по представлению оргкомитета конференции. При этом порядок рецензирования работ определяется специальным соглашением между редакционным советом журнала и оргкомитетом.

Текст статей в процессе подготовки к печати проходит тщательное научное и литературное редактирование. При этом содержательная правка, как правило, согласовывается с авторами. Мнения авторов статей по тем или иным научным вопросам могут не совпадать с позицией редколлегии журнала.

Каждый автор имеет право на бесплатное получение двух экземпляров журнала, в котором опубликована его статья.