# УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ

## Российской академии музыки имени Гнесиных


**2012 № 3**

**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
http://uz.gnesin-academy.ru

Подписано в печать
15.10.2012 г.
Печать офсетная
Формат 70 x108 1/16
Усл. печ. л. — 6,0
Уч.-изд. л. — 8,0.
Тираж 1000 экз.
Цена свободная.

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



© Российская академия музыки имени Гнесиных, 2012



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
**Маяровская Г.В.**
Кандидат педагогических наук,
Ректор РАМ им. Гнесиных
**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!

# СОДЕРЖАНИЕ

**Музыка и ее содержание**
*Елена Вязкова*. О смысле в полифонической музыке ..... 3

**Юбилей**
*Татьяна Цареградская*. Главное для композитора — создать свой мир (к 60-летию Ю.В. Воронцова) ..... 20

**Открытие**
*Александр Максименко*. Первый эсперантский романс Танеева (Послесловие Э. Будагяна) ..... 36

**Из истории музыкальных форм и жанров**
*Юрий Бочаров*. Классическая сонатная форма: факты и домыслы ..... 44

**Древнерусское певческое искусство**
*Юлия Артамонова*. Система моделей знаменных стихир в пергаменных певческих рукописях XI–XIV веков ..... 54

**Музыкальная аналитика**
*Ирина Сусидко*. Симметрии и пропорции в музыке Клода Дебюсси (24 прелюдии для фортепиано) ..... 68

**Книги**
*Татьяна Красникова*. «В творчестве — тайна жизни художника» (рецензия на книгу Е.Б. Долинской «Театр Прокофьева») ..... 84
*Юлия Пушкина*. Уникальный трактат (рецензия на комментированный перевод трактата Боэция «Основы музыки») ..... 86

*Сведения об авторах* ..... 88
Аннотации и ключевые слова научных статей ..... 89
*Abstracts* ..... 91
Информация для авторов научных статей ..... 93

**Нотное приложение**
*С.И. Танеев*. В минуту жизни трудную (расшифровка *А. Максименко*) ..... 95

*Елена ВЯЗКОВА*

# О СМЫСЛЕ В ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ

Музыка — вид искусства, считающийся если не самым абстрактным, то во всяком случае неконкретным. Благодаря этому свойству, позволяющему понимать звуковую материю в наибольшей смысловой многогранности, она бесконечно выразительна: способна воссоздать не только слуховые образы (шум водопада, пение птиц и громовые раскаты), но, используя соответствующие психофизиологические основания — связи слуховых и зрительных центров, позволяет *видеть* (море, Ундину, сады под дождем...), передает чувства, идеи, мысли, различные процессы (становления и развития, рождения и угасания).

Есть у музыки и свои условные приемы для выражения смысла: интонационные комплексы, за которыми закрепились определенные значения, риторические фигуры, цитаты, ритмы, числовая символика. Смыслосодержащими являются и форма, и сам процесс тематического развития, которым, собственно, и осуществляются все прочие возможности.

Музыкальная информация использует тончайшие средства передачи — вибрации, энергии. То, что автор внутренне слышит, чувствует, осмысливает, представляет (видит) во время творчества, неизвестным путем «закрепляется» в музыке. Психологи полагают, что все это в той или иной степени воспринимается слушателем, причем он думает, что возникающие у него образы — плод его собственной фантазии.

Мы еще многого не знаем о музыке: является ли она языком или у нее есть «свой язык» (дискуссия на эту тему так и не привела к единому мнению), как она осуществляет свое «магическое» воздействие (возвышает, вызывает слезы, успокаивает, раздражает и т. д.), какие объективные (космические) законы отражает (мы их мало знаем и вне музыки).

Полифония, старейший вид профессионального музыкального искусства, воссоздает многообразие, многослойность мира и мышления. Такие специфические ее приемы, как сочетание относительно равноправных мелодий, имитации, сложный контрапункт, канон, находятся в единстве с общими для всей музыки выразительными средствами.

Любое из них было когда-то впервые открыто, изобретено для выражения явления, ранее не осознанного и не выраженного. В некоторых названиях сохранилась «идея», смысл того или иного жанра: например, инвенция («изобретение»), фуга («бег, бегство») довольно ясно передают первоначальные смысловые аналогии выражаемого. Но, к сожалению, многие значения утрачены: какой смысл, например, имеет ритмическое увеличение или уменьшение темы, обращение, ракоход? Известно,

что искусство открывает многие законы природы, опережая науку. Если имитация может передавать перспективу, пространство, то имитация в обращении не только выявляет идею отражения, симметрии, но, может быть, передает мысль об искривленном пространстве или о существовании иного пространства, мира, измерения, говорит об «инобытии» тех же сущностей?[1] Не связано ли с этой задачей выражение замедленного течения времени посредством темы в обращении (эту замедленность подметила К. Южак [19, с. 20—21])? Не передает ли ракоход известного физике обратного течения времени? «Вспомнить» назначение каждого приема, понять цель употребления во многом означает и «понять смысл», вкладываемый автором в произведение. Правда, со временем выразительность средства может меняться, терять связь с породившей его потребностью выражения, становиться лишь «формой», некоей абстрактной «техникой».

Если по форме и жанру музыкальное произведение принадлежит, как правило, к некоторому виду, имеющему общие черты в ряду подобных сочинений, то его содержание, смысл — индивидуальны (если цель написания произведения сводится к созданию определенной формы, тогда содержанием окажется именно форма).

Остановимся на рассмотрении представителей главных жанров, характерных для двух эпох, вершин в истории полифонии: это мессы Палестрины и фуги Баха. Метод постижения смысла произведения (а следовательно, и замысла композитора) — детальный анализ структуры, выразительных средств и внемузыкальных факторов, если они есть. Нам представляется, что тем или иным способом автор *подсказывает*, как его нужно понимать: чаще всего это бывает нечто необычное в композиции, подчас нарушающее известные нормы.

В образцах старинной музыки, в большинстве своем связанных с церковным ритуалом, смысл подчинен ему: задача музыки — очищать душу, устремлять ее полет к горним высям, настраивать на служение Богу, поэтому она должна быть благоговейной, возвышенной, торжественной. Но при общей задаче у каждой мессы есть свое содержание, которое проявляется прежде всего через ее имя, направляющее слушателя к определенному кругу образов. Можно предположить, что в этой музыке смысл был «порождающей» идеей: им и определялся выбор тематического источника, которым мог быть григорианский хорал, гимн, секвенция и т. п. Музыка и слово вступали во взаимодействие[2]. Далее именно этот индивидуальный смысл, на наш взгляд, определял выбор «техники», выразительных средств[3].

[1] В произведениях древнего искусства встречаются изображения мира мертвых как «перевернутого мира»: рисунки на сосудах запечатлевают его обитателей вниз головой [см.: 2, с. 397]. В связи с образом зеркала, обращения в эстетике барокко находятся представления о неизбежности смерти, антитезы «жизнь — смерть», «вечное — преходящее», «земное — небесное» [см.: 9, с. 127—128].

[2] Эта проблема подробно рассмотрена в статье Н. Симаковой [17].

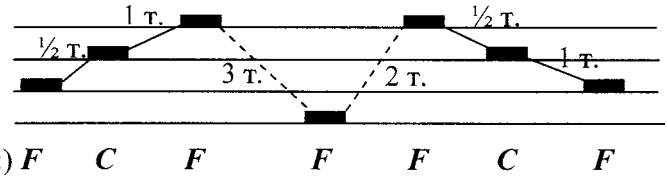
[3] См. об этом также 3—5.

Так, имитационное изложение в *Kyrie 1* — обычное явление. Но в его *особенностях* могут быть заложены индивидуальные выразительно-смысловые возможности, которые мы рассмотрим на примере *Kyrie* мессы «Aeterna Christi munera»[1].

Внимание к смысловой стороне сочинения дает возможность интерпретировать композицию иначе, чем это делают другие авторы[2].

Необычно симметричная архитектоника в этом *Kyrie*, видимо, призвана для того, чтобы создать образ чего-то прочного, незыблемого, уравновешенного: так уже этим способом выражается идея, вынесенная в название мессы: «Вечны дары Христовы».

Схема *Kyrie* следующая:




О симметрии Палестрина специально позаботился: временной «отрыв» последнего в «экспозиции» басового проведения от начальной группы проведений ставит его в центр композиции (начало «темы» — в шестом такте, окончание — в шестом такте от конца). Последняя группа из трех проведений оказывается повторением первой в вертикально-подвижном контрапункте. Симметричны и высотные уровни проведений.

В произведении мастера «часть» и «целое» обычно взаимоотражаются (то есть характерные особенности целого присутствуют и в его частях). Рассматриваемая месса имеет необычную драматургию с «центром сложности» в средней части (*Credo*): «Именно здесь помещена наиболее яркая и технически сложная полифоническая форма — двойной бесконечный канон. Такое драматургическое решение циклической формы мессы у Палестрины встречается не часто», — замечает И.К. Кузнецов [9, с. 134]. Оба автора (В.В. Протопопов и И.К. Кузнецов) не задаются вопросом, *почему* так необычен драматургический план этих *Kyrie* и мессы в целом. А ответ, конечно, лежит в области смысла.

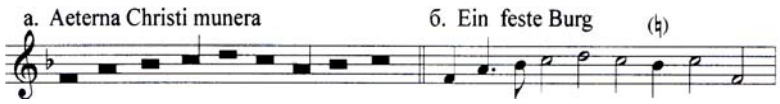
---

[1] Названное *Kyrie* имеется в сб.: *Палестрина*. Хоровая музыка (Л., 1973. С. 20), а также в кн. В.В. Протопопова [16, с. 27].

[2] В.В. Протопопов рассматривает проявление вариационности типа тождества и прорастания, в зависимости от чего трактует общую форму *Kyrie* в тактах как 5+8 или 5+2+6 [см. 16, с. 27—30]. И.К. Кузнецов в статье «Сложный контрапункт в мессах Палестрины» [9] приводит текст гимна (тематического источника мессы) и прослеживает распределение его мотивов по частям мессы. Далее в соответствии с задачей своей статьи он рассматривает применение сложного контрапункта.

Надо сказать, что и гимн-источник тоже симметричен по фразовой структуре: его строение отражает схема A B $B^1$ $A^1$. Таким образом, уже старинный творец этого гимна прибегнул к симметрии для выражения идеи вечности, Палестрина же углубил эту тенденцию, сделав симметрию еще более всепроникающей.

В связи с названием мессы и гимна небезынтересна еще одна смысловая ассоциация с другой национальной культурой. Как известно, протестантский хорал XVI века вобрал в себя многое из музыки предшествующих веков, в том числе и григорианского хорала. Нам представляется, что хорал «*Aeterna Christi munera*» оказал влияние на знаменитый хорал Лютера «*Ein feste Burg*» (1529): во-первых, в его словесном тексте (в конце) есть «идея» даров («Er ist bei uns wohl auf dem Plan |Mit seinem Geist und Gaben ... Das Reich muss uns doch bleiben»); во-вторых, его строение тоже симметрично (AB C $A^1$ B); в-третьих, фраза «C» — почти цитата из «B» гимна «*Aeterna Christi munera*»:




Таким образом, общность смысла выражается не только в родственности музыки и слова, но и через структуру.

Вероятно, в каждом произведении великого мастера смысл — обязательный компонент: это «внемузыкальное» ассоциативное содержание влияет на композицию во всех ее проявлениях.

Рассмотрим еще один пример — *Kyrie* знаменитой «Мессы папы Марчелло»[1]. По преданию, Палестрина «спас» полифоническую музыку в церковном ритуале, написав произведения, убедившие духовенство Тридентского собора в ее необходимости. Создавая музыку в таких условиях, композитор должен был показать, что она тоже способна утверждать самое церковь и ее идеи (при этом музыкальные образы, согретые сердечной интонацией, в мессе Палестрины, разумеется, выходят за пределы такой задачи: они общечеловечески значимы).

Посмотрим, как осуществляется эта идея: как смысл проявляется через музыкальные средства — тематический процесс и полифоническую «технику».

Приведем схему *Kyrie* («звездочкой» в ней обозначены варианты мелодий, знаком «^» — свободные контрапункты, буквы в скобках обозначают начальный звук вступающей мелодии):

[1] Нотный материал Kyrie см. в книгах Т.Ф. Мюллера [13, с. 92] и В.В. Протопопова [16, с. 37—38].

| S | AC(d) | ^ | AE*(c) | AE*(c) |
|---|---|---|---|---|
| A | AE(g) | ^ | F | G |
| T 1 | AB(d) | ^ | G | H |
| T 2 | | AC(d) | H | F a |
| B 1 | AD(g) | ^ | AD(c) | I |
| B 2 | | AD(g) | I | AD(c) |
| | 4 т. | 4 т. | 3 т. | 3 т. |

| S | | a | b | a | b* A(g) |
|---|---|---|---|---|---|
| A | | (^) | | A(g) | P R |
| T 1 | a | b | a | b | P R |
| T 2 | b | | (^) | | AD(c) P* |
| B 1 | K | L | M | N | Q A(c) |
| B 2 | L | K | L | M | N Q R |
| | 1 т. | 1 т. | 1 т. | 1 т. | 6 т. |
| | 2 т. | | 2 т. | | |
| | 4 т. | | | | |

Первый четырехтакт: четырехголосная имитация представляет четыре варианта одной мелодии с одинаковыми началами и разными продолжениями. По В. Протопопову, это вариационность типа прорастания. Их высотный уровень в схеме ниже обозначен начальным звуком мелодии в скобках. Один из них (*AD*), неоднократно затем проводимый, постепенно утверждается в качестве главного[1]. Следующий четырехтакт[2] — повторение-имитация контрапунктирующих вариантов *AC* и *AD* (вариация «типа тождества»: голоса сближаются при Iv= -7 в прямой перестановке) со свободными голосами (в схеме они обозначены как «^»), которые, однако, интонационно подготавливают последующие «значимые» (то есть имитируемые) мелодии.

[1] В литературе отмечено родство начального оборота этой мессы с первым мотивом известной мелодии «L'homme armé».

[2] Создавая непрерывность развития, Палестрина в этой структуре постоянно использует принцип «вторгающихся каденций»: последний звук окончания темы (разрешение неустойчивого созвучия, мелодический каданс) совпадает с началом темы в другом голосе. Начало «вариации» определяется началом темы. (В нотном примере книги В. В. Протопопова «вариация» на второй нотной системе, на наш взгляд, должна быть отмечена с начала 5-го такта, а не со второй половины его, как указано автором книги.)

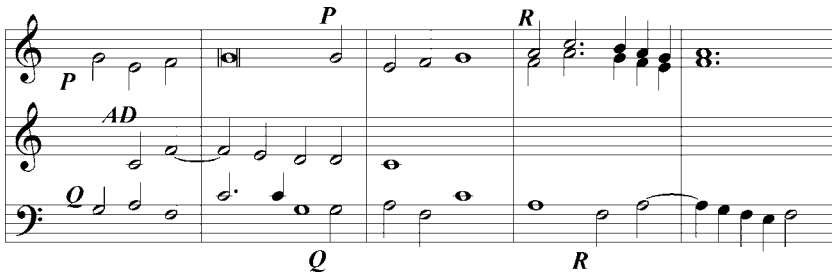
Далее следуют два трехтакта (второй — вновь вариация типа тождества), в которых очевидным становится принцип, наметившийся уже во втором четырехтакте в отношениях двух партий басов. Это старинный принцип *Stimmtausch*, известный по музыке Средневековья [3, с. 49—50], для которого характерно повторение-имитация коротких мелодий разными голосами на одной высоте (в приму). Здесь, в паре трехтактов, количество повторяющихся мелодий возрастает: *все* котрапунктирующие мелодии первого повторяются во втором на той же высоте, имея при этом видимость имитации (то есть передачи мелодии в другой голос). По смыслу это обращение к ее отдаленному прошлому — не просто употребление ранее известного приема: в контексте «задачи» мессы — это своего рода пиететный жест по отношению к истории церковной музыки. Тематическая вариантность в первом четырехтакте, а также использование непропорционального ритмического варьирования (когда в имитирующем голосе при сохранении мелодического рисунка неодинаково меняется ритм — [см.: 4]) тоже приобретают в данном контексте оттенок «историчности», напоминая о стиле XV века: мессах Дюфаи и Окегема.

Следующий четырехтакт — кульминационная зона: двойной канон, один из которых (между тенором 1 и сопрано) — бесконечный (Iv = -14), выливающийся из трехголосного канона, начатого тенором 2. В каноне басов (при сохранении принципа Stimmtausch) — своя особенность, у второго из них создающая синтаксическую структуру 2:2.

Здесь складывается общая «многоэтажная» мелодико-ритмо-синтаксическая картина: появление «*a*» в каждом такте дает синтаксическое деление 1:1:1:1; его поддерживают басы, с их однотактовым расстоянием имитации в каноне; голоса, повторяющие в бесконечном каноне разделы «*ab*» создают отношение 2:2, которое поддерживает такая особенность в партии вторых басов как предвосхищение противосложения, а мелодическая линия первых басов обнимает весь четырехтакт. При этом *количество* повторяемого тематического «материала» сокращается до двух (третий элемент в свободном голосе «^» при повторении настолько завуалирован варьированием, что он становится почти «свободным» голосом).

В заключительных шести тактах происходит как бы растворение тематизма: исчезает четкость вертикальной организации, нарушается принцип «вторгающихся каденций», присущий предыдущему развитию, границы повторяющихся мотивов в одних голосах перекрываются мелодией другого мотива в другом голосе, мотивы начинаются со слабых долей. Точно повторяемые (имитируемые) тематические элементы становятся короче, они интонационно сближаются (например, мотив Q является ракоходом в обращении мотива P), расстояния между ними оказываются непостоянными (от полутакта до двух). Там, где могла быть более четкая граница (в примере 2 — см. границу тактов 2—3) — прерванный оборот: все и дробится до

элементов и, одновременно, объединяется, ткань «утончается» (в приведенном ниже нотном примере, показана лишь схема вступлений):




О чем все это говорит? Вернемся к пропорциям.

Они таковы: 4:4; 3:3; 2:2 (=1:1:1:1); 6 тактов в разных вариантах дробления. За ними (при этом не забудем и о количественной стороне тематических элементов) как будто скрыты очертания собора. «Четверки» — основание[1], затем более красочный первый «этаж»; выше — уменьшение объемов (3:3), разнообразие деталей (увеличение количества тем), «купол» — «4» над внутренним дроблением (2:2,1:1:1:1). При этом звучание канонов как праздничный звон колоколов (в басах — гулкое раскачивание, в тенорах и сопрано — звонкие переливы), а в конце (начиная с т. 18) — устремленный в небо крест: четыре сокращенных проведения главной мелодии. (Кстати, ретроспективно, и начальное *четырехголосие*, вероятно, имеет тот же символический смысл.) Сокращенные тематические элементы будто «возносят в небо тающую мысль».

Не этот ли смысл — воссоздание музыкой храма и возносящегося к небу восторга и благодарения — заложен в мессу ее творцом? По исторической ситуации — вполне возможно. И в данном случае речь идет не столько о часто встречающемся в литературе *сравнении* музыки с архитектурой (хотя и пропорции и характер тематического развития допускают его), сколько о воссоздании музыкой духа и образа, почти видимой картины.

Может быть, так же не случайна и закономерность тонального развития, направленного от неустойчивой «доминанты» к устойчивой «тонике» C-dur: тот же процесс «утверждения».

Подобное рассмотрение «скрытого» через «видимое» (доступное анализу) представляется весьма перспективным направлением исследования, открывающим глубинные смыслы в старинной музыке.

А теперь из XVI столетия мысленно перенесемся в XVIII век: обратимся к главнейшему полифоническому жанру этого времени — фуге, принявшей в творчестве И.С. Баха свою классическую форму.

[1] Соборы этого времени имели в плане форму креста — «греческого» (с равными концами) или «латинского» (с удлиненной центральной «линией»).

Каков ее смысл? Общеизвестна параллель с философскими «диалогами»: тема — тезис, далее — антитезис, синтез-вывод-доказательство — в конце. Часто говорят о композиции фуги в связи с риторическими законами, предполагающими наличие обязательных разделов с определенной функцией каждого.

Правила жанра складываются постепенно, некоторые композиторы их строго соблюдают, другие — нарушают либо с целью привлечь к себе внимание, либо для выражения новой идеи, которой тесно в прежних рамках.

Роль Баха — особая в истории фуги: он «никогда не умещался ни в какую традицию, ни в какие, уже намеченные рамки. Казалось бы, он ничего не ломал, ничего не отвергал. Он просто поднимался над уже созданным и создающимся» [10, с. 203]. Бах осуществил, можно сказать, революционный переворот в жанре фуги: придал фуге-форме тот «поэтический элемент», о необходимости которого позже будет говорить Бетховен. Глубокий содержательный смысл, имеющийся в баховских фугах (помимо их мастерской формы), отличает их от фуг тех авторов, у которых, как заметил И.Н. Форкель, достаточно ознакомиться с одной, чтобы знать их все [18, с. 36].

Как известно, для Баха голоса в фуге — это люди, беседующие на одну тему [16, с. 119]. Но, вероятно, значение его фуг по содержательности выходит за рамки просто беседы: многогранность образов, логика музыкального развития в них такова, что позволяет увидеть проявление и законов диалектики и конкретных событий, имеющих евангелические, литературные или жизненные аналогии, отражение действий, реальности и образов созерцания[1]. В цикле «Искусство фуги» немецкий музыковед Г.Х. Мейер отмечает даже проявление «возрастающего понимания законов природы». Он ставит в этом отношении Баха рядом с «прогрессивными представителями естественных наук и философии, извещающих нас о новом будущем: о победе активной исследовательской мысли над догмой» [цит. по: 20, с. 7]. Эти слова справедливы и для других фуг великого композитора.

Но как найти ключ к авторскому замыслу, к той эстетической идее, которая оказалась творческим импульсом и стала содержательной основой произведения?

В литературе о фугах Баха для некоторой конкретизации их содержания используются пока три основных показателя: это мелодическая связь с хоралами (которые, согласно Б. Яворскому, выступают как «ассоциативный образ»), значимость риторических фигур и числовая символика. На наш взгляд, существенными средствами материализации идеи становятся и характер развития тематического процесса, и структура-композиция, в каждой фуге особенные, способные, как уже говорилось, выражать все многообразие мира.

Одной из главных «подсказок», приоткрывающих авторское намерение, является, как говорилось, то необычное, индивидуальное в каждой фуге, подчас нарушающее

[1] Сюжету в баховской фуге посвящена статья Б. Каца [7]. К.И. Южак пишет об общности черт фуги и барочного романа испытания, гётевского романа воспитания [19, с. 173].

общепринятые правила и даже те из них, которые Бах установил собственными предшествующими сочинениями.

Но что такое «правило» для композитора? В обычном понимании — это то, что закреплено постоянным употреблением, вошло в теорию и учебники. Однако в искусстве теория обычно отстает от практики, поэтому «правилом» может стать и некоторое художественное открытие, если оно поддержано последующим неоднократным использованием. Опыт предшественников оказывается неким правилом для последователей, нечто, бывшее смелым нововведением, постепенно превращается в традицию.

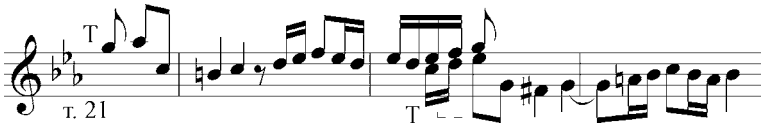
Не случайно используется словесный стереотип: «как правило». Например, в фугах предшественников И.С. Баха — И. Пахельбеля и Д. Букстехуде тональный план проведений темы, «как правило», не выходит за пределы тонико-доминантовых отношений: их фуга, как обычно пишут, представляет собой «цепи контрэкспозиций» [16, с. 57]. А между тем хотя и редко, но в их фугах встречаются проведения в побочных тональностях (см., например, фугу fis-moll Букстехуде и фугу e-moll Пахельбеля из первых томов их Органных произведений), но «правилом», доставшимся в наследство Баху, были именно тонико-доминантовые, «однотональные» фуги. Кстати, контрэкспозиция на этом этапе истории фуги была значительным выразительным средством: при ограниченных тональных возможностях она динамизировала развитие темы в регистровом отношении — в ней каждый голос проводил тему на новом для него уровне, в «противоположной» тональности. Большая напряженность звучания при такой перемене в те времена ощущалась, вероятно, острее, чем теперь. (Для слушателя XX века многие средства, использовавшиеся в прошлом, потеряли свою первоначальную выразительность.)

Те же правила сложились и в отношении дополнительных проведений темы: они обычно расширяют диапазон звучания, освоенный экспозицией (см., например, фуги *Cis, D, Es, es, B* и др. в первом томе «ХТК»). Следовательно, если Бах делает дополнительные проведения в экспозиции на том же уровне, в той же тональности (например, в фугах Fis-dur первого тома и H-dur второго), значит эта деталь, нарушающая общепринятое «правило», несущественная для современного слушателя или аналитика, важна для замысла автора. Нас она заставляет искать художественную «сверхзадачу», к которой композитор и пытается привлечь внимание таким образом.

Подобная сверхзадача, конечно, — смысл, находящий выражение *через* моменты необычного в композиции, формообразовании. На смысл у Баха «работает» каждая деталь. Отсюда и рождаются у слушателя баховской фуги образы, представления о действии, событиях и т. п.

Так, наблюдая развитие тонального плана в фуге g-moll из первого тома «ХТК», мы можем видеть «борьбу» тональностей, олицетворяющих, вполне возможно,

определенные «силы», конфликтную ситуацию. В экспозиции устанавливается парность проведений с темо-ответными отношениями, с подчиненностью ответа в тональной форме «вождю». В начале разработки «спорят» B-dur и F-dur: второе из проведений темы имеет форму ответа. Но F-dur «не хочет» выступать в этой подчиненной роли, вырывается на свободу: тема звучит в верхнем голосе в реальной форме еще раз в той же тональности (такие повторения в фуге Баха не могут быть случайными!) Претендующий на самостоятельность F-dur тут же испытывает «силовое воздействие» со стороны своего «патрона»: изменение времени вступления тем (стретта *B-F*) будто передает «одергивание» второго из них первым. В результате «герой», олицетворением которого является F-dur, теряет свое «лицо»: проведение темы становится неточным, неустойчивым, модулирующим. Мажорная окраска «борющихся» тональностей показывает, что конфликт здесь не слишком серьезен (впрочем, может быть, с некоторых, более высоких, уровней сознания любой конфликт так и выглядит?) Пока эти силы-тональности «выясняют отношения», за их «спиной» тихо появляется новое «лицо» (субдоминанта), которое, как окажется далее, тоже претендует на господство: вслед за первым звучит еще одно, более уверенное проведение в c-moll, причем в самом высоком, то есть особо слышимом регистре, да еще укрепленное собственным тональным ответом. Однако в этом «ответе» есть некоторая тонкая деталь. Он, с одной стороны, тональный, но, с другой стороны, в нем скрыто присутствует форма реального проведения темы: «под маской» тонального ответа скрывается и реальный ее вид, и главная тональность фуги:




Тональная ситуация здесь, однако, складывается так, что g-moll еще должен *доказать*, что он действительно является главной тональностью. Этому посвящена интермедия, вновь «быстро» пробегающая по тональностям разработки, помогающая как бы переосмыслить ее события, подтвердить обоснованность «притязаний» тональности g-moll.

В заключительной части фуги главная тональность весьма решительно утверждает свои права: трехголосная стретта (концентрация силы) и еще два проведения темы только в g-moll не позволят «поднять голову» побежденным тональностям-соперникам. Историко-литературных сюжетов подобной «борьбы за власть», возвращения героя, которого поначалу никто не узнает, можно привести немало: вспомним, например, возвращение Одиссея, Наля (индийский эпос «Наль и Дамаянти»), Ричарда Львиное Сердце («Айвенго» В. Скотта)... В других фугах выразительность тонального плана, как увидим, может быть совсем иной.

Каждая деталь в баховской фуге не случайна и становится содержательной. Противосложение в одной фуге может «поддерживать» тему, в другой «конкурировать» с ней (сравните, например, фуги g-moll в обоих томах «ХТК»); интермедии то активно включаются в тематическое развитие, то являются некоторыми моментами «отстранения». В многотемных фугах есть более «сильные» темы, воздействующие на своих спутников, и наоборот, более «слабые», изменяющиеся под действием «обстоятельств», темы, стремящиеся друг к другу и исключающие друг друга (ср. двойную фугу gis-moll из второго тома и тройную фугу cis-moll из первого тома «ХТК») и т. п.

Со временем, вероятно, «все тайное», связанное со смыслом фуг и других произведений И. С. Баха, «станет явным». Мы же остановимся на одной фуге — As-dur из первого тома «ХТК»: проанализируем ее, отмечая моменты необычного, проливающие свет на ее содержательный смысл.

Тема фуги использует известный хорал «Wie schön leuchtet der Morgenstern» («Как прекрасно светит утренняя звезда»), связанный с Рождественской тематикой.

Числовая символика находится в соответствии с хоральной[1]. Здесь фигурируют число «7» — количество звуков в теме и «3» — число, складывающееся из букв, обозначающих ноты. Число «7» символизирует, по одним источникам, «совершенный порядок, полный период или цикл» [8, с. 578], по другим, — это число «для Творца и Творения в целом, а также св. Духа, Евангелия, Милости Господней» [15, с. 9], число «3» используется для обозначения духовного начала, св. Троицы [там же]. Хоральный ассоциативный образ сразу настраивает

[1] Можно с осторожностью отнестись к числовой символике (существуют различия в толковании одного и того же числа, в точности не известно, какой системы придерживался сам Бах), но при этом допустить и такую точку зрения: «Было бы проявлением ограниченности считать баховскую «игру числами» шуткой... нельзя переоценить значение этой новой проблематики в деле познания духовного мира Баха» [1, с. 234]. Одно собственное исчисление показалось поразительным («совпадение» ли это?). Тема цикла «Искусство фуги» соединяет элементы двух хоралов: в начале — фрагмент рождественского хорала (минорный вариант) «Wie schön leuchtet der Morgenstern», вторая половина — из хорала «Christ lag in Todesbanden», повествующего о смерти Христа. Так тема явилась выражением идеи жизни между двумя ее главными моментами — рождением и смертью. В каждой фуге она «рождается» и умирает с тем, чтобы вновь возродиться в следующей фуге. Таким образом цикл воплощает идею бессмертия души, неоднократно, в цепи перерождений приходящей на землю (эта идея была известна Баху по трудам его современника, выдающегося ученого Г. Лейбница). Каково же было наше изумление, когда подсчет цифр, соответствующих буквенному выражению звуков в теме, привел к числу-символу, значение которого — не только «Бог», но и «бытие»! Возможно, все числовые «совпадения» — лишь выражение известного в прошлом закона, по которому существуют три мира: божественный, математический и физический (человеческий) и для каждой божественной или верной человеческой идеи есть соответствующее математическое выражение.

