



УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ Российской академии музыки имени Гнесиных

2013 №3(6)

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
Тел.: (965) 338-22-93
E-mail: stmus@mail.ru

Подписано в печать
19.09.2013 г.

Печать офсетная
Формат 70×108 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, 2013

Главный редактор
доктор искусствоведения
Ю.С. Бочаров

Редакционная коллегия:

Березин В.В.
Доктор искусствоведения, профессор
Власова Е.С.
Доктор искусствоведения, профессор
Дауноравичене Г. (Литва)
Доктор гуманитарных наук, профессор
Енукидзе Н.И.
Кандидат искусствоведения, доцент
Зинькевич Е.С. (Украина)
Доктор искусствоведения, профессор
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
Сушидо 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

СОДЕРЖАНИЕ

Русский мир

Олег Бадалов. Богослужбная хоровая культура Черниговщины
в контексте концепции «Русского мира».

К вопросу российско-украинских культурных связей3

Страницы истории

Ада Айнбиндер. Личная библиотека П.И. Чайковского

как источник его творческой биографии11

Современная музыка

Ирина Копосова. «Где море жизни нам даровало берег...».

Замысел и его реализация в Седьмой симфонии

Пера Хенрика Нурдгрена29

Музыкальные жанры и формы

Юрий Бочаров. Единая или составная?

К вопросу о форме французской увертюры38

Музыка и математика

Мария Караиванова. Математическое моделирование

мажорных тональностей в музыке56

Проблемы творчества

Дина Кирнарская. Психологический портрет композитора,

написанный им самим68

Книги

Валентин Антипов. Архив С.В. Рахманинова в Петербурге [рецензия на книгу
М.В. Михеевой «Архив С.В. Рахманинова в Петербурге как источник изучения
творчества и биографии композитора]87

Сведения об авторах90

Аннотации и ключевые слова научных статей.....91

Abstracts93

Информация для авторов научных статей.....95

БОГОСЛУЖЕБНАЯ ХОРОВАЯ КУЛЬТУРА ЧЕРНИГОВЩИНЫ В КОНТЕКСТЕ КОНЦЕПЦИЙ «РУССКОГО МИРА». К ВОПРОСУ РОССИЙСКО-УКРАИНСКИХ КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЕЙ

Активные дискуссии на постсоветском пространстве вызывает концепция «Русского мира», получившая значительную разработку в первое десятилетие XXI века в трудах О. Батановой, Т. Полосковой, О. Одарик, П. Спорышева, Н. Нарочницкой, В. Никонова и др. Основные идеи концепции соотносятся со словами Президента Российской Федерации В.В. Путина, сказанными еще в 1999 году: «Новая российская идея родится как сплав, как органичное соединение универсальных, общечеловеческих ценностей с исконными российскими ценностями, выдержавшими испытание временем» [7]. Свидетельством государственной поддержки концепции «Русского мира» является создание одноименного фонда, учредителями которого стали Министерство иностранных дел и Министерство образования и науки РФ [10].

Анализ работ, посвященных тематике «Русского мира», свидетельствует, что большинство из них относятся к сфере политических наук. Однако,

как справедливо замечают Т. Полоскова и В. Скринник, русский мир — «категория внешнеполитическая, не нуждающаяся в территориальной интерпретации, но невозможная без создания сети социальных, экономических, информационных, культурных (курсив наш — О.Б.) связей» [6, с. 9]. Между тем, гуманитарная сторона проблемы все еще остается вне внимания большинства исследователей. Исходя из этого, можно предположить, что развитие концепции «Русского мира» будет основываться на интегрирующей культурологической базе. Ею вполне может стать православная духовная традиция. Ведь еще российский драматург А.Н. Островский представлял «русский мир <...> как человеческое сообщество православных христиан, живущих в единстве веры, обрядности и обычаев» [13, с. 16]. Важно отметить, что в построении «Русского мира» весомая роль отводится Украине. Так, Патриарх Московский и всея Руси Кирилл считает, что «Русский мир придуман не в Москве или в Петербурге, а родился на свет много

веков назад на берегах Днепра. <...> Исторические условия благоприятствуют тому, чтобы Киев вновь стал одним из важнейших политических и общественных центров Русского мира» [4]. Исходя из вышеизложенного, значительную актуальность приобретает изучение православной богослужбной культуры (в частности, хоровой) в контексте российско-украинских культурных связей.

Изучению богослужбной хоровой культуры посвящены работы многих современных российских (Н. Гуляницкая, Н. Давыдова, Е. Артемова, С. Хватова и др.) и украинских (А. Лашенко, Д. Болгарский, М. Ржевская, Э. Клименко и др.) ученых. Важной составляющей исследований этого направления является разработка регионального аспекта развития храмового пения. В качестве одного из таких регионов может быть выбрана Черниговщина. Тем более что, несмотря на более чем 1000-летнюю историю богослужбной хоровой культуры Черниговщины, ее комплексное исследование не проводилось (лишь Л. Дорохиной изучены традиции церковного пения на Черниговщине в первые десятилетия XX века). Таким образом, отсутствие системных исследований этого феномена обуславливает актуальность избранной темы, которая дает возможность обратить пристальное внимание на российско-украинские взаимовлияния в контексте богослужбной хоровой культуры указанного региона.

Феномен богослужбной хоровой культуры Черниговщины берет свое начало с конца X века. Именно с основанием в 992 году Черниговской епархии началось формирование региональной традиции богослужбного пения. Музыка византийской церкви, использовавшаяся поначалу при богослужениях на Черниговщине (как и во всей Киевской Руси), постепенно трансформировалась под влиянием местных традиций. По свидетельству Ф. Максименко, сложившийся впоследствии в литургической практике этого региона черниговский распев использовался в богослужениях русской православной церкви наряду с владимирским, новгородским, псковским, смоленским, ярославским, московским и другими, которые происходили от основного знаменного распева [5]. Особенно активное употребление черниговского распева в богослужбной практике Русской православной церкви началось с конца XVI столетия, свидетельствуя об установлении тесных культурных взаимосвязей Черниговщины и России.

Новый этап в развитии богослужбной хоровой культуры Черниговщины приходится на вторую половину XVII века, когда знаменный распев постепенно сменяется партесным пением. Значительную роль в развитии новых тенденций хоровой жизни региона сыграл архиепископ Лазарь Баранович. Он получил образование в Киево-Могилянской Академии, в которой хоровому искусству уделяли большое внимание. Хоровые традиции



*Лазарь Баранович (1616–1693),
в 1657–1692 — архиепископ
Черниговский и Новгород-Северский*

Академии Л. Баранович развивал на Черниговщине со дня своей интронизации в 1657 году. А во главе его архиерейского хора стоял Симеон Пекалицкий — один из создателей украинского партесного хорового концерта. В 1666 году хор, сопровождавший архиепископа во время его визита в Москву, потряс столичную аудиторию исполнением партесной музыки. А в дальнейшем представители черниговской хоровой школы принимали активное участие в реформировании церковных музыкальных традиций России, пропагандируя партесное пение.

Л. Барановича хорошо знали в Московской патриархии еще со времени его деятельности на посту ректора

Киево-Могилянской академии (1650—1657), когда им была организована в Братском монастыре «многочисленная и отличная певческая школа», из которой вызвали регентов-учителей в Москву [8, с. 42]. Заметим, что в сложных общественно-политических реалиях второй половины XVII века Л. Барановичу в 1667 году удалось добиться прямого подчинения Черниговской епархии Московскому патриарху с правом быть «по степени между Российскими епархиями первой архиепископией» [16, с. 81].

Деятельность Л. Барановича способствовала открытию в 1700 году Черниговского коллегиума, в котором учились не только украинцы, но и россияне, белорусы, сербы, болгары, черногорцы. К сожалению, в историко-краеведческих трудах (Ф. Гумилевский, А. Шафонский, А. Ефимов и др.) вопросы хоровой жизни коллегиума освещены фрагментарно, но можно предположить, что она соответствовала высоким стандартам. Косвенным свидетельством интенсивного развития богослужбного хорового пения в Чернигове могут служить данные об издании в местной типографии сборников церковных песнопений, нотных азбук и других подобных книг [3, с. 245]. Среди выпускников коллегиума, достигших высот в музыкальном искусстве, можно назвать М. Полторацкого, который с 1753 года был регентом, а с 1763 года — директором Санкт-Петербургской придворной певческой капеллы, учителем М. Березовского и Д. Бортнянского [1].

В контексте нашего исследования нельзя не упомянуть о существовавшей на Черниговщине Глуховской школе певчих, которая с 1738 года более тридцати лет осуществляла подготовку кадров для Придворной певческой капеллы в Санкт-Петербурге¹.

Таким образом, деятельность Черниговского коллегиума и Глуховской школы певчих способствовала укреплению культурного взаимодействия Черниговщины и России, и вполне отвечает характеристике, данной российско-украинским культурным связям академиком Д. Лихачевым: «Особое значение в истории нашей культуры приобретает конец XVII — начало XVIII века. Это время, когда развитие наших культур начинает идти единым путем» [14, с. 4].

В 1786 года, в условиях унификации системы учебных заведений Российской империи, Черниговский коллегиум был реорганизован в духовную семинарию. Примером высокого уровня хоровой культуры семинарии можно считать деятельность ее выпускника Георгия Барановича. После обучения в семинарии в 1790—1797 годах он стал регентом студенческого хора Киево-Могилянской академии и создал учебные пособия «Азбука московского ирмолая», «Ирмолой почаевский», «Ирмолой печерского пения», «Московский ирмолой» [15, с 50—51].

Со второй половины XIX и в первые десятилетия XX века церковная хоровая жизнь Черниговщины входит в русло общероссийских тенденций, как по форме, так и по содержанию. Развитию богослужбной хоровой культуры региона в значительной мере способствовало проведение в 1897, 1898, 1900, 1902, 1908 годах в Чернигове педагогических курсов богослужбного пения. Их организация была вызвана значительным развитием региональных церковных хоров. Руководить первыми курсами был приглашен Алексей Карасев, имя которого было широко известно в музыкально-педагогических кругах России как автора трудов по музыкальному воспитанию «Учебник пения» (1881), «Детское пение» (1884), «Церковное пение — руководство к организации церковно-певческих хоров с приложением нотных упражнений и разъяснений к ним» (1886). Тем самым усовершенствование церковной хоровой жизни Черниговщины следовало общероссийским тенденциям, поскольку А. Карасев руководил подобными курсами в Новочеркасске (1890), Липецке (1895), Инсаре (1889), Екатеринодаре (1896), Владикавказе (1898), Туле (1898), Саратове (1899).