восприятие: внутреннему взору представляются бескрайние небесные просторы в предутренней тишине, когда лишь «звезда с звездою говорит». Мягкие покачивания в мелодическом движении сначала могут вызвать образ колыбели, а далее — представление о волнах воздуха, дыхании пространства, расширяющегося по мере вхождения в него, изменяющего течение времени.

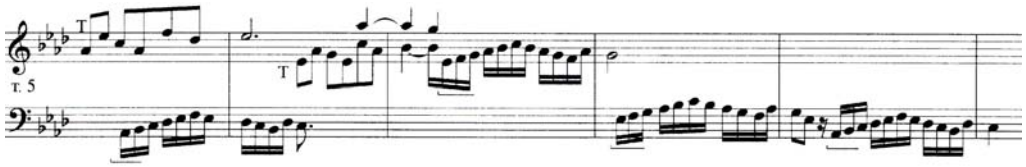
Какими видимыми, слышимыми, материально-музыкальными средствами можно создать подобный образ? Конечно, должно быть в фуге что-то ему *соответствующее* с точки зрения строения и тематического развития.

И действительно: в начале самой темы заложено округлое движение — с возвращением к исходному звуку (*as*), архитектоника экспозиции здесь редкая — нисходящие парные тонико-доминантовые проведения (тенор — бас — сопрано — альт) отступают от правила, по которому средний голос не должен быть последним (в «ХТК» еще только две фуги имеют подобный порядок: g-moll — из первого тома, b-moll — из второго). Таким образом (через охват большого звукового диапазона) передается впечатление больших расстояний: «далеко» — от баса к сопрано (контраст регистров), через пространство тишины (интермедия) — будто взор медленно переводится в противоположный «край» неба. В момент звучания четвертого проведения (альт) в верхнем голосе вместо удержанного противосложения, «шелестящего» шестнадцатыми, остаются только опорные звуки *es* и *as* второй октавы: «медленные» половинные длительности усиливают ощущение воздуха, «края» видимого. Все восходящие регистровые движения в экспозиции плавно закругляются мягкими спусками-заполнениями.

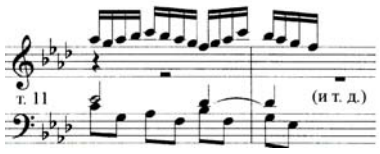
Пожалуй, трудно назвать еще фугу, в которой имитация так «наглядно» передавала бы пространство не только в тематических проведениях, но и в интермедиях.

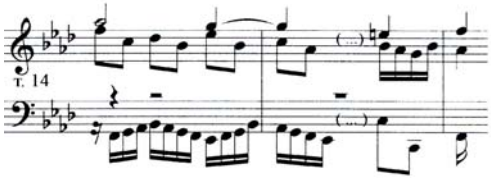
Уже первая из них на септиму вниз имитирует противосложение, которое по отношению к теме имело явно фоновый, неиндивидуальный характер. И здесь, в интермедии материал сохраняет значение бездейственного, передавая, возможно, пустое, воздушное (или безвоздушное) пространство, разделяющее звезды…

Следующая интермедия, продолжающая в имитациях линию противосложения и еще более растворяющая его интонации до общих форм гаммо-волнообразного движения, оригинально описывает имитациями некую замкнутую сферу (*as—es*$^{1}$*—es—as*):



Необычно замкнута и экспозиция: дополнительное проведение темы в теноре оказывается на *той же* высоте (!) А ведь можно было бы расширить ее регистровые пределы, дав дополнительное проведение в более высоком или низком регистре[1]. Но нет: Баху, вероятно, нужно передать ощущение широкой, но все же замкнутой сферы (может быть, это небо, мир, видимый с какой-то одной точки). А далее — будто незаметный отрыв от земли и парение где-то высоко над ней: в интермедии, ведущей от экспозиции к средней части, мелодия шестнадцатых отстоит от остальных голосов на огромное расстояние — две октавы (а с нижним голосом еще больше). Мерное покачивание восьмых внизу и легкие, как движение воздуха, переливы волн шестнадцатых наверху... Материал этих интермедий хотя и родствен по типу движения экспозиционным интермедиям, при ближайшем рассмотрении иной, рисунок и структура их проще: трехголосная секвенция без каких-либо имитаций. Однако полтора такта спустя (после проведения темы в f-moll), эти мелодии опишут гигантскую «полусферу» и в следующей интермедии переместятся в другой «край вселенной»: после предельно высоких отзовутся предельно низкие звуки диапазона в клавире баховского времени — своего рода имитации «на расстоянии» возникают между интермедиями:



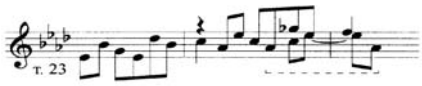




Ощущение пространства в трех повторяющихся интермедиях передается тройным вертикально-подвижным контрапунктом с разными показателями (сначала дуодецимы — Iv= -32, — затем октавы). Все эти перемены уже в первой интермедии разработки призваны передать (изобразить) переход (мягкий,

[1] После второго проведения темы в экспозиции по инерции явно «просится» проведение в еще более низком регистре: ожидание его «затягивается» до начала репризы, а правильность понимания этой тенденции поясняется в следующей тройке экспозиционных проведений: сопрано, альт, тенор.

незаметный, плавно, не сразу покидающий главную тональность) в иную сферу, более масштабную, в которую первая сфера вписывается как часть в целое. Медленно течет время в этом пространстве, но, собственно, через *время* Бах и передает ощущение пространства.

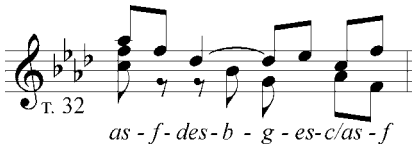
Главные в фуге события — появления темы — происходят здесь редко: между ними — «воздух» интермедий. Тональный план проведений темы —квартовая цепочка *f—b—es—Es—As—Des* — тоже обладает пространственной характеристичностью: он может быть «бесконечно длинным». И тут возникает образ еще одной, огромной сферы, время в которой при движении к ее границе течет замедленно (*f—b—es*), а потом ускоряется, когда, видимо, траектория «полета» меняется, намечая цель — возвращение: «плотность атмосферы» увеличивается (в интермедии появляются вычленения-элементы темы — тт. 21—22), и будто издали видятся очертания первой, покинутой сферы. Приближение к ней идет в обратном порядке: сначала появляется уровень альтового (в экспозиции) проведения темы, потом — сопранового. Теперь темы звучат «в том же времени» — в соседних тактах, как в экспозиции. В контрапунктирующих голосах появляются отсутствовавшие до сих пор мотивы-элементы из противосложения. Но все это пока взгляд «издалека», через воздушную прослойку: очертания темы нечетки, будто вибрируют (она становится модулирующей). Может быть, о «возвратном» движении говорит и ракоходный элемент темы в скрытой линии голосов?




Далее — постепенное приближение, снижение, торможение, выражаемое задержаниями, и — ощущение возврата «домой»: начало репризы в главной тональности с проведения темы в том самом регистре, который был столь ожидаемым еще в экспозиции. Таким образом перекидывается арка к началу: после размышлений, созерцания, полета сознания (в средней части фуги) — возвращение к реальности, обретение нового понимания.

Если в предыдущей фуге цикла (g-moll) реприза была абсолютно «правильной», с проведением темы только в главной тональности, то здесь — нечто совсем иное: поразительный синтез главной тональности со всеми, встречавшимися в разработке. Это как бы еще одна «сфера», ограниченная крайними проведениями в главной тональности и в крайних регистровых положениях (самом низком в фуге и самом высоким, какой был в экспозиции), а в центре — тональности разработки, взятые в другом, терцовом порядке: *As-f-Des-b-As* (es-moll при этом незримо присутствует, проявляясь в мелодической деформации, перегармонизации темы). Почти физически

ощущается сжатие времени: тема теперь не окружена «воздухом» интермедий, она с регулярной точностью проходит в каждом такте в восходящем направлении (бас, тенор, альт, сопрано), вновь «покоряя» огромное регистровое пространство. Такое сжатие времени осуществляет память, когда, обогащенная знанием всего пережитого, она единым взором охватывает большие жизненные периоды. Эта новая замкнутая сфера, олицетворяющая, вероятно, единство двух предыдущих (расширенное сознание, более полное познание), — не последняя: есть еще одно «сжатие» — до символа, когда та же цепь тональностей представлена только одним звуком (*As-f-Des-b*) и продолжается другими голосами, означая возможные перспективы движения (чего? — мысли, понимания, развития, познания?), и вновь обрисовывая, замыкая сферу *as-f-des-b-g-es-c-as-f* :




Прерванный гармонический оборот в третьем такте от конца — вновь как бы возвращение к реальности из «путешествия сознания», вызванного светом прекрасной утренней звезды.

Какую бы деталь мы ни рассмотрели, она будет подкреплять ту же идею последовательно сферического строения этой фуги. Гармония сфер, единство мироздания, олицетворяемые в фуге плавностью, незаметностью переходов между частями, включенность части в целое и их взаимоотражение (жизнь космоса и земли) — такие ассоциации, вероятно, могут возникнуть у слушателя и исполнителя этой фуги.

Насколько допустим предлагаемый образ? Музыкальный материал и его развитие даже в самой абстрактной форме представляет такое же «сферическое» развитие идеи. Во всяком случае — будь то межпланетное путешествие, поиск истины, рождение и вознесение Христа, движение познания, созерцание... — самой хоральной темой Бах уже направляет слушателя в небесные сферы: «Как прекрасно светит утренняя звезда...»

Произведения Баха «всегда образны» [11, с. 64]. Когда Г.Г. Нейгауз призывал развивать фантазию ученика «удачными метафорами, поэтическими образами, аналогиями с явлениями жизни, особенно душевной, эмоциональной жизни, дополнять и толковать музыкальную речь произведения» и видел в каждой детали «смысл, логику, выразительность» [14, с. 27—28], очень может быть, что в своих объяснениях он был близок тем образам, которые владели и композитором во время его творческого процесса. И подобная попытка понять смысл произведения далеко

не всегда вульгаризирует его содержание, особенно если фантазия опирается на факты подлинного текста композитора, и мотивом толкования является желание установить контакт с произведением и его автором, а не стремление к оригинальности во что бы то ни стало.

Каждое творение великого мастера индивидуально, как человеческая личность. Понять истинный смысл, заложенный в него создателем, — задача, решить которую важно не только музыковедам, теоретикам, философам, но и исполнителям, коим выпадает ответственная честь — донести до слушателя авторский замысел.

Мессы Палестрины, фуги Баха, как и различные произведения многих других великих композиторов, еще не поняты нами во всей полноте содержащихся в них смыслов: мы стоим на пороге замечательных открытий в этой области, которые будут пропорциональны росту нашего собственного понимания не только музыки, но и всеобщих законов природы и космоса.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Бодки Э.* Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. М., 1993.

2. Випперовские чтения — 1985. Вып. XVIII. Жизнь мифа в искусстве. Ч. 2. М., 1985.

3. *Вязкова Е.* К вопросу о формировании темы фуги на примере произведений Палестрины // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 40. М., 1978.

4. *Вязкова Е.* Система сложного контрапункта в произведениях Палестрины (версии творческого процесса) //Процессы музыкального творчества. Вып. 2. Сб. трудов РАМ им. Гнесиных № 140. М., 1997.

5. *Вязкова Е.* Принцип непропорционального ритмического варьирования в «Искусстве фуги» Баха и его исторические связи // Полифоническая музыка. Вопросы анализа. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 75. М., 1984.

6. *Евдокимова Ю.* Многоголосие Средневековья X—XIV веков. М., 1983 (История полифоннии. Т.1).

7. *Кац Б.* Сюжет в баховской фуге //Советская музыка. 1981. № 10.

8. *Керлот Х.Э.* Словарь символов. М., 1994.

9. *Кузнецов И.* Сложный контрапункт в мессах Палестрины // Методы изучения старинной музыки. М., 1992.

10. *Ливанова Т.* Западноевропейская музыка XVII—XVIII веков в ряду искусств. М., 1977.

11. *Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года. М., 1982. Т. 2.

12. *Лобанова М.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994.

13. *Мюллер Т.* Полифонический анализ. М., 1963.

14. *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. М., 1987.

15. *Петров Ю.* Символика и диалектика числа в «Хорошо темперированном клавире» И.С. Баха (1-й том) // Интерпретация клавирных сочинений И.С. Баха. М., 1990.

16. *Протопопов Вл.* История полифонии. Западноевропейская классика. М., 1965,

17. *Симакова Н.* «Музыка и слово» // Методы изучения старинной музыки. М., 1992.

18. *Форкель И.* О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастиана Баха. М., 1987.

19. *Южак К.* Теоретический очерк полифонии свободного стиля. Петрозаводск, 1990.

20. *Hoke H.* Die Kunst der Fuge. Autograph-Originaldruck. Leipzig, 1979.

*Татьяна* ***ЦАРЕГРАДСКАЯ***

# ГЛАВНОЕ ДЛЯ КОМПОЗИТОРА — СОЗДАТЬ СВОЙ МИР
## (к 60-летию Ю.В. Воронцова)

*Замечательному русскому композитору Юрию Васильевичу Воронцову исполняется 60 лет! С одной стороны — это возраст зрелости и гармонии, с другой — возраст творческого горения и неугасающего интереса ко всему новому. Юрий Васильевич неспешно и неустанно идет вперед, вынашивает и воплощает свои замыслы и вполне может уже гордиться достигнутым: пять симфоний, ряд прекрасных камерных сочинений, музыка для хора, фортепиано, органа... В том, как разворачивается его творческий путь, можно усмотреть параллель с прекрасным редким растением: его плоды появляются нечасто, но им присуща уникальная, единственная в своем роде красота и совершенство. Не избалованный вниманием критики, Юрий Васильевич продолжает возделывать свой сад — писать музыку, взращивать молодых композиторов — своих учеников (талант педагога по композиции — редчайший дар!) и неизменно радовать своих поклонников произведениями, отмеченными истинным чувством прекрасного.*

**О личности и творчестве**

Юрий Воронцов — композитор того поколения, которое сформировалось в 1970-е годы, в период так называемого «застоя». И хотя этот период ныне принято противопоставлять 1960-м годам, так называемой хрущевской «оттепели», полной романтических порывов в неведомое, насыщенной пафосом авангардных поисков и нон-конформистскими идеями, его влияние на становление ряда российских музыкантов также было весьма существенным. Во многом воздействие шло как раз «от противного», то есть через преодоление идеологической завесы, через сопротивление среде. Несмотря на отсутствие информации о новостях зарубежной музыки, многие стремились как можно больше узнать о том, что происходит на переднем краю композиторских поисков. Косвенно Ю. Воронцов подтверждает это: «*Беспроблемная жизнь сильно воздействует на творчество. У меня возникает ощущение, что если жизнь слишком хорошо устроена в бытовом или социальном плане, это снимает очень многое из коллизий в искусстве, они как-то мельчают*»[1]. Проблемы,

[1] Здесь и далее (за исключением цитат из опубликованных статей) высказывания Ю. Воронцова приведены по записи его личной беседы с автором.

которые возникали перед мыслящими людьми того времени, были связаны с отсутствием информации, с невидимым (а иногда и видимым) давлением мощной государственной идеологической машины. Последняя, однако, не была уже настолько мощной, чтобы подавлять все ростки интереса к искусству, существовавшему за пределами официально разрешенного. Стремление сопротивляться сообщало творческой жизни какой-то всеобщий внутренний драматизм и чувство «пограничности»: заниматься поисковым искусством значило порой напрягать все силы в борьбе за свою внутреннюю независимость. Этот драматизм и эта «пограничность» естественно и органично формировали ощущение «*экзистенции*» — ощущения особой остроты жизненных событий, самые мелкие оттенки которых давали порой чрезвычайно сильные ощущения. Потенциал экзистенциального переживания ощущается во всем творчестве Ю. Воронцова и усиливается со временем — композитор сам указывает на фазы, в течение которых его искусство обретало свое все более рельефное «лицо»: 1977 — 1987 — 1997. После 1997 года появились особенные, яркие, очень мощные сочинения, в которых накопленный опыт реализовался со всей возможной полнотой: симфония № 3 «Zero», «Пастораль» для симфонического оркестра (2003), пьеса для камерного ансамбля «Амулет» (2006).

*Юрий Васильевич Воронцов*

Для музыки Ю. Воронцова особенно важны такие свойства, как особый, очень внутренний, «интравертный», лирический характер; напряженный поиск колорита, тщательный отбор звучащих «материй»; глубокая философичность, тонкими, но прочными нитями связанная с острым чувством бытия — «экзистенцией».

### О философичности

Композитор не слишком охотно делится рефлексиями на тему своего творческого метода или основ собственной техники. «*Музыка — это творчество интуитивное, — утверждает он. — ... Говоря о своей эстетике, я бы скорее опирался на то, что говорят обо мне другие люди. Не хотел бы анализировать самого себя*». Его поиск — это поиск сути в том, что нас окружает, в самых простых, но от этого не менее величественных жизненных явлениях. Приоткрывая смысл своих поисков, он пишет: «*самыми глубокими являются те слова, которые у всех на слуху, которые мы произносим, не задумываясь, но, может, на тысячный раз произнесения в них открывается какой-то новый смысл...*». Бесконечное вслушивание в смысл простых вещей — не этим ли импульсом руководствовался М. Хайдеггер, когда писал «Бытие и время» [см.: 6]? Два этих персонажа, бытие и время, обнаруживают себя в творчестве Ю. Воронцова на каждом шагу. И хотя приближение к «бытию» тут же ставит предел выска-

зыванию — поскольку определить его логически невозможно — его наличие осторожно выглядывает из высказываний композитора: «*Иногда непонятно, откуда берутся звуки, мысли, движение... Настоящее искусство должно быть загадочно-непостижимым, как женская красота. Тайна — это и есть момент Влечения, Любви, и она всегда есть в настоящем произведении искусства*» [1, с. 26].

Нежелание объясняться оборачивается как раз парадоксальной открытостью к слушателю: то, что звучит, то, что воплощено, — это, как признает сам Ю. Воронцов, *жизнь* как таковая в ее самых, возможно, простых, но именно от этого самых сущностных проявлениях.

Слово «жизнь» — одно из ключевых слов композиторского лексикона. Эта субстанция диктует направление композиторских поисков: «*Сама жизнь во многом определяет ту нишу, в которой должен находиться музыкальный язык. Это особая задача — найти что-то интересное для слушателя, пользуясь совсем простым языком, найти те элементы современности, которые выражены какими-то фантасмагориями, необычными сочетаниями, причем не только звуковыми.*

Жизнь настолько фантасмагорична... И она иногда сочетает в себе совершенно несочетаемые вещи... Это не в прямую полистиличность, а некая экстравагантность самого языка, который и отражает эту экстравагантность жизни».

Непостижимость жизни рождает острое ощущение ее тайны и принадлежности ей, к чувству причастности ее ходу: «*Важно осознавать себя листком на Древе Вселенной и ощущать внутри себя все прошлое, настоящее и будущее музыки и культуры*» [там же, с. 27].

Непосредственная жизнь, «экзистенция», выступает как переживание, где самоощущение художника есть самое подлинное из того, что с ним происходит: «*Искреннее выражение того, что Вы видите — это и есть то, что будет в музыке. Но это не реализм, а лишь свое собственное впечатление...*». Это некое тотальное самоощущение, разлитое в непосредственности бытия. Мир отсылает художнику свой собственный образ, и год за годом этот образ становится все дифференцированнее, многосоставнее постольку, поскольку он проживается со все возрастающей способностью чувствования, детализации.

Истоки анти-рефлексивности композитора можно почувствовать в ощущении несказуемости, особой несовместимости слова и музыки. А. Шнитке в своих «Беседах» высказывал сходные идеи: «человеческое сознание имеет одну особенность: чем больше из неосознанно знаемого человеком перетягивается в область осознанного знаемого, тем больше это осознанно познаваемое теряет некую незримую неуловимую часть, которая как тень сопровождает мысль, когда она еще не откристаллизовалась. Само слово «кристаллизация» уже в известном смысле ограничение этого бесконечного стороннего мира. А когда он кристаллизуется, от него вся шелуха отходит. Но вместе с этой шелухой отходит и бесконечное количество нераскрытых возможностей, и в этом — опасность кристаллизации. Знание, когда оно приходит к кристаллизации, очень многое теряет, приобретая. Потому что кристалл — это яркое, сверкающее и неуязвимое нечто. Но вместе с тем это — кристалл, а не живое что-то, неорганическое, изменчивое. И поэтому я отдаю предпочтение не энцик-

лопедически систематизированному знанию, а тому знанию, которое есть у человека как будто бы не знающего» [2, с. 131].

Несказуемость жизни — благодатное поле для творчества, провокация поиска, запускающая таинственный механизм творческого процесса.

### О творческом процессе

В творчестве рождается ощущение полета и свободы: «*Нужно экспериментировать! В этом фантазия, игра, открытия! И хочется еще больше свободы, нежели принято в академической музыке. Поэтому каждое новое сочинение я начинаю с того, что вытесняю из себя «академичность». Выйти за эти рамки во всем — в теме, языке, яркости, необычности решений, непредсказуемости*» [1, с. 30]. Путь к свободе идет для Ю. Воронцова через сверхсознательное («*я приветствую интуицию и наиболее искреннее самовыражение*»). Он выбирает для себя путь сложного, небыстрого, как бы «ощупью» движения к художественному результату, но главным инструментом творчества считает вдохновение: «*Очень важно вдохновение. Для создания сочинения, особенно крупного, необходимо некое ощущение транса, в которое погружаешься вследствие углубления в работу. Если мое сочинение основано на «голой технике», то это заметно прежде всего мне самому. Если в сочинении появляется такой фрагмент, то я тогда жду — либо этот фрагмент не войдет в сочинение, либо техническая работа как-то преобразуется, сделается менее заметной. Но центр тяжести в сочинении должен падать на те фрагменты, в которых есть необходимая авторская энергетика, ведь композитор усилием воли, настройкой на образ дает именно тот образ, который впоследствии «цепляет» слушателя. Техника нужна затем, чтобы потери в воплощении образа были наименьшими, а воплощение — как можно точнее*» [там же].

**Этапы жизненного пути Ю.В. Воронцова**

Родился в Москве 21 октября 1952 г.
В 1972 г. окончил теоретическое отделение музыкального училища им. Гнесиных. В том же году поступил в Московскую консерваторию на отделение композиции в класс профессора Е. Голубева. Курс инструментовки проходил у Н. Ракова.
В 1977 г. окончил Московскую консерваторию по специальности «композиция», поступив в ассистентуру-стажировку того же вуза.
С 1979 г. ведет активную педагогическую деятельность в Московской консерватории и Музыкальном училище им. Гнесиных.
С 1998 г. является профессором Московской консерватории.
Член Союза композиторов России.
С 2002 г. — член Правления Московского отделения Союза композиторов России.

Творческий процесс у Ю. Воронцова достаточно долог: не желая строить свои сочинения на «голой технике», он тщательно проверяет свои ощущения и терпеливо ждет, пока подсознание образует невидимое силовое поле, способное вместить ту массу энергии, которую композитор намеревался вложить. Техника находится в подчинении у идеи, образа, целое должно «созреть». Это приводит к тому, что творческий «выход» не слишком велик: как говорит композитор, «*жизнь так складывается, что больше*

*двух-трех сочинений в год написать не удается*». И несмотря на то, что в принципе заниматься композицией хотелось бы, не отвлекаясь ни на преподавание, ни на что другое, композитору с трудом верится, что это возможно: «*внутренний голос… требует ограничиться только музыкальной деятельностью, отгородиться от проблем общества и семьи… Но я не верю в жизнеспособность такой позиции. Этот почти монашеский вариант не будет верным отражением жизни*». Приверженность Ю. Воронцова к классическому (академическому) музыкальному искусству основана на том, что именно оно несет в себе гармоничное отражение жизни.

### О «любимых предтечах»[1]

Стремление не замыкаться в кругу достигнутого все время подталкивает композитора к пересмотру своей технической базы и непрестанному изучению всей мировой музыки. Однако есть такие сочинения, которые сам композитор отмечает как ключевые для своего собственного становления: «*В моей жизни были такие точки, через которые открывалось что-то очень важное. Когда я услышал Пятнадцатую симфонию Шостаковича, я учился в училище, мне было лет 20. А на 4 курсе консерватории я услышал Симфонию № 1 Шнитке, и снова — сдвиг в сознании, возникли новые пространства для музыки. То же самое можно сказать о 4 симфонии Корндорфа, это очень дорогое мне сочинение… Перед этим был Берио, его Синфония стала для меня мощным толчком. Кроме этого, Лютославский, Лигети, Мессиан, Пярт — каждый оставил, как мне кажется, свой особый след в моей музыке*» [1, с. 29]. В музыке Ю. Воронцова мы не найдем прямых «ссылок» на любимых авторов, влияние каждый раз оказывается весьма опосредованным индивидуальным замыслом того или иного сочинения. Однако обращает на себя внимание одно общее качество, присущее, как нам кажется, всем перечисленным выше композиторам, — это склонность к масштабным идеям, часто переданным средствами симфонического оркестра. Серьезность замысла, строение, процессуальность — все это достаточно традиционные для симфонической музыки качества, идущие от постромантической «романной» концепции симфонии. Симфония как мир, вбирающий в себя разнообразие окружения — такое достаточно обобщенное понимание жанра кажется применимым и к музыке Ю. Воронцова. Мир, который рождается в камерной музыке композитора, также наполнен аллюзиями: в пьесе «Микрокосмос» (прямо ассоциирующейся с Бартоком) устанавливается определенная связь и с другими венгром — Д. Лигети. Авторский комментарий к пьесе заранее настраивает на двойственность восприятия: «*Жанр сочинения можно определить как притчу. Главенствует идея относительности. Все зависит от точки зрения. В начале развертывающиеся события воспринимаются как явления уровня «микро» с прямыми звуковыми аллюзиями из мира насекомых. Постепенно точка отсчета сдвигается и погружается куда-то вглубь музыкального процесса. Мы начинаем воспринимать все происходящее уже на уровне реальности или даже на уровне устрашающего своими масштабами макромира*». Намечающаяся удивительная трансформация размерности образа оставляет удивительное впечатление магии превращения, доступное разве что киноискусству.

[1] Выражение Б. Пастернака.

**Национальное**

Однозначно причислив себя к «западникам», Ю. Воронцов отнюдь не отказывается от национальных традиций. Его слова говорят скорее о чувстве дистанции по отношению к «формообразующим» движениям эпохи: «*Опыт западного авангарда, мне кажется, лежит все-таки в стороне от нашего слушателя, и поэтому хочется находить компромисс, когда это еще будет интересно достаточной части публики и в то же время будет отвечать стремлению быть на должном уровне новейших технических идей и интеллектуальных исканий. Быть на краю авангарда — не главное достояние России для мира в области культуры. Скорее для нас характерны другие виды ценностей — это какие-то новые тонкости душевных состояний, жесткие постановки жестких вопросов и вообще ощущение, переживание драматизма жизни, которые всегда присутствуют в нас*». «Всеприсутствие» драматизма жизни ощущается в последних сочинениях Ю. Воронцова самым непосредственным образом — но драматизм вовсе не означает открытый конфликт. Метод композитора — искусное сочетание мелких рисунков, сопоставление, на первый взгляд, незначащих деталей, общая компоновка сложной многосоставной картины, в которой остается немного места прямым противопоставлениям. Сам композитор признается: «*Бесконфликтное сочинение сделать сложнее. На этом пути у меня было только две удачи — это «Пастораль» и «Куда улетает крик». То сочинение одной краски, в нем я попытался выйти из привычной конфликтной драматургии, которая, с одной стороны, естественна, а с другой — более академична и традиционна*». Для композитора уход от конфликтности, как кажется, не означает уход от драматизма, только уровень, на котором проявляется драматическое, становится совсем глубинным.

Общий «тон» музыки «Пасторали» — идиллическая безмятежность и «нулевое» состояние духа: нет ни веселья, ни печали, есть сложный баланс между смутностью сознания и душевной сосредоточенностью. Ощущение дления, неясность и нечеткость ощущений делают эту пьесу близкой медитации, но вряд ли здесь можно говорить о «размышлении»; скорее, о «состоянии», «концентрации». Звучащее пространство призывает бесконечно тщательно вслушиваться в нюансы — но не эмоций, а их тончайших предвестников, балансирующих на грани вопроса: что это было? Меньше всего этой музыке свойственна определенность и завершенность; более всего —текучее, неясное, зачарованное. Становление такого рода — это сложнейшее соотношение взаимоуравновешивающих музыкальных идей. И это настоящий tour de force для любого композитора потому, что здесь возникает особый своеобразный род *гармонии* элементов, заставляющий чувствовать одновременно движение — и его отсутствие; происходящие события — и бессобытийность. Возникает аналогия с существующим «восточным» взглядом на сущность музыки: музыка есть то, что устанавливает гармонию между человеком и окружающим миром. В такой картине мира катарсису места нет. Но суть происходящего в этой музыке — непрерывное изменение, происходящее на таких микроуровнях, где общая картина в результате дает ощущение статики и неизменности. Один из возможных зрительных об-

разов такой неизменности — летний луг, заросший душистыми травами, едва колеблемыми легким ветром, наполненный жизнью земных испарений, сложными перемещениями мириадов насекомых, непрерывным ростом и умиранием растений… Топос «пасторали», данный композитором в названии, призывает к легкой ностальгии по вот этому покою, состоянию гармонии в себе и вокруг себя — и одновременно предполагает нереальность происходящего: ведь пастораль — это всегда игра в идиллию[1]. Обозначенный композитором источник вдохновения — русская природа средней полосы — весьма зримая аналогия построенной им картине.

Естественно, что для такой сложной и тонкой картины требовались самые изысканные и деликатные средства в сочетании с большой строгостью формы. Весь массив звучания этой пьесы можно разбить на определенные «фазы» происходящего становления: фаза рождения и обрисовки темы 1 (что условно, поскольку то, что можно назвать темой, беспрерывно изменяется)[2]; фаза длительного и постепенного разворачивания темы 2 в виде канона, происходящего на фоне продолжающихся вариантных изменений темы 1 (в рамках этой фазы происходит «сгущение» фактуры, ее уплотнение до возможных пределов как в отношении количества голосов, так и в отношении количества тембров, достижение кульминации и постепенный выход из нее); заключительная фаза разуплотнения и «рассеивания» звуковой «пыли»[3] вплоть до ее полного истаивания. Эта несложная, в общем, звуковая фабула реализуется в необычайную по красоте и тонкости партитуру.

**Основные сочинения Ю.В. Воронцова**

**5 симфоний** (1977, 1990, 2001 [“Zero”], 2006, 2008)
**«Пастораль»** для симфонического оркестра (2003)
**«Vertigo»** для симфонического оркестра (2010)
**«Прикосновение»** для скрипки и камерного оркестра (1999)
**«Lacrimoza»** для камерного оркестра (2004)
**«Con amore»** для кларнета, виолончели и фортепиано (1997)
**«Там, куда улетает крик…»** (пейзаж по стихотворению Басё) для 3-х флейт и фортепиано (1999)
**«Амулет»** для ансамбля из 17 солистов (2006)
**«Микрокосмос»** для ансамбля из 8 исполнителей (2007)
**«Status quo»** для кларнета, скрипки, альта, виолончели и фортепиано (2009)
**«Aquagrafica»** для ансамбля из 10 исполнителей (2011)
**«Buffatore»** для ансамбля из 7 исполнителей (2011)
**«Откровение»** — концерт для хора на тексты из «Апокалипсиса» (одночастный — 1998; 2-я редакция, в 4 частях, — 2005)
**«Реинкарнация»** для фортепиано (2002)
**«Сириус»** для фортепиано (2005)
**Сюита** для органа в 3 частях (2003)
**«Медитация»** для органа (2005)

[1] Подробнее о топосе пасторали в музыке см.: 3.

[2] По типу становления (вариантное обновление краткой интонационной ячейки) эту фазу можно сравнить с первыми страницами «Поцелуя земли» из «Весны священной» И. Стравинского.

[3] Звуковая пыль — термин О. Мессиана, применявшийся им к самым прозрачным по составу феноменам сонорных звучностей («сонорный пуантилизм»). См.: 7, с., 174.

Такие свойства национального самосознания, как масштабность и философичность, можно увидеть в том, какие жанры выбирает Ю. Воронцов для своей работы. Симфония — самый близкий композитору способ высказывания, к ней примыкает камерное творчество. В симфонии «Zero» композитору не чужд конфликт и даже элемент мелодрамы: «*может быть, что наше искусство — это «тельняшка, рвущаяся на груди», и так выставлять свои страсти никому не нужно. Но эта «открытость» нам самим необходима, потому что мы такие по своей национальной принадлежности*» [1]. В то же время опера — жанр, весьма характерный для русской музыки — не привлекает Ю. Воронцова. Можно предположить, что видимые слои сюжетных линий и текстовая основа обладают излишней «явленностью», не дающей места необходимой многозначности и тонкости высказывания.

С национальным самосознанием прочно связано и ключевое слово «жизнь»: «*Жизнь как таковая, жизнь и смерть, другие крупные вопросы — это всегда было свойственно русской музыке. Попытки обобщения на эти темы увлекают своими масштабами и позволяют использовать все современные композиторские техники, способы и средства*». Сказанное еще раз позволяет понять, почему жанр симфонии оказывается таким привлекательным для композитора, где он может чувствовать себя наиболее органично.

### О звуковысотной технике

Арсенал выразительных средств у Ю. Воронцова широк и опирается на достигнутое его великими предшественниками. Применяя приемы серийного письма и сонорной техники, искусно сочетая диатонику и хроматику, композитор добивается очень яркой и «теплой» выразительности. Начало симфонии «Zero» построено на обыгрывании «вздоха» флейт (инструменты выдувают воздух, создавая полную иллюзию дыхания в оркестре) и низкого вибрирующего звучания контрабасов, повторяющих гармоническую вертикаль «c-dis-a-e-h». Сочетание этих пяти звуков имеет символическое происхождение (по словам Ю. Воронцова, звуки взяты из последовательности букв отчества); чисто звуковым свойством является их «смешанное» звучание, где различаются диатонический комплекс «c-e-a-h» и хроматический звук «dis». Эти пять тонов начинают затем звучать как активная тема-призыв «a-es-e-c», располагаясь двумя восходящими интервалами: тритон «a-es» и секста «e-c», скрепленные выразительным нисходящим ходом на уменьшенную октаву «es-e». Обозначенное пятизвучие дополняется в 11—12 тактах еще четырьмя звуками: «ges-as-des-f». Создавшийся комплекс из девяти неповторяющихся звуков, уйдя на непродолжительное время в «тень» звуковысотно неопределенной сонорики у струнных и низкой меди в нижнем регистре, обретает мощное синхронизированное звучание в 21—22 тактах и неожиданно сопоставляется с ясным трезвучием «соль-минор»[1] (звуки соль-минорного трезвучия составляют недостающие до двенадцатизвучия три звука). Созданный эффект «светотени» затем дополняется лирическим обыгрыванием фигурации трезвучия

[1] Сам композитор признается, что именно соль-минорное трезвучие составляет особенно «желаемое» звучание, часто слышимое им как некий идеал гармонии

соль-минор с романтическим, даже мелодраматическим подчеркиванием терцового тона «b». Хроматика вполне традиционно выступает как оппозиция диатонике, они разделяются внутри общего двенадцатизвучного поля как «инь» и «янь». В начале пьесы «Амулет» двенадцатитоновое поле еще более дифференцированно: фактура разделена на гармонический «фон» тянущихся струнных, исполняющих семизвучную гармонию «f-cis-a-c-as-h-dis», звучащих весьма сумрачно из-за низкого регистра (самый высокий звук — «dis[1]» у первой скрипки); мелодический элемент, порученный фаготу «ces-b-ges-as» добавляет недостающие «b» и «ges», после чего ему отвечает интонация «g-e» у челесты и арфы. Звуковысотной определенности часто противостоят сонорные образования, создаваемые предельно быстрым «скольжением». Нередко носителем такого звукового «хаоса» служат медные духовые (например, труба и тромбон в пьесе «Амулет»).

Но чаще сонорика проявляется в виде звуковысотно определенных элементов: так, в одном из эпизодов симфонии «Zero» постепенно нарастающая звукомасса формируется в результате полифонического имитационного вступления голосов, тесно «прижатых» друг к другу регистром. Заполнение звукового пространства образуется путем небыстрого, но неуклонного вступления скерцозной хроматической темы последовательно у разных инструментов сверху вниз, в результате чего образуется «толща» звучания деревянных и медных духовых, под которую постепенно подкладывается тянущийся двенадцатизвучный аккорд струнных. То есть и в инструментовке композитор из единого комплекса инструментов симфонического оркестра выделяет функциональные группы и нередко противопоставляет их друг другу в рамках единого целого.

**Краски и звуки**

Уже было сказано, любимый инструмент композитора — большой симфонический оркестр. Как и В. Лютославский, Ю. Воронцов мог бы сказать: «наиболее убедительно я высказываюсь именно в оркестровых произведениях»[4, с. 108]. Богатство красок до сих пор делает оркестр непревзойденным источников новых эффектов. И несмотря на то, что инструменты оркестра принадлежат звуковым эпохам очень отдаленного времени, несмотря на появление в арсенале композиторов синтезаторов и разнообразных генераторов звука, инструменты оркестра по-прежнему являются могучим «магнитом» для композитора, чья звуковая эстетика — очень «человечна», гуманитарна по своей природе. Немногочисленные высказывания Ю. Воронцова, подтверждают это: «*Гармоничное отражение своего взгляда на мир в звуках — это на сегодня для меня главная задача. И я честно хочу отразить это на своем жизненном этапе*». Инструменты оркестра становятся не просто носителями «повышенного гуманитарного модуса», они сами включаются в игру персонификации: тембры обладают не только красочностью, но и подчас принадлежностью к сферам тьмы и света, суеты и покоя.

Краткий текст, предпосланный пьесе «Прикосновение», приоткрывает корни этого в высшей степени деликатного и вдумчивого отношения к звуку: «*Рожденное в далеком детстве желание «дотронуться до музыки» в наибольшей степени реализуемо при игре на скрипке. Прикосновение пальца исполнителя к звучащей струне — великая тайна, и пронзительность этого контакта со звуком не сравнима ни с чем другим.*

*Именно поэтому в пьесе с названием «Прикосновение» солирует скрипка — самый богатый нюансами инструмент».*

Повышенное внимание к окраске звука, к тончайшим сменам тембровых красок очевидно в любой партитуре композитора. «Микроанализ» начальных тактов пьесы «Пастораль» обнаруживает своеобразное применение техники Klangfarben: мелодия переходит от арфы к вибрафону в некоем «кружевном» диалоге; чуть позже это станет элементом имитации у разных инструментов.

Есть и другой прием: звуки, взятые на одной и той же высоте, как бы «отражаются» в тембрах разных инструментов: «ми» у арфы — «ми» у вибрафона — «ми» у челесты («Пастораль»). Каждый раз такое «ми» успевает отзвучать, оставить после себя определенное звуковое «послевкусие» — с тем, чтобы возобновиться еще где-нибудь. Можно ощутить желание композитора построить ткань произведения даже не на диалоге инструментов, а на тонких резонансах, отзвуках, «отражениях» одного звучания в другом — как это происходит, например, в начале пьесы «Амулет»: интонация терции, сыгранная челестой, затем как бы эхом отражается у арфы, не имитируясь впрямую, но возникая как акустический отзвук. Даже построение гармонических вертикалей раскрывает тонкую и тщательную работу над звучанием: многозвучные аккорды проработаны так, что звучания диссонансов и консонансов тщательно «притерты» друг к другу, не давая никакой из красок (ни более резкой, ни более мягкой) возобладать в общем ансамбле звучания.

### Красота и стиль

*«Ценю в музыке стиль как некое самоограничение, связанное с традицией (или нет). «Стильное» сочинение способно захватить даже при отсутствии эстетического взаимопонимания»* — утверждает композитор, вступая в неявный конфликт с постмодернистским сознанием. Может ли существовать стиль в условиях «игры стилями», и как тогда следует понимать этот феномен?

Нам представляется, что присущее Воронцову качество «стильности» можно обозначить не как манеру письма вообще, а как *сложный баланс*, определенную гармонию элементов в пределах одного опуса. В чем-то оно кажется родственным чутью великих дизайнеров: есть «материя» звука (общий колорит, ощущаемый еще на предкомпозиционном уровне), есть его фактурные конфигурации, к этому сочиняется структура и пропорции. В отличие от привычной гармонии художественных средств, «стильность» подразумевает и особое качество экспрессии — когда возникает не только ощущение художественной сбалансированности, но и предельной заостренности образа, его «отливание» в пластически напряженную форму. Именно на этом уровне и пролегает, как кажется, отличие гармонии средств от стильности. Одним из самых «стильных» стало сочинение «Амулет» — вероятно, воздействие моцартовской манеры повлияло на общие свойства музыкальной ткани. И хотя в музыке нет почти ничего, что указывало бы на Моцарта непосредственно — в деталях и нюансах партитуры мы находим следы поиска того высочайшего баланса сил, которым отличаются моцартовские партитуры.

Авторский комментарий: *«Пьеса написана в 2006 году по заказу ансамбля «Студия новой музыки» для программы «MOZ—ART», посвященной 250-летию со дня рождения Моцарта.*

*Амулет — это вещица, которую можно подержать в руках, и которая является оберегом от вредных внешних влияний. Музыка Моцарта — как раз такой оберег, позволяющий сохранить чувство вкуса и красоты в окружающей художника варварской, хаотичной среде (аллюзией на окружающее нас скифство является высокий фаготовый тембр в начале пьесы, отсылающий нас к «Весне священной»). Я применяю здесь определенный тип алеаторической техники, позволяющей мне при очень статичном движении использовать очень мелкие длительности. С другой стороны, мне хотелось создать такое сочинение, где бы русская душа соприкасалась с душой моцартовской музыки. Одна из точек подобного соприкосновения — это медленные, меланхоличные моцартовские Adagio и Andante. Что касается собственно моцартовского материала, то он здесь используется не только напрямую (цитата из средней части ля-мажорного фортепианного концерта, дающаяся «наплывом»), но и косвенно, через характерные фигуры: т. н. «маннгеймскую ракету» и «ламенто-выдох». Однако они даны также в сильно замедленном движении — от полуминуты до минуты каждая*». «Стильность» этого сочинения проявляется прежде всего в том, что ни о какой стилизации здесь говорить нельзя. Все аллюзии тщательно зашифрованы, сглажены общим стремлением к тонким колористическим эффектам. И даже любимое композитором трезвучие соль-минор не нашло здесь применения — вероятно, слишком прямолинейным была бы его связь с известной симфонией. Исходная гармоническая опора связана с «F», но это не значит, что звучит нечто тональное; напротив Ю. Воронцову удается удерживать ощущение сбалансированного консонантного звучания при трех переплетающихся терцовых опорах: «f-as», «e-g», «b-ges». Их суммарное звучание вдруг обнаруживает рассредоточенное присутствие уменьшенного септаккорда — характерной гармонии в музыке XVIII века. Эта звуковая определенность сменяется сонорно-алеаторной «игрой» трубы и тромбона: за этим сопоставлением чуть-чуть просвечивают контуры тематического сопоставления. Аллюзию на оркестровое тутти маннгеймского оркестра представляет эпизод, где характерный ход по трезвучию «вставлен» в звуковое пространство, содержащее и повтор одного звука, и короткий хроматический ход, и иные варианты последований ровных длительностей — и лишь сквозь это наслоение вариантов можно уловить ту самую аллюзию, которая звучит так же отдаленно, чуть-чуть просвечивая сквозь современное письмо. В результате трезвучный ход произрастает в сложную гетерофонию сонорного типа.

Пример изумительной сбалансированности структурных компонентов мы находим в «Пасторали». Центральным «событием» всей пьесы становится тройной канон, порученный струнным (вступление трех голосов у первых скрипок, ответ поручен вторым скрипкам). Плотная гетерофонная масса тихого звучания струнных слегка оживляется «пятнами» интонационных сгущений у духовых, которые разыгрывают отдельные интонации канона, то сливаясь в малообъемные кластеры, то замолкая и паузируя.

Несмотря на непрерывно звучащий канон (континуальность), вся пьеса как бы составлена из небольших фрагментов-«мазков», границы которых обозначены

цифрами в партитуре. Наблюдая за устройством этих фрагментов, мы можем заметить, что пьеса «бьется» на симметричные по величине «мазки» (как если бы это была картина кого-то из художников-«ташистов») по 4, 5 и 3 такта. Таких фрагментов в пьесе можно насчитать 36, из них лишь три фрагмента более протяженны — по восемь тактов: это, соответственно, начало канона, зона кульминации и конец канона. Так достигается «дыхание» формы. Оно ритмично в том смысле, в каком понимал ритм Мессиан — то есть состоит не из равных, а из варьируемых по протяженности «вдохов» и «выдохов».

Если тематизм образует фазовую структуру, а регистровое развертывание подчинено закону catabasis'а, то фактура живет по закону волны — с вершиной в точке «золотого сечения». Нарастание этой волны происходит через циклы «вдоха» и «выдоха» интонационных сгущений и разряжений, и самым крупным «циклом» такого рода будет тот, который представлен в цц. 25, 26, 27, что совпадает с зоной «золотого сечения». Это единственное место в пьесе, где интонационное сгущение имеет сначала нисходящую, а потом тут же и восходящую траекторию. Как если бы интонационное сгущение из пятна вдруг стало пытаться превратиться в полосу, выломиться из предписанных ему законов…

Но вряд ли бы впечатление от этой пьесы было таким неоднозначно-сложным, если бы «фазовый» принцип устройства музыкальной ткани был единственным. Другим законом, руководящим развертыванием этой нежной музыкальной ткани, является общий на всю пьесу нисходящий ход (своего рода catabasis), по правилам которого сначала все события происходят в верхних регистрах и потом мало-помалу спускаются ниже и ниже — в регистры большой и контроктавы. Неуклонное движение вниз дает ощущение мирного угасания, погружения в краски ночи, засыпания и глубокого покоя.

Вероятно, гармония этой музыки была бы неполной, если бы регистровому плавному, неспешному и величавому нисхождению не соответствовал бы в какой-то момент и anabasis. Такой момент в пьесе тоже есть — он проявляет себя после кульминации в виде неожиданно взлетающего облачка легких хроматических гамм у струнных. И становится понятно: скоро конец, энергия дыхания почти совсем исчерпана.

**Поэтика «перехода»**

Среди высказываний композитора находим такое: «*Для меня в музыке важны две противоположности: тонкость лирики и энергетика, то есть способность удерживать внимание слушателя. Здесь нет закономерности… может просто звучать обыкновенное трезвучие, и в одних случаях это держит внимание, а в других случаях не держит. Тут работают какие-то компоненты, тесно связанные вместе, и они настолько разные, что их ничем не удается измерить. Это трудно сформулировать словами…*»

Как понять это свойство энергетики, о котором говорит композитор? Мы бы обозначили его как *умение слышать взаимосвязь* — и в этом открывается сфера «переходных состояний» и собственно переходов в музыке композитора.

Опора на процессуальность не приводит Воронцова к «открытой форме», результатом композиции всегда остается про-

изведение, oeuvre. Традиции классической европейской музыки остаются внешне незыблемыми. Но внутреннее содержание аристотелевской характеристики целого («начало — середина — конец») изменяется. Акцент смещается, условно говоря, на тире — на те взаимосвязи и переходы, которыми скрепляются части формы. Сами эти переходы есть не что иное, как момент *трансформации*, *метаморфозы* — когда индивидуальность одного момента уже ушла, или растворяется прямо на наших глазах с помощью простых и прозрачных, но в то же время тонких и малозаметных приемов. Так происходит в оркестровой пьесе «Пастораль».

Но даже там, где, казалось бы, открыто существует эпизодичность, ее введение обставлено чрезвычайно тонко и красиво. Так, например, симфония «Zero» показывает нам удивительное сочетание «открытого» произведения и замкнутой конструкции. В ней есть место и внутренней непредсказуемости сюжетного хода, и рамочности завершенного произведения.

Название «Zero» пробуждает целый слой ассоциаций: это и фильм Карена Шахназарова «Город Зеро» — мистическая комедия, где реальность неразрывно переплетается с вымыслом и фантасмагорией; это и термин в азартной игре в рулетку, где «Зеро» — позиция на игральном столе, когда все ставки уходят игральному клубу, никто не выигрывает. Наконец, *Zero* — это нулевая точка отсчета, некий самый первый, исходный уровень старта, откуда путь может вести в любом направлении. Направление — движение — путь: идея пути — одна из главных в этой композиции. В одночастной симфонии прочитывается если не сюжет, то, по крайней мере, смена состояний, и их невозможно трактовать однозначно. На первом плане — последовательность *разных* образов. При этом в них не образуется строгой причинно-следственной связи; вся конструкция движется «от поворота — к повороту»[1]. Сочинение, где все события находятся в состоянии «незаданной» наперед связи, можно условно сравнить с неким зрительным рядом — например, бессюжетным кино. В противоположность «Пасторали», «Zero», будучи также одночастной композицией, построена на контрастирующих материалах, среди которых находится место и некоему подобию «скерцо» (цц. 23—34), и ложно-барочной танцевальности в духе Телемана (цц. 35—43).

Но переход от одного типа музыки к другой — это всегда интересный, красиво сделанный, постепенный процесс трансформации. «Тематизм» подвергается очень малозаметным переменам, но это приводит к своего рода «метаболе» — когда путем постепенного введения новых элементов один образ перерастает в другой. Алеаторная фактура, апериодическая и раздробленная, перерастает в стройную гармонию синхронного соль-минорного трезвучия, а оно, в свою очередь, пребывает в вариантном преобразовании, дав место линеарной четырехзвучной теме.

Композитор то погружается в звуковой хаос, то «достает» из него каким-то образом организованную музыку; все это похоже на вольную игру ассоциаций, происходящую в мозгу художника. Не возникает желания навязать этому ходу событий какую-то жесткую логику только вследствие того, что эпизоды выстроились друг за дру-

[1] Сходное состояние развития фиксирует исследователь Майкл Роуф в музыке финского композитора Кайи Саариахо: «происходит ломается необходимость следования к какой-то цели» [8, с. 82].

гом в предложенном порядке. Скорее возникает довольно уверенное ощущение, что это только лишь одна из возможностей «повернуть взгляд своего слуха» [5, с. 82]. Все уходит туда, откуда пришло, и в этой игре результат — нулевой, зеро.

**О деталях и нюансах**

Понятие нюанса пролегает не в области «что», а в области «как». Часто замечаешь, как ассоциативность тем определяется мелкими деталями выбора подачи. В симфонии «Zero» присутствует тонкая игра — одна из тем симфонии оказывается производной от припева детской песенки «Сладкая ты моя, ягодка малинка»[1]. Сравнивая исходный материал и производное от нее, мы видим, что для темы выбран один из самых «зашифрованных» ее вариантов, внешне больше похожий на ракоход фригийского оборота. Но смысл нюанса подачи как раз и состоит в том, чтобы не сделать больше того, чем сделано; есть намек — все остальное либо надо домыслить, либо остаться в состоянии припоминания — где-то когда-то я это слышал... Ракурс цитаты — совпадение в одновременности барочной (фригийский ход) и фольклорной стилистики.

Косвенным подтверждением присутствия этой песенки в тексте становится «вынутая» из него ритмическая фигура. Эта ритмическая фигура есть классическое сочетание двух античных стоп: дактиля и анапеста. Дактилический ритм, хорошо известный по начальной фразе Allegretto из Седьмой симфонии Бетховена, совершенно неожиданно приоткрывает новые смыслы незамысловатой мелодии, переосмысливаясь при повторе как «необратимый ритм» мессиановского типа.

Тема из «Пасторали» также балансирует между темой и не-темой: настолько тонка грань между индивидуализированным и неиндивидуализированным высказыванием. В процессе своего рождения она призывает дополнительные ассоциативные ряды: возникает легчайший оттенок klangfarben в передаче звуков от одного инструмента к другому (от арфы к вибрафону). Ассоциативность первого интонационного элемента содержит в себе намек на Дебюсси (невозможно миновать ассоциацию с колокольным мотивом прелюдии «Шаги на снегу»). Становление темы идет по пути приращения звукоряда: из пентатонного он становится диатоническим.

В постепенном, «ощупью», становлении этой темы не все просто и однозначно; как и в «Поцелуе земли» Стравинского, диатонике комплементарна хроматическая звучность, время от времени «затуманивающая» хрустальную прозрачность исходного квартового мотива.

В «Пасторали» интонационно звучание темы смутно напоминает русскую народную песню «Ой, да ты, калинушка» — но способ ее подачи таков, что интонационный контур лишь чуть-чуть выглядывает из облака интонаций диатонического распева, еле-еле намекает на возможность своего присутствия.

Композитор постоянен в своем движении вперед по пути обретения своего собственного «голоса», манеры выражения. Желание ставить новые задачи, избегать «регулятора правильности», который бы наперед регламентировал баланс средств в музыке — вот тот компас, который обеспечивает направление движению. Тонкие, непрерывные движения

[1] Информация, полученная от композитора.

души составляют, пожалуй, самое привлекательное для его композиторского «ока». Именно это обеспечивает, по его словам, интерес к его музыке.

***

**Несколько вопросов композитору**

1. ***Что изменилось в Вашем композиторском самоощущении за последние десять-пятнадцать лет? Какие идеи актуальны для Вас сегодня?***

С 1997 года (ровно 15 лет назад) с трио «Con amore» исполненного солистами ансамбля «Студия новой музыки» начался период сотрудничества с московскими ансамблями современной музыки, и это отразилось в моем музыкальном языке, прежде всего, в технике. Кроме этого, рубежным был 1977 год — год окончания консерватории и первой услышанной оркестровой партитуры. В 1987 году была написана Скрипичная соната — шаг в языке, знаковый для меня год. В 1997 — знакомство и погружение в пласты современной музыки и еще один шаг в развитии музыкального языка.

В отношении идей — жизнь все время подсказывает что-то, предлагает свои замысловатые и парадоксальные сюжеты. Неиссякаемый источник вдохновения — красота русской природы средней полосы.

2. ***С какими тенденциями в мировой и отечественной музыке Вы могли бы соотнести свое творчество? Какое значение имеет для Вас опыт западного авангарда? В чем Вы видите своеобразие современной отечественной музыки? Сохраняет ли она сегодня свою национально-культурную идентичность? Насколько существенна для Вас эта проблема?***

Очень не хочется чувствовать свою музыку частью некоей тенденции как в техническом, так и в художественном смысле. Главная композиторская идея — заострить индивидуальность, нюансы очень важны. Увидеть в море разнообразного общие процессы, т. е. те самые «тенденции» — это главная забота теоретика. Убежден, что лучше эти позиции не смешивать.

О западном авангарде. В России уже давно все привыкли, что все новое приходит с Запада. Мода, технические новинки, новые социальные явления. Даже ветер в Москве чаще дует с запада, что привычно. И в вечном нашем противостоянии «западников» и «славянофилов» я однозначно на стороне «западников», т. к. почему-то поиск своего собственного славянского пути у нас скатывается либо в революцию (не люблю), либо в реакционный застой (тоже мало хорошего). К авангарду отношусь с любопытством, особенно в техническом отношении. Огромная ментальная разница затрудняет эстетическое взаимодействие с западным авангардом.

Если говорить о том, что составляет национальное своеобразие российской музыки, то можно было бы назвать, во-первых, стремление искать большие темы и желание масштабно и мощно их разрабатывать; во-вторых, широкий музыкальный мазок (от ощущения наших просторов). Но в любом случае мы все, если смотреть на нас с Запада, сколь бы далеко ни пытались уйти, все равно узнаваемо русские. Мне кажется, художник вообще неизбежно координирован с той реальностью, в которой живет; точнее, где происходит его становление. И более того, степень интереса, который он вызывает, напрямую связана с глуби-

ной его проникновения в эту реальность. Вопрос насчет культурной идентичности — чисто теоретический. Композитор не должен об этом думать специально. Это получается само собой, если получается.

***3. Какие качества Вы цените в музыке прежде всего? Как бы Вы сформулировали то, что принято называть «творческим кредо»?***

И сейчас, и прежде я всегда ценил в музыке способность захватывать внимание, магнетизировать слушателя. Кроме того, в музыке важно присутствие некоей звуковой ауры, особой для каждого сочинения. Для меня имеет большое значение красота. Люблю ее как в жизни, так и в музыке. Несмотря на то многое в нашей жизни, что мешает ей существовать, красота не может исчезнуть совсем. Она — в нас и вокруг нас.

Очень существенно для меня понятие стиля как некоего самоограничения (независимо от того, связано оно с традицией или нет). «Стильное» сочинение способно захватить даже при отсутствии эстетического взаимопонимания.

В творчестве я верю в достаточно простые (хотя, может, это на первый взгляд) вещи: глубина мира отражена внутри каждого из нас. Главная задача художника — разобраться в себе самом, это самый короткий путь к вниманию людей, к их интересу.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Астахова И.* «Формула творчества» (Беседа с Ю. Воронцовым) // Музыкальная академия. 2006. № 1. С. 26—31.

2. Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. и авт. вступ. ст. А.В. Ивашкин. М.: РИК «Культура», 1994.

3. *Коробова А.Г.* О музыкальной топике жанра новоевропейской пасторали // Пастораль как текст культуры: теория, топика, синтез искусств: Сб. науч. тр. / Отв. ред. Т.В. Саськова. М.: МГОПУ, 2005. С. 53—75.

4. *Лютославский В.* Статьи, беседы, воспоминания. М., 1995.

5. *Михайлов А.В.* Поворачивая взгляд нашего слуха // *Михайлов А.В.* Языки культуры. Уч. пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 853—870.

6. *Хайдеггер М.* Бытие и время / Пер. с нем. В.В. Бибихина. Харьков: Фолио, 2003.

7. *Цареградская Т.В.* Время и ритм в музыке Оливье Мессиана. М.: Классика—XXI, 2002.

8. *Rofe M.* Capturing Time and Giving it Form*: Nymphea* // Kaija Saariaho: Visions, Narratives, Dialogues / Ed. by T. Howell, J. Hargreaves and M. Rofe. Farnham: Ashgate, 2011.

*Александр МАКСИМЕНКО*

# ПЕРВЫЙ ЭСПЕРАНТСКИЙ РОМАНС ТАНЕЕВА

Камерная вокальная лирика С.И. Танеева — сфера, казалось бы, давно изученная отечественным музыкознанием. Однако до сих пор в этой области сохраняются свои «белые пятна», связанные, в частности, с так называемыми эсперантскими романсами композитора[1]. Их судьба долгое время оставалась неизвестной. Сам факт их существования подтверждался лишь косвенными данными, поскольку ни автографов, ни изданных нот обнаружить не удалось. Тем не менее, большая работа по сбору информации об эсперантских романсах, проведенная известным московским эсперантистом Э. Будагяном, уже принесла значительные плоды. В частности, была подтверждена информация о написании Танеевым как минимум двух таких романсов. Более того, обнаружены и опубликованы[2] их тексты на эсперанто. Один из них — «Молитва» ("La preĝo") М. Лермонтова в эсперантском переводе Лео Бельмонта, другой — «Вечерние колокола» ("Sonoriloj de vespero") Томаса Мура в переводе Антона Грабовского. Кроме этого, Э. Будагяном были выявлены возможные пути дальнейших поисков эсперантских романсов в архивах Ф. Постникова и Л. Сабанеева[3].

Как следует из дневников Танеева [7, с. 138], первый романс на эсперантский текст был написан им для своего ученика — Бориса Сабанеева (1880—1918) и подарен последнему в день его рождения 30 января 1896 года.

О намерении издать этот и другой романс Танеева («Вечерние колокола») есть несколько свидетельств в журнале "Lingvo Internacia"[4], однако до сих пор неизвестно, было ли это намерение осуществлено.

Сравнительно недавно автором этих строк было установлено, что в музыкальном отделе Библиотеки Конгресса США, где хранятся рукописи брата Бориса Сабанеева — известного русского музыканта Леонида Сабанеева (ML96.S "Sabaneev collection")[5], находится копия вышеупомянутого романса Танеева на слова Лермонтова. Учитывая, что автографа Танеева до сих пор не обнаружено, эта рукописная

[1] Имеются в виду романсы Танеева на тексты, написанные на языке эсперанто, большим поклонником которого был сам композитор.

[2] См. сайт Э. Будагяна (http://erbu.narod.ru/mistero/p2.2.htm).

[3] Об истории эсперантских романсов см.: 1.