К началу XX века в деятельности Черниговской духовной семинарии проявились новые тенденции: ее хор стал активным участником концертной жизни региона. В репертуаре этого

¹ Вклад Глуховской школы в развитие российско-украинских культурных связей достаточно подробно освещен в трудах российских (Е. Горулева, Т. Манько, Л. Антонова) и украинских (Е. Майбутова, Н. Герасимова-Персидская, Л. Корний) ученых.

коллектива большое место заняли сочинения представителей Нового направления, прежде всего — композиторов Московской синодальной школы. Как отмечает Л. Дорохина, хор семинарии исполнял сочинения А. Гречанинова, А. Кастальского, П. Чеснокова, М. Компанейского, Ф. Мясникова, Г. Ломакина, С. Смоленского и др., что оказало значительное влияние на содержание репертуара региональных церковных хоров [2].

В советское время развитие храмовой певческой культуры было прервано. Тем более что к началу 1930-х годов на Черниговщине практически не осталось действующих церквей. Лишь отдельные подвижники продолжали (в том числе и тайно) проводить богослужения. Одним из них был Лука Проскура (1868—1950) — выдающийся деятель русской православной церкви, более известный, как преподобный Лаврентий Черниговский. В 1905—1950 годах он возглавлял архиерейский хор Свято-Троицкого кафедрального собора, который официально действовал до 1926 года, а также в 1941—1963 годах. До конца жизни преподобный Лаврентий бережно хранил храмовую нотную библиотеку, которая и сейчас используется в соборе.

С конца 80-х годов XX века политика государства в отношении религии начала меняться. В апреле 1988 года, в канун 1000-летия крещения Руси, была проведена встреча Патриарха Московского и всея Руси Пимена с Генеральным секретарем КПСС М.С. Горбачевым, которая ознаме-



*Преподобный Лаврентий
Черниговский (в миру Лука Евсеевич
Проскура, 1868—1950)*

новала начало нового этапа взаимоотношений церкви и государства.

5 декабря 1988 года Черниговской епархии был возвращен комплекс Троицкого монастыря; возобновилась деятельность Троицкого кафедрального и Спасо-Преображенского соборов, открылись монастыри в Чернигове, Нежине, Данивке и Домнице. С возобновлением храмовой жизни стала возрождаться и богослужбная хоровая культура. Этот процесс на Черниговщине имел много схожего с тем, что проходило в России. Например, в Краснодарском крае «выходцы из пяти музыкальных и четырех училищ культуры,

двух музыкально-педагогических факультетов и института культуры стали основными участниками возрождения церковно-певческого дела в данном регионе» [12, с. 205]. В Черниговском регионе традиции хорового исполнительства формировались в деятельности музыкального училища, выпускники которого с начала 1990-х годов приняли активное участие в богослужбной хоровой жизни. Певчие, уже имевшие профессиональные навыки хорового исполнительства, быстро осваивали церковную музыку, но, вместе с тем, приносили в богослужбную хоровую практику черты концертной светскости. Такая ситуация начала меняться с конца 90-х годов XX века. На смену светскими хористам начали приходить выпускники Черниговского духовного училища регентов-псаломщиков. Оно первым (еще в 1989 году) возобновило свою деятельность в Украине. По состоянию на 2010 год это духовное училище закончили 1045 специалистов, большинство из которых ныне являются хористами региональных церковных хоров. Такая ситуация с певческими кадрами способствовала развитию тенденции замещения «концертного стиля» богослужбным осмогласием на основе столпового знаменного распева. На Черниговщине эта тенденция наиболее ярко проявляется в деятельности архиерейского хора Троицкого кафедрального собора.

С начала возрождения богослужбной жизни в соборе (1988) его регентами долгое время были Геннадий и Валентина Денисюк. Им удалось сохранить

преемственность традиций архиерейского хора, которые с 1905 года формировал Лаврентий Черниговский. Этому способствовало близкое знакомство Денисюков с этим подвижником Русской православной церкви. В репертуар хора входили сочинения Д. Бортнянского, А. Веделя, А. Кошица, К. Стеценко, П. Чеснокова, А. Архангельского, Обиход Киево-Печерской лавры и др. Вместе с тем, хор исполнял написанные специально для него сочинения М. Бутомо и К. Смольского, с которыми регенты поддерживали творческие контакты. Отличительной чертой хора Денисюков была яркая «концертность» звучания и некоторая эклектичность в формировании репертуара.

С 2007 года регентом хора является выпускница Национальной музыкальной академии Украины, преподаватель Черниговского духовного училища Анастасия Сластен. Сохраняя в репертуаре хора наиболее значимые в художественном отношении сочинения, она большое значение придает произведениям современного российского композитора Сергея Толстокулакова. Причиной ввода в репертуар его хоров можно считать то, что они являются примером «воцерковленного музыкального профессионализма, чрезвычайно редкого в наши дни (на ум приходят лишь два имени — отца Матфея (Мормыля) и С. Трубачева)», которым присущи «безупречный вкус, продуманное голосоведение, удобная тесситура» [9, с. 11]. Также коллектив под руководством А. Сластен исполняет антифоны архимандрита Матфея

(Москва), «Малое славословие», «Святый Боже», «Тропарь Святителю Феодосию» А. Пархоменко (Тюмень). Хор поддерживает творческие поиски молодых украинских композиторов, например, студента Национальной музыкальной академии Виктора Коломийца («Господи, помилуй!», колядки, тропарь преподобному Лаврентию «От юности моя»).

Среди творческих приоритетов А. Сластен — замещение «концертного стиля» богослужбным осмогласием на основе столбового знаменного распева. Основным направлением в ее работе с архиерейским хором является введение в репертуар древних уставных распевов: знаменного, сполпового, сербского, Валаамского. Такая тенденция, в определенной степени, свидетельствует о процессе взаимопроникновения государственных и церковных стандартов обучения хормейстеров и регентов. Отметим, что в Санкт-Петербургской и Ростовской консерваториях, по свидетельству С. Хватовой, занимаются изучением регентского дела в рамках системы дополнительного образования [11]. Так же и в Киевской национальной академии руководящих кадров культуры и искусств открыта регентская специализация.

Подводя итоги, заметим, что развитие богослужбной хоровой культуры Черниговщины на протяжении более чем 1000 лет проходило в неразрывной связи с богослужбной хоровой традицией России. В этой связи дальнейшее исследование богослужбной хоровой



Свято-Троицкий кафедральный собор в Чернигове — центр современной церковно-певческой жизни в регионе

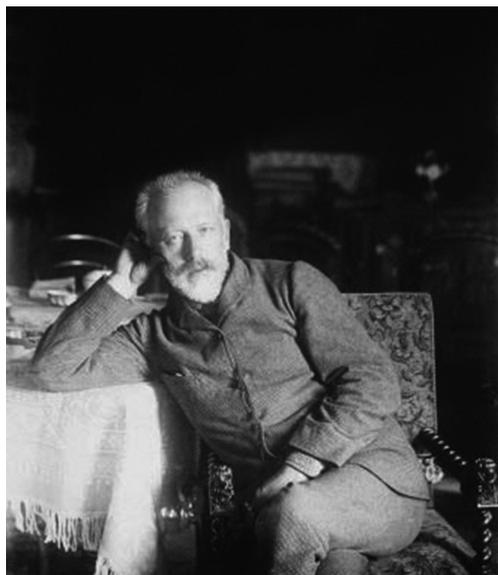
культуры Черниговщины должно проходить в контексте сравнительного анализа региональных особенностей православной церковной хоровой жизни России, изучения ее истории и современного состояния. Это значительно углубит представления о развитии как российской, так украинской хоровых культур. Результаты изучения богослужбной хоровой культуры Черниговщины как части хоровой культуры Русской православной церкви могут быть положены в основу культурологической составляющей концепции «Русского мира» в ее региональных направлениях.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Горулева Е.А.* Краткая летопись Придворной певческой капеллы в рукописи А.Е. Хомутенко [Электронный ресурс] // Десятые открытые слушания «Института Петербурга». Ежегодная конференция по проблемам Петербурговедения. URL: http://www.institute-spb.standardsite.ru/userdata/files/10-04_Goruliova.pdf (дата обращения: 24.05.2013).
2. *Дорохина Л.А.* Богослужбное пение в музыкальной культуре Черниговщины начала XX века: Автореф. дисс. ... канд. иск. Киев, 2002. 20 с.
3. *Каменева Т.* Типография на Левобережье Украины // 400 лет русского книгопечатания. 1564—1964 / Под ред. А.А. Сидорова. Т. 1. М.: Наука, 1964. С. 222—247.
4. *Кирилл (Гундяев).* Выступление на открытии IV Ассамблеи Русского мира [Электронный ресурс] // Официальный сайт Московского Патриархата. URL: <http://www.patriarchia.ru/db/text/1310952.html> (дата обращения: 12.03.2013).
5. *Максименко Ф.* Церковное пение в России // Церковно-общественный вестник. 1881. № 101. 23 августа.
6. *Полоскова Т., Скринник В.* Русский мир: мифы и реалии. М.: СОЛИД, 2003. 100 с.
7. *Путин В.В.* Россия на рубеже тысячелетий [Электронный ресурс] // Независимая газета. URL: http://www.ng.ru/politics/1999-12-30/4_millenium.html (дата обращения: 10.03.2013).
8. *Сумцов М.Ф.* К истории южнорусской литературы XVII ст. Вып. 1. Лазарь Баранович. Харьков: тип. М.Ф. Зильберберга, 1885. 198 с.
9. *Толстокулаков С.* Духовные хоры. Песнопения Всенощного бдения и Божественной Литургии. Новокузнецк: Издательство Кузбасской митрополии, 1999. 200 с.
10. Указ Президента Российской Федерации от 21.06.2007 № 796 «О создании фонда “Русский мир”» [Электронный ресурс] // Официальный сайт Президента Российской Федерации. URL: <http://graph.document.kremlin.ru/page.aspx?916024> (дата обращения: 10.03.2013).
11. *Хватова С.* Богослужбное пение в современной России: в поисках «идеальной модели» // Вестник Адьгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2008. № 10. С. 207—211.
12. *Хватова С.* Условия развития современного богослужбного пения // Вестник Адьгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2011. № 4. С. 201—206.
13. *Шалимова Н.А.* Русский мир А.Н. Островского. Ярославль: Изд-во Ярославского гос. театрального института, 2000. 250 с.
14. *Герасимова-Персидська Н.* Хоровий концерт на Україні в XVII—XVIII ст. / Вступ. ст. Д. Лихачева. Київ: Музична Україна, 1978. 180 с.
15. *Козицький П.* Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування. Київ: Музична Україна. 1971. 148 с.
16. *Шевченко О.* Про правовий статус Чернігівської єпархії у другій половині XVII ст. // 1000 років Чернігівській єпархії: Тези доповідей церковно-історичної конференції. Чернігів: Сіверянська думка, 1992. С. 81.

ЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА П.И. ЧАЙКОВСКОГО КАК ИСТОЧНИК ЕГО ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ

П.И. Чайковский был и остается одним из самых популярных и широко исполняемых композиторов мира, интерес к которому до сих пор не ослабевает ни у исполнителей, ни у публики, ни у исследователей. При этом жизнь композитора и его творческое наследие до сих пор остаются во многих отношениях не познанными. Важным источником¹, в котором зафиксированы ранее неизвестные и малоизученные черты личности, духовного мира и творческой лаборатории Чайковского, является его личная библиотека². Именно она существенно дополняет и обновляет представления о композиторе, которые просматриваются в его богатейшем эпистолярном наследии [35], дневниках [33], документах творческого архива [1; 9; 15; 25; 32], воспоминаниях современников [12; 18].



П.И. Чайковский во Фроловском
(фото 1890 г.)

Изучение личных библиотечных собраний выдающихся деятелей искусства

¹ Понятие *источник* трактуется в данной статье как продукт целенаправленной человеческой деятельности, явление культуры [см.: 13, с. 26]. Применяемое же прилагательное «исторический» в словосочетании «исторический источник», согласно современному источниковедению, «уточняет не специфику источника, а особенность той области знания, которая привлекает источники для своих исследовательских целей — для познания прошлого...» [там же, с. 30].

² *Личные библиотеки* — это собрания книг и других видов печатной продукции, созданные отдельными людьми и семьями (иногда несколькими поколениями) в соответствии с их культурно-информационными потребностями [см.: 27].

и науки имеет длительную историю [см.: 5; 6; 24; 26 и др.]. Известны работы, посвященные библиотекам музыкантов-исполнителей и композиторов [см.: 20; 26; 31; 37—40]. Встречаются и выявленные разными исследователями сведения о круге чтения некоторых композиторов. Хотя понятия «круг чтения» и «личная библиотека» существенно отличаются друг от друга. Например, из биографии В.А. Моцарта известно, что он много читал, очерчен и моцартовский круг чтения [см.: 36], но остается неизвестным, что это были за издания, когда они приобретались и для чего.

Исторически сложилось, что при поступлении композиторских библиотек на государственное хранение они отделялись от личных фондов своих владельцев и пополняли общее собрание книг и нот¹. Такая практика сохраняется и по сей день, что нашло отражение даже в инструктивных документах по обработке фондов личного происхождения [см.: 23]. Так, в фондах нотного и книжного отделов Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакого попадают отдельные издания, принадлежавшие А.К. Глазунову

(с печатями «А.К. Глазунов», с дарственными надписями композитору). В фондах этой же библиотеки хранятся отдельные книжные и нотные издания, принадлежавшие А.Г. Рубинштейну, М.А. Балакиреву, Ц.А. Кюи, М.П. Азанчевскому, Матв. Ю. Виельгорскому и т. д. А сравнительно недавно поступила небольшая часть книжного собрания В.П. Соловьева-Седого².

Подобную картину можно наблюдать в Научной библиотеке Московской консерватории [см.: 28] или же в Российской национальной библиотеке (С.-Петербург), в нотном отделе которой, например, есть издания из библиотеки С.М. Ляпунова, а среди иностранных книг — несколько экземпляров, принадлежавших М.И. Глинке, чье родовое Новоспасское (включая семейную библиотеку) было разорено, несмотря на все старания сестры композитора Л.И. Шестаковой. Условия жизни М.П. Мусоргского и судьба А.П. Бородина не позволили сохранить для потомства в полном виде даже их личные архивы, не говоря уже о принадлежавших им книгах и нотах, хотя известно, как широк был круг чтения этих композиторов [16].

¹ Например, в очерке А.Н. Римского-Корсакова, посвященном обзору фондов русских музыкантов в отделе рукописей публичной библиотеки им. М.Е. Салтыкова-Щедрина [29], речь идет только о рукописях, письмах и разного рода документах, но никак не упоминаются ни книги, ни нотные издания, которые принадлежали когда-то перечисленным в очерке фондообразователям. Хотя библиотеки у этих лиц существовали.

² Эти сведения любезно предоставлены автору кандидатом искусствоведения Т.З. Сквирской.

В практике Государственного архива литературы и искусства России (РГАЛИ) книги и ноты, поступившие вместе с архивами выдающихся композиторов, выделяются в общий фонд библиотеки архива, а списки прилагаются к архивным описям. Так, вместе с архивом Н.Я. Мясковского¹ поступила часть книг и нот его библиотеки, которые впоследствии влились в общий библиотечный фонд. Среди них — издания с пометами композитора, двадцать девять книг с дарственными надписями (в том числе В.М. Беляева, И.В. Способина, Н.А. Гарбузова и др.). Конечно, трудно себе представить, что личная библиотека такого музыканта и мыслителя, как Мясковский, состояла всего из нескольких десятков изданий, большая часть которых была ему подарена. А следовательно, эта одна из важнейших составляющих архива композитора фактически как целое оказалась утраченной.

С библиотекой С.С. Прокофьева² произошло то же самое, причем в общий фонд из архива композитора были выделены не только издания с дарственными надписями выдающихся людей того времени (И.Г. Эренбурга, Д.Б. Кабалевского и др.), но и книга «Малахитовая шкатулка» П.П. Бажова

с пометами М.А. Прокофьевой (Мендельсон), сделанными ею для сценария балета Прокофьева «Каменный цветок». Это издание, безусловно, является важнейшим документом творческого архива композитора, раскрывающим процесс работы над известным балетом.

В отечественных архивах, в составе личных фондов композиторов — например, в фондах Н.А. Римского-Корсакова, А.К. Глазунова, Э.Ф. Направника, С.В. Рахманинова др., хранящихся во Всероссийском музейном объединении музыкальной культуры имени М.И. Глинки (Москва) и кабинете рукописей Российского института истории искусств (С.-Петербург) — можно обнаружить отдельные «фрагменты» их личных библиотек. Как правило, это издания с дарственными надписями.

Исключительной оказалась судьба архива и личной библиотеки С.И. Танеева, которую он формировал систематически и целенаправленно на протяжении всей жизни. Эта богатейшее собрание книг и нот было поделено в 1919 году между двумя хранилищами: Домом-музеем П.И. Чайковского (ГДМЧ) и Отделом редких нот и изданий Научно-музыкальной библиотеки имени Танеева Московской консерватории³.

¹ РГАЛИ Ф. 2040 оп. 3. Списки книг из фонда Н.Я. Мясковского, переданных в библиотеку ЦГАЛИ.

² РГАЛИ Ф. 1929 оп. 2, 3. Акты о передаче книг с автографами из фонда № 1929 Прокофьева С.С. в библиотеку ЦГАЛИ.

³ Об этом см.: Сообщение о перевозке библиотеки, рукописей и архива покойного Сергея Ивановича Танеева из имени «Демьяново» В.И. Танеева в дом-музей Чайковского в Клину (ГДМЧ, в¹⁰ № 2).

В зарубежной практике соби- рание, сохранение и изучение лич- ных библиотек композиторов имеют более чем вековую историю. Работы о композиторских библиотеках стали появляться в Европе еще в начале XX столетия. Первая из них, посвя- щенная личной библиотеке И. Брамса, была опубликована в 1904 году [39]. Следует заметить, что по сути дела оно было инициировано самим компо- зитором, который еще при жизни по- заботился о судьбе своего собрания, обратив на него тем самым внимание будущих историков музыки. Личная библиотека Брамса, в соответствии с его волей, была передана в Общество друзей музыки в Вене. Там же со- хранилась опись книжных изданий, сделанная Брамсом собственноручно. Композитор, имея опыт в сохранении наследия Р. Шумана, очевидно, понимал значимость для потомков и своего архива, и личной библиотеки.

Конечно, возможность изучения библиотек композиторов напрямую зависит от судьбы и степени сохране- ния целостности собрания. Так, напри- мер, в музее Р. Шумана в Цвиккау сегодня хранится около 60% библио- теки композитора, переданной туда его потомками.

В силу благоприятных обстоятельств в полном виде сохранилась и личная библиотека Р. Вагнера в Байрейте.

В 1966 году был опубликован каталог той части личного собрания компози- тора, которая относится к периоду его жизни в Дрездене [40]. Часть личной библиотеки А. Шёнберга имен- но как целостное собрание находится в Институте Шёнберга в Университете Южной Калифорнии (Лос-Анджелес, США). Там же в архиве компози- тора имеется составленный им лично в 1918 году список изданий его библиотеки¹.

Отметим, что европейские исследова- тели обращаются к библиотечным собра- ниям даже композиторов XVIII века, которые, как известно, практически не сохранились. Так, было предпринято исследование-реконструкция нотной библиотеки И.С. Баха [37]. Определен список изданий, наличие которых в поль- зовании композитора имеет документаль- ные подтверждения, а также установлен перечень изданий, которые, предположи- тельно, могли быть у Баха. В настоящее время Институт Баха в Лейпциге ведет работу по воссозданию его библиотеки на основе аналогов изданий, которыми владел композитор.

В широком смысле, библиотека композитора — это, безусловно, часть его архива². Она объективно фикси- рует жизнь и творчество, различные этапы и отдельные эпизоды биогра- фии ее владельца. Каждый раз иссле- дователь вынужден решать: «судьба,

¹ Данный список приведен в диссертации Е.А. Доленко [14].

² Архив же в целом трактуется «как особый тип исторического источника, изучение которого сопряжено с многогранным осмыслением таких понятий, как *жизнь художника, его творчество...*» [10, с. 3].

случай или закономерность», понимая, что все-таки «за каждой случайностью кроется серия причин» [21]. Поэтому основным методологическим положением в таком исследовании является интерпретация¹, и важными представляются следующие положения:

— анализ целостного собрания, рассмотрение его как единого исторического источника в его изначальной полноте и вне зависимости от места хранения его отдельных частей;

— анализ каждой из групп книг или нот, связанных между собой какой-либо темой;

— анализ каждого издания в отдельности и аналитическое описание каждого экземпляра с подробным указанием всех видов помет и с цитированием собственноручных записей композитора в тексте и на полях,

— описание черт владельческого пользования.

Судьба личной библиотеки Чайковского — уникальный случай в отечественной практике целостного бытования и сохранения подобной коллекции². Мысль о создании собственной библиотеки по времени совпала у Чайковского с наступлением очередного этапа его творческой и личной

жизни, который начался в 1877 году. Можно предположить, что желание не только читать, но и иметь рядом с собой книги, ноты, журналы связано с сознательным стремлением композитора создать вокруг себя тот интеллектуальный мир, который был для него как человека и творца естественной средой обитания и непременным источником всяческих размышлений и особого рода общением.

Разумеется, у Чайковского на протяжении всей жизни имелись собственные книжные и нотные издания, в том числе приобретенные еще его родителями, но планомерно он стал заниматься собиранием своей библиотеки именно с конца 1870-х годов. Так, в письме к Н.Ф. фон Мекк от 13 августа 1878 года композитор сообщал: «Я мечтаю понемногу составлять себе библиотеку, ибо, чем становлюсь старше, тем более убеждаюсь, что сообщество книги приятнее и беседа с ней полезнее, чем сообщество и беседа людей» [35, т. VII, с. 366].

Поселившись в 1885 году в Майданово, находящемся рядом с Клином, Петр Ильич начал уже целенаправленно приобретать появлявшиеся книжные новинки, стал подписчиком ряда журналов (как российских, так и европейских). Поэтому не случайно преобладание в клинском

¹ Об этом см. также в кн. Ю.Б. Борева «Искусство интерпретации и оценки. Опыт прочтения «Медного всадника»» [7], где на примере художественного произведения показаны методология и аспекты этой важнейшей составляющей процесса познания.

² Личной библиотеке Чайковского, ее истории, составу и описанию посвящена диссертация автора данной статьи [3].

собрании, оставшемся в этом доме после смерти композитора, изданий 1880 — начала 1890-х годов. Кстати, в других домах, где жил Чайковский в тот же период, появляются книжные шкафы. Они просматриваются на фотографиях, сделанных в 1890 году в доме, который композитор снимал во Фроловском под Клином. Весной 1892 года эти шкафы были перевезены в кабинет-гостиную дома в Клину, где они находятся и по сей день.

Важнейшим фактором, способствовавшим стремлению Чайковского иметь собственную библиотеку, была его привычка с раннего детства читать, причем постоянно и много. Потребность постоянно обращаться к библиотеке была воспитана у него с детства, так как его родители пользовались библиотекой Камско-Воткинского завода и, конечно же, имели какое-то личное собрание книг. Можно предположить, что у них были и нотные издания.

Для Чайковского чтение составляло существенную часть духовной жизни. Книги для него были не просто источниками разнообразной информации, но и «собеседниками», как он сам их часто называл. «Лучше всего мне бывает, — писал композитор, — когда я совершенно один и когда человеческое общество мне заменяют деревья, цветы, книги, ноты и т. д.» [35; т. XIII, с. 428].

Хронологически библиотека Чайковского содержит издания XVI — конца XIX века. Самое раннее —

это трагедии Еврипида на итальянском языке, изданные в 1581 году. История появления этого издания у Чайковского весьма курьезна. На листе, вклеенном в книгу перед титулом, сам композитор записал: «Украдена из библиотеки Палаццо Дожей в Венеции 3^{-го} Декабря 1877 года Петром Чайковским, надворным советником и профессором консерватории» (ГДМЧ, д² № 253). Последнее по времени издание датировано 1894 годом. Это дар друга Чайковского, французского поэта П. Колена, полученный в октябре 1893 года, когда композитор уже уехал в Петербург на премьеру своей Шестой симфонии, вскоре после которой скончался¹.

Впервые факт наличия библиотеки Чайковского в клинском доме и ее состав зафиксированы в полицейской описи, составленной после смерти композитора для раздела его имущества между наследниками (ГДМЧ, а¹² № 36/2). Опись была произведена судебным приставом 27 октября 1893 года, спустя два дня после смерти композитора. В ней зарегистрировано 1239 изданий, из которых 774 книжных и 465 нотных. Но ныне (даже без учета изданий, принадлежавших Чайковскому, но отсутствующих в настоящее время в его коллекции) их на двести с лишним экземпляров больше, чем было указано в полицейской описи. Позже в стенах клинского дома-музея книги и ноты композитора мигрировали по шкафам его наследников —

¹ Интересно, что проставленный год издания на самой книге П. Колена именно 1894-й (ГДМЧ, д² № 40), хотя в дарственной надписи, естественно, фигурирует 1893 год.

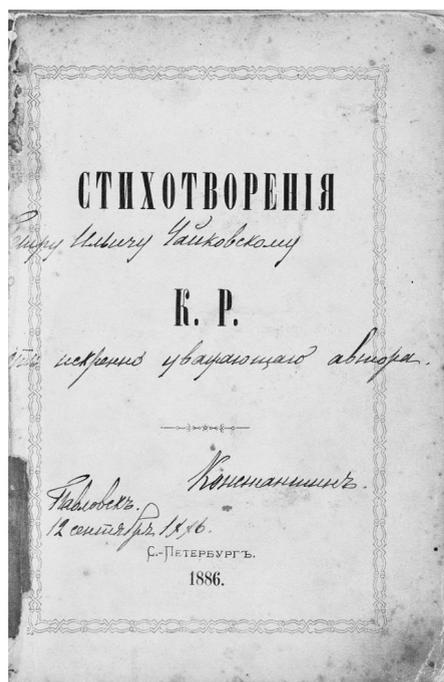
брата М.И. Чайковского и племянника В.Л. Давыдова. В результате в собрании М.И. Чайковского, например, обнаруживаются многие издания, принадлежавшие Петру Ильичу, в том числе и с дарственными надписями композитору. Некоторые из них были переплетены в заказанные Модестом Ильичем особые переплеты с вытисненными инициалами «М.И.Ч.». Кроме того, часть книг композитора М.И. Чайковский передал в библиотеку Московской консерватории. Список этих изданий можно выявить по инвентарной книге клинского музея, составленной в 1936 году Н.К. Рукавишниковым (ГДМЧ, дм³ № 687). В нем представлены преимущественно музыкально-теоретические труды. Именно это обстоятельство объясняет отсутствие данной тематической группы в современном составе библиотеки Чайковского. В музейном инвентаре перечислены также и утраченные издания. В инвентарной книге музея 1936 года, подготовленной Н.К. Рукавишниковым, при некоторых названиях имеются указания, что эти издания были ранее утрачены. Однако остается неизвестным, на основании чего такие указания были сделаны, при том что приводятся полные описания этих книг и нот.

Обнаружен также еще целый ряд изданий из библиотеки Чайковского, которые при не выясненных на сегодня

обстоятельствах поступили в библиотеку Московской консерватории. Например, это экземпляры, подаренные композитору издателем В.В. Бесселем, с его дарственными надписями. Среди них издания 1872 года: романсы и песни ор. 76 А.Г. Рубинштейна, вокальное сочинение М.П. Азанчевского на слова А.Н. Майкова «Сон в летнюю ночь (Этюд в стиле Р. Вагнера)», а также опера «Псковитянка» Н.А. Римского-Корсакова в переложении для фортепиано в 4 руки Н. Пургольд и шутка-фантазия для оркестра «Баба-Яга» А.С. Даргомыжского [см.: 8].

Некоторые издания, принадлежавшие когда-то Чайковскому, вернулись в клинский дом уже после смерти композитора. Так, в блокадном Ленинграде, в развалинах одного из домов после бомбежки, был обнаружен том стихотворений Великого князя Константина Константиновича (К.Р.) с дарственной надписью автора Чайковскому и его набросками на полях к циклу романсов ор. 63 (ГДМЧ, д¹ № 187-6). Книга поступила в музей как дар от Ленсовета в 1943 году. В ней, в частности, оказались наброски и эскизы двух романсов так и незавершенных Чайковским. Они были реставрированы Б.В. Асафьевым и исполнены [см.: 30]!. А в 1950-е годы в клинский музей из библиотеки Госоркестра был передан экземпляр партитуры «Испанского каприччио» Н.А. Римского-Корсакова с его дарственной надписью Чайковскому.

¹ Данные романсы опубликованы в сборнике: *Чайковский П.И. Романсы*. Вып. 3. М., 1988. С. 158—162.



Титульный лист
тома стихотворений
Великого князя Константина
Константиновича Романова (1886)
с дарственной надписью
П.И. Чайковскому

Композитору была свойственна привычка забывать свои дирижерские партитуры или дарить их после концертов. Одна из них — партитура Девятой симфонии Л. ван Бетховена с дирижерскими пометами Чайковского — хранится в настоящее время в кабинете рукописей Российского института истории искусств в Санкт-Петербурге¹.

В 2005 году в Москве в частном собрании было обнаружено издание партитуры Серенады для струнного оркестра, подаренное композитором после его концерта в Тифлисе местному музыкальному кружку².

Известен случай, когда издание, принадлежавшее Чайковскому, находившееся, очевидно, до конца его дней в Клину (в составе библиотеки), уже после смерти владельца «откололось» от коллекции. Это Библия (с многочисленными пометами композитора, которые он делал в течение ряда лет), которая ныне хранится в фондах ВМОМК им. М.И. Глинки [см.: 17].

Основной корпус личной библиотеки Чайковского в клинском музее композитора продолжает существовать как единый комплекс. Он насчитывает в настоящее время 1468 экземпляров (без учета того, что перешло в библиотеку М.И. Чайковского, было утрачено и передано).

Композитор не мог себе позволить приобретать дорогие издания в хороших переплетах, поэтому в его библиотеке преобладают дешевые книги, ноты и журналы в мягких обложках. Так, среди русскоязычной части этого собрания имеется двадцать книг из издаваемой А.С. Сувориным серии «Дешевая библиотека». Но по возможности

¹ КР РИИИ. Ф. 69. Оп. 1. № 5. Поступила в собрание 28.03.1951; источник поступления не установлен, как и история бытования этого издания; описание партитуры сделано и опубликовано А.И. Климовицким [19].

² Копия этого издания хранится в ГДМЧ с любезного разрешения владельца.

Чайковский старался заботиться о внешнем облике своей библиотеки, отдавая книги в переплет. Это чаще всего недорогие, но добротные выполненные работы: корешок и углы обтянуты кожей — темно-синей, коричневой, красной, зеленой. На корешке золотом вытиснены краткое название книги, ее автор, инициалы владельца («П.Ч.»). На титульных листах сохранились пометы Чайковского, предназначенные для переплетчика: подчеркнуты те титульные элементы, которые композитор хотел бы видеть на новом переплете.