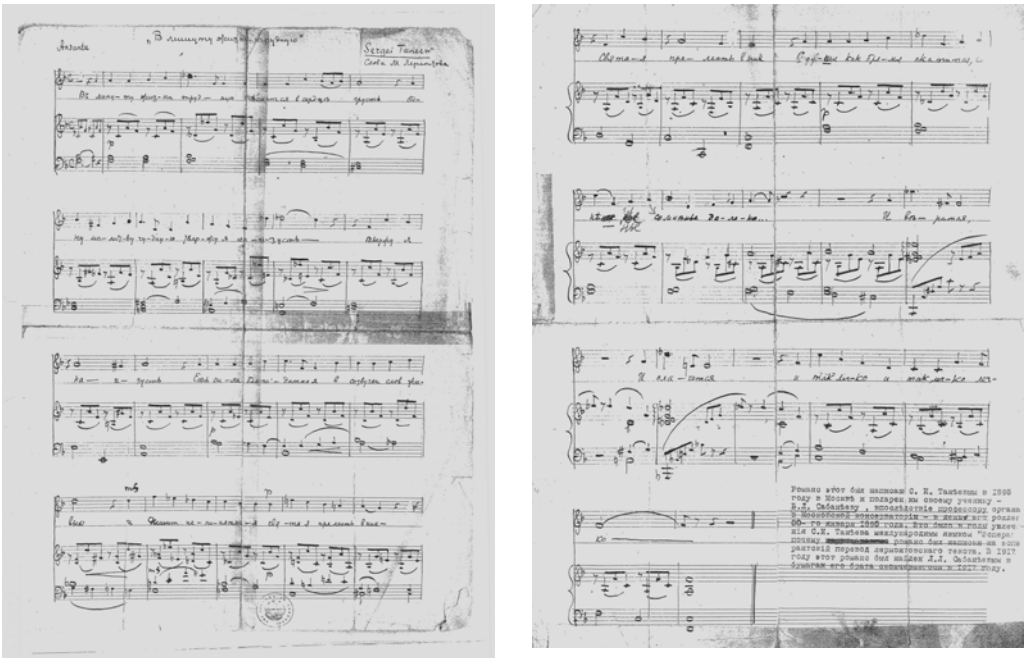
[4] См. статью Э. Будагяна [1], а также «Послесловие» настоящей статьи.

[5] Подробнее об архиве Л. Сабанеева см. в статье А. Максименко [2].

копия является единственным пока нотным источником. На основании ксерокопии данного архивного документа, любезно предоставленной Библиотекой Конгресса[1], мы получили возможность опубликовать танеевский романс[2].

В заглавии Копии не указан переписчик, однако несомненным представляется авторство Л. Сабанеева. Это подтверждается, во-первых, напечатанным на пишущей машинке комментарием, который имеется на второй странице Копии (содержание текста практически не вызывает сомнений в том, что он принадлежит Сабанееву). Во-вторых, имея возможность пристально изучать нотные автографы собственных произведений Сабанеева, мы можем утверждать, что эти автографы и копия романса Танеева выполнены одним и тем же почерком.

Копия Сабанеева (*ил. 1*) занимает два листа. К сожалению, без доступа к оригиналу нельзя точно сказать о размерах бумаги: наша ксерокопия имеет формат А3 (29,7 х 42 см), но это может быть следствием увеличения при копировании. Внешний вид ксерокопии говорит о том, что листы хранились в сложенном вчетверо виде; также видно, что они проклеены скотчем.



*Ил. 1. Копия романса С.И. Танеева «В минуту жизни трудную» из архива Л. Сабанеева, хранящегося в Библиотеке Конгресса США*

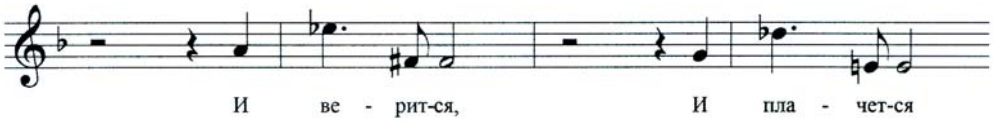
[1] Далее мы различаем термины «Копия», имея в виду рукописную копию из архива Л. Сабанеева, и «ксерокопия», относящийся к документу, который был получен из Библиотеки Конгресса.

[2] Первая публикация расшифровки Копии Л. Сабанеева состоялась на эсперанто [см.: 8].

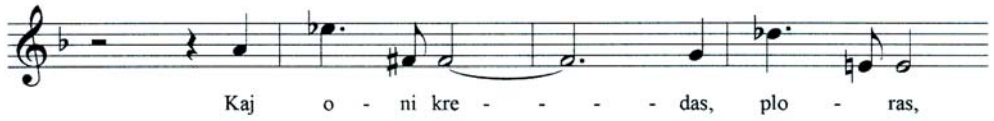
Читаемость нот и текста хорошая, за несколькими небольшими исключениями: это такты 6, 7 и 31 в вокальной и фортепианной партиях, где плохо видны нотные линейки. Тем не менее, нотный текст без труда поддается расшифровке[1].

Несмотря на то, что в машинописном комментарии к Копии романса указано, что это сочинение было создано «в годы увлечения С.И. Танеевым международным языком «Эсперанто», почему [далее зачеркнуто: «первоначально» — *А. М.*] романс был написан на эсперантский перевод лермонтовского текста»[2], собственно поэтический текст в Копии выписан на *русском языке*, а не на эсперанто[3].

Более того, эсперантский перевод Лео Бельмонта стихотворения Лермонтова, предположительно использованный С. Танеевым для его романса, не вполне ложится на музыку Копии романса. В частности, трудности возникают на словах последнего четверостишия «И верится, и плачется» — «Kaj oni kredas, ploras» во втором затактовом мотиве. Эсперантское хореическое «ploras» не может быть передано затактовой фигурой, для которой в русском варианте текста есть союз «и»:




После опубликования нами расшифровки Копии Л. Сабанеева в эсперантском журнале[4] Эрмита Тархан исполнила романс на эсперанто в собственном переложении для голоса, скрипки и арфы[5]. Ей принадлежит вариант решения указанной выше проблемы [9]. Затактовая нота *g* второго мотива становится последней нотой первого мотива, благодаря чему становится возможным использование хореической структуры имеющегося эсперантского перевода:




[1] См. «Нотное приложение» журнала.

[2] Поэтический текст для романса мог быть взят С.И. Танеевым из альманаха “La liro de la esperantistoj” («Эсперантская лира»), посланного ему Антониной Юстиновной Боровко — супругой пионера эсперанто-движения, журналиста Николая Африкановича Боровко (1863—1913). Тем не менее, как следует из дневника композитора, он не принял заглавия из альманаха (“La preĝo” — «Молитва»), что подтверждает и имеющаяся у нас копия: она озаглавлена «В минуту жизни трудную».

[3] Своеобразным отголоском эсперантского оригинала можно считать обозначение в Копии имени композитора — *Sergej Taneew*.

[4] См. сноску 2 на с. 37.

[5] Аудиозапись доступна на сайте Э. Будагяна (http://erbu.narod.ru/mistero/p2.html).

Тем не менее «загадка» сохраняется: либо оригинал романса содержит иной, видоизмененный эсперантский перевод, либо нотный текст Копии, выполненной Л. Сабанеевым, отличается от оригинала С. Танеева (ниже см. сравнительную таблицу различных версий текстов романса на русском языке и эсперанто).

| М.Ю. Лермонтов «Молитва» | Текст копии романса С.И. Танеева | Текст Лермонтова в эсперантском переводе Л. Бельмонта (по альманаху А. Грабовского) | Текст в росписи Э. Тархан |
|---|---|---|---|
| В минуту жизни трудную<br>Теснится ль в сердце грусть:<br>Одну молитву чудную<br>Твержу я наизусть. | В минуту жизни трудную<br>Теснится ль в сердце грусть:<br>Одну молитву чудную<br>Я помню наизусть,<br>Твержу я наизусть. | Se premas min doloro<br>En malfacila hor`,<br>La preĝon mi en koro<br>Ripetas el memor`. | Se premas min doloro<br>En malfacila hor`,<br>La preĝon mi en koro<br>Ripetas el memor`,<br>Ripetas el memor`. |
| Есть сила благодатная<br>В созвучьи слов живых,<br>И дышит непонятная,<br>Святая прелесть в них. | Есть сила благодатная<br>В созвучьи слов живых,<br>И дышит непонятная,<br>Святая прелесть в них,<br>Святая прелесть в них. | La forto estas ia<br>En vorta kunsonec`,<br>Ed spiras en lo tia<br>Sankteco ed dolĉes`. | La forto estas ia<br>En vorta kunsonec`,<br>Kaj spiras en ĝi tia<br>Sankteco kaj dolĉes`,<br>Sankteco kaj dolĉes` |
| С души как бремя скатится,<br>Сомненье далеко –<br>И верится, и плачется,<br>И так легко, легко… | С души как бремя скатится,<br>Сомненье далеко –<br>И верится, и плачется,<br>И так легко,<br>И так легко, легко… | Sen kred` jam ne doloras,<br>D`anim` ekfalas for …<br>Ed oni kredas, ploras,<br>Ed faciliĝas kor`. | Sen kred` jam ne doloras,<br>ne doloras,<br>D`anim` ekfalas for …<br>Kaj oni kredas, ploras,<br>Kaj faciliĝas,<br>faciliĝas, kor` |

Русскоязычный текст Копии и некоторое несоответствие ее мелодии эсперантскому переводу может свидетельствовать о том, что Копия была сделана Л. Сабанеевым *по памяти* в тот момент, когда автографа не было у него под рукой, скорее всего, после эмиграции — это предположение кажется нам наиболее вероятным. Если это верно, оригинал мог остаться в России.

Рассматривая возможность того, что этот оригинал хранился у Л. Сабанеева, но по каким-то неизвестным причинам не был передан его вдовой в Библиотеку Конгресса (основное место хранения музыкальных рукописей Л. Сабанеева), необходимо вспомнить о том, что музыкальные рукописи Л. Сабанеева после его смерти оказались в нескольких местах. В частности, они хранятся в упомянутом выше архиве в Библиотеке Конгресса США, личном архиве профессора Российской академии имени Гнесиных Т.Ю. Масловской, а также личном архиве дочери Сабанеева В.Л. Сабанеевой-Ланской. Кроме этого, музыкальные рукописи, предположительно, могут находиться в неизвестном пока архиве в Парижской консерватории имени Рахманинова, где Л. Сабанеев преподавал после эмиграции.

Насколько нам известно, в первых двух перечисленных архивах автографа Танеева нет; есть небольшая вероятность его нахождения в архиве дочери Л. Сабанеева. Возможность нахождения автографа в Консерватории имени Рахманинова маловероятна.

С другой стороны, в личном письме автору настоящей работы от Э. Будагяна последним было высказано предположение, что оригинал романса был отправлен Л. Сабанеевым в издательство С. Рахманинова «Таир» с тем, чтобы опубликовать автограф в приложении к сабанеевской монографии о С. Танееве. Однако эта книга [6] была опубликована без романса Танеева[1], так что местонахождение оригинала до сих пор остается неизвестным.

Последнее наше предположение сводится к тому, что копия могла быть выполнена Л. Сабанеевым еще в России (он уехал из страны в 1926 году), и оригинал мог остаться в неизвестном нам российском архиве (например, в бумагах Б. Сабанеева).

## ПОСЛЕСЛОВИЕ ЭРГАРДА БУДАГЯНА

Судьба эсперантских романсов С.И. Танеева довольно непроста. Все началось со следующих трех писем из Петербурга в Москву, воспроизведенных здесь с сокращениями. (Они сохранились в Российском государственном архиве литературы и искусства: фонд 880, опись 1, дело 130; «/» — означает, что далее в оригинале текст идет с красной строки.)

«7 декабря 1895 г. / Петербург / Уважаемый господин! / Я слышала от господина фон Каналошши Лефлера[2], что Вы являетесь горячим эсперантистом. Поскольку я имела удовольствие слышать в Мариинском театре Петербурга Вашу прекрасную оперу «Орестею», оставившую глубокое впечатление, ваше имя, как имя превосходного музыканта, было мне знакомо. Очень рада была услышать, что Вы эсперантист, т. к. совершенно новая идея может много выиграть, имея среди своих приверженцев известных в мире людей. / Так как Эсперанто есть новое, еще слабое дело, оно требует для своего роста многих объявлений, изданий литературных произведений, реклам, ибо большая часть публики еще не знает о его существовании. Но для расширения дела таким образом, к сожалению, нужно много денег, которых у нас нет. Поэтому мы думаем организовать какой-нибудь публичный концерт или спектакль в пользу Эсперанто. Он может сослужить двойную службу — дать деньги и сделать хорошую рекламу Эсперанто. / Не согласитесь ли Вы, уважаемый господин, помочь нам в этом предприятии? Не смогли бы Вы сочинить несколько мелодий для каких-нибудь прекрасных эсперантских стихов? Это выглядело бы очень новым и оригинальным для публики, любящей новинки. Один известный артист, Катони, согласился петь на нашем будущем концерте, и одна певица (контральто) также согласилась принять участие в нем. Если Вы дадите несколько мелодий, написанных специально для Эсперанто, если

[1] Естественно, что романс отсутствовал и в ее переиздании 2003 года [5].

[2] Фердинанд Фердинандович фон Каналошый-Лефлер (встречаются и иные варианты написания фамилии) — коллежский советник, старший архивист Общего архива Министерства Двора; один из основателей и первый председатель общества “Espero” в Санкт-Петербурге.

какой-нибудь известный драматург даст еще что-то драматическое для эсперантского спектакля, если несколько талантливых актеров примет участие в нашем спектакле — мы смогли бы организовать такой «Вечер», собрать деньги на распространение высокой идеи международного языка. / Если Вы, уважаемый господин, пожелаете дать нам в помощь сколько-то денег на это предприятие, пожалуйста, известите меня по адресу: Петербург, Малая Дворянская (на Пет. стороне), д. № 11, кв. 6, Антонине Юстиновне Боровко. С высоким уважением, А. Боровко. <...>».

«Высокочтимый господин! Некоторое время назад я послала Вам «Лиру», в которой собрано много эсперантских стихотворений, из которых Вы можете выбрать наиболее подходящие для музыки. <...> От всего сердца благодарю Вас за доброе согласие помочь нам в нашем дорогом деле, и Ваша работа для нас исключительно полезна и плодотворна. Мы не жалеем о потерянном времени. Я уже обрадовала своих иногородних друзей эсперантистов известием о Вашем любезном участии в нашем общем деле. Эсперантист г-н Гернет из Одессы просит меня обратить Ваше внимание на номера 3, 7, 10, 12, (очень важно) 14, 61, 69, 71 (“Sonoriloj de vespero” — *Э.Б.*), 76, 95, 96 в «Лире». Но я должна предупредить Вас, уважаемый господин, что издатель «Лиры» самовольно произвел изменения в исконно эсперантских («зеленых», как сказано в тексте — *Э.Б.*) словах, использовав вместо очень благозвучного ĝi — lo, вместо kaj — ed. Сейчас не следует принимать какие-либо изменения в языке, ибо таким манером мы можем легко сделать его непонятным. Я прошу Вас использовать удаленные ĝi и kaj. <...> С высоким уважением, А. Боровко. / 15 января [1896] / <...> / P.S. Не желаете ли сообщить мне, какие номера стихотворений Вы выбрали?».

«Высокочтимый господин! 11 мая [1896] / Позвольте представить Вам господина, от которого Вы получаете это письмо — это шведский эсперантист В. Лангле, путешествующий по России с помощью языка Эсперанто. Он говорит на нем очень искусно, и мы вместе провели много часов за приятной легкой беседой на нашем красивом международном языке. Думаю, Вам тоже может быть интересен практический пример разговора на искусственном языке с иностранцем. / Недавно избавившись от продолжительной болезни, я теперь пользуюсь случаем выразить Вам, уважаемый господин, мою глубокую благодарность за Вашу прекрасную музыку эсперантских романсов. Концерт, на котором я надеялась извлечь пользу из них, к сожалению, не состоялся по разным причинам, совершенно не зависящих от нас, эсперантистов. Мои друзья эсперантисты, услышав музыку этих красивых романсов, также выражают Вам сердечное спасибо — это важное приобретение для нашего дела. Не разрешите ли нам издать эти романсы? Если Вы не имеете ничего против, то будьте добры известить меня об этом; если Вы желаете как-то обусловить это издание, то я также прошу сообщить мне об этом. / Еще раз разрешите поблагодарить Вас от нас всех. / Получили ли Вы рекомендованные и отправленные мною номера нашего издания «Фантомы»? / Мой теперешний адрес: Каменноостровский проспект, д. 25, кв. 4. / С высоким уважением, А. Боровко.»

Интересно, что в эсперантском журнале “Lingvo Internacia”, № 4 (апрель) за 1896 год, уже было опубликовано следующее объявление: «Общество “Espero” извещает нас, что г-н С.И. Танеев, хорошо известный в России композитор и профессор московской музыкальной консерватории, сочинил музыку для «Молитвы» Лермонтова

и «Вечерних колоколов» Т. Мура. Оба сочинения будут изданы под общим названием «Песни эсперантистов».

О первом романсе есть запись за 30 января 1896 года в дневнике С.И. Танеева. Он указал, что сочинил этот романс в качестве подарка ко дню рождения своего ученика Бориса Сабанеева. О втором романсе упоминали в воспоминаниях другие ученики — Леонид Сабанеев (брат Бориса Сабанеева) и Ю.Н. Померанцев.

В августе 1896 года "Lingvo Internacia" (№ 8) в заметке В. Гернета «Из России» сообщает: «Общество "Espero" в Петербурге также усилило деятельность. Вероятно, мы не ошибемся, если даже скажем, что это общество было первым, которое начало энергично работать после прошлогоднего удара. Из разных заметок, напечатанных в предыдущих номерах нашего журнала, читатели уже знают об издании «Каина», о литературном конкурсе, о «Песнях эсперантистов», сочиненных нашим знаменитым композитором С.И. Танеевым. Мы не сомневаемся, что после летнего отдыха общество "Espero" вновь представит нам результаты своей работы <...>».

Увы, «Песни эсперантистов» до сих пор никто не видел.

30 апреля 1898 года С.И. Танеев записал в дневнике, что обедал вместе с В.М. Федоровским, Ю.Н. Померанцевым и Н.С. Жиляевым. Упомянул намерение Федоровского напечатать романсы. В мае 1898 года "Lingvo Internacia" (№ 5) в статье В.М. Федоровского «Из Москвы» сообщает: «Одесское отделение общества "Espero" прислало нам композиции г-на Танеева для издания их в Москве. Я верю, что они здесь будут изданы, тем более, что тогда они будут откорректированы самим автором<...>».

Еще раз, увы, т. к. имя Федоровского и следы его деятельности более не упоминались.

Можно только недоумевать: так много людей видело эти романсы, слышало их, восхищалось ими, писало о них, читало и ... забыло? О них теперь иногда упоминают в своих работах только специалисты-музыковеды. Сначала я удивлялся, но потом инициировал новую кампанию по поиску романсов. С 2004 г. в этом поиске приняли участие эсперантисты Ефим Зайдман из Ялты (Украина) и Владимир Минин из Томска (когда он жил в США), профессор Татьяна Масловская из Москвы, эсперантистка Галина Горецкая из Калининграда. Последняя очень помогла найти «Лиру эсперантистов» ("La liro de esperantistoj") с текстами, использованными Танеевым.

В июле 2011 года российский научный журнал «Музыковедение» (№ 7, с. 33—38) опубликовал статью молодого ученого Александра Максименко из Владивостока об исследовании архива Леонида Сабанеева в США. Там было приведено содержание музыкального архива, в котором, между прочим, значилась «копия романса Танеева, принадлежащая Л.Л. Сабанееву, 2 с.». Я сразу предложил А. Максименко запросить материал и исследовать эту копию, предположив, что речь идет о первом эсперантском романсе Танеева. Предположение подтвердилось.

В завершение я очень благодарю всех помощников. Вместе раскроем тайны эсперантских романсов С.И. Танеева!

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Будагян Э.* Тайна эсперантских романсов С. И. Танеева (Mistero de esperantaj romancoj de S. I. Tanejev) // Rusia Esperanto-Gazeto (REGo), 2003—2004. С. 46—47.

2. *Максименко А.* Леонид Сабанеев: архив музыкальных произведений в библиотеке конгресса США. "apocalypsis ioannis apostoli" // Музыковедение. 2011. № 7. С. 33—38.

3. *Масловская Т.Ю.* Л.Л. Сабанеев о прошлом (вместо предисловия) // Сабанеев Л.Л. Воспоминания о России / Сост. и предисл. Т.Ю. Масловская; коммент. С.В. Грохотов. М.: Классика — XXI, 2005. 268 с.

4. *Масловская Т.Ю.* «О времени и о себе»: Французский архив Леонида Сабанеева. К 130-летию со дня рождения Л. Сабанеева // Музыкальная академия. 2011. № 4. С. 133—139.

5. *Сабанеев Л.Л.* Воспоминания о Танееве. М.: Классика — XXI, 2003. 196 с.

6. *Сабанеев Л.Л.* С.И. Танеев: мысли о творчестве и воспоминания о жизни. Париж: Таир, 1930. 219 с.

7. *Танеев С.* Дневники. Кн. 1. М.: Музыка, 1981. 333 с.

8. *Maksimenko A.*, Postparolo de *Budagjan E.* "Se premas min doloro…". La unua esperantilingva romanco de Sergej Tanejev // Scienco kaj Kultoro. 2012. № 2 (marto-aprilo). P. 2—12.

9. *Tarĥan E.* Pri la romanco de S. Tanejev "La preĝo" // REGo, julio 2012, n-ro 3-4 (70-71). P. 48—50.

*Юрий БОЧАРОВ*

# КЛАССИЧЕСКАЯ СОНАТНАЯ ФОРМА: ФАКТЫ И ДОМЫСЛЫ

Как известно, современное теоретическое музыкознание рекомендует использовать универсальную методику определения форм музыкальных произведений, относящихся к единой так называемой классико-романтической эпохе. Однако нередко случается так, что подобная методика приводит к результатам, прямо скажем, не слишком удовлетворительным. Так, например, зачастую к одному и тому же типу формы приходится причислять сочинения, логика построения которых далеко не совпадает. В особенности это относится к так называемой сонатной форме, которая весьма справедливо считается наиболее сложной из всех одночастных (то есть не циклических) композиционных структур.

При отсутствии полного единообразия в трактовке самого понятия «сонатная форма», введенного в музыкознание еще в первой половине XIX века, большинство музыковедов придерживалось и придерживается концепции сонатной формы как формы реализации некоей универсальной композиционно-драматургической идеи в виде типизированной композиционной структуры, которая в основных чертах сложилась еще в последние десятилетия XVIII века, и с тех пор с теми или иными модификациями применялась в активной композиторской практике.

С этой точки зрения, сонатная форма, скажем, в музыке Моцарта и Чайковского, при всех очевидных различиях количественного порядка, — качественно единая композиционная структура. Весьма показательно определение из отечественного «Музыкального энциклопедического словаря», согласно которому сонатной является «*форма музыкальная*, основанная на экспозиц.[ионном] противопоставлении и репризном объединении муз. [ыкального] материала по к.[акому]-л.[ибо] признаку (как правило, тональному и тематическому» [4, с. 514]. Действительно, под такое предельно обобщенное и необычайно емкое определение с легкостью попадают сочинения разных эпох и стилей. Однако есть ряд обстоятельств, которые позволяют усомниться в том, что они действительно написаны в единой форме. Ведь форма не только как общеэстетическая категория, но и как вполне конкретная композиционная структура вряд ли может существовать абсолютно независимо от содержания. А вот содержание у лаконичной моноаффектной пье-

сы явно типизированного строения, какой, к примеру, является Allegro клавирной сонаты Гайдна или Моцарта, и монументальной, наполненной глубокими образными контрастами симфонической драмы в ее сугубо индивидуальном претворении, какой предстает перед нами, скажем, I часть Пятой симфонии Шостаковича, принципиально различное. Стоит ли тогда говорить о единстве формы? Думаю, ответ здесь очевиден, и он однозначно отрицателен. Хотя адепты традиционной теории, оперирующие, как им кажется, наиболее общими логическими принципами, применимыми к самому разному по своему характеру музыкальному материалу, наверное, с этим не согласятся. Но их красиво смотрящаяся в учебниках и иерархически выстроенная «универсальная» теория музыкальных форм при попытке проверки экспериментальным путем на примере сочинений, созданных в XVIII столетии, увы, частенько не срабатывает. Во всяком случае, работает с большими сбоями, особенно если сам музыкальный материал не хрестоматийный.

«Универсалистская» трактовка сонатной формы, казалось бы, служит подтверждением фактора преемственности в истории музыки, однако сам факт использования в двух разных композициях приема репризной транспозиции темы, которая поначалу контрастировала главной, еще далеко не гарантия того, что обе эти композиции построены единообразно. Тем более что и характер тематизма и тот художественный контекст, в котором использован упомянутый прием, могут существенно различаться. Если же упорно закрывать на это глаза, то содержание понятия «сонатная форма» попросту размывается, и оно фактически утрачивает свой смысл как типологическая категория.

К тому же нередко такая позиция еще более ухудшается за счет искусственно возникающих противоречий. К примеру, хорошо известно бытующее в теории утверждение, что сонатная форма и сонатное аллегро — это в общем-то синонимы[1]. Но при этом сообщается, что сонатная форма иногда встречается и в медленных частях сонатно-симфонических циклов. Однако эти положения никак не согласуются друг с другом: ну не может в медленной части быть формы сонатного *аллегро*! То же самое касается и широко распространенного утверждения о том, что у сонатной формы (читай сонатного аллегро) есть факультативный раздел — вступление. Характерное для музыки классиков *медленное* вступление в роли составной части сонатного *аллегро* также воспринимается как нонсенс или, по крайней мере, нежелательное противоречие. Но это еще ерунда по сравнению с существованием одной из «разновидностей» сонатной формы, которая, в учебнике В.Н. Холоповой «Музыкальная форма» определена как «сонатная форма с ненормативными сокращениями». Так вот в числе таких сокращений оказываются: «про-

[1] Подобное утверждение, в частности, содержится в классическом учебнике А. Шёнберга (1965), опубликованном на русском языке в 2000 году (см.: 6, с. 197).

*Адольф Бернхард Маркс (1795–1866) – один из создателей классической теории музыкальной формы*

пуск П[обочной]П[артии] в репризе, всей репризы, разработки и репризы, экспозиции и разработки» [5, с. 337]. Почему эти более чем странные конструкции рекомендуется именовать сонатной формой, совершенно непонятно.

Однако претензии к отечественному музыкознанию далеко не ограничиваются недостаточно четким содержанием понятия «сонатная форма». Они касаются и вполне конкретных параметров.

Дело в том, что еще со времен А.С. Аренского в отечественном музыкознании в целом продолжает доминировать трехчастная концепция сонатной формы, заимствованная из «Учения о композиции» А.Б. Маркса, опубликованного еще в первой половине XIX века [10]. Доминирует она и в учебной практике. В этом легко убедиться, обратившись к сравнительно недавно опубликованным учебным пособиям. Например, к книге Т.С. Кюрегян «Форма в музыке XVII — XX веков». В ней утверждается, что сонатной является «форма из трех разделов, где после первого раздела — экспозиции с противопоставлением главной и побочной тем (тонального, структурного, образного) следует второй — разработка, где темы развиваются, а затем третий — реприза, повторяющий экспозицию с изменениями тональными (вследствие транспозиции побочной темы) и, возможно, иными» [3, с. 70].

*Трехчастная концепция* сонатной формы, в первую очередь акцентирует тематический фактор. И действительно, если именно его взять за основу, в сонатной форме налицо три функционально различных раздела — экспозиция, разработка и реприза. Да и вообще трехчастная концепция достаточно стройна и логична. Более того, ей полностью соответствуют закономерности строения многих сочинений (в особенности это характерно для произведений XIX—XX веков). Но вот что касается века восемнадцатого, то тут дело обстоит не так просто. То есть три вышеназванных раздела обнаружить в сонатной форме того времени можно, только вот вся эта форма, учитывая, прежде всего, тонально-гармоническую ее сторону, образующую в условиях тональной музыки каркас любой композиционной структуры, во многих случаях оказывается... *двухчастной*. Более того, двухчастность эта часто подчеркнута довольно эффектным способом — предписанием повторять, с одной стороны, экспозицию, а с другой, — все последующее, то есть разработку и репризу вместе.

Естественно, что двухчастная концепция классической сонатной формы отнюдь не выдумка автора этих строк. Именно такой концепции придерживались европейские теоретики конца XVIII века — Г.К. Кох [8], Ф. Галеацци [7], А.Ф.К. Коллман [9], то есть представители той эпохи, когда великие композиторы прошлого как раз и создавали те самые образцы, что стали предметом анализа музыковедов последующих времен. Да и в наши дни в отечественной литературе можно найти констатацию факта двухчастности общей конструкции классической сонатной формы. Например, Л.В. Кириллина в одной из своих статей справедливо указывает на то, что Бетховен «... в полном согласии с преобладающей в теории того времени точкой зрения мыслил сонатную форму как двухколенную (первое колено — экспозиция, второе — разработка вместе с репризой)» [2; с. 103]. И это не случайно, ибо предшественницами классической сонатной формы можно с уверенностью считать характерную, прежде всего, для танцевальной музыки эпохи барокко так называемую старинную двухчастную (иначе — бинарную) форму и ее усложненную модификацию — старинную сонатную. Обе они имеют ту же логику гармонического развития, при этом им присуще обязательное повторение каждой из двух частей. Складывается, однако, впечатление, что в большинстве своем отечественные теоретики явно не хотят признавать танцевальное происхождение наиболее совершенной и сложной из всех классических музыкальных форм. Ведь, согласитесь, гораздо приятнее рассуждать о ее драматической природе, диалектической сущности и т. д. Ну а на повторяемость разделов можно ведь посмотреть как на связь с некоей традицией прошлого, которая постепенно отмирала[1].

И в самом деле, велик соблазн согласиться с такой точкой зрения. Но тогда придется закрыть глаза на противоречащие ей «неудобные» факты. А фактов этих в наследии композиторов классической эпохи набирается предостаточно, и посему на роль исключения из общего правила они никак не подходят.

Впрочем, некоторые современные исследователи стараются примирить сторонников двухчастной и трехчастной трактовок классической сонатной формы, пытаясь вовсе снять эту проблему. Так, Джеймс Уэбстер, автор статьи о сонатной форме в «Новом музыкальном словаре Гроува», называя спор о том, является ли эта форма двухчастной или трехчастной, «бесполезным» и «поверхностным», утверждает, что в данном случае налицо слияние двухчастного и трехчастного принципов и, таким образом, «типичная сонатная форма состоит из трех разделов, встроенных в двухчастную структуру» [12, с. 688]. Кажется, про-

[1] Отсюда, кстати, недалеко и до обоснования широко распространенной в учебных заведениях практики игнорирования предписанных в нотном тексте повторов основных разделов при исполнении первых частей классических сонат. Действительно, зачем их повторять, если все это — пережиток прошлого.

тиворечие снято. Но это только в том случае, если вы ограничиваетесь исключительно рамками композиционных схем и абстрагируетесь от конкретной музыкальной практики. Последняя же определенно свидетельствует о том, что в классические сонаты никто ничего и не думал встраивать. Более того, композиторы того времени вовсе не ведали, что существуют экспозиция, разработка и реприза. Они просто писали большую двухколенную форму, первая часть которой модулировала в доминанту (и этот результат закреплялся посредством изложения иной, по сравнению с начальной, дополнительной либо альтернативной темы), а вторая (вне зависимости от наличия репризного проведения начальной темы) имела обратную направленность тонального развития (показательно, что еще в 1820-е годы А. Рейха называл сонатную форму "la grande coupe binaire" [11; с. 300]).

Но ведь и А.Б. Маркс вовсе не фантазировал, когда писал о трехчастности сонатной формы — такие композиционные структуры также существовали в музыке классиков. И тут мы приходим к выводу о том, что композиционный принцип, который впоследствии назовут сонатным, изначально использовался в рамках хотя и похожих, но все-таки качественно различных структур, имевших не только разный генезис, но и четко разграниченные сферы применения.

И убедиться в этом не так уж и сложно. Достаточно лишь открыть ноты. Так, если мы обратимся к начальным Allegri классических сонат и близких им камерных ансамблей, то, как правило, обнаружим в них двухчастную (точнее — двухколенную) структуру с повторяющимися основными частями, в первой из которых наличествуют два контрастных в тематическом, и главное в тональном, отношении раздела — начальный и альтернативный (последний обычно пишется в тональности доминантовой сферы) с последующим изменением этого соотношения, при котором в заключительном, репризном разделе формы целого альтернативный раздел, как правило, представлен уже в основной тональности (для мажорных сочинений) или тональности одноименной (для минорных сочинений). Напомню, что, несмотря на выделение в такой форме экспозиции, разработки и репризы, общие ее контуры двухчастны, причем не только с тонально-гармонической точки зрения, но и с точки зрения сугубо количественной (разработка вместе с репризой, составляя единый раз-

*Антонин Рейха (1770–1836) считал сонатную форму принципиально двухчастной*

дел, уравновешивающий экспозицию, если и превышают ее, то не слишком значительно). Учитывая, что такая композиционная структура характерна прежде всего для сонат, именно ее логично считать собственно сонатной или классической сонатной формой. Вполне очевидно, что она явилась итогом линии развития, которая шла к ней от распространенной в танцевальных жанрах музыки эпохи барокко бинарной формы через старосонатную (явившуюся, в свою очередь, начальным результатом проникновения в бинарную форму принципа репризной транспозиции альтернативной темы, именуемого обычно принципом сонатности).

Совсем иную картину мы увидим при обращении к одночастным классическим увертюрам либо к начальным Allegri трехчастных итальянских увертюр второй половины XVIII столетия. Здесь также в большинстве случаев использован принцип сонатности, однако же никаких повторов основных разделов не предусматривается. В отличие от танцевальной двухколенной формы, мы сталкиваемся со сквозной, процессуальной формой с явными трехчастными очертаниями. И эта сквозная, драматическая по своей природе форма сложилась именно в увертюрах как жанре, имеющем непосредственное отношение к театру. Причем в середине XVIII века такая форма внешне напоминала двухколенную старинную сонатную, но без повторов основных частей, которые для начальных Allegri итальянских увертюр вообще были нехарактерны. И лишь в последующие десятилетия за счет расширения разработочного раздела и укрупнения репризы (которая уже стала открываться главной темой) эта структура превратилась в собственно трехчастную[1]. Учитывая, что увертюры того времени часто обозначались термином Sinfonia, такую «сквозную» трехчастную форму можно было бы (опять-таки условно) охарактеризовать как сонатную форму симфонического типа, или симфоническую форму.

И именно эта «симфоническая форма», представленная у классиков главным образом в увертюрах, оказалась исторически более перспективной, чем собственно «классическая сонатная», поскольку в большей мере отвечала идее драматического развития, определяющей в музыкальной драматургии основополагающих частей большинства сонатно-симфонических циклов XIX—XX столетий[2]. Вольно или невольно, но именно к данной типологической композиционной структуре апеллируют музыковеды, стараясь продемонстрировать идею внутреннего единства сонатной формы в разные исторические эпохи. И они, безусловно, правы, если в качестве примеров возьмут типичные образцы «симфонической формы» — скажем, увертюру «Эгмонт» Бетховена и начальную часть Шестой симфонии Чайковского. Но вот

[1] Подробнее о строении увертюр того времени см.: 1.

[2] Кстати, применение к «увертюрной» реализации принципа сонатности термина «симфоническая форма», возможно, сделало бы более понятным и само понятие «симфонизм».

если в этой паре заменить названную увертюру первой частью фортепианной сонаты f-moll, op. 2 № 1 того же Бетховена, которая написана в двухчастной классической сонатной форме, то картина окажется совершенно иной. И нам придется констатировать использование принципа сонатности в условиях принципиально различных — «танцевального» и «процессуального» («драматического») — типов построения формы.

Впрочем, было бы ошибкой выстраивать между «классической сонатной» и «симфонической» формами некую непреодолимую стену. Тем более что точки сопряжения у них, бесспорно, имеются. И тут самое время вспомнить еще об одной области применения формы, традиционно именующейся сонатной, — о первых частях классических симфоний. Здесь сложилась весьма специфическая ситуация. Дело в том, что инструментальные сочинения второй половины XVIII века, обозначенные композиторами как симфонии, но не являвшиеся при этом вступлениями к операм (то есть увертюрами), поначалу относились к сфере камерной или бытовой музыки, и по своей жанровой иерархии были близки сонатам. А потому не удивительно, что в первой части таких симфоний до середины 1780-х годов использовалась в основном двухчастная «классическая сонатная форма» с обязательным повтором не только экспозиции, но и совокупности разработки и репризы (ранние симфонии Гайдна — хороший тому пример). Но как только симфония приобрела статус собственно оркестрового жанра, удобившись в этом театральной увертюре, композиция ее первой части начала выстраиваться с учетом закономерностей построения увертюр, для которых повторы крупных разделов в рамках Allegro были нехарактерны. И проявилось это в том, что композиторы начали отказываться от повтора блока «разработка + реприза». Возник, таким образом, трансформированный «симфонический» вариант «классической сонатной формы», которая, кстати, еще сохраняла свои общие двухчастные очертания. Ибо в чисто количественном отношении разработка с репризой, ставшие уже самостоятельными разделами, тем не менее, лишь в сумме уравновешивали повторяемую экспозицию.

Именно в таком преображенном, «симфонизированном» варианте «классическая сонатная» форма встречалась в симфонических партитурах не только в конце XVIII века (например, в «Лондонских» симфониях Гайдна), но довольно часто и в послебетховенскую эпоху (вплоть до Брамса). С начала XIX столетия она также становится обычной и для первых частей сольных сонат и камерных ансамблей. Но постепенно в композиторских предпочтениях ей все же пришлось уступить свое место сквозной «симфонической» форме даже в тех жанровых областях, где еще во времена Бетховена ее приоритет не вызывал ни у кого и тени сомнения. Внешне это происходило довольно просто: снимался «всего лишь» простой повтор экспозиции, вроде бы не дающий никакой новой информации. Но эта, казалось бы, малозначи-

тельная деталь как раз и явилась показателем того, что «классическая сонатная форма» окончательно покидала историческую сцену, будучи полностью вытесненной сквозной «симфонической».

Но еще раньше «симфоническая форма» вытеснила характерную для первых частей инструментальных концертов классической эпохи композиционную структуру, которую в музыкознании принято именовать сонатной формой с двойной экспозицией. По своему происхождению и чисто внешним параметрам форма эта весьма индивидуальна. Рассматривать ее, как обычно делается, в качестве разновидности сонатной формы — исторически некорректно. Ибо ни от «классической сонатной», ни от «симфонической» она не происходила, а возникла в результате проникновения сонатного принципа в характерную для инструментальных концертов эпохи барокко ритурнельную (иначе — староконцертную) форму. Более того, эта новая композиционная структура даже чисто внешне резко отличалась как от «собственно сонатной» формы, так и от «симфонической». В первом случае — отсутствием повторов основных разделов и откровенной процессуальностью, а во втором — альтернативным композиционно-драматургическим принципом (чередование tutti — solo). Но главное отличие заключалось в исключительно своеобразно построенном начальном разделе — пресловутой «двойной экспозиции». Причем первая из этих «экспозиций» обычно характеризуется как оркестровая, а вторая — как сольная. Но партитуры почему-то свидетельствуют об обратном. Никакой сугубо оркестровой экспозиции в подавляющем большинстве случаев нет, а есть начальный ритурнель, исполняемый tutti (в том числе, как правило, и солистом). А в следующем за начальном ритурнелем разделе, начало которого часто обозначается ремаркой Solo, наряду с солистом обязательно представлен также и оркестр. Более того, непонятно как можно начальный ритурнель вообще называть сонатной экспозицией, если он начинается и завершается в основной тональности и никакого тонального противоречия между темами не содержит! Это, кстати, еще один аргумент против не очень удачного названия данной формы в учебниках. Учитывая, что изначально она все-таки не сонатная, а концертная с сонатным влиянием, точнее было бы ее именовать формой первой части классического концерта, или «классической концертной формой».

Противоречия между представлением о сонатной форме, преобладающим в современной отечественной теории музыки, и реальной исторической практикой, как мы видим, весьма существенны. И осознание их вполне естественно приводит к нескольким вполне конкретным практическим выводам.

Первый из них заключается в том, что господствующий в отечественном музыкознании «универсалистский» тип теории музыкальной формы, оперирующей абстрактными внестилевыми принципами, более или менее удовлетворительно «работает» лишь на том материале, на котором создавался, а именно — му-

зыкальном репертуаре XIX века. Попытка его использования применительно к музыке XVIII столетия чревата многочисленными сбоями и нестыковками, что особенно ярко проявляется на примере наиболее сложной из музыкальных форм — сонатной.

Второй вывод — в том, что называть любую композиционную структуру, в которой применен метод репризной транспозиции альтернативной темы, сонатной формой, разумеется, можно, но в таком случае смысл такого определения во многом обесценивается. Оно не говорит о том, как реально построено сочинение, какими принципами руководствовался автор, а дает лишь предельно общую информацию — типа той, когда о каком-то произведении говорят, что оно написано в циклической форме. А ведь это может быть и многочастная клавирная сюита эпохи барокко, и четырехчастный классический симфонический цикл с менуэтом и двухчастная композиция Четвертой сонаты Скрябина.

Третий вывод говорит о том, что в эпоху венского классицизма не существовало единой сонатной формы, которую композиторы применяли в том или ином варианте, а композиционный принцип ныне известный как сонатный, использовался в формах разного происхождения, имеющих отношение ко вполне конкретной и при этом строго определенной жанровой сфере. Напомню, что, согласно предлагаемым терминам, это *собственно сонатная форма* (а также ее «*симфонический*» вариант, не предусматривающий повтора блока «разработка + реприза»), «*сонатная форма симфонического типа*» (или «*симфоническая форма*»), в которой изначально не предусматривалось повторов основных композиционных разделов и, наконец, «*форма первой части классического концерта*» (или «*классическая концертная форма*»).

Таким образом, очевидно, что общепринятая в современном музыкознании концепция сонатной формы, несомненно, требует существенного пересмотра. И главное, с чего надо начать, — это с отказа от подхода ней (как, впрочем, и к другим формам музыкальных произведений) как ко вневременной и существующей в некоем абстрактном композиторском арсенале структуре, и, напротив, рассматривать ее в связи с вполне конкретным историческим происхождением.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Бочаров Ю.С.* Оперная увертюра последней трети XVIII века: общее и особенное // Бортнянский и его время. Материалы научной конференции. М.: МГК, 2003. С. 111–123.

2. *Кириллина Л.* Сонатный цикл и сонатная форма в представлениях Бетховена // Музыкальный язык, жанр, стиль. Проблемы теории и истории: Сб. науч. тр. / Отв. ред. В.В. Протопопов. М.: МГДОЛК им. П.И. Чайковского, 1987.

3. *Кюрегян Т.С.* Форма в музыке XVII–XX веков. 2-е изд. М.: Композитор, 2003.

4. Сонатная форма // Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1990.

5. *Холопова В.Н.* Формы музыкальных произведений: Уч. пособие. 2-е изд. СПб.: Изд-во «Лань», 2001.

6. *Шенберг А.* Основы музыкальной композиции / Пер. с англ., вступит. ст. Е. Доленко. М.: ПРЕСТ, 2000.

7. *Galeazzi F.* Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata, ed a dimostrabili principi ridotta, II. Roma, 1796.

8. *Koch H.Ch.* Versuch einer Anleitung zur Composition. Bd. 3. Leipzig, 1793.

9. *Kollman A.F.C.* An Essay on Practical Musical Composition. London, 1799.

10. *Marx A.B.* Die Lehre von der musikalischen Komposition. 4 Bde. Leipzig, 1837–1845.

11. *Reicha A.* Traité de haute composition musicale. T. 2. Paris, 1826.

12. *Webster J.* Sonata form // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by S. Sadie. Vol. 23. London, 2001. P. 687–701.

**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**

*Юлия АРТАМОНОВА*

# СИСТЕМА МОДЕЛЕЙ ЗНАМЕННЫХ СТИХИР В ПЕРГАМЕННЫХ ПЕВЧЕСКИХ РУКОПИСЯХ

Бесконечное и бесконечно разнообразное воспроизведение канона — такова сущность и движущая сила древнерусского церковного искусства. Парадоксальное на современный взгляд свойство канонической формы давать свободное дыхание художнику, оберегая его творчество от всего случайного и мешающего, было отмечено священником Павлом Флоренским в «Иконостасе». Понятие каноничности формы трактуется здесь в самом широком смысле и включает в себя не только всеобщее определение канонического как церковного — соборного — общечеловеческого, но и канон как структуру и даже как технологию[1].

Древнерусское певческое искусство как неотъемлемая часть величественного ансамбля церковных художеств обладает мощным потенциалом обновления и в то же самое время в нем издревле заложены механизмы сохранения незыблемости традиции. Одним из таких механизмов можно назвать принцип творчества по моделям, или принцип подобна. Суть этого принципа заключается в следующем: для каждой группы гимнографических жанров существует определенный круг «предустановленных» образцов-подобнов (в греческой терминологии — аутомелонов). Текст и напев этих образцов используются в качестве моделей при создании и исполнении других песнопений (в греческой терминологии — просомойонов). Наиболее богатое поле для исследователя творчества «на подобен» представляют знаменные стихиры, в обилии записанные в древнерусских певческих рукописях.

Пение «на подобен» стихир является важнейшей частью древнерусской певческой традиции и характеризует прежде всего устный ее компонент[2]. Этот вид пения имеет византийское происхождение. Стихиры «на подобен» образуют тот «мелодический фон», на котором разворачивается творческая фантазия византийских мелодов в создании оригинальных композиций. Как отмечают исследователи древ-

[1] «… трудные канонические формы во всех отраслях искусства всегда были только оселком, на котором ломались ничтожества и заострялись дарования» [8, с. 111] и далее — «Каноническая форма — это форма наибольшей естественности, то, проще чего не придумаешь. … Каноническое есть церковное, церковное — соборное, соборное же — общечеловеческое» [там же, с. 117–118].

[2] Представление о средневековой церковнопевческой культуре как об органичном сплаве письменной и устной традиций развивается в работах Лео Трейтлера (Leo Treitler), в частности, в одной из его статей, опубликованной в 1992 году [11].

нерусского певческого искусства [см.: 2; 10], напевы стихир-просомойнов (а следовательно, и аутомелонов) являются по преимуществу силлабическими. В отличие от них стихиры с оригинальной мелодикой и текстовой структурой (самогласны, или идиомелоны) более «интересны» в художественном плане и гораздо чаще становятся предметом пристального внимания ученых [см.: 3; 5; 6; 7]. Характерной чертой работ, посвященных мелодическому стилю как византийского, так и древнерусского певческого искусства, является стремление выявить прежде всего индивидуальные черты распевов.

В то же время стихиры «на подобен» представляют собой не менее значимую и заметную часть певческой культуры, ее стабильный, нормативный элемент. Система стихирных подобнов получила отражение не только в обычных певческих рукописях, но и сборниках особого состава — так называемых подобниках[1].

Церковно-певческое искусство в сильной степени зависит от существующей в ту или иную эпоху литургической практики, иными словами — от церковного устава. Установление и развитие древнерусской певческой традиции связано с бытованием сначала Студийского (XI—XIV вв.), а затем Иерусалимского уставов. Певческая традиция каждого из этих периодов имеет целый ряд специфических черт — это касается и текстов, и нотации, и репертуара гимнографии. Очевидно, что бытование системы подобнов в Студийскую эпоху имеет собственные характеристики.

В эпоху бытования Студийского Устава (XI—XIV вв.) основной репертуар нотированных стихир фиксировался главным образом в Стихирарях — минейных и постных, а также Минеях праздничных и Триодях (нотированные стихиры в составе Октоихов этого времени не обнаружены). Стихирари месячные и постные достаточно полно отражают репертуар традиционно нотировавшихся текстов и включают все виды стихир: идеомелоны, аутомелоны и просомойоны. Каков же круг моделей, которые использовались в Стихирарях?[2]

Представление о репертуаре моделей стихирарей дают прежде всего инципитные ссылки, предваряющие как отдельные стихиры-просомойоны, так и группы текстов. Указание на глас и инципит модели пишется обычно перед первой стихирой цикла, а перед остальными — только сокращение «под». Например, перед первым из трех нотированных текстов на «Воздвижение честнаго креста» (память 14 сентября) дано указание: «под Всеупова s», напротив второго и третьего на полях стоит пометка «под». Это означает, что все три текста имеют единый образец для распевания — стихиру шестого гласа «Всеупование на небесех возложихомъ». Информация о гласе и модели часто редуцируется: глас не указывается, а инципит модели сильно

[1] Подробнее о системе гимнографических моделей и терминологии пения «на подобен» см.: 1; 4; 12.

[2] Материалом для исследования репертуара стали двадцать певческих частично и полностью нотированных рукописей XI—XIV веков: БРАН 34.7.6; ГИМ Син 572, 589, 279, 278, Усп 8; ГТГ библиотека № 3349; РГАДА ф. 381 №№ 100, 131, 139, 145, 152; РГБ ф. 218 № 740, ф. 113 № 3, ф. 256 № 420; РНБ Соф 85, 96, 384, F.п. 1.68, Q.п.1 .15.

сокращается. В редких случаях инципит модели нотируется[1].

Пометка «под» ставится перед стихирами также в том случае, когда первая стихира в группе из трех-четырех стихир является аутомелоном, а остальные поются по ее образцу. Например, на «Господи воззвах» праздника Богоявления записаны три текста: «Просветителя нашего», «Иерданьскыя воды» и «Избавителю нашему», все они нотированы. На полях против первого текста дано указание на глас (в данном случае — второй), перед двумя следующими — сокращение «под». Это значит, что вторая и третья стихира поются по образцу первой, и являются песнопениями второго гласа.

Таким образом, удалось найти 82 стихирных модели, который в том или ином виде представлены в нотированных певческих рукописях древнейшего периода. Результаты этой работы представлены в сводной таблице «Модели стихир» [см. с. 64—67]. В этой таблице представлены те песнопения, на которые есть инципитные ссылки, а также стихиры, являющиеся образцом для следующих за ними текстов. В список включены также тексты «Подобниц» Типографского Устава. В Таблице песнопения расположены по гласам, внутри гласов — по алфавиту. В столбце «Инципит» даются начальные слова моделей. В столбце «Происхождение» указаны дата, память и певческая нотированная книга, в которой находится аутомелон. В столбце «Тип[ографский] Устав помечены совпадения репертуара «Подобниц» из Типографского Устава с Кондакарем и репертуара моделей рядовых певческих рукописей. Следующие два столбца таблицы содержат информацию о функционировании того или иного образца в эпоху Студийского Устава: использование для исполнения текстов Стихираря месячного и Стихираря постного. Последний столбец содержит характеристики, связанные с особенностями моделей Стихираря месячного («подвижный» и «локальный» образец). Содержание этих понятий раскрывается в последующем тексте.

Источниками репертуара моделей являются три книги: Стихирарь месячный, Стихирарь постный и Октоих. Количественно преобладают стихиры минейного цикла — их половина (41), довольно значительно представлен Октоих (26), гораздо меньше — Стихирарь постный (14). Неравномерно распределяется репертуар этих книг по гласам. В списке моделей стихир преобладают песнопения второго, шестого и восьмого гласов. Стихир Октоиха больше всего в первом и восьмом гласах, песнопения Стихираря месячного преобладают во втором гласе, тексты Стихираря постного в основном сосредоточены в шестом гласе.

В рамках репертуара стихирных моделей существует два круга образцов: для минейного и для триодного цикла. Календарная «специализация» текстов выдерживается довольно последовательно. Тем не менее, можно обнаружить и репертуарные пересечения. Вот пятнадцать образцов, которые используются в обеих книгах: «Небеснымъ чиномъ»; «О дивьное чюдо»; «Прехвальнии мучьницы»; «Облакъ тя света» (первый глас); «Егда отъ

[1] Например, в Стихираре XIV века из собрания РГБ ф. 113 № 3 нотирован инципит модели первого гласа «О дивьное чюдо» для группы стихир на хвалитех (л. 14); в рукописи РГБ ф. 256 № 420 (датируется также XIV веком) нотирован инципит модели первого гласа «Облакъ тя света» (л. 65 об.).

*«Подобницы».*
*Типографский Устав с Кондакарем (рукопись конца XI — начала XII века). Государственная Третьяковская галерея, К-5349 (библиотека № 3349)*

древа» (второй глас); «Дасть знамение»; «Яко добля»; «Хотехъ слезами» (четвертый глас); «Преподобьне отьче богоносьче»; «Радуйся постьныихъ» (пятый глас); «Всеупование» (шестой глас); «Иже въ Едеме» («Раи же въ Едеме»); «О преславьное чюдо»; «Славьную»; «Что вы наречем» (восьмой глас). Необходимо отметить, что по своему происхождению это либо тексты Октоиха, либо Минеи.

Для стихир постного цикла огромную роль играет репертуар Октоиха: из этой книги происходит большинство моделей Стихираря постного. Особенно это заметно на примере первого и восьмого гласов. Влияние стихир Октоиха на мелодический облик просомойонов Стихираря постного можно объяснить тем, что в воскресных службах Великого поста близко соседствуют песнопения Октоиха и Стихираря постного. Содержательная и мелодическая родственность стихир Октоиха и песнопений постного цикла обусловлена причинами литургического свойства: прообразом седмичного круга является Страстная седмица, и тематика песнопений седмичного круга связана с событиями Страстной седмицы. Тематическое подобие текстов влечет за собой мелодическое подобие напевов.

Вторая группа образцов Стихираря постного происходит из Стихираря минейного, но при ближайшем рассмотрении эти песнопения оказываются тематически близкими основным жанровым группам Октоиха — богородичным, крестобогородичным и мученичным. Так, тема Богородицы и ее покровительства «всем земным» развивается в аутомелоне Успения первого гласа «О дивьное чюдо»; о мученичнах Октоиха заставляют вспомнить тексты стихир «Доблии мученицы» третьего гласа, «Богозваный мученикъ» второго гласа; тема креста представлена аутомелоном восьмого гласа «О преславьное чюдо».

Стихирарь постный также стал источником моделей для распевания текстов триодного цикла: в качестве образцов используются восемь песнопений, среди них — три антифона Страстей (Чина нощи Святого пятка).

Песнопения, которые используются в качестве моделей для распевания стихир минейного цикла, в основном происходят из самого Стихираря месячного, а также из Октоиха. Большинство образцов из Октоиха (восемь из тринадцати) являются общими со Стихирарем постным. Среди моделей Стихираря месяч-

ного безусловно преобладают песнопения минейного цикла: в общем списке их насчитывается девятнадцать. Репертуар триодного цикла представлен в Стихираре месячном всего двумя моделями шестого гласа: «Господь вознесеся» и «Господи Лазарева гроба».

Стихирари, которые являются рядовыми певческими рукописями, отражают богослужебную практику эпохи. Ссылки на модели в них можно расценивать двояко. С одной стороны — как указания для исполнителей, которые по-видимому должны были хорошо помнить мелодии аутомелонов (знание напева образца значительно облегчало исполнение просомойона). Стихиры Октоиха, которые широко использовались в качестве моделей, в XI—XIV веках не известны в невменных версиях, а тексты, которые должны исполняться по образцам этих стихир — нотированы. В таком случае надо предположить, что песнопения Октоиха существовали в ту эпоху целиком в устной традиции.

Ситуация, когда модели не нотированы, а песнопения по модели записываются с нотацией, прямо противоположна византийской практике пения на подобен и выглядит тем более парадоксально, что многие модели ко времени создания древнерусских нотированных кодексов уже исчезли из практики и не зафиксированы в нотированных певческих рукописях.

С другой стороны, на наш взгляд, более правдоподобным является предположение, что указания на модели скорее являются данью византийской рукописной традиции. При переводе богослужебных текстов вместе с указаниями гласов были перенесены указания и на подобен. Процессы адаптации и записи текстов и напевов происходили с различной скоростью, и греческая система подобнов стихир была видоизменена. Можно предположить, что пробелы письменной традиции каким-то образом восполнялись существованием устной традицией распева. Но это предположение не позволяет достаточно полно реконструировать механизм функционирования традиции пения «на подобен» в эпоху Студийского Устава.

Важным источником наших представлений о системе подобнов в этот период являются «Подобьницы» Типографского Устава. Певческие рукописи древнейшего периода донесли до нашего времени единственную подборку стихирных моделей. Уникальные для своего времени, «Подобьницы» стали прообразом многочисленных «Подобников на осьмь гласов» следующей эпохи. Уникальность «Подобьниц» еще и в том, что самый ранний византийский аналог почти на полтора века моложе: это сборник гимнографических моделей из рукописи 674 Греческого собрания Российской национальной библиотеки[1].

Какова же роль «Подобьниц» в традиции пения на подобен? Мог ли этот сборник служить своего рода справочником или пособием для пения, восполняя пробелы певческих рукописей? Для того, чтобы попытаться ответить на эти вопросы, необходимо выяснить, каким образом соотносятся песнопения из подборки с репертуаром Стихирарей.

[1] Подборка моделей стихир из этого источника введена в научный оборот и дешифрована И.Г. Школьник [9]. В полном объеме репертуар моделей, входящих в эту подборку представлен в статье К. Тольсгарда [12; с. 22—27].

«Подобьницы» включают сорок гимнографических текстов, расположенных в гласовом порядке — от первого до восьмого. Несколько выбивается из этого ряда последний текст — «Господь вознесеся», принадлежащий к шестому гласу. Шесть текстов из сорока не нотированы. Среди не нотированных текстов встречаются как часто используемые в Стихирарях модели («Егда отъ древа», «Ангельскыя предъидуть»), так и не используемые вовсе («Оставив земельная», «Днесь висит на древе»).

По гласам модели распределяются следующим образом: в первом гласе — 4 текста, во втором — 5, в третьем — 2, в четвертом — 5, в пятом — 4, в шестом —12, в седьмом — 2, в восьмом — 6. Во всех песнопениях глас выдержан от начала до конца, но есть одно исключение: в группе стихир третьего гласа записан четверогласник «Въ постьницьхъ вышнии моученикъ». Половина песнопений относятся к минейному циклу, четырнадцать являются текстами Октоиха, шесть происходят из Стихираря постного (из них три — антифоны Страстей). Это соотношения в целом соответствуют общей картине распределения стихирных моделей по книгам.

Общее количество моделей стихир, выявленных в Стихирарях, вдвое превышает состав «Подобьниц». При этом восемь из сорока текстов этой подборки вообще не используются в Стихирарях в качестве образцов. То есть сравнение репертуара моделей Стихирарей и состава «Подобьниц» заставляет усомниться в том, что последние могли служить справочным пособием для певчих.

Сопоставление графики песнопений из «Подобниц» с версиями Стихирарей показывает, что знаковая строка «Подобьниц» более архаична. Об этом свидетельствует не только особенности почерка, но и состав знамен — в подборке используются более архаичные начертания. В то же время, все четыре версии обнаруживают общие композиционные черты: совпадает каденционное членение текста, сохраняется положение фитных начертаний, чередование акцентных и неакцентных знамен в строке. В целом напевы Стихирарей обнаруживают большее сходство между собой, чем с напевом подборки. Таким образом, особенности графики напевов и состава этой подборки не дает оснований расценивать «Подобьницы как реально функционировавший справочник. Вопрос о том кем, при каких обстоятельствах и каким образом использовались песнопения из этого сборника, остается открытым.

Большинство стихирных моделей являются аутомелонами минейного цикла и фиксируются в Стихираре месячном. Поэтому изучение певческой книги Стихирарь с точки зрения системы моделей может прояснить ряд вопросов, связанных с функционированием моделей в древнерусской певческой культуре.

Полные списки Стихираря месячного содержат двенадцать разделов, соответствующих двенадцати месяцам солнечного года — с сентября по декабрь. Последовательность расположения песнопений отражает не только существующий месяцеслов, но также порядок суточных служб. Стихирари эпохи Студийского Устава содержат стихиры на «Господи воззвах», на стиховне, на «Хвалите Господа» (на хвалитех). В существующих списках Стихираря части дневных служб обозначаются нерегулярно. По-

рядок следования текстов внутри одного праздника (памяти) варьируется в зависимости от конкретной рукописи.

Внутри групп песнопений одной памяти выделяются своего рода мини-циклы, объединенные единым гласом и единой моделью для распевания. Довольно часто первый текст является аутомелоном. Примерами таких мини-циклов могут служить группы во главе с аутомелонами «Преподобьне отьче» пятого гласа и «Терпяще муки» второго гласа. Мини-циклы имеют довольно раннее происхождение и, по-видимому, отражают первоначальный этап формирования практики «на подобен». Циклы подобных стихир включают, как правило, от двух до четырех текстов, но есть и исключение. В пергаменном Стихираре из Российской государственной библиотеки (ф. 256 № 420; датируется концом XIV века) для служб нескольких дней перед праздником Рождества Христова приводится двадцать четыре текста шестого гласа, двадцать два из них поются на подобен стихиры «Ангельские предъидуть силы», возглавляющей весь цикл, и все они (включая первый) не нотированы. Выпадает из этого ряда предпоследний по счету и единственный в этом ряду нотированный текст «Съльньце сыне»: хотя глас его также шестой, но графика напева позволяет сделать вывод о сугубо мелизматическом характере мелодики, напоминающей по своему облику тропари Часов царских в навечерие Рождества Христова.

В русских пергаменных Стихирарях (за исключением уже упомянутого Стихираря из собрания Российской государственной библиотеки) записывается, как правило, группа из трех текстов. Возглавляет мини-цикл аутомелон «Ангелькие предъидуть» силы, за ним следуют стихиры «Трубьныи гласъ» и «Радость роди». Традиционно все три текста нотируются (исключения единичны).

В византийской певческой традиции все тексты во главе с аутомелоном «Ангельские предъидуть» имели общий алфавитный акростих и первоначально были единой композицией.

Практически все модели, которые являются песнопениями Стихираря месячного, возглавляют циклы подобных им стихир. Случаи, когда песнопение-модель не является первым тестом мини-цикла, а стоит «обособленно», немногочисленны и касаются следующих песнопений: «Богозъванный мученикъ» второго гласа, «Доблии мученицы» и «Придете вьси» третьего гласа, тропарь пятого гласа «Видящи тя тварь», «Днесь созывает нас», «Одесную спаса», «Вертепь оуготовися» и «Пророче и проповедате» шестого гласа. Происходя из минейного репертуара, эти тексты стали моделями для стихир постного круга. То есть среди минейных стихир существует определенная «специализация»: модель мини-цикла продолжает тиражироваться в рамках минейных памятей, «одинокие» же тексты (по еще пока не выясненным мотивам) используются в гимнографии постно-цветного цикла.

Песнопения, отмеченные в рукописях как модели, используются в качестве таковых неравномерно. Существует круг текстов, которые чаще других выступают в роли образцов в различных памятях Стихираря месячного. Список излюбленных моделей, которые встретились в службах всего года, возглавляет самый короткий аутомелон второго гласа «Доме ефраитов». В порядке убывания частоты использования остальные

тексты располагаются следующим образом: «О преславьное чюдо», «Кими преславьными», «Яко добля», «Радуися постъныхъ», «Ангельския предъидуть», «Всеупование», «Зван съвыше», «Терпяще мучения», «Просветителя», «Преподобьне отьче богоносе Феодосие», «О преславьное чюдо».

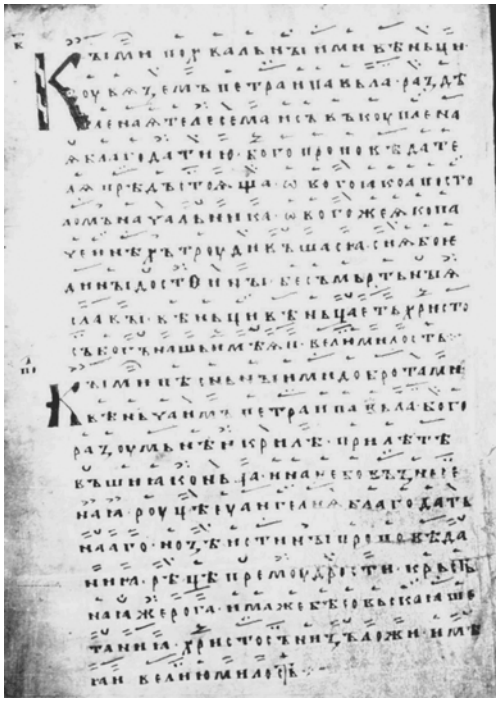
Все эти стихиры, изначально являясь частью определенного мини-цикла, могут быть использованы в ином литургическом контексте. И хотя они не звучат буквально, но их гласовый напев вполне узнаваем. Можно сказать, что они обеспечивают некоторые интонационные (а иногда — и образно-интонационные) пересечения, которые усложняют содержательный и эмоциональный аспект службы. Эти песнопения функционируют как «подвижные» модели.

Существует также довольно большое число аутомелонов, использование которых ограничено той службой, для которой они созданы — их можно определить как «локальные» модели. Дело в том, что в рукописях не всегда отмечается факт подобия стихир мини-цикла первому песнопению, но практика многократного использования песнопения в качестве модели в рамках конкретного чинопоследования весьма распространена.

Локальные аутомелоны со следующими за ними подобными стихирами в основном сосредоточены в зимних месяцах Стихираря. Многие из них непосредственно связаны с праздниками Рождественского цикла: Рождеством Христовым (25 декабря), Богоявлением (6 января) и Сретеньем (2 февраля).

Разделение на подвижные и локальные образцы во многом условно. Так, к группе локальных аутомелонов нами отнесена стихира Богоявления «Днесь Христосъ на Иердань». Действительно, для двух последующих песнопений этот текст является образцом. В то же время, для этой стихиры образцом является стихира Рождества «Днесь Христос въ Вифлеоме», которая отмечена в Таблице как «~локальный» аутомелон. В данном случае, как нам кажется, подобие мини-циклов двух служб на композиционном уровне отражает идею соотнесенности и тесной взаимосвязи двух событий — Рождества и Богоявления.

Локальные и подвижные модели различаются только с точки зрения использования их в качестве образцов в течение года. В то же время, в рамках мини-цикла, они обнаруживают сходные черты.



*Стихира «Кими похваленьми» — пример подвижного образца. Стихирарь XII века из собрания Российской национальной библиотеки (Соф. 384)*

Отличительная особенность таких мини-циклов — большое сходство стихир-просомойонов с аутомелоном. Сходство текстов может проявляться как в одинаковых инципитах («Преподобьне отьче», «О дивьное чюдо», «О преславьное чюдо»), так и в сходных эксплицитах (например, в группе стихир второго гласа с аутомелоном «Терпяще мукы»). Одинаковый текст подразумевает, как правило, совпадение напева.

В службе предпразднества Рождества исполняются две стихиры первого гласа, начинающиеся словами «Предпразднуем людие». Первая из стихир в одном из списков (ГИМ, Син 589) отмечена как самогласен. Сходство текстов не ограничивается первой строкой: полностью совпадают четыре начальных строки, соответственно, знаковая строка в обеих случаях идентична. Текстовые эксплициты стихир различны, но мелодические строки сходны. В данном случае достигается максимальное сходство с образцом.

Сходство стихир-просомойонов с аутомелоном не ограничивается начальными и заключительными строками. Семиографический анализ мини-циклов показывает, что повторяется также последовательность мелодико-графических формул, даже если членение текста просомойонов не совпадает со строчной структурой аутомелона. В качестве примера можно привести стихиры Сретенья (2 февраля) с аутомелоном «Глаголи Симеоне» и стихиры памяти «Святых отец мних» (14 января) с аутомелоном «Преподобьни отьци».

Соотношение количества стихир-просомойонов и стихир-аутомелонов и идеомелонов в Стихираре месячном изменяется от месяца к месяцу.

Репертуар Стихираря распределяется по месяцам неравномерно, что обусловлено особенностями месяцеслова этой эпохи. Наибольшее количество стихир содержится в декабрьском и январском разделах (около 200 и около 150 соответственно). Приблизительно равны по объему месяцы сентябрь, октябрь, ноябрь и август: для служб этих месяцев зафиксировано приблизительно по 100 песнопений. Меньше всего песнопений в разделах с февраля по май.

Стихиры-просомойоны составляют около четверти от общей численности песнопений Стихираря месячного. Максимальное количество просомойнов приходится на декабрь, причем основная часть — это стихиры-просомойоны мини-циклов во главе с аутомелоном. В январе, феврале и августе «на подобен» исполняется приблизительно треть текстов. В этих месяцах также большую роль играют мини-циклы с аутомелоном. В двух разделах Стихираря просомойоны практически не представлены. В памятях октября не зафиксировано ни одного текста на подобен, в июне встречается только один мини-цикл в службе апостолам Петру и Павлу (память 29 июня). Это цикл с аутомелоном второго гласа «Ками похвальными».

Если задаться вопросом о том, чем руководствовались распевщики при выборе аутомелона, можно обнаружить, что структурно-мелодическое уподобление отражает, как правило, уподобление образно-содержательное. Ярким примером этому служит цикл стихир Борису и Глебу, созданный по образцу цикла апостолам Петру и Павлу.

Характерен в этом смысле круг аутомелонов Богородичных праздников: Успенье — «О дивьное чюдо», «Дом ефраитов», «Ками похвальными», Рождество — «О дивьное чюдо», «Дом ефраитов», Введение — «Радуйся», «О дивьное чюдо».

Аутомелон «Одивьное чюдо», появляясь в службе Успению, становится мелодическим лейтмотивом всех Богородичных праздников. Напев «Дом ефраитов», который неоднократно звучит в дни празднования Рождества Христова, символизирует, по-видимому, идею божественного предназначения девы Марии и тем самым прочно связан с богородичной тематикой. Начальный возглас аутомелона «Радуйся» происходит из самого знаменитого и содержательного песнопения в честь Богородицы — акафиста — и неизменно ассоциируется с темой благой вести. Напевы аутомелонов были прочно связаны с семантикой их текстов. Использование этих мелодий для распевания стихир-просомойонов могло создавать в новой композиции дополнительный смысловой план.

Итак, каковы же основные черты системы подобнов Стихираря месячного?

■ В Стихираре месячном в качестве моделей в основном используются стихиры минейного цикла (то есть самого Стихираря месячного) и стихиры Октоиха.

■ Существует два вида образцов: локальные и подвижные. Отличаясь по степени «интонационной влиятельности» в пределах жанровой группы, эти тексты практически не отличаются по методам работы с ними исполнителей (распевщиков).

■ Стихиры-просомойны неравномерно распределяются по месяцам: основное их количество приходится на зимние месяцы. На зимние месяцы приходится также основная часть миницикло в с аутомелоном.

Необходимо также отметить, что миницикло с аутомелоном не являются исключительной особенностью только Стихираря месячного — они также занимают важное место в Стихираре постном.

При пении на подобен объектом моделирования является в первую очередь композиция напева, Наиболее стабильными участками являются начальные и заключительные фрагменты формы в целом. В напеве стихиры-просомойна как правило сохраняется последовательность мелодических строк аутомелона.

Так выглядит система моделей знаменных стихир в эпоху Студийского Устава. Принятие Иерусалимского Устава повлияло не только на литургическую, но и церковно-певческую практику. Весьма заметные изменения произошли и в системе гимнографических моделей древнерусского певческого искусства. Но это — тема другой статьи.

# Модели стихир

| ГЛАС ПЕРВЫЙ | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| № | Инципит | Происхождение | Тип. Устав | Стихирарь месячный | Стихирарь постный | Примечания |
| 1 | Глаголи Симеоне | Сретенье 2 февраля; Стихирарь мес | | + | | локальный |
| 2 | Древа есьмо | не найден | | | + | |
| 3 | Небеснымъ чиномъ | Богородичен Октоиха | + | + | + | |
| 4 | Облакъ тя света | Богородичен Октоиха | + | + | + | |
| 5 | О дивьное чюдо | Успение Богородицы (15 августа); Стихирарь мес | + | + | + | подвижный |
| 6 | Прехвальнии мученицы | Мученичен Октоиха | + | + | + | |
| 7 | Яко пророци | не определено | | | + | подвижный |

| ГЛАС ВТОРОЙ | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| № | Инципит | Происхождение | Тип Устав | Стихирарь месячный | Стихирарь постный | Примечания |
| 8 | Ангелъ оубо | Стихира Октоиха | | + | | |
| 9 | Беззакония моя | Стихира Октоиха | | | + | |
| 10 | Богозъваный мученикъ | Мц.Варваре (4 декабря); Стихирарь мес | | | + | подвижный |
| 11 | Да распнеться | 8 антифон Страстей, Стихирарь пост | | | + | подвижный |
| 12 | Дьньсь Христосъ въ Вифлеоме | Рождество Христово (собор Богородицы)(25(26) декабря); Стихирарь мес | | + | | ~локальный |
| 13 | Дьньсь Христосъ на Иердань | Богоявление (6 января) Стихирарь мес | | + | | повторяет 12 |
| 14 | Доме ефраитовь | Предпразднство Рождества Христова, Стихирарь мес | + | + | | подвижный |
| 15 | Егда отъ древа | Стихира Октоиха, также в Стихираре постном, в Вел. пяток | + | + | + | |
| 16 | Истиньную чашю | 40 мчч. (9 марта) Стихирарь мес | | + | | локальный |
| 17 | Ками похваленьми | Апп.Петр и Павел (29 июня), Стихирарь мес | + | + | | подвижный |
| 18 | О великаго ти таиньства | Догматик Октоиха | + | | + | |
| 19 | Оставив земельная | Ап.Филипп (14 ноября); Стихирарь месячный | + | | | подвижный |
| 20 | Паче ума даров | св.Савва (5 декабря); Стихирарь месячный | | | + | подвижный |
| 21 | Просветителя нашего | Богоявление (6 января) Стихирарь | | + | | подвижный |
| 22 | Съдеяныхъ ми золь | Стихира Октоиха | | | + | |
| 23 | Терпяще мучения | 40 мчч. (9 марта); Стихирарь месячный | | + | | подвижный В *Тип Уставе* глас шестой |
| 24 | Цьсарю и владыце | Ап. Стефана (27 декабря); Стихирарь месячный | | + | | локальный |
| 25 | Яко же явись | Восточна Октоиха | | + | | |

| ГЛАС ТРЕТИЙ | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| № | Инципит | Происхождение | Тип. Устав | Стихирарь месячный | Стихирарь постный | Примечания |
| 26 | В постницехъ вышним | Св.Василий (1 января); Стихирарь мес | + | | | многогласник |
| 27 | Велие чюдо | Догматик Октоиха | | | + | |
| 28 | Велия креста твоего | Мученичен Октоиха | + | | + | |
| 29 | Ветийкими словесы | Ст.Ауксентия иже с ним (13 декабря); Стихирарь мес | | + | | локальный |
| 30 | Доблии мученицы | Мчч.в Крите (23 декабря); Стихирарь мес | | | + | подвижный |
| 31 | Кресто образно | не найден | | | + | |
| 32 | Поставиша тридесять | 9 антифон Страстей, Стихирарь постный | | | + | |
| 33 | Придете вьси | Успенье Богородицы (15 августа); Стихирарь мес | | | + | подвижный |

| ГЛАС ЧЕТВЕРТЫЙ | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| № | Инципит | Происхождение | Тип. Устав | Стихирарь месячный | Стихирарь постный | Примечания |
| 34 | Вьсечестное твое рожьство | 8 сентября; Стихирарь мес | + | | | |
| 35 | Дасть знамение | Стихира Октоиха | + | + | + | |
| 36 | Зван съвыше | Апп.Петр и Павел (29 июня); Стихирарь мес | + | + | | подвижный |
| 37 | Мысленаго (Умнаго адаманта) | Мч. Георгия (23 апреля); Стихирарь мес | | | + | |
| 38 | О преславьное чюдо неверие веру | Фомина неделя, Стихирарь пост | | | + | |
| 39 | Хотехъ слезами | Стихира Октоиха | + | | + | |
| 40 | Яко добля | Мч. Георгия (23 апреля); Стихирарь мес | + | + | + | подвижный |

| ГЛАС ПЯТЫЙ | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| № | Инципит | Происхождение | Тип. Устав | Стихирарь месячный | Стихирарь постный | Примечания |
| 41 | Видящи тя тварь | Тропарь, Рождество Христово; Стихирарь месячный | + | | | В Стихираре - многогласник |
| 42 | Волсви персьдстии | Рождество Христово (25 декабря), Стихирарь мес | | + | | локальный |
| 43 | Господи при Моисеи | Стихира Октоиха | | | + | |
| 44 | Крест Господень | не найден | | | + | |
| 45 | Преподобьне отьче богоносьче | Прп.Феодосий (11 января; Стихирарь мес | + | + | + | подвижный |
| 46 | Преподобьне отьче добру обрете | Симеон Столпник (1 сентября); Стихирарь мес | + | + | + | локальный |
| 47 | Придете от види | Утро Пасхи, Стихирарь пост | | | + | |
| 48 | Радуйся постьныихъ | Св.Савва (5 декабря); Стихирарь мес | + | + | + | подвижный |

| ГЛАС ШЕСТОЙ | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| № | Инципит | Происхождение | Тип. Устав | Стихирарь месячный | Стихирарь постный | Примечания |
| 49 | Архангельскы воспоим | Стихира Октоиха | | | + | |
| 50 | Ангелькия предъидуть | Предпр.Рождества Христова; Стихирарь мес | + | + | | подвижный |
| 51 | Вертепъ уготовися | 24 декабря; Стихирарь мес | + | + | | подвижный |
| 52 | Всеупование | Косма и Дамиан (1 ноября); Стихирарь мес | + | + | + | подвижный |
| 53 | Господь вознесеся | Вознесение; Стихирарь мес | + | + | | |
| 54 | Господи Лазорева | Лазарева суббота; Стихирарь пост | | + | | |
| 55 | Господи къ гробу | Лазарева суббота; Стихирарь пост | | | + | подобен 54 |
| 56 | Днесь висит на древе | 15 антифон Страстей; Стихирарь пост | + | | | |
| 57 | Днесь созывает нас | Вмч.Дмитрий (26 октября); Стихирарь мес | + | | | подвижный |
| 58 | Имея престоломъ | Вербное воскресенье; Стихирарь пост | | | + | |
| 59 | Крест Твои Господи | 15 антифон Страстей; Стихирарь триодный | + | | | |
| 60 | Неначаемая жития | В Великую среду; Стихирарь пост | + | | + | |
| 61 | Неразумеюще | Григорий Богослов (25 января) Стихирарь мес | | | + | локальный |
| 62 | Одесную спаса | Вмц.Ефимия (16 сентября, 11 июля) Стихирарь мес | + | | + | подвижный |
| 63 | Пророче и проповедате | Пр.Илия (20 июля); Стихирарь мес | + | | | подвижный |
| 63а | Терпящая мукы | 40 мчч. (9 марта); Стихирарь месячный | + | + | | В Стихираре глас второй |
| 64 | Тридневен (Третии день) | Стихира Октоиха | + | + | | |

| ГЛАС СЕДЬМОЙ | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| № | Инципит | Происхождение | Тип. Устав | Стихирарь месячный | Стихирарь постный | Примечания |
| 65 | Днесь бдить Июда | 6 антифон Страстей; Стихирарь триодный | + | | + | |
| 66 | Не к тому возбраняеми | Стихира Октоиха | + | | | |
| 67 | Оукраси чертогъ свои | 2 февраля, Стихирарь мес | | + | | локальный |
| 68 | Подъ кровъ Твои | Богородичен Октоиха | | | + | |

| ГЛАС ВОСЬМОЙ | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| № | Инципит | Происхождение | Тип. Устав | Стихирарь месячный | Стихирарь постный | Примечания |
| 69 | Богородицу Марию | Богородичен Октоиха | | | + | |
| 70 | Господи аще и на судищи | Стихира Октоиха | + | | + | |
| 71 | Господи исполнити хотя | Богоявление (6 января); Стихирарь мес | + | + | | локальный |
| 72 | Евангелисте | Иоанн Богослов (26 сентября), Стихирарь мес | | | + | подвижный |
| 73 | Иже въ Едеме (Раи же въ Едеме) | Стихира Октоиха | + | + | + | |
| 74 | Матерь Божия слова | Стихира Октоиха | | + | | |
| 75 | Мученицы Твои | Мученичен Октоиха | | + | | |
| 76 | Мученицы Господени | Мученичен Октоиха | + | | + | |
| 77 | На небо текущее | Св.Антония (17 января); Стихирарь мес | + | + | + | локальный |
| 78 | О преславьное чюдо (О дивьное чюдо) | Воздвижение (14 сентября); Стихирарь мес | | + | + | подвижный |
| 79 | Придете вьси | Неделя о мытаре и фарисее, сб., утр.; сб.сырная, Стихирарь пост | | | + | |
| 80 | Радуйся Сион | 23 декабря, Стихирарь мес | | + | | |
| 81 | Славьную и чистую (Преславьное) | Богородичен Октоиха | | + | + | |
| 82 | Что вы наречемь | Стихира Октоиха | + | + | + | |

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Артамонова Ю.В.* Проблемы изучения древнерусского пения по моделям: терминология и репертуар. // Музыкальная культура Православного мира: традиции, теория, практика: Материалы научных конференций / РАМ им. Гнесиных. М., 1994. С. 142–150.

2. *Владышевская Т.Ф.* Система подобнов в древнерусском певческом искусстве // Musica Antiqua. VII. Bydgoszcz, 1975. P. 739–749.

3. *Грузинцева Н.В.* Стихиры-самогласны триодного стихираря в древнерусской рукописной традиции XII–XVII веков: Дисс. ... канд. иск. Л., 1990.

4. *Момина М.А.* Самоподобные песнопения automela в церковнославянских богослужебных рукописях // Русь и южные славяне / Сост. и отв. ред. В.М. Загребин. СПб.: Алтейя, 1998. С. 165–184.

5. *Парфентьев Н.П.* Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI–XVII веков: Школы. Центры. Мастера. Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1991. 234 с.

6. *Рамазанова Н.В.* Московское царство в церковно-певческом искусстве XVI–XVII веков. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 456 с.

7. *Серегина Н.С.* Песнопения русским святым. СПб.: РИИИ, 1994. 468 с.

8. *Флоренский П.А.* Иконостас // Священник Павел Флоренский. Избранные труды по искусству. М.: Изобразит. иск-во, 1996. С. 75—183.

9. *Школьник И.Г.* Византийская стихира VII–XVII веков: Дисс. … канд. иск. М., 1994.

10. *Schidlovsky N.G.* Lenten Prosomoia in the Byzantine and Slavic traditions. Princeton: Princeton University Press, 1983.

11. *Treitler L.* The «Unwritten» and «Written Transmission» of Medieval Chant and the Start-Up of Musical Notation // The Journal of Musicology. Vol. 10 (1992). P. 131–191.

12. *Troelsgard Ch.* The repertories of Model Melodies (Automela) in Byzantina Musical Manuscripts. // Cahiers de l'Institut du Moyen-Bge Grec et Latin (CIMAGL). Vol. 71 (2000). P. 3–27.

*Ирина СУСИДКО*

# СИММЕТРИИ И ПРОПОРЦИИ В МУЗЫКЕ КЛОДА ДЕБЮССИ
## (24 прелюдии для фортепиано)

То, что современная наука признает принципиальную значимость конструктивных основ музыкальной формы, — свершившийся факт, который не требует особой аргументации. Однако по отношению к некоторым конкретным явлениям истории музыки сам разговор о яркой выраженности и даже самом наличии «конструкции» по-прежнему кажется крайне проблематичным. 24 прелюдии Дебюсси для фортепиано (1910–1913) — произведения как раз такого рода. Они вполне обоснованно считаются одним из наиболее ярких проявлений музыкальной процессуальности, причем впечатление это сложилось не только и не столько из-за аналитических изысканий, сколько благодаря непосредственным слуховым впечатлениям. Именно свобода развертывания, текучесть и удивительная пластичность звуковой материи (наряду с безусловной новизной гармонического языка) понимаются нами как новаторские, неотъемлемые черты художественной манеры этого мастера. Говоря о том, что «форма у Дебюсси по своей сущности скорее органично прорастающая, чем архитектурная» [1, с. 136], швейцарский дирижер и музыковед Эрнест Ансерме фактически выразил общепринятое мнение. В различных музыковедческих трудах мы встретим тому подтверждение. Авторы, анализируя прелюдии Дебюсси, пишут о завуалированности цезур, плавности, незаметности переходов от раздела к разделу, об индуктивности музыкальной логики [2, с. 41], о непрерывном вариационном развитии, композиционной технике тематического монтажа [4, с. 95–97], то есть опять-таки о линейном развертывании музыкальной формы без ясного выявления конструктивной основы. Когда же речь заходит о строении произведений Дебюсси, а значит, и об их своеобразной музыкальной «архитектуре», вольно или невольно рассуждения замыкаются на одной проблеме: как относится композитор к нормам классико-романтической традиции.

Ответ на этот допрос в значительной степени ясен и прост. Дебюсси в своих критических статьях не раз вполне определенно высказывался по этому поводу.

Не без иронии писал он о неприятии академических форм, которые называл «административными» [3, с. 17], об отрицании того, что считал «риторикой профессионализма» [8, с. 153]. Без особой симпатии относился композитор и ко многим музыкальным явлениям, находящимся в русле «немецкой» традиции. Традиционная классико-романтическая форма в произведениях Дебюсси часто фактически полностью отсутствует, строение его произведений индивидуально, не задано какими-либо привычными схемами или принципами. То, что организует и выявляет архитектонику композиции в европейской музыке нового времени, а именно ее расчлененность и функциональное соподчинение частей, явно выраженная тематическая повторность и контрасты крупных построений, целенаправленная тональная логика — все это или вовсе не характерно для Дебюсси, или преломляется у него крайне специфично и своеобразно[1]. Слова самого композитора не оставляют сомнения в его собственном отношении к этому вопросу: «Уже у Бетховена искусство развития темы опирается на повторы, возвращения к идентичным мотивам. Вагнер довел этот способ почти до карикатуры... Я хотел бы достичь, и достигну наконец того, чтобы музыка избавилась от мотивов[2] и строилась скорее на одном постоянном мотиве, течение которого ничто не прервет и который никогда не повторится [...] Уже не будет между двумя повторами ни характерного мотива, связанного с положением в форме произведения, ни поспешного и поверхностного заполнения пустот» [Цит. по: 8, с. 153]. Иными словами: долой рефрены и репризы, нейтральные фигуры ходов и связок, ставшие традиционными типы изложения — «знаки» функций в форме. Но вот в чем состоит парадокс. Даже признавая и описывая своеобразие композиций Дебюсси, музыковеды все-таки обращаются к традиционным для классической формы категориям и терминам. Так, обсуждается вопрос о квадратности и неквадратности у Дебюсси, о специфике его экспозиций, реприз и код, которые часто мало похожи на аналогичные по названию разделы классической формы, даются определения структурам его сочинений, причем ни одно из них не обходится без значительного числа оговорок. В итоге получается, что классическая форма у Дебюсси отсутствует, а музыковедческая «профессиональная

[1] К выводу об индивидуальности структурных решений у Дебюсси и отказе от традиционной романтической формы приходит в своей книге Мария Портер [10], предварительно предложив обзор различных музыковедческих концепций формы в произведениях этого композитора.

[2] Под «мотивом» Дебюсси, скорее всего, понимает не синтаксическую единицу музыкальной речи — в таком смысле мотивы у него сохраняются и никуда не исчезают, — а собственно тему в ее структурной целостности.

риторика» осталась. Когда же возникают попытки определить специфику его композиций без апелляций к классической традиции форм, то констатировать приходится тематический, а не собственно структурный уровень формы. Именно повторность тематических элементов вне зависимости от их временной протяженности и весомости становится критерием концентрической формы [см.: 2, с. 153], сцепление мотивов или вариантное преобразование одного «непрерывного» мотива оценивается как основной композиционный принцип, который, собственно, и формирует структуру [см.: 4]. Хочется еще раз подчеркнуть: такая позиция в отношении музыки Дебюсси не только понятна, но и вполне оправдана. То, что составляет новизну его стиля в прелюдиях, а именно новое ощущение музыкального времени и пространства, звуковой энергии — все это заставляет обращать внимание прежде всего на процесс развертывания, становления музыкальной материи. Логика же традиционной формы кажется сковывающей, необязательной, мешающей, а школьная терминология — весьма беспомощной, сколькими бы оговорками ее не уточняли.

Правомерным становится вопрос: а существует ли вообще в прелюдиях Дебюсси форма как конструкция, или тематический процесс является единственной структурообразующей силой? Ответ на него следует, вероятно, начать с того замечания, что никто из музыкантов, серьезно занимающихся музыкой Дебюсси, не отказывает ей в строгой внутренней упорядоченности. Конструктивная стройность, безупречная логичность, интуитивно ощущаемая соразмерность его форм бесспорны. В них заключена особая тайна воздействия музыки Дебюсси, та ясность и изящество, которые характерны для французского вкуса. Правильность такого ощущения не вызывает сомнения. Неясным остается один лишь нюанс — то, в чем конкретно заключается эта соразмерность и совершенство формы. В чем секрет *конструктивной* стройности музыки, практически полностью порвавшей с классико-романтическими структурными нормами? Вспоминая впечатления от непосредственного восприятия музыки Дебюсси, высказывания самого композитора, совершенно очевидно, что ответ на этот вопрос бесполезно искать в сфере классической теории формы.

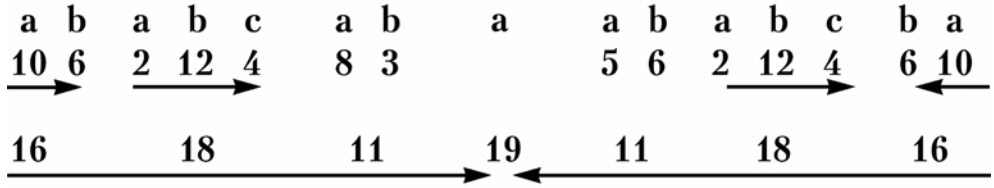
Пожалуй, к разгадке секрета музыкальной конструкции у Дебюсси можно приблизиться иным путем, обратившись к таким изначальным и универсальным для музыки и искусства в целом качествам, как *число*, *пропорция*, *симметрия*. В свободно развертывающейся, прорастающей форме у Дебюсси эти категории, проявляют себя прежде всего в метре. Как известно, в отличие от немецкой традиции, метр у Дебюсси — не столько акцентно организованная пульсация, сколько мера времени, поэтому именно времяизмерительный аспект является крайне

важным для анализа его структур. Проще говоря, количество тактов в музыкальном построении, соотнесение этих построений по протяженности становится основой архитектоники. Не случайно интересные результаты достигаются при анализе прелюдий Дебюсси методом метротектонизма, создателем которого был Г.Э. Конюс [см.: 5]. В основу этого метода положена идея обязательного наличия в музыкальной форме симметрии построений. Причем проявляется эта симметрия вне зависимости от тематической и функциональной принадлежности построений. Экспозиция темы, например, может, согласно Конюсу, симметрично «отражаться» в кодовом построении или связке. Вторая половина сочинения понимается в этом случае как некий «адекват» начальных построений — принцип, убедительно проиллюстрированный ученым на многих примерах. Сам Конюс не анализировал сочинения Дебюсси, однако идея автономности метрического, «мерного» аспекта формы, его относительной независимости от тематизма оказывается в данном случае едва ли не более плодотворной, чем при рассмотрении классических или романтических опусов.

Несколько слов хочется сказать о методике метротектонического анализа применительно к музыке Дебюсси. Основой измерения построений для Конюса была его теория хореической пульсации тактов высшего порядка, составлявших строительные клетки — своеобразные кирпичики музыкальных конструкций. Однако, судя по результатам, то есть конкретным аналитическим этюдам, сам теоретик существенно модифицировал и развивал эту идею. Решающим в конечном счете оказывалось членение по тематической, фактурной, регистровой, ритмической, гармонической общности небольших построений. Именно такой подход дает возможность применить метод метротектонического анализа к прелюдиям Дебюсси. Наиболее важным отголоском собственной метрической концепции в аналитических этюдах Конюса остается момент так называемого наложения или вторгающейся каденции — приема, часто встречающегося в классико-романтической традиции. Такие вторгающиеся каденции он предлагает относить к новому построению, чтобы избежать тем самым двойного подсчета тактов. Для анализа музыки Дебюсси эта деталь не имеет столь же важного значения, однако ее следует учитывать. Особо стоит оговорить принцип подсчета тактов в произведениях с переменным размером, который в прелюдиях встречается неоднократно. В этом случае, определяя мерную единицу, мы соприкасаемся с коренным вопросом статистики, «арифметики» музыкального времени: что является точной мерой — реальное время в секундах и минутах или количество тактовых пульсаций? Представляется, что по отношению к музыке Дебюсси этот вопрос можно решать не одним, а несколькими способами. Чаще всего единицей меры остается такт, хотя и трактуется он скорее не как

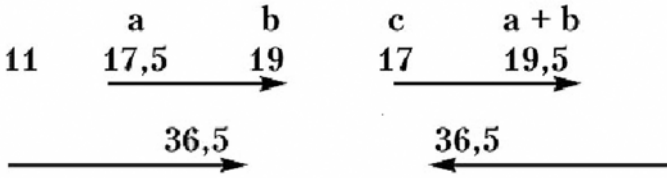
проявление акцентной периодической пульсации, а как мера музыкально организованного времени. То есть такт оказывается своеобразным аналогом единицы времени — секунды, минуты — именно в ее времяизмерительной ипостаси. Такты с другим размером могут трактоваться как части основного размера (3/8 — как половина 6/8), в исключительных случаях, как, например в «Дельфийских танцовщицах», в качестве мерной единицы выступает метрическая доля, что не противоречит и даже соответствует неторопливому развертыванию музыкального времени в этой пьесе. Понятно, что любого рода подсчеты тактов в музыке Дебюсси несут на себе оттенок условности из-за замедлений и ускорений темпа и что более высокая степень точности может быть достигнута при хронометрическом измерении звучания различных интерпретаций (в том числе и существующих авторских)[1]. Однако и при анализе нотного текста возможно выявить некие коренные принципы музыкальной архитектоники, создающие опору для импульсивной, свободно развертывающейся ткани музыки Дебюсси.

*Конструктивная соразмерность, симметричность* звуковых «объемов» — органическое качество прелюдий Дебюсси. В ряде случаев пропорциональность построений в целом совпадает с членением формы по тематическому принципу, что вполне соответствует классической модели формы. В прелюдии «Генерал Лявин — эксцентрик» друг друга уравновешивают одинаковые по тематическому составу построения, в которых (за исключением двух одиннадцатитактов) сохраняется также точная величина мотивов в тактах:



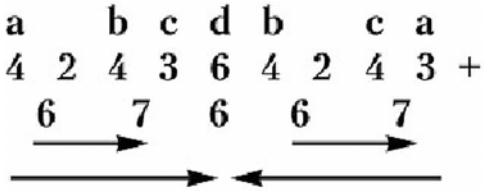

Точной или почти точной масштабной зеркальной симметрии построений может соответствовать свободная зеркальная симметричность тематической диспозиции:

«Холмы Анакапри» (1, V)

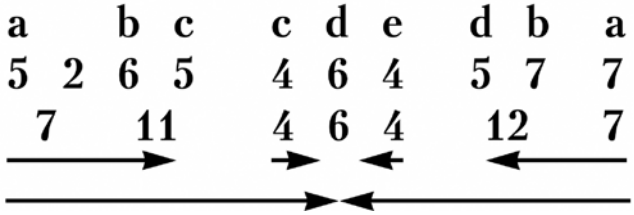



[1] На сложность проблемы подсчета тактов в произведениях Дебюсси указывал Р. Хоуэт, предпринимавший попытки точного хронометрирования [см.: 9, с. 158-160].

«Канопа» (2, X)




«Вереск» (2, V)

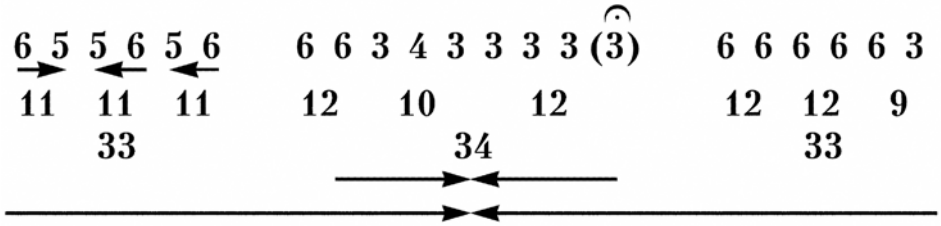



Правда, в таких случаях можно говорить скорее о том, что тематический и метротектонический уровни произведений совпадают по своему членению (т. е. по цезурам между тематическими элементами и конструктивными «строительными» ячейками) и в общей логике зеркального отражения. Если же сопоставить построения, уравновешивающие друг друга, то, в полном согласии с теорией Конюса, их тематическое «наполнение» чаще всего оказывается совершенно различным. Так, в «Вереске» начальный и конечный семитакты идентичны по тематизму, однако оси тематической и масштабной зеркальной симметрии не совпадают. В прелюдии «Холмы Анакапри», соразмерность которой столь совершенна, что позволяет учесть даже полутакты, реприза элементов *a* и *b* уравновешивает экспозицию только первого из них. Даже в «Канопе» — образце конструктивной и тематической пропорциональности — отсутствует полное совпадение двух этих параметров: один и тот же тематический элемент в экспозиции и репризе занимает неодинаковое количество тактов, а равновесие возникает между разными элементами.

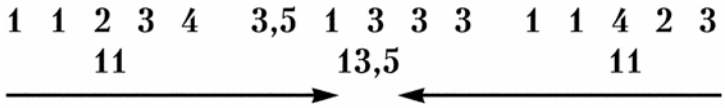
В целом, *зеркальную симметрию* можно считать главным принципом метротектонического строения в прелюдиях: как в соотношении достаточно крупных (по количеству тактов) построений, так и внутри тактовых групп, на уровне первичного членения. Более того, этот конструктивный принцип ярко проявляется и в тех случаях, когда симметричность тематической диспозиции выражена неявно, трактована крайне свободно или же вовсе отсутствует. Особенно характерны в этом смысле прелюдии, в которых не используется техника «мотивного монтажа»

и развивается один, говоря словами самого Дебюсси, «непрерывный мотив», как, например, в «Дельфийских танцовщицах» (за мерную единицу здесь принята метрическая доля; знак ферматы, поставленный композитором между 20 и 21 тактами трактован как дополнительные три доли):

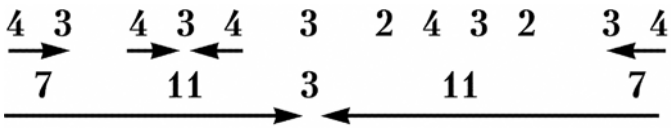
«Дельфийские танцовщицы» (1, I)




«Шаги на снегу» (1, VI)



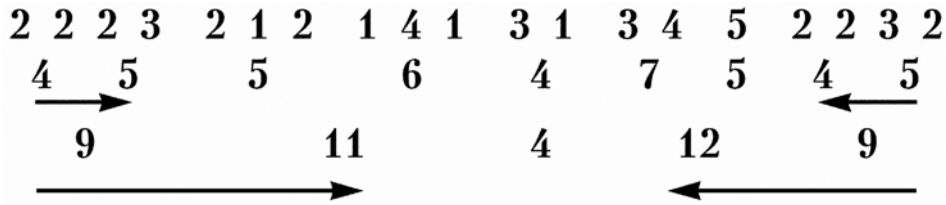

«Девушка с волосами цвета льна»



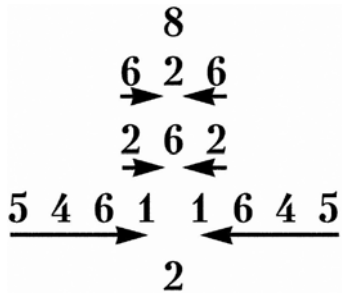

«Мертвые листья» (2, II)

Для полноты картины приведу еще несколько схем метротектонического анализа прелюдий с проявлением зеркальной симметричности формы вне прямой или даже без какой-либо зависимости от наличия или отсутствия этого принципа в организации тематического материала. Симметричность выражена в них по-разному. То в своем обычном, «классическом» варианте, то — как в «Парусах», где симметрично построенные группы тактов как бы нанизаны на единый стержень, то — в самом общем плане, как в «Танце Пека», где достигается равновесие двух одинаковых по количеству тактов разделов, внутренняя конструктивная симметрия в которых отсутствует.

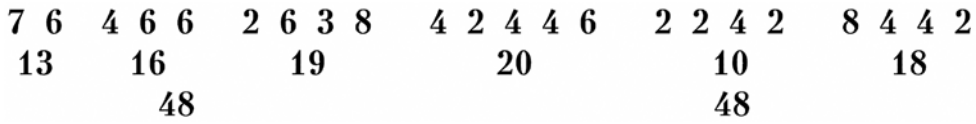
«Терраса, посещаемая лунным светом» (2, VII)




«Паруса» (1, II)

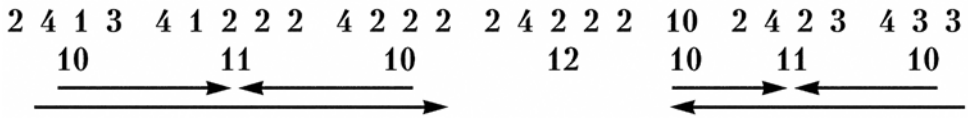



«Менестрели» (1, XII)

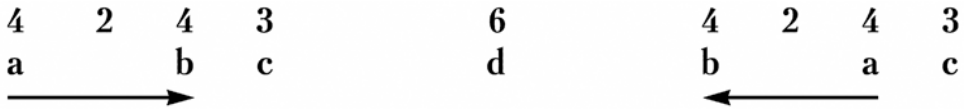



«Танец Пека» (1, XI)

«В знак уважение С. Пиквику…» (2, IX)



«Ундина» (2,VIII)




Признавая всю важность выявления зеркально симметричных закономерностей в тектонике прелюдий Дебюсси, нельзя не обратить внимание еще на один принцип, организующий их структуру и имеющий не менее существенное значение. Речь идет об одной из важнейших архитектонических закономерностей искусства, которая Конюсом не изучалась, — о *принципе золотого сечения*. В общем плане идея о главенстве в форме Дебюсси этого принципа высказывалась английским музыковедом Р. Хоуэтом[1].

Прежде чем обратиться к конкретным примерам, следует сказать несколько слов о критериях и способе выявления точки золотого сечения в прелюдиях Дебюсси. Как известно, золотое сечение — это разновидность пропорции, в которой целое так относится к большей части, как большая часть к меньшей. Иначе говоря, большая часть составляет приблизительно 0,62 от целого. В простых дробях принцип золотого деления может быть также приблизительно выражен соотношениями 2/3, 3/5, 5/8, 8/13, 13/21, 21/34 и т.д. Числа 2-3-5-8-13-21 — это одна из разновидностей прогрессии, так называемый ряд Фибоначчи, в котором каждое последующее число является суммой двух предыдущих.

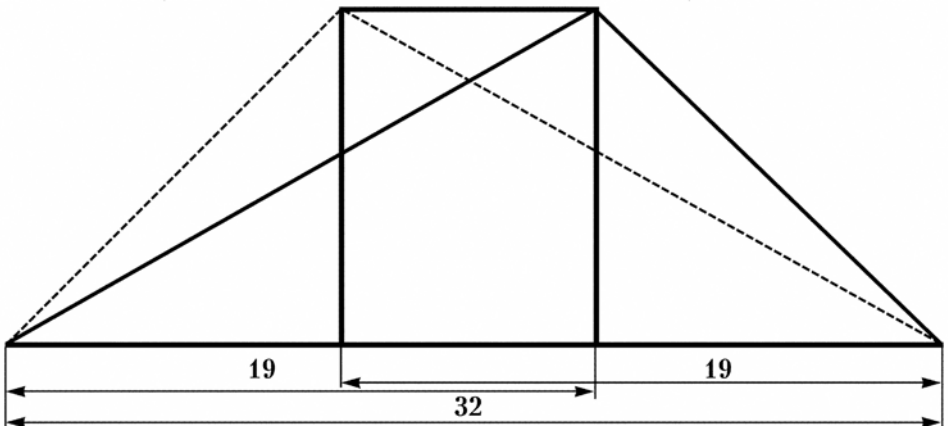
Определять математически достоверное положение точки золотого сечения в классико-романтической форме не имеет особого смысла (хотя встречается и абсолютно точное соблюдение пропорции). Причина этого, вероятно, коренится в том, что основную роль в организации формы и особенно в ее восприятии на слух играют тематические и тональные соотношения. Чаще всего можно говорить о целой зоне золотого сечения, о самом общем претворении этого принципа. При анализе прелюдий Дебюсси речь должна идти, напротив, о нахождении именно «математически» определенного такта, попадающего в точку золотого сечения. Причем отчетливо выявленной и конструктивно значимой эту точку можно считать только в тех случаях, когда она отмечена каким-либо определенным «событием»: сменой метра, тонального центра, лада, появлением нового или возвращением уже звучавшего тематического элемента, новой фактуры — в этом смысле мерная

[1] В своей книге [*9*] Р. Хоуэт приводит великолепные анализы с точки зрения принципа золотого сечения преимущественно крупных произведений Дебюсси (особенно впечатляет разбор «Моря»), замечая, что в прелюдиях эти закономерности проявляются наименее явно.

сторона музыкальной формы корреспондирует с ее тематической организацией, но, подчеркнем, не исчерпывается ею. В любом случае такой момент должен быть логически и композиционно значимым, являться своеобразной вехой в процессе формообразования.

Один из наиболее простых и ясных примеров конструктивной роли принципа золотого сечения — уже рассматривавшаяся нами прелюдия «Канопа», в которой ярко проявляется также структурная симметрия. В ней выявлена точка золотого сечения как в обычном для музыкального произведения значении — от начала к концу, так и в противоположном — от конца к началу:

«Канопа» (2, X)



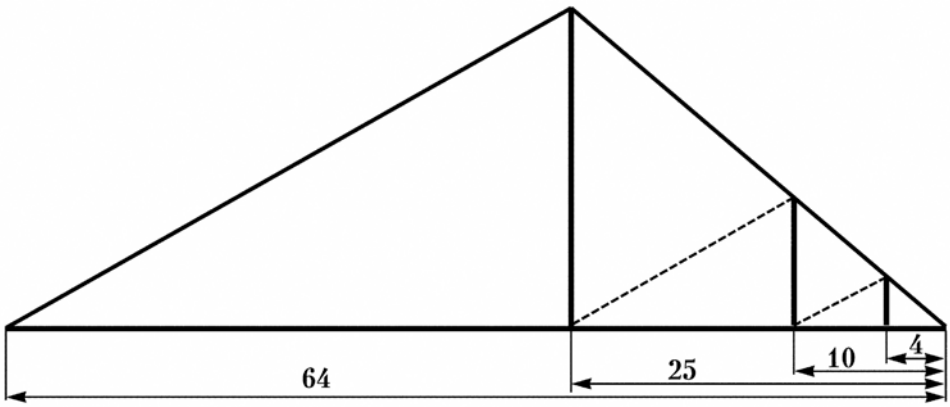

Второе из проявлений встречается у Дебюсси очень часто, что дает основание определить этот прием как *обращенную точку золотого сечения*, поскольку эта типичная для архитектуры конструктивная закономерность не является привычной для музыки. В разделе до обращенной точки золотого сечения последовательно экспонируются три короткие темы созерцательного, условно ориентального характера. После обычной точки золотого сечения эти темы комбинаторно переставляются, сохраняя первоначальную метрическую протяженность. В качестве геометрически выверенной середины формы выступает расстояние между двумя точками золотого сечения: прямой и обращенной. В этом разделе появляется новый тематический материал танцевального характера. Вся же форма представляет собой идеально симметричную композицию с опорами в прямой и обращенной точках золотого сечения[1].

[1] Как известно, прелюдия была сочинена Дебюсси под впечатлением созерцания египетского сосуда для сохранения праха умерших — канопы. Опять-таки напрашивается зрительная ассоциация — совершенной пропорциональности музыкальной и пластической формы.

Сходное по гармоничности сочетание зеркальной симметричности и пропорции золотого сечения обнаруживается в прелюдии «Девушка с волосами цвета льна».

Более сложна конструктивная основа прелюдии «Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют». Это одна из пьес Дебюсси, в которой встречается переменный размер, в данном случае — 3/4 и 5/4. В условиях преобладания размера 3/4 несимметричные такта 5/4 воспринимаются как нарушение регулярного метра, они выделяются слухом, также как и восстановление регулярного трехдольного метра. Причем важно, что появляются пятичетвертные такты несколько раз. Точка золотого сечения всей прелюдии[1] попадает на трехдольный такт, следующий после группы пятичетвертных тактов, в котором также утверждается новая тональная опора — As-dur (вместо длительно звучавшего основного A-dur). Помимо этого, такты 5/4 обозначают точку золотого сечения оставшейся меньшей части пропорции и — далее — ее меньшей части[2].

«Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют» (2, VI)




В результате возникает *множественная* пропорция золотого сечения, в которой все члены изоморфны. Структурный принцип такого рода можно определить как *убывающую прогрессию золотого сечения*. Он выражен в этой прелюдии вне явной связи со свободно трактованной трехчастностью и создает в музыкальной форме дополнительные конструктивные опоры. Убывающая прогрессия золотого сечения

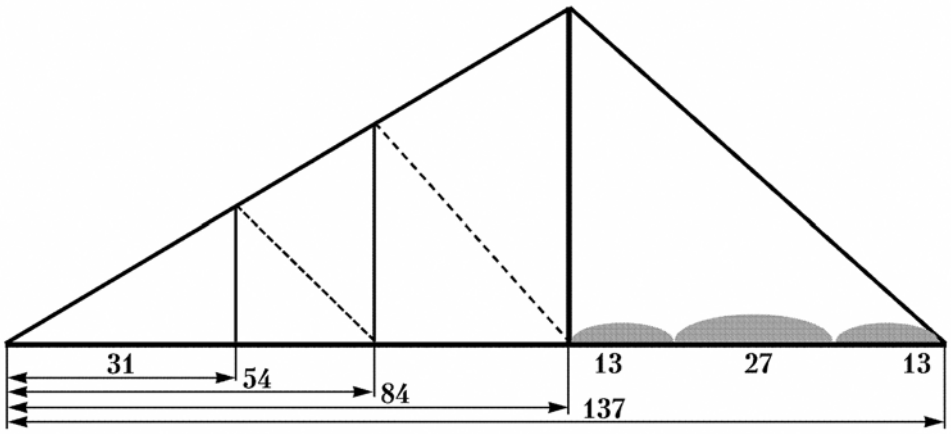
[1] Для максимально возможной точности такты 5/4 считаются адекватными двум тактам по 3/4, второй из которых имеет оттенок некоторой гемиольности, особенной ощущаемой в ряде исполнительских версий (к примеру, у А. Корто).

[2] Интересно, что в заключительных четырех тактах (последнем члене пропорции) появляется новый тематический материал, обозначенный самим Дебюсси как имитация звука лесного рога (comme une loitaine sonnerie de Cors).

присутствует также в прелюдиях «Девушка с волосами цвета льна», «Терраса, посещаемая лунным светом», «Вереск».

Сходное строение имеет и «Прерванная серенада». Правда, в ней возникает не убывающая, а *возрастающая прогрессия золотого сечения*. В этом случае точки прогрессии расположены в большей (2/3) части общей пропорции. Каждая из них обозначена появлением темы серенады, а золотое сечение всей прелюдии приходится на самый яркий в сюжетном отношении момент: сквозь танцевальный наигрыш, прервавший звучание серенады, пробивается мотив «гитарного» аккомпанемента основной темы (т. 85-86). Жанровый и, соответственно, метроритмический контраст подчеркнут танцевальным сопоставлением Des-dur и D-dur. Характерно, что после такого сюжетного поворота в пьесе достигается полная структурная стабильность. Динамическая симметрия сменяется устойчивой зеркальной. Вступительный и кодовый тринадцатитакт обрамляют широко распетую кантиленную тему серенады.

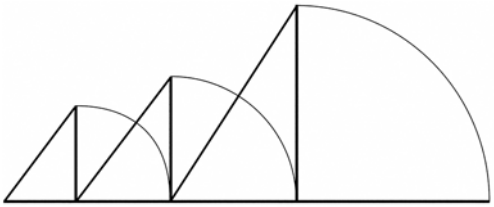
«Прерванная серенада» (1, IX)




Хочется особо подчеркнуть, что такая стройная по своей конструктивной основе композиция обнаруживается в прелюдии, где она, казалось бы, вовсе не обязательна. Конкретная сюжетная программность, по идее, вполне могла бы взять на себя «заботы» по организации формы. Тем примечательнее потрясающая конструктивная соразмерность этой пьесы. Иногда принцип восходящей и убывающей прогрессии может совмещаться, как например, в прелюдии «Туманы» (2, I) и, частично, в пьесе «Ветер на равнине» (2, III).

Интересен факт совпадения таких прогрессий с одной из архитектурных моделей первой половины XX века — так называемыми динамическими прямоугольниками

Хэмбиджа, которые опираются на тот же закон множественности и изоморфности элементов на основе принципа золотого сечения:



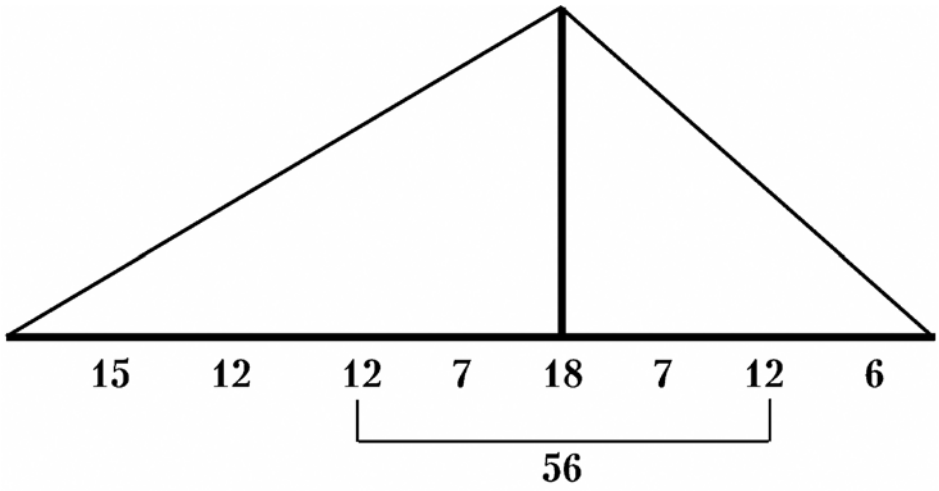
Дж. Хэмбидж определяет такого рода пропорции как особый вид «динамической симметрии», где симметрия понимается как единство приема построения, который характеризует единая геометрическая закономерность [см.: 8, с. 36]. В этом смысле обнаруженные в прелюдиях Дебюсси конструктивные принципы (при понимании относительности сопоставлений пространственных и временных координат) также можно трактовать как динамическую симметрию в широком значении слова. Такие почти буквальные совпадения музыкальных и архитектурных феноменов не могут не свидетельствовать о внутреннем единстве структурных, архитектонических поисков и находок в разных искусствах одной эпохи.

Принцип золотого сечения может у Дебюсси выполнять организующую роль даже тогда, когда точка обозначена менее явно, чем в рассмотренных прелюдиях. В «Шагах на снегу» (1, VI) точка золотого сечения приходится на 21-й такт (общее число тактов — 35,5), в котором не содержится какой-либо резко обозначенной грани — смены метра, внедрения контрастного тематического материала, динамической кульминации и т.п. Есть лишь одна, но крайне существенная деталь: энгармонизм тона мелодии *h=ces*. Повторение звука на одной и той же высоте, также как и прием энгармонической его замены, в линейном мелодическом движении пьесы возникает единственный раз. Накапливающиеся исподволь блики Des-dur сливаются в единую целостную краску и на кульминации замещают однотерцовую тональность d-moll, основную для прелюдии, причем поворотным в этом процессе становится именно 21-й такт, как будто в момент энгармонической замены звука и следующей за этим гармонической «рефлексии» в кристалле обнаруживается иная, ранее невидимая грань, меняющая наш угол зрения и окрашивающая все в иной цвет[1]. Тонкая «прорисовка» точки золотого сечения

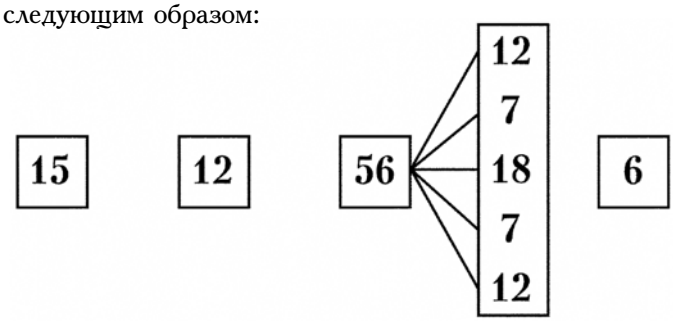
[1] Взаимоотношение однотерцовых тональностей, как кажется, — один из наиболее важных «сюжетов» интонационной драматургии этой прелюдии.

находится в полном соответствии с общим характером прелюдии — одной из самых изысканных и завораживающих пьес Дебюсси.

Еще более сложно проявляется функция пропорции золотого сечения в прелюдии «Затонувший собор» (1, X). В ней, как и в «Прерванной серенаде», присутствует достаточно конкретная программность. Метротектонический анализ выявил в пьесе ряд построений с частичной симметрией. Полная зеркальная симметрия видна в основном разделе, где первый двенадцатитакт — гимническая до-мажорная тема, так называемая «тема собора», восставшего из воды, второй двенадцатитакт — ее повторение, когда она, согласно ремарке самого композитора, звучит как эхо, семитакты — имитация колокольного звона, а центральные 18 тактов — cis-moll'ный хорал:




Образовавшаяся симметричная структура, имеющая отчетливо выраженную тематическую и тональную репризную трехчастность, дает возможность не только зрительно, но и при слуховом восприятии как бы «свернуть» эти 56 тактов в единое структурно обособленное целое. Такое переключение восприятия можно выразить схематически следующим образом:



При такой записи возникает аналогия трехчастной структуры, занимающей 56 тактов, с архитектурной композицией, отраженной через горизонтальную ось симметрии — как бы собор, отраженный в воде, а схема прелюдии в целом напоминает даже о крестовом сложении храма, своеобразном храмовом структурном стереотипе. Какую же роль в прелюдии играет точка золотого сечения? Она попадает ровно в середину cis-moll'ного хорала и, соответственно, в середину всего симметрично построенного 56-тактового раздела. Хотя точка золотого сечения не отмечена каким-либо особым приемом, она является своеобразной осью, скрепляющей процесс развертывания музыкальной фабулы и архитектонически обособленную конструкцию. Именно в ней в данном случае заключен тот скрытый закон, который соединяет в одно целое пространство и время.

Безусловно, принцип золотого сечения в музыке — одно из универсальных качеств организации музыкального произведения. Однако в классико-романтической форме этот принцип является скорее *регулятивным* в известной степени вспомогательным, так как наиболее мощным структурным средством остаются тональный и тематический планы произведения. У Дебюсси, как и во многих явлениях музыки XX века, симметрия и пропорция становятся для музыкальной формы качеством определяющим, *конститутивным*. В этом — близость Дебюсси, например, Веберну, при том что их стили и методы, да и образный строй музыки совершенно различны.Отказавшись от большинства конструктивных норм классической формы, Дебюсси обрел опору в изначальных, абсолютных качествах музыки как искусства совершенной гармонии.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Ансерме Э.* Язык Дебюсси // Статьи о музыке и воспоминания / Пер. с франц. М.: Сов. композитор, 1986. 224 с.

2. *Гончаренко С.* Зеркальная симметрия в музыке. Новосибирск: НГК, 1993. 232 с.

3. *Дебюсси К.* Статьи, рецензии, беседы / Пер. с франц. М.; Л, 1964. 278 с.

4. *Денисов Э.* О некоторых особенностях композиционной техники Дебюсси // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники: Сб. статей. М.: Сов. композитор, 1986. С. 90–111.

5. *Конюс Г.* Метротектонической исследование музыкальной формы. М.: Музгиз, 1933. 36 с.

6. *Лаул Р.* Принципы формообразования в симфонических произведениях Дебюсси // Дебюсси и музыка XX века. Л., 1983. С. 39–63.

7. *Хэмбидж Дж.* Динамическая симметрия в архитектуре / Пер. с англ. М., 1936. 200 с.

8. *Яроциньский С.* Дебюсси, импрессионизм и символизм /Пер. с польск. М.: Прогресс, 1978. 232 с.

9. *Howat R.* Debussy in Proportion. A musical analysis. Cambridge: Cambrige University Press, 1983. 256 p.

10. *Porter M.* Zum Problem der "Form" bei Debussy. Untersuchungen am Beispiel der Klavierwerke. Muenchen, Emil Katzbichler, 1974. Schriften zur Musik. Hrsg. V. Walter Kolneder, Bd. 26.

Российская академия музыки имени Гнесиных
и Государственный институт искусствознания
в период с 19 по 21 ноября 2012 года
проводят Международную научную конференцию
**«Музыковедческий форум – 2012»**

Данная конференция является продолжением и развитием осуществленного в 2010 году совместного проекта РАМ им. Гнесиных и ГИИ и сохраняет важную особенность первого форума — соединение трех тематических блоков, которым будут соответствовать разные дни работы конференции. Первый (*«Проблемы и перспективы музыкальной науки»*) посвящен развитию современного музыковедения. Второй (*«Дебюсси и Скрябин сегодня»*) мыслится как научное «приношение» выдающимся музыкальным деятелям, юбилеи которых приходятся на нынешний год. Третий (*«Неуслышанная музыка»*) связан с исследованиями по музыке, недостаточно или вовсе не известной широкому кругу профессионалов.

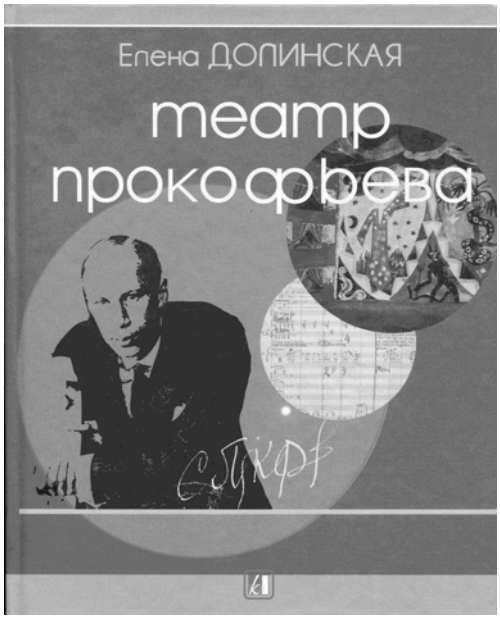
*Подробная информация – на сайте РАМ им. Гнесиных:*
*www.gnesin-academy.ru*

# «В ТВОРЧЕСТВЕ — ТАЙНА ЖИЗНИ ХУДОЖНИКА»

Вынесенное в заглавие настоящей статьи высказывание Андрея Белого созвучно самой идее монографии Е.Б. Долинской «Театр Прокофьева», выпущенной в нынешнем году издательством «Композитор»[1]. При знакомстве со столь масштабным и глубоким проектом возникает ощущение, будто весь бесценный материал, посвященный театральной музыке композитора, сконцентрирован исследователем в одном издании.

За прошедшее время накопилось множество сведений и фактов о жизни и судьбе мастера, творчество которого продолжает блистать в мировом исполнительском искусстве, органично вписавшись в культурный контекст века нынешнего и минувшего. Не иссякает интерес исследователей к творчеству Прокофьева. Свидетельство тому — фундаментальные труды М. Сабининой, М. Тараканова, Л. Данько, И. Нестьева, Б. Ярустовского, Ю. Холопова, Е. Ручьевской и других авторов. Однако до сих пор театр Прокофьева не был представлен столь радужно и всесторонне, как «явление совокупное» (с. 22), как в книге Е.Б. Долинской. Создавая целостный образ прокофьевского театра, автор заполняет тот очевидный пробел, который до сих пор существовал в отечественном и зарубежном музыковедении.

Е. Долинская целенаправленно ведет читателя по пути становления оперного стиля гения и одновременно показывает, как от оперы




к опере формировался его характер, складывалась его оперная эстетика, проводилась колоссальная работа в направлении жанровых преобразований театральных опусов, рождалась новая лексика во взаимодействия вербального, визуального и поэтического рядов.

Высказывания художников, композиторов, режиссеров, исполнителей, наконец, самого Прокофьева, дополняющих и обогащающих повествование, создают богатую палитру мнений, порой противоречивых и не совпада-

[1] *Долинская Е.Б.* Театр Прокофьева. Исследовательские очерки. М.: Издательство «Композитор», 2012. 376 с. ISBN 978-5-4254-0030-7

ющих друг с другом. Они включены в текст естественно и органично и по существу становятся подтверждениями концепции автора монографии, по прочтении которой у читателя возникает убеждение в театрализации не только музыки, но и самой жизни композитора.

Не меньшую ценность приобретает и масштабная работа с архивными материалами, обеспечивающими достоверность исследованию. Раздел комментариев и подстрочных ссылок насыщен сведениями и фактами, придающими основному тексту особую весомость. В их подаче автор руководствуется историческим принципом.

Наряду с «исторической горизонталью» безусловным достоинством книги Е. Долинской становится и заявленная в ней «стилевая вертикаль». Представленная как своеобразный антракт между главами-действиями, она становится еще одним подтверждением целостного подхода автора к жанру балета, который увенчан типологией балетных спектаклей.

Содержание исследования заключено в структуру из четырех глав-действий с прологом и эпилогом, настраивающим на аналогию с романом Р. Олдингтона, где каждая глава обозначена частью сонатно-симфонического цикла. Герой книги Долинской и в жизни и в искусстве беззаветно предан театру — именно театр становится сквозной линией в его творчестве. Как некая универсалия, по мнению Долинской, он оказывает мощное воздействие на все жанры музыки Прокофьева, в том числе — и на инструментальные, где «дух лицедейства неизменно присутствует» (с. 311). Результатом такого плодотворного подхода становятся бесконечные аналогии и связи, помогающие читателю по прочтении текста прочувствовать в полной мере стремление автора монографии создать образ гения, который обладал врожденным чувством сцены. Опусы *bis* становятся еще одним свидетельством существования театра «величиной с человека» (В. Гаврилин).

В книге раскрывается синтетическое по своей природе дарование мастера. В поле зрения исследователя находятся его литературные сочинения, режиссерский талант, дарование либреттиста. Не обойдены вниманием и многочисленные контакты композитора с величайшими деятелями в сфере кино и театрального искусства. С. Дягилев и С. Лифарь, А. Коонен и А. Таиров, Вс. Мейерхольд, С. Эйзенштейн, Б. Покровский, Л. Лавровский, Ю. Завадский, С. Радлов, Ю. Григорович и многие-многие другие представлены Е. Долинской как единомышленники и советники Прокофьева, а вместе с тем и своего рода персонажи театра жизни.

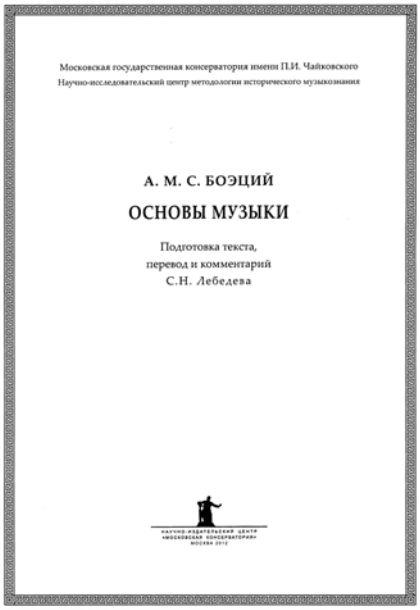
Без преувеличения можно сказать, что книга написана и читается на одном дыхании, поскольку она выдержана в лучших традициях музыковедческой литературы. Этому во многом содействует и стиль изложения текста: яркий, броский, и вместе с тем чрезвычайно рациональный. Сочетающий в себе эссеистскую легкость с языком строгой научной прозы, он под стать главному действующему лицу эпохи и вполне созвучен его мироощущению.

Особыми достоинствами отмечены аналитические разделы исследования. Умело пользуясь приемами музыкальной компаративистики, автор рассматривает феномен прокофьевского театра в контексте «прошлого-настоящего-будущего», доказывая тем самым, что театру С. Прокофьева как величайшему достоянию искусства XX века уготована долгая, возможно, бесконечная жизнь. Широта и охват поставленной проблемы, касающейся театральности в музыке Прокофьева, поражает, благодаря чему книга может вызвать интерес у большого круга читателей — от любителей музыки до профессионалов. Новый проект закладывает основы для дальнейших исследований о Прокофьеве, создание которых принадлежит будущему.

***Татьяна Красникова***

# УНИКАЛЬНЫЙ ТРАКТАТ

Трактат Аниция Манлия Торквата Северина Боэция «Основы музыки» можно без преувеличения считать одним из самых значительных музыкально-теоретических сочинений «всех времен и народов». Во всяком случае, начиная с поздней античности и вплоть до XVII века это был наиболее авторитетный текст в истории западноевропейской науки. Выход в свет нового русского перевода главного труда Боэция[1], без сомнения, является заметным событием в отечественной медиевистике. Но не только. Впервые в мировой науке после издания Готфрида Фридляйна (1867 г.) была пересмотрена редакция оригинального текста Боэция, дошедшего до нас в различных средневековых рукописных списках.


Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского
Научно-исследовательский центр методологии исторического музыкознания

А. М. С. БОЭЦИЙ

ОСНОВЫ МУЗЫКИ

Подготовка текста,
перевод и комментарий
С.Н. Лебедева

Предпринятая С.Н. Лебедевым[2] публикация выполнена, как говорится, «на самом высоком уровне мировых стандартов» и обладает целым рядом неоспоримых достоинств. Издание представляет собой билингву (синхронизированные латинский текст и русский перевод), что дает читателю возможность «легко проследить, как интерпретировано то или иное авторское слово или выражение, оценить метод и стиль перевода в целом». При этом сам латинский текст «Музыки» тщательно выверен по 11-ти древнейшим манускриптам IX века («контрольные рукописи», из которых Фридляйн был знаком только с 4-мя). Также (с учетом результатов источниковедческой работы мировых знатоков Боэция — Михаэля Бернхарда и Келвина Бауэра) внесены некоторые исправления и конъектуры. Это коррекции как типографских опечаток позднейшего времени, так и растиражированных на протяжении веков ошибок, частично присутствующих в самих «контрольных рукописях» (они оговорены в постраничных примечаниях к латинскому оригинальному тексту; здесь же на полях — пагинация по редакции Фридляйна).

Кроме того, несомненным достоинством работы С.Н. Лебедева явились выполненные им многочисленные диаграммы, схемы и таблицы, воспроизведение символов древнегреческой нотации; причем все схемы также представлены в двух версиях — латинской и русской.

[1] *Боэций*. Основы музыки / Подготовка текста, пер. с лат. и коммент. С.Н. Лебедева. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2012. XL, 408 с. ISBN 978-5-89598-276-1

[2] Лебедев Сергей Николаевич — кандидат искусствоведения, доцент Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского; окончил историко-теоретический факультет ГМПИ им. Гнесиных (1983, класс Ю.К. Евдокимовой; аспирантура — 1988, научный руководитель Ю.Н. Холопов). Известен как составитель обширной электронной базы данных по латинским трактатам и научной литературе «Olor» (1996), хрестоматии «Musica Latina. Латинские тексты в музыке и музыкальной науке» (2000, совм. с Р.Л. Поспеловой), а также как автор многочисленных статей по античной и средневековой музыке и музыкальной науке в «Православной энциклопедии» и «Большой Российской энциклопедии».

В открывающем книгу Введении С.Н. Лебедев кратко, емко и точно освещает основные аспекты проделанной им колоссальной работы. В первом разделе (смело названном «Апология компиляции») обсуждается компилятивный характер научных трудов Боэция — «"последнего знатока" греческой античности», в сочинениях которого содержатся «первые свидетельства» в латинской истории науки о важных терминах и теоретических концепциях (или и вовсе уникальные сведения, не имеющие исторических прототипов — об учениях Никомаха из Герасы, Евбулида и Гиппаса, Филолая из Кротона и др.), о музыкантах («загадочный» Альбин, автор трудов по диалектике, геометрии и музыке), но вместе с тем и оригинальные концепции (например, знаменитое троичное деление музыки или иерархия трех родов музыкальной деятельности). Далее следует обзор структуры и содержания «Музыки», а также рукописей, изданий и современных переводов; отдельно рассматриваются проблемы трактовки заглавия и его перевода на русский язык, датировки обоих ранних трактатов — «Арифметики» и «Музыки» (на основе анализа текста), обосновываются редакционные принципы издания.

Подробные комментарии к русскому переводу, где учтены исследовательские интерпретации «всего обозримого пространства боэцианской "герменевтики" от IX до XXI веков», демонстрируют глубокое знание современного научного контекста — например, при обсуждении «темных» мест, наличие которых весьма характерно для средневековых текстов. Не менее интересными и ценными представляются исторические справки, источниковедческие и филологические экскурсы, параллельные места из сочинений других авторов и сравнение переводческих интерпретаций, которые свидетельствуют о широкой эрудиции С.Н. Лебедева, владеющего, помимо латыни, еще и древнегреческим языком.

Важную часть настоящего издания составляют специализированные комментарии — например, толкование полисемантических слов и словосочетаний, в которых зачастую трудно отделить общеупотребительные значения от терминологических. В интерпретации каждого такого locus obscurus отражается трактовка учения Боэция в целом, принятая переводчиком.

Позиция С.Н. Лебедева основана на музыкально-теоретических взглядах его учителя Ю.Н. Холопова (памяти которого посвящена книга), чья универсальная концепция гармонии применима к разным явлениям музыкально-исторического процесса и позволяет детально исследовать и непротиворечиво толковать любые звуковысотные системы, включая античные.

Оставаясь верным историческому методу, С.Н. Лебедев помещает в конце книги ряд приложений. Приложение I — главы из «Арифметики» (также в виде билингвы; латинский текст основан на издании Ж.-И. Гийомена 1995 г.; русский перевод «Арифметики» выполнен впервые), частично выбранные по ссылкам самого Боэция в «Музыке» и призванные разъяснить математический контекст современному читателю. Ясность и глубина знаний древних поражает: даже при отсутствии математических знаний следить за развитием мысли — особое интеллектуальное и даже эстетическое удовольствие. В Приложении II представлены цветные факсимиле иллюстраций (в том числе страницы рукописей «Музыки» и «Арифметики»), снабженные подробными аннотациями. Приложение III содержит современные схемы и реконструкции, а также Именной и Предметный указатели к обоим трактатам и Указатель цитированной литературы.

Книга великолепно издана; все художественные и технические элементы дизайна безукоризненны. Хочется выразить огромную признательность и благодарность за огромный труд на благо музыкальной науки автору этого замечательного издания. Эта книга — словно дань уважения и даже благоговения, которое мы и ныне испытываем по отношению к Боэцию, ведь его «Основы музыки» и есть та основа, на которой в течение многих столетий базировалась западноевропейская музыкальная наука.

**Юлия Пушкина**

# СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

**Вязкова Елена Васильевна** (Москва) — доктор искусствоведения, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных.
E-mail: geomusik@yandex.ru

**Цареградская Татьяна Владимировна** (Москва) — доктор искусствоведения, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных.
E-mail: tania-59@mail.ru

**Максименко Александр Олегович** (Владивосток) — музыковед, выпускник Дальневосточной государственной академии искусств.
E-mail: mao_ts@list.ru

**Бочаров Юрий Семенович** (Москва) — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.
E-mail: stmus@mail.ru

**Артамонова Юлия Владимировна** (Москва) — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Российской академии музыки имени Гнесиных.
E-mail: y.artamonova@gnesin-academy.ru

**Сусидко Ирина Петровна** (Москва) — доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных.
E-mail: lspriv@mail.ru

**Красникова Татьяна Николаевна** (Москва) — доктор искусствоведения, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных.
E-mail: krasnikova-tn@yandex.ru

**Пушкина Юлия Владимировна** (Москва) — музыковед, кандидат искусствоведения.
E-mail: worcester@rambler.ru

# АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

***Елена Вязкова***. О смысле в полифонической музыке

Смысл, содержательная сторона обычно остается некоторым скрытым от слушателя вторым планом музыкального произведения. В настоящей статье делается попытка прочитать тайный авторский замысел по избираемому композитором ряду музыкальных средств, особенностей структуры, композиции. Рассматриваются произведения Палестрины и И.С. Баха.

***Ключевые слова***: смысл в музыке; музыкальное содержание; старинная музыка; полифония; месса; фуга.

***Татьяна Цареградская***. Главное для композитора — создать свой мир (к 60-летию Ю.В. Воронцова)

Юбилей — 60 лет со дня рождения — московского композитора Юрия Воронцова дает повод для обзора его творчества. Портрет композитора складывается из деталей его мировоззрения, вкусов, пристрастий к тем или иным жанрам, темам. Ориентируясь на интуитивный подход, Воронцов тяготеет к органицизму в творчестве, не забывая при этом о широком контексте мировой музыкальной культуры. Тонкость и совершенство — вот те главные слова, что способны охарактеризовать его музыку.

***Ключевые слова***: экзистенциализм; национальное; поэтика перехода; смешанные композиционные техники; стиль и красота.

***Александр Максименко***. Первый эсперантский романс Танеева

В статье сообщается о найденной в Библиотеке Конгресса США рукописной копии ранее неизвестного романса С.И. Танеева (на стихотворение М.Ю. Лермонтова «Молитва»), который первоначально был написан на эсперантский перевод лермонтовского текста. Публикация производится на основании рукописной копии, сделанной учеником Танеева Л. Сабанеевым. В статье содержится информация о судьбе эсперантских романсов Танеева, приводится расшифровка обнаруженной копии, а также обсуждается проблема соответствия мелодии романса русскому тексту стихотворения и его переводу на эсперанто.

***Ключевые слова***: эсперантский романс; С.И. Танеев; архив Л.Л. Сабанеева; музыкальные рукописи.

***Юрий Бочаров***. Классическая сонатная форма: факты и домыслы

Критика традиционной концепции классической сонатной формы как принципиально единой композиционной структуры. Вариантность проявлений сонатного принципа в музыке XVIII — начала XIX века, определившая существование в данную эпоху нескольких различных по генезису и сферам своего применения типов композиции —

классической сонатной формы, сонатной формы симфонического типа и формы первой части классического концерта.

***Ключевые слова***: сонатная форма; соната; симфония; увертюра; инструментальный концерт; венские классики.

***Юлия Артамонова***. Система моделей знаменных стихир в пергаменных певческих рукописях XI—XIV веков

В статье рассматривается репертуар гимнографических моделей — так называемых подобнов — из древнейших русских знаменных стихираре́й. В результате анализа двадцати пергаменных рукописей XI—XIV веков выявлено около ста песнопений, которые послужили образцами при создании других песнопений. Выявленные модели классифицируются в соответствии с практикой их использования и особенностями письменной фиксации.

***Ключевые слова***: гимнография; древнерусское церковное пение; русские пергаменные рукописи; знаменная нотация; Стихирарь; стихира; на подобен.

***Ирина Сусидко***. Симметрии и пропорции в музыке Клода Дебюсси (24 прелюдии для фортепиано)

Сложность определения формы в сочинениях Клода Дебюсси. Воплощение музыкальных идей композитором в формальной «архитектуре», которую не удается легко классифицировать обычными аналитическими методами. Восприятие метра в 24 прелюдиях Дебюсси не как последовательность ритмической пульсации, но скорее как соизмеримость различных отрезков, протяженных во времени. Применение к анализу музыки Дебюсси метода метротектонизма, разраюботанного в 1930–1940-е годы Г.Э. Конюсом. Выявление с помощью этого метода пропорций и симметрии в Прелюдиях, а также той важной роли, что в их композиции играет принцип «золотого сечения»: в прямом и обращенном видах, а также в формах возрастающей или убывающей прогрессии.

***Ключевые слова***: К. Дебюсси; музыкальная форма; принцип «золотого сечения» в композиции; симметрия и пропорциональность в музыке; метротектонизм.

***Татьяна Красникова***. В творчестве — тайна жизни художника

Рецензия на книгу Е.Б. Долинской «Театр Прокофьева»

***Ключевые слова*:** С. Прокофьев; музыкальный театр; опера; балет.

***Юлия Пушкина***. Уникальный трактат

Рецензия на новое русское издание трактата Боэция «Основы музыки» (в переводе с латинского и с научным комментарием С.Н. Лебедева)

***Ключевые слова*:** Боэций; античная музыкальная теория; латинские музыкальные трактаты.

# ABSTRACTS

***Elena Vjaskova.*** Inner sense in contrapuntal music

The issue of music content, its inner sense is usually hidden from a listener and remains to some extent the background or secret layer of a musical work. The article presents an attempt to fathom composer's design according to the chosen means of expression, structure and composition considering Palestrina's and J.S. Bach's works.

***Key words:*** music content; early music; counterpoint; Renaissance Mass; Baroque fugue; Palestrina; J.S. Bach.

***Tatiana Tsaregradskaya.*** The main purpose of a composer — to create his own world

The 60th anniversary of Moscow composer Yury Vorontsov is a good occasion for looking over his work. The portrait of the composer includes considerations about his philosophical basis, his tastes, his preferences for genres and topics. Being intuitive-oriented, Vorontsov often tends to construct his work in organic way, not forgetting at the same time whole culture context of contemporary music. Subtlety and perfection could be the key words to all his output.

***Key words:*** existentialism; national identity; poetics of transition; combined compositional technique; beauty and style.

***Alexander Maksimenko.*** The first Esperanto song by Taneyev

An Esperanto song written by S. Taneyev on the text of M. Lermontov's "The Prayer" is being published for the first time in Russian. The publication is based on the fair copy made by Taneyev's pupil L. Sabaneyev. The current article reports about the history of Esperanto songs composed by S. Taneyev, and also includes the decryption of the mentioned above fair copy of one of them. Also, the problem of correspondence between the Russian and Esperanto texts and the song's melody is being discussed here.

***Key words:*** Esperanto song; L. Sabaneyev collection; copy of Taneyev's song.

***Yury Bocharov.*** Classical Sonata form: facts and conjectures

Criticism of the traditional conception of classical sonata form as a standard composition. Various realization of the so-called sonata principle in music of the late 18th — the early 19th centuries. Classical sonata form, "symphonic" form and classical concerto form as related but different types of composition.

***Key words:*** Sonata form; sonata; symphony; overture; instrumental concerto; the First Viennese School.

***Yulia Artamonova.*** Models of znamenny stichera in the 11—14 centuries parchment manuscripts

The article is focused on the repertoire of hymnographic models — so-called podobny from the most ancient Russian znamenny Sticheraria. Twenty parchment sources dated from 11—14 centuries are considered and about hundred model chants are revealed. The revealed models are classified according to practice of their use and features of written fixing.

***Key words:*** Hymnography; Old-Russian church singing; Russian parchment manuscripts; znamenny notation; Sticherarion; sticheron.

***Irina Susidko.*** Symmetries and proportions in Claude Debussy's music (24 Preludes for piano)

The formal analysis of Debussy's music is known to be a challenge to music theorists. The composer himself often expressed his profound skepticism towards traditionally ("scholarly") formal models. He realized his musical ideas in a formal architecture that cannot be entirely submitted to traditional analytical tools. One of the most important features of the 24 Preludes for piano is a specific understanding of meter which appears to be not a succession of rhythmical pulses but rather a phenomenon of its "absolute" extension in time. Georgy Konjus elaborated in 1930—40s the so-called metrotectonic method of analysis, which is here applied to Debussy"s music. This approach reveals proportions and symmetries in the Preludes as well as the role of the golden mean in all possible manifestations: as straight, inverted, mirrored, as well as increasing and decreasing progression.

***Key words:*** Debussy; preludes; musical form; metrotectonic method of analysis.

## BOOK REVIEWS

***E. Dolinskaya.*** Prokofiev Theatre (Moscow, 2012) [review by *T. Krasnikova*]

***Boethius.*** De Institutione Musica / Russian translation and commentary by S. Lebedev (Moscow, 2012) [review by *Yu. Pushkina*]

# 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 ав-

торства на данные произведения и иные установленные законом личные неимущественные 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. В случае отклонения статьи редакция направляет ее автору мотивированный отказ.

В приоритетном порядке редколлегией 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 их оргкомитетов.

Плата за публикацию рукописей аспирантов не взимается.

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.

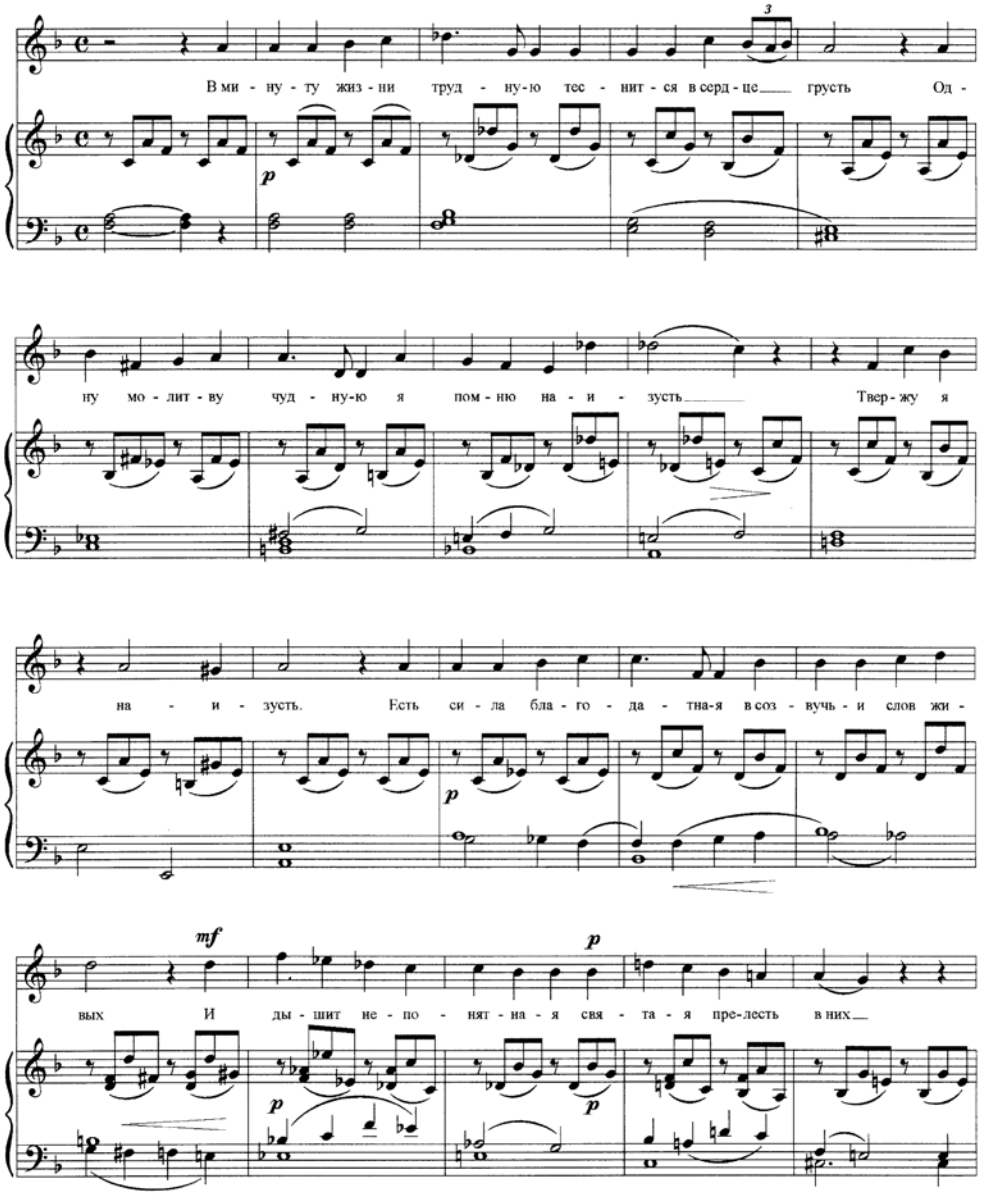
Каждый автор имеет право на бесплатное получение двух экземпляров журнала, в котором опубликована его статья.

## Нотное приложение

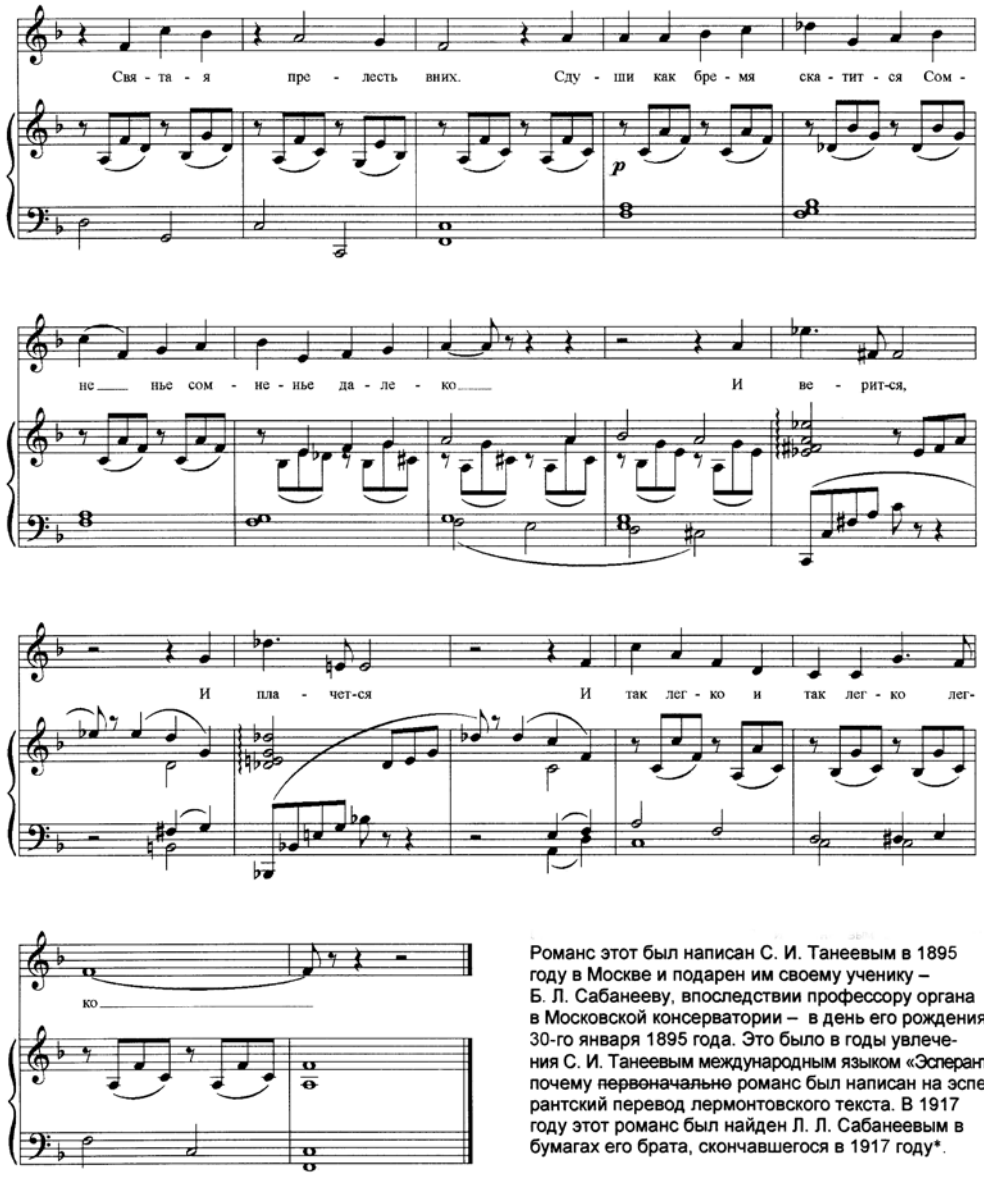
### "В минуту жизни трудную"

Sergei Taneew
Слова М. Лермонтова

Andante




*Расшифровка А. Максименко*




Романс этот был написан С. И. Танеевым в 1895 году в Москве и подарен им своему ученику – Б. Л. Сабанееву, впоследствии профессору органа в Московской консерватории – в день его рождения 30-го января 1895 года. Это было в годы увлечения С. И. Танеевым международным языком «Эсперанто», почему первоначально романс был написан на эсперантский перевод лермонтовского текста. В 1917 году этот романс был найден Л. Л. Сабанеевым в бумагах его брата, скончавшегося в 1917 году*.

* Данный текст (приведенный с сохранением оригинального расположения строк) в рукопись танеевского романса из архива Л. Сабанеева был впечатан на пишущей машинке. Слово «первоначально» в нем тщательно зачеркнуто. В дате дня рождения Б. Сабанеева неверно указан год — 1895 вместо 1896 [*прим. ред.*].