Хотя и единично, но Чайковский приобретал также антикварные издания. Так, в его библиотеке имеется литографированное издание сборника французских песен «Tribut de la toilette» (Дань моде) из серии «Recueil des meilleurs airs détachés» (ок. 1750 — ГДМЧ, д³ № 235). На верхнем форзаце этого сборника имеется наклейка парижского антикара: «Librairie ancienne et moderne C. Gaillandre 25, Quai. Voltaire. Paris». В издании есть пометы Чайковского: композитор знаком «X» отметил десять мелодий. Некоторые из них имеют прямые аналогии с музыкой III картины оперы «Пиковая дама» (например, с дуэтом Прилепы и Миловзора), что существенно дополняет и уточняет сведения о цитировании и использовании музыкального материала других композиторов в опере «Пиковая дама».

На книгах и нотах библиотеки Чайковского имеются многочисленные штампы книжных и музыкальных



Титульный лист
сборника французских песен
«Tribut de la toilette» (ок. 1750)
из библиотеки П.И. Чайковского

магазинов Москвы, Петербурга, Киева, ряда городов Европы. Это свидетельствует о том, что композитор, путешествуя, везде посещал книжные и музыкальные магазины и приобретал интересующие его издания. Кроме того, его друг и издатель П.И. Юргенсон поставлял ему не только свои издания, но и вышедшие в других музыкальных издательствах России и Европы произведения, интересовавшие композитора.

Одним из увлечений Петра Ильича было собирание гербариев. И потому не удивительно, что между страницами

изданий его личной библиотеки нередко встречаются засушенные растения, как, например, в книгах «Материалы для биографии Н.А. Добролюбова» (ГДМЧ, д¹ № 141), «Млекопитающие» К. Фогта (ГДМЧ, д¹ № 354), двухтомнике А.Г. Брикнера «История Екатерины Второй» (ГДМЧ, д¹ № 48—49) и др.

Состав личной библиотеки Чайковского разнообразен не только по происхождению самих изданий, но и по их содержанию. Он максимально полно отражает весь многогранный спектр интересов композитора, а также дает представление о той духовно-интеллектуальной среде, которую он создал для себя сам.

Чайковский сохранил ряд изданий, когда-то принадлежавших его семье. Это, например, журнал «Телескоп» за 1833 год (ГДМЧ, д¹ № 442—443). Из числа предполагаемых семейных книг можно также назвать экземпляр французского издания 1831 года романа В. Скотта «Квентин Дорвард» (ГДМЧ, д² № 174), а также первое русское издание 1837 года «Ундины» Ф. де Ла Мотт Фуке в поэтическом пересказе В.А. Жуковского (ГДМЧ, д¹ № 356). Эта книга, как известно, была очень любима в семье Чайковских. Не исключено, что из семейной библиотеки происходит и том сочинений А.С. Пушкина 1838 года издания, содержащий пометы композитора к опере «Евгений Онегин» (ГДМЧ, д¹ № 280). Кроме того, в книге присутствует ряд его же помет, относящихся к другим произведениям

Пушкина, а также множество помет других лиц и неумелых рисунков. У Чайковского сохранились принадлежавшие его матери Сборник стихир и канонов (ГДМЧ, д¹ № 584), а также Евангелие (ГДМЧ, д¹ № 586), подаренное ей отцом (то есть дедом композитора) в 1832 году.

Сам композитор начал покупать книги и ноты с конца 1860-х годов, вскоре после своего переезда в Москву. Но не все издания, о которых он упоминает в своих дневниках и переписке, представлены в клинском собрании. Их судьба остается неизвестной. Так, например, в своем единственном письме Чайковскому Л.Н. Толстой после их встречи спрашивал, как ему отблагодарить музыкантов, игравших для него в Московской консерватории. Композитор же ответил, что один из квартетистов — В. Фитценхаген — не говорит и не читает по-русски, остальные же музыканты являются поклонниками Толстого, и им безразлично, что именно получить от любимого автора. Себе же в подарок он попросил издание повести «Казачи» [35, т. VII, с. 101]. Прислал ли писатель композитору книгу — неизвестно. Через 12 лет Чайковский перечитывал эту повесть (о чем записал в дневнике 7 октября 1886 года), но по изданию, которое сам приобрел в том же году: «Ужин. Казачи Толстого» [33, с. 101].

Более двухсот книжных и нотных изданий были композитору подарены. Самая ранняя дарственная надпись принадлежит поэту Н.З. Сурикову (1876 год). Последняя по времени —

уже упоминавшаяся дарственная надпись французского поэта П. Колена (1893 год). В личной библиотеке Чайковского имеются также дарственные надписи А.П. Чехова, Н.М. Минского, А.Н. Плещеева, Я.П. Полонского и др.

Петру Ильичу дарили издания своих сочинений многие музыканты, причем как уже маститые композиторы (Э. Григ, А. Дворжак, Г. Форе), так и молодые, только начинающие свой творческий путь (как, например, С. Рахманинов).

Дарственные надписи — это интересный аспект, изучение которого, с одной стороны, расширяет перечень лиц, входивших в круг общения композитора, а с другой — дает новые и более полные представления о взаимоотношениях Чайковского с его друзьями, коллегами-музыкантами и т. д. [см.: 2; 4]. В этом смысле любопытен факт наличия в библиотеке Петра Ильича сочинения «Dans la plain blonde» Ц.А. Кюи, который, как известно, в своих критических статьях очень едко отзывался о сочинениях Чайковского. На издании имеется следующая надпись: «Дорогому П.И. Чайковскому глубоко симпатизирующий ему автор» (ГДМЧ, д³ № 294).

Целый ряд изданий был подарен Чайковскому его другом и издателем П.И. Юргенсоном. Так, например, однажды он прислал композитору в качестве новогоднего подарка первое Полное собрание сочинений В.А. Моцарта издательства «Breitkopf und Härtel» в 72 томах. Получив подарок, Чайковский 4 января 1889 года

писал П.И. Юргенсону: «Милый друг! Мне слишком много нужно тебе сказать, чтобы уместить все это на бумаге, а потому ограничусь лишь тем, что выражу тебе восторженную благодарность за самый лучший, драгоценный, дивный подарок, который я когда-либо мог надеяться получить! Алексей исполнил все, как ты ему велел, т. е. сюрпризом устроил елку и около нее лежал мой Бог, мой идол, мой идеал, представленный всеми своими божественными произведениями. Я был рад, как ребенок!!! Спасибо, спасибо, спасибо!!!» [35, т. XV-А, с. 14].

Книжная библиотека Чайковского включает издания на 7 языках (помимо русского, также на французском, немецком, итальянском, английском, чешском и на латыни). В ряде изданий зафиксирован процесс изучения композитором английского языка. Главным из них является опубликованный в 1875 году французский учебник английского языка Э. Стеббинга [Stebbing] (ГДМЧ, д² № 182). В нем имеются многочисленные пометы композитора в виде пояснений, переводов английских слов (преимущественно на французский язык). Также Чайковский пользовался англо-французским и французско-английским Словарем издания 1868 года (ГДМЧ, д² № 176). Имелась у него и книга англо-французских разговорных диалогов издания 1876 года (ГДМЧ, д² № 162). В период занятий английским языком композитор читал журнал «Our children» («Наши дети»), который издавался А.С. Сувориным

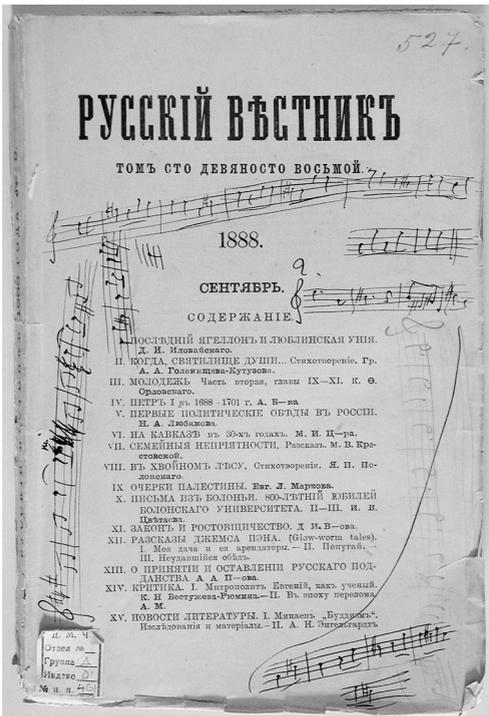
специально для изучения английского языка русским юношеством и детьми младшего возраста. Сохранились номера за январь, март и апрель 1884 года (ГДМЧ, д² № 241—244).

Композитор получил фундаментальное гуманитарное образование, поэтому его книжная библиотека охватывает многие отрасли знаний — от истории до астрономии, включая литературные памятники различных исторических периодов. В библиотеке Чайковского сохранились произведения античной литературы (Гомер, Эсхил, Еврипид, Аристофан, Сафо, Вергилий, Овидий, Гораций, Катулл, Ювенал, Тацит). Углубленное знакомство с итальянской литературой включало отличное знание «Божественной комедии» Данте, сыгравшей огромную роль в творчестве композитора (к тому же ее фрагменты он неоднократно цитировал в своих письмах). Известен большой интерес композитора к истории. У себя в библиотеке он собрал труды выдающихся историков своего времени — Н.И. Костомарова, Н.М. Карамзина, В.А. Бильбасова, К.Н. Бестужева-Рюмина, А.Г. Брикнера. Здесь представлены также переводы работ английских историков: исследование Дж. Мак-Карти «История нашего времени от вступления на престол королевы Виктории до Берлинского конгресса (с 1837 по 1878)» (ГДМЧ, д¹ № 214), а также труд профессора Оксфордского университета Э. Фримана «Общий очерк истории Европы» (ГДМЧ, д¹ № 355). Обращает на себя внимание факт

наличия книг, так или иначе связанных с историей рода Чайковских — жизнью и деятельностью его предков.

Среди естественнонаучных изданий выделяется труд выдающегося дарвиниста сэра Джона Лёббока «Муравьи, пчелы, осы. Наблюдения над нравами общежительных перепончатокрылых» (ГДМЧ, д¹ № 198). Это издание сохранило множество очень выразительных помет-ремарок композитора. В библиотеке Чайковского имеются также опубликованные в 1888 году в Петербурге две книги известного ученого, профессора Петербургского лесного института Д.Н. Кайгородова: «Из зеленого царства. Популярный очерк из мира растений» (ГДМЧ, д¹ № 169) — в ней композитор отчеркнул целый абзац; а также «Собиратель грибов. Карманная книжка, содержащая в себе описание важнейших съедобных, ядовитых и сомнительных грибов, растущих в России» (ГДМЧ, д¹ № 168). Интерес композитора к живой природе во всех ее проявлениях демонстрирует и уже упоминавшаяся книга К. Фогта в картинах Ф. Шпехта «Млекопитающие» (ГДМЧ, д¹ № 354).

Книги Чайковского обнаруживают его интерес к астрономии, что, кстати, не получило отражения ни в его собственных дневниках и письмах, ни в свидетельствах современников. Сохранился достаточно потрепанный в процессе длительного употребления экземпляр книги «Звездный атлас для небесных наблюдений: Изображение всех звезд, видимых простым глазом до 35 градуса южного склонения, и обозначение



Экземпляр сентябрьского номера
«Русского вестника» за 1888 год
с набросками тем из балета
«Спящая красавица»

переменных и двойных звезд, звездных скоплений и туманностей» с большой общей картой и 26 специальными картами (ГДМЧ, д¹ № 218).

Периодика представлена в библиотеке Чайковского собранием русских и европейских журналов и содержит следующие издания: «Русский вестник», «Русская старина», «Вестник Европы», «Исторический вестник», «Русский архив», а также отдельные номера журнала «Артист», «Ежегодника Императорских театров». Имеются издания на иностранных языках: это французский «Revue des Deux Mondes»,

а также упоминавшийся журнал «Our children», издаваемый Сувориным на английском языке.

Как по перечню журналов из библиотеки Чайковского, так и по разрезанным страницам и пометам в них можно определить сферу интересов композитора, его отношение к тем или иным явлениям. Так, читая в журнале «Вестник Европы» статью Андреевича «Жерминаль» — роман Эмиля Золя», Чайковский написал на полях «Браво!» рядом с подчеркнутыми им строками: «В „Войне и мире“ [...] картины Толстого имеют более абсолютного достоинства, более истины, чем все официальные акты, документы и мемуары современников. Ибо он пророк [...] и мертвые люди встают перед ним и повторяют вновь деяния, совершенные ими при жизни» (ГДМЧ, д¹ № 483). На обложке журнала «Русский вестник» № 9 (сентябрь) за 1888 год композитор делает несколько набросков основных тем для будущего балета «Спящая красавица» (ГДМЧ, д¹ № 461). Примечательно, что в 1893 году Чайковский подписался на журнал «Богословский вестник», который начала издавать за год до того Московская Духовная академия. В апрельском номере этого журнала композитор внимательно читал обширную статью М.Д. Муретова «Эрнест Ренан и его Жизнь Иисуса» (ГДМЧ, д¹ № 549) и оставил на полях свои соображения. Заметим, что Ренан был для Чайковского одним из любимых авторов. Например, на с. 87 им подчеркнута следующая фраза в тексте:

«Вы не найдете тут только одного — действительного и евангельского Христа-Богочеловека, который Один только смог все народы земли при невозможных условиях этнографических и топографических соединить в стройную всечеловеческую семью, не знающую ни эллина, ни иудея, ни раба, ни свободного, а одну только — новую, возрожденную по Христу тварь» [там же]. Рядом поставлен знак «X», а сверху на полях написано: «X. Но как же искать у Ренана то, чего он не принимает и против чего он ратует?» [там же]. Отметим, что позднее, в летние месяцы 1893 года, Чайковский уже не читал этот журнал, о чем свидетельствуют оставшиеся практически неразрезанными страницы.

Читая, Чайковский не просто изучал или узнавал то, что его интересовало. Он пытался сквозь призму чужих мыслей, рассуждений взглянуть на свою собственную жизнь, найти ответы на «роковые вопросы бытия». Это обстоятельство представляется важным как составляющая часть мировоззрения и миропонимания Чайковского-композитора — лирика по своей природе, творчество которого по его собственному признанию, было «исповедью его души». Поэтому особый интерес представляют книги, имеющие не только маргиналии композитора, но и те, которые сами по себе характеризуют строй его мысли и настроений в моменты формирования замыслов и самого процесса создания таких сочинений, как Пятая и Шестая симфонии, опера «Пиковая дама». К числу таких книг,

принадлежавших Чайковскому и затрагивающих фактически весь круг главных философских вопросов, относятся сочинения А. Шопенгауэра, Б. Спинозы, «В чем моя вера?» Л.Н. Толстого, «Наука и религия» Б.Н. Чичерина, книги Э. Ренана, труды преподавателя Закона Божьего в Училище Правоведения М.И. Богословского, сочинения Фомы Кемпийского и др. Все эти издания преимущественно относятся к периоду после 1878 года. Таким образом, состав философско-религиозной части библиотеки Чайковского и маргиналии в ней отражают суть мировоззренческих исканий композитора.

Нотное собрание в библиотеке Чайковского весьма своеобразно. Композитор собирал и постоянно изучал произведения разных жанров, эпох и художественных направлений — от сочинений И.С. Баха (Месса h-moll — ГДМЧ, д³ № 7; «Страсти по Матфею» — ГДМЧ, д³ № 4, и др.) и К.В. Глюка («Ифигения в Авлиде» — ГДМЧ, д³ № 176; «Ифигения в Тавриде» — ГДМЧ, д³ № 177). При этом трудно найти сколь-либо значительное современное Чайковскому явление, которое не стало бы объектом его внимания. Он стремился знать и пропускать через себя все, что создавалось его коллегами-современниками. Так, в его собрании сохранились сочинения Ж. Бизе, А. Бойто, Ф. Бузони, Р. Вагнера, Г. Венявского, Ш. Гуно, Л. Делиба и др. Порой именно произведения молодых авторов привлекали его внимание, он приобретал их издания и лишь потом знакомился

с композиторами лично. Так, например, произошло с А.К. Глазуновым. Чайковский услышал о молодом петербургском композиторе уже осенью 1882 года и сам приобрел в Киеве партитуру Первого квартета Глазунова, о чем свидетельствует штамп магазина на первой странице этого издания (ГДМЧ, д³ № 314). После личного знакомства двух композиторов, которое датируется 1884 годом, Глазунов стал регулярно присылать или дарить Чайковскому при личных встречах свои сочинения. Их сохранилось 24 экземпляра, все — с дарственными надписями [см.: 11].

Чайковский делал самого разного рода пометы на страницах книг, нот и периодики. Это не только чернильные и карандашные маргиналии, но и характерные пометы ногтем, как, например, в первом томе произведений Лермонтова. Пометы Чайковского — своего рода диалог композитора с тем, что он читал или просматривал. Они весьма разнообразны по форме, содержанию и тону. Чайковский немедленно реагировал на прочитанное: подчеркивал, подчеркивал и отмечал различными знаками, преимущественно размашистым почерком, все, что волновало его в тексте. Одним из таких ярких примеров является помета Чайковского в сборнике рассказов А.П. Чехова «Хмурые люди» (СПб., 1890; — ГДМЧ, д¹ № 369), который посвящен композитору. Композитор ногтем отметил абзац на странице 3 в рассказе «Почта»: «Колокольчик что-то прозвякал бубенчиком, бубен-

чики ласково ответили ему. Тарантас взвизгнул, тронулся, колокольчик заплакал, бубенчики засмеялись...».

В книгах и нотах Чайковского оказались зафиксированы разные этапы его творческой работы. Часто непосредственная реакция на прочитанное становилась творческим импульсом, способствовавшим рождению нового замысла. Об этом свидетельствуют многочисленные нотные наброски, сделанные Чайковским на полях, форзацах издания — его мимолетные музыкальные мысли. Так, в книге «Избранные мысли и отрывки из сочинений Гоголя, его писем и воспоминаний о нем» (которая была с Чайковским во Флоренции во время работы над «Пиковой дамой») на нижнем форзаце сохранилось пять нотных набросков (ГДМЧ, д¹ № 103).

В изданиях из личной библиотеки композитора зафиксирована его работа и уже над сформировавшимися замыслами, но в целях экономии времени часть творческой работы осуществлялась прямо на полях книг, рядом с wybranными уже поэтическими источниками. Таковы наброски в томиках стихов А.К. Толстого, И.З. Сурикова, А.Н. Плещеева, А.С. Хомякова и других — это первый этап сочинения. Еще один важнейший этап творческого процесса Чайковского, ярко отраженный именно в его библиотеке и не имеющий других документальных источников, — это работа над либретто опер «Мазепа» и «Орлеанская дева», которые композитор составлял сам. Именно через пометы Чайковского в пушкинской «Полтаве» (ГДМЧ, д¹ № 272; 281) и в особенности

в трагедии Ф. Шиллера «Орлеанская дева» в переводе Жуковского (ГДМЧ, д¹ № 582) видно, как, используя чужие стихотворные тексты, Чайковский конструирует целые сцены, создает собственное драматургическое полотно, порой концептуально противоположное первоисточнику.

Особую группу изданий в составе нотной библиотеки Чайковского образуют его дирижерские партитуры — как собственных сочинений (среди которых симфоническая фантазия «Буря» ор. 18, Первый концерт для фортепиано с оркестром ор. 23 и др.), так и произведений других авторов («Вавилонское столпотворение» А.Г. Рубинштейна, Первая симфония А.П. Бородина, Танцы из оперы «Идомея» В.А. Моцарта, «Арагонская хота» М.И. Глинки и др.). Исполнительские пометы Чайковского помогают составить представление о его собственной трактовке данных сочинений. А дирижерские пометы в собственных

сочинениях часто фиксируют особый этап творческого процесса композитора — жизнь и движение этих текстов уже после их написания [с. 34, с. 194—207].

Библиотека Чайковского сама по себе — своеобразный феномен культуры, многоаспектный и многосоставный исторический источник, своеобразный духовный микромир, сознательно сформированный композитором. Ее состав воссоздает внутренний диалог Чайковского с мировой культурой, историей, искусством, литературой, с музыкальным творчеством мастеров разных эпох. Думается, что дальнейшее осмысление и интерпретация этого важнейшего источника позволит выявить еще многие прежде не затронутые аспекты и направления в изучении жизни, творчества, личности и психологии творческого процесса композитора, чье наследие является выдающимся художественным достижением отечественной музыкальной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Автографы П.И. Чайковского в архиве Дома-музея в Клину: Справочник / Сост. К.Ю. Давыдова, Е.М. Орлова, Г.Р. Фрейндлинг. М.; Л.: Музгиз, 1950.
2. Айнбиндер А.Г. Издания сочинений Н.А. Римского-Корсакова в личной библиотеке Чайковского // Римский-Корсаков: Сб. ст. / Отв. ред. Т.З. Сквирская. СПб.: Композитор, 2008. С. 206—217.
3. Айнбиндер А.Г. Личная библиотека П.И. Чайковского как источник изучения его творческой биографии: Дисс. ... канд. иск. М., 2010.
4. Айнбиндер А.Г. «Русскому художнику в знак дружбы и уважения» (Издания сочинений Э. Грига в собрании П.И. Чайковского) // Вестник РАМ им. Гнесиных. 2009. № 1. URL: <http://www.vestnikram.ru/file/ainbinder2.pdf>;
5. Библиотека Вольтера. Каталог книг. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961.
6. Библиотека Льва Николаевича Толстого в Ясной Поляне. Т. I. Ч. 1—2. М.: Книга, 1972; 1975.

7. *Борев Ю.Б.* Искусство интерпретации и оценки: Опыт прочтения «Медного всадника». М.: Советский писатель, 1981.
8. *Брежнева И.В.* Рукописные материалы о Чайковском в библиотеке Московской консерватории // П.И. Чайковский. Забытое и новое: Альманах / Сост. П.Е. Вайдман, Г.И. Белонович. Вып. 2. М., 2003.
9. *Вайдман П.Е.* Творческий архив П.И. Чайковского. М.: Музыка, 1988.
10. *Вайдман П.Е.* Архив П.И. Чайковского: Текстологические и биографические исследования. Творчество и жизнь: Дисс. ... доктора иск. в форме науч. доклада. М., 2000.
11. *Вайдман П.Е.* А.К. Глазунов и П.И. Чайковский (по материалам Дома-музея Чайковского в Клину) // Мифы и миры Александра Глазунова: Сб. науч. ст. / С.-Петербургская гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. СПб., 2002. С. 95—113.
12. Воспоминания о П.И. Чайковском / Сост. Е.Е. Бортникова, К.Ю. Давыдова, Г.А. Прибегина. М.: Музыка, 1973.
13. *Данилевский И.Н., Кабанов В.В., Медушевская О.М., Румянцева М.Ф.* Источниковедение. Теория. История. Метод. Источники рос. истории: Учеб. пособие для студентов вузов М.: РГГУ; Ин-т «Открытое общество», 2004.
14. *Доленко Е.А.* Молодой Шёнберг: Дисс... канд. иск. М., 2003.
15. *Домбаев Г.С.* Творчество Петра Ильича Чайковского в материалах и документах. М.: Музгиз, 1958.
16. *Жукова-Миненко Л.* Круг чтения и художественных впечатлений Мусоргского // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 13. Л.: Музыка, 1974.
17. *Захарова О.И.* Чайковский читает Библию. // Наше наследие. 1990. № 2. С. 22—24.
18. *Кашкин Н.Д.* Воспоминания о П.И. Чайковском. М.: Музгиз, 1954.
19. *Климовицкий А.И.* Дирижерские пометы Чайковского в партитуре Девятой симфонии Бетховена // Петербургский музыкальный архив. Вып. 4. СПб., 2003.
20. Коллекция С.И. Танеева. Книги и ноты: Каталог / Ред.-сост. И.В. Брежнева. Ч. I—II. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1992.
21. *Крейд В.* Мемуары о литературном зарубежье // Дальние берега. Портреты писателей эмиграции. Мемуары. М.: Республика, 1994.
22. *Люблинский В.С.* Маргиналии Вольтера // *Вольтер.* Статьи и материалы. Л.: ЛГУ, 1947. С. 115—154.
23. Методические рекомендации по научно-технической обработке документальных материалов фондов личного происхождения. М., 1971.
24. *Модзалевский Б.Л.* Библиотека А.С. Пушкина. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1910 [репринт: М.: Книга, 1988].
25. Музыкальное наследие Чайковского: Из истории его произведений / Ред. коллегия: К.Ю. Давыдова, В.В. Протопопов, Н.В. Туманина. М.: Изд-во АН СССР, 1958.

26. Нотная коллекция Б.В. Асафьева: Каталог / Сост. Г.В. Карминская. Ч. 1—5. М.: Пашков дом, 1995—2007.
27. Покровская Э.А. Личные библиотеки // Библиотечная энциклопедия. М.: Пашков дом, 2007. С. 579—581.
28. Рассина Э.Б. Библиотека Московской консерватории: Научная музыкальная библиотека имени С.И. Танеева. М., 2006.
29. Римский-Корсаков А.Н. Музыкальные сокровища рукописного отделения Государственной публичной библиотеки имени М.Е. Салтыкова-Щедрина. Л.: Изд. и тип. Гос. публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина, 1938.
30. Риттих М.Э. Асафьев и научные сессии клинского Дома-музея // Воспоминания о Б.В. Асафьеве / Сост. А. Крюков. Л.: Музыка, 1974.
31. Силантьева И. Шалапин, каким его знали книги. М.: Сфера, 2005.
32. Тематико-библиографический указатель сочинений П.И. Чайковского / Сост. П.Е. Вайдман, Л.Э. Корабельникова, В.В. Рубцова. М.: Музыка, 2003 [2-е изд. М., 2006].
33. Чайковский П.И. Дневники. 1873—1891. М.; Пг.: Гос. изд., Муз. сектор, 1923.
34. П.И. Чайковский — интерпретатор текстов собственных сочинений // Процессы музыкального творчества. Вып. 10 / [Отв. ред. и сост. Е.В. Вязкова]. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. С. 194—207.
35. Чайковский П.И. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. Т. V—XVII. М.: Музгиз; Музыка, 1953—1981.
36. Эйнтштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. М.: Музыка, 1977.
37. Beisswenger K. Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek. Kassel u.a.: Bärenreiter, 1992.
38. Hofmann K. Die Bibliothek von Johannes Brahms: Bücher- und Musikalienverzeichnis. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung K. D. Wagner, 1974.
39. Mandyczewski E. Die Bibliothek Brahms // Musikbuch aus Österreich I (1904). S. 7—17.
40. Westernhagen C. von. Richard Wagners Dresdener Bibliothek 1842—1849: neue Dokumente zur Geschichte seines Schaffens. Wiesbaden: Brockhaus, 1966.



Ирина КОПОСОВА

«ГДЕ МОРЕ ЖИЗНИ НАМ ДАРОВАЛО БЕРЕГ...» ЗАМЫСЕЛ И ЕГО РЕАЛИЗАЦИЯ В СЕДЬМОЙ СИМФОНИИ ПЕРА ХЕНРИКА НУРДГРЕНА

Современная финская музыка богата композиторскими именами. Одни из них уже открыты для российских исследователей и слушателей (Э. Раутаваара, К. Ахо, Э. Салменхаара, К. Саариахо и др.), другие пока остаются неизвестными. В их числе — Пер Хенрик Нурдгрэн (Per Henrik Nordgren, 1944—2008) — автор более 140 опусов, среди которых 8 симфоний, около 30 концертов для различных инструментов (как академических: скрипка, альт, виолончель, труба, кларнет и т. д., так и традиционных: финское кантеле, японские сякухати, сямисен, кото), 11 струнных квартетов; оперы «Черный монах» (по А.П. Чехову) и «Алекс»¹.



*Пер Хенрик
Нурдгрэн*

Нурдгрэн-композитор прошел са- мобытный путь стилового развития. Его ранние опыты были связаны с освоением авангардного комплекса средств, в первую очередь, лигетивной техники поля, отталкиваясь от которой, он создал собственный вариант 12-тоновой техники, названный им самим «техникой мелодико-полифонического кластера» (рубеж 1960—1970-х годов). Их сменило при- сутствие многим евро- пейским композиторам того времени разоча- рованное в авангардной эстетике, совпавшее с разносторонним и глубоким интере- сом к финскому фольклору, с кото- рым оказался связан нурдгрэновский оригинальный вариант упрощения стили. О своих опытах в этом на-

¹ К этому следует добавить, что Нурдгрэн был также заметным музыкально-общественным деятелем — организатором и художественным руководителем фести- вала камерной музыки в Каустинене, а также основателем общества Шостаковича в Финляндии (2001).

правлении композитор впоследствии говорил: «Я пытался соединить элементы народной музыки с кластерной техникой, которую тогда применял» [6, с. 37]. Дальнейшее упрощение приблизило стилистику Нурдгрена к минималисткой (середина 1980-х), наконец, зрелые сочинения композитора отличает своеобразный комплексный стиль, сочетающий разные элементы.

Не менее самобытен и творческий путь финского автора. Недостаточное владение фортепиано (юношей он учился как скрипач) не позволило Нурдгрена поступить в Академию Сибелиуса. С 1964 по 1967 год, обучаясь на факультете музыкологии Хельсинского университета, он занимался композицией частным образом с Йоонасом Кокконеном¹ (эти занятия начались в 1965-м и продолжались до 1969 года). Затем, получив грант на продолжение образования, Нурдгрэн отправился не в европейские или американские авангардные центры (как это делали все его композиторы-соотечественники), а в Университет Токио, где в течение трех лет изучал японские национальные инструменты, а также японский опыт соединения традиционной (фольклорной) и современной музыкальной стилистики. Здесь же продолжил занятия композицией с Йошио Хасегава (Yoshio Hasegawa).

После Токио Нурдгрэн не возвращается в Хельсинки, а переезжает в Каустинен, центр финского фольклорного движения, где и проживет до конца своих дней. Нурдгреновское творчество станет неким символом преодоления разрыва между академической и народной музыкой.

Для знакомства с творчеством композитора и его стилистикой мы остановились на Седьмой симфонии ор. 124 (2003). И выбор этот не случаен. Симфония — одно из последних, во многом итоговых, сочинений Нурдгрена. Она представляет собой одночастную композицию длительностью около получаса, в значительной мере состоящую из цитатного материала, так или иначе связанного с осмыслением собственного творческого пути. И прежде всего — того важного периода (с конца 1960-х до середины 1970-х годов), в котором, по словам самого автора, вылепился его собственный стиль [с.м.: 5]. Внутри цитатного пласта есть и чужая музыка, и фрагменты сочинений самого Нурдгрена. Поэтому задачи этого пласта многоплановы: это и показ «поля влияний», на котором росла композиторская индивидуальность, и обозначение черт его собственного почерка.

Ведущее положение среди «чужих слов» в симфонии занимает шостаковическая монограмма «D-Es-C-H»:

¹ Йоонас Кокконен (Joonas Kokkonen, 1921—1996) — один из крупнейших финских композиторов после Сибелиуса, академик Финской Академии наук и литературы (с 1961), автор сочинений в разных жанрах, наиболее известные из которых опера «Последние искушения» (1975); Третья (1967) и Четвертая (1971) симфонии; композиция под названием «... Durch einen Spiegel» для камерного оркестра (1977).

появляясь первой среди заимствованных тем (такт 91), она неоднократно возвращается по ходу развертывания сочинения (см. ее дальнейшие проведения в тактах 130, 180, 274, 306). Особое положение этой темы быстро находит объяснение. С юных лет и до конца жизни Шостакович оставался для Нурдгрена художественным идеалом. На склоне лет композитор скажет: «Я не в силах изменить одного факта: когда я слышу музыку Шостаковича, она неизменно глубоко трогает мою душу» [см.: 8]. Любовь к творчеству советского мастера у Нурдгрена сформировалась довольно рано. Его убежденным поклонником он был уже в 14-летнем возрасте¹; а в годы учебы и работы в Хельсинском университете (1965—1970) исследовал особенности письма Шостаковича² и стал крупнейшим в Финляндии знатоком его

музыки. В собственных произведениях он плодотворно развил шостаковичевские традиции в области оркестровки, квартетного письма, драматургии, хотя знаменитая тема-монограмма процитирована им только в Седьмой симфонии³. Ее многократные повторения в сочинении — своеобразное признание того факта, что движение Нурдгрена по композиторскому пути шло «под знаком Шостаковича».

Другие цитаты происходят из иных музыкальных пластов, но также связаны с композиторской биографией. Первый раз появляющаяся в такте 143 Полска⁴ Й.Э. Таклакса, народного музыканта из Остроботнии⁵, отсылает нас к ранней музыке Нурдгрена. На теме этой полски, с характерным мерцанием мажорной и минорной терций, строился финал «Портретов народных скрипачей» (*Pelimannimuotokuvia*, 1976)⁶ —

¹ Известно, что во время приезда Шостаковича в Хельсинки в 1958 году (для вручения премии имени Я. Сибелиуса), Нурдгрэн специально ходил на вокзал, чтобы увидеть своего кумира [см.: 5].

² В период написания дипломной работы, которая была посвящена особенностям оркестровки Шостаковича, Нурдгрэн даже приезжал в Москву для получения необходимых материалов.

³ В других сочинениях Нурдгрэна присутствуют различные аллюзии на музыку Шостаковича. Так, один из фрагментов Второго скрипичного концерта (1978) отсылает к началу Восьмой симфонии Шостаковича. II часть Второго альтового концерта (1979) не случайно названа «Свидетельство» (одним из импульсов к написанию концерта послужило знакомство Нурдгрэна с изданными Соломоном Волковым мемуарами Шостаковича, как известно, имеющими такое же заглавие).

⁴ Полска — финский и шведский народный двудольный танец подвижного характера.

⁵ Йохан Эрик Таклак (Johan Erik Taklaks, 1856—1948) — знаменитый народный музыкант, носитель традиций скрипичного исполнительства, бытовавших в Центральной и Западной Финляндии. Полски, исполняемые Таклаксом в 1930-х годах были собраны Отто Андерссоном, профессором университета г. Турку. С ними Нурдгрэн познакомился в конце 1960-х, тогда же он брал интервью у Андерссона.

⁶ Кроме того, другие полски Таклакса использованы в Первой симфонии композитора.

самого известного из «фольклорных» сочинений композитора. Кроме того, другие полски Таклакса использованы Нурдгреном в Первой симфонии. Поэтому полску в данном случае можно считать своего рода символом фольклорной линии творчества композитора. А поскольку увлечение фольклором имело в жизни финского автора крайне важную роль, понятным становится доминирование темы полски в тексте симфонии (см. ее последующие проведение в тактах 226; 300; 314; 387).

В заключительном разделе симфонии появляется еще одна заимствованная тема — «Андалузский танец» Г. Винклера¹. В партитуре этот фрагмент музыки в характере салонной элегической пьесы имеет посвящение Георгу Растенбергеру — скрипачу, который был первым учителем будущего композитора². Ноты этой пьесы Нурдгрэн когда-то обнаружил в домашней библиотеке своего учителя, поэтому звучание «Андалузского танца», очевидно, связано с воспоминаниями об еще одном важном

человеке в творческой биографии композитора.

В симфонии присутствуют также и две автоцитаты. Они появляются в экспозиционной фазе сочинения, после первого проведения шостаковической монограммы (такт 89). В такте 94 выделяется фрагмент, излагаемый одними струнными. Он образован контрапунктическим соединением нескольких хроматизированных разноритмичных линий, тесно прилегающих друг к другу. Фрагмент этот заимствован из нурдгреновского Первого квартета (1967), и его фактурные особенности дают ясное представление о технике мелодико-полифонического кластера, к которой композитор пришел в конце 1960-х. А в следующем фрагменте (такты 104—111) солирует арфа, звучание которой приближено к японскому кото: ее партия, состоящая из последования аккордов, играетса щипком у деки; сопровождает же арфу ансамбль шумовых ударных (колокольчики, тарелочки, вуд-блок). В итоге создается звенящее, богатое обертонами характерное «японское» звучание³.

¹Герхард Винклер (Gerhard Winkler, 1906—1977) — немецкий композитор, автор многочисленных произведений популярной музыки (общим числом около 1000): песен (самая известная — «Рыбаки Капри», 1943), танцев, оперетт, музыки к кинофильмам. «Андалузский танец» — одна из ранних работ Винклера. Ее первая публикация состоялась в 1930 году. Известности музыки Винклера в Финляндии способствовала поездка композитора летом 1966 года в Норвегию и Швецию; в Стокгольме он дирижировал оркестром Шведского радио (эта и другая информация находится на сайте, созданном к 100-летию композитора [см.: 4]).

²Заниматься у Растенберга Нурдгрэн начал с 13 лет.

³К сожалению, пока нет возможности сказать, какое из японских сочинений композитора здесь процитировано, поскольку не все из них нам доступны. Сам же композитор в аннотации к Седьмой симфонии говорит о японском ритме этих тактов [см.: 7].

Автобиографическое «излучение», исходящее от цитатного материала симфонии, подытоживают два посвящения, обрамляющие сочинение. Одно из них, находящееся в начале, обращено к дирижеру Юхе Кангасу¹, с которым Нурдгрэн был связан десятилетиями плодотворной творческой дружбы². Венчает же симфонию строка, выражающая квинтэссенцию ее содержания: «Где море жизни нам даровало берег». Она взята из стихотворения «Маатте» Йохана Людвига Рунеберга, положенного в основу национального гимна Финляндии. Нурдгрэн был искренне благодарен своей стране, способствовавшей его творческой реализации³. Поэтому использование строки из Рунеберга можно трактовать как посвящение своей стране.

Разноплановый материал, собранный вследствие особенностей замысла в рамках одного произведения, поставил перед композитором немало проблем, связанных с интонационной, композиционной, содержательной

целостностью этого опуса. Попробуем понять, как они решались.

С позиции высотной организации сочинение тяготеет к центру «а»: взятый унисоном, этот звук начинает и заканчивает симфонию; ее главная тема опирается на малый минорный септ-аккорд от *a*; на фоне *A-dur'*ного трезвучия звучит монограмма *D-Es-C-H* (из-за этого она транспонирована на полтона выше); трезвучие от *a* с мерцающей терцией лежит в основе полски; танец Винклера звучит в *a-moll*; не включенный в симфонию, но словно парящий над ней гимн Финляндии написан в *A-dur*.

С точки зрения интонационных особенностей, все заимствованные темы стягиваются к двум полюсам: хроматическому (тема-монограмма и автоцитаты) и диатоническому («Андалузский танец» и полска, хотя ее диатонический облик и «омрачен» мерцанием терцового тона). Их «примирила» главная тема симфонии, сочиненная с учетом возможности соединения этих двух начал. Она образована контрапунктическим сочетанием

¹ Калеви Ахо, анализируя эту симфонию, обнаруживает в ее последних тактах тему-монограмму, указывающую на Юху Кангаса [2, с. 6].

² Именно благодаря Кангасу познакомившему Нурдгрэна с традициями инструментального музицирования Центральной Остроботнии, композитор решил на «поворот к фольклору», оба музыканта почти одновременно поселились в Каустинене, наконец, Кангас основал Камерный оркестр Остроботнии — коллектив, исполнивший большую часть музыки композитора (в общей сложности Кангас исполнил не менее 38 различных сочинений Нурдгрэна в 370 концертах).

³ Грант от государства на обучение позволил ему овладеть профессией, последующие гранты, получаемые в течение жизни, дали ему возможность оставаться свободным художником (об этом и многом другом Нурдгрэн пишет в статье «Быть композитором в Финляндии», вышедшей в 1995 году [см.: 6]).

Таблица 1. Схема экспозиции главной темы Симфонии

раздел	А				А ₁		А ₂	А ₃ контрапункт вариантов темы		А			
тема	1 проведение, tutti	2 проведение, медь	3 проведение, струнные	4 проведение, дерево-медь	1 проведение, дерево	2 проведение дерево	1 проведение, медь	А, струнные		1 проведение, низкие медь и дерево	2 проведение, струнные		
такты	2-5	6-9	10-17	18-25	26-33	34-40	41-44	1 проведение	2 проведение			73-81	82-88
								45-50	51-72				

четырёх хроматизированных мелодий, каждая из которых представляет свой вариант постепенного восхождения в пределах октавы. На поверку оказывается, что все мелодические линии составляют поданные в разном порядке четыре однотактовых элемента, каждый со своим типом мелодического и ритмического движения. Эти элементы регулярно передаются из голоса в голос: таким образом, каждый такт совместного звучания собирает их в одновременности. В итоге первый четырехтакт представляет собой основной отдел 4-голосного бесконечного симметричного канона (с нулевым показателем). При этом продвижение канона, как уже сказано, опирается на малый минорный септаккорд от *a*: на каждой сильной доле между голосами складывается его очередное обращение (2-й такт — квинтсекст-; 3-й такт — терцкварт-; 4-й такт — секунд- и, наконец, 5-й такт — септаккорд). Таким образом, хроматика отдельных линий в этой теме «удерживается» диатониче-

ской вертикалью. Идея синтеза разных начал в главной теме этим не исчерпывается, умножая ее связи с цитатным пластом сочинения. Так в ней мы найдем сочетание полифонической (бесконечный канон) и аккордово-гармонической (опора конструкции на перемещения септаккорда) организации; один тип указывает на тему Первого квартета, с ее техникой мелодико-полифонического кластера, а другой — на весь остальной заимствованный материал (в первую очередь, темы полски и «Андалузского танца»).

Композиционно-драматургические особенности, лежащие в основе главной темы, тоже отражены в сочинении в целом. Экспозиция темы-канона представляет собой довольно протяженный раздел, состоящий из нескольких этапов (см. *Таблицу 1*).

Здесь вслед за изложением темы, содержащим четыре проведения основного отдела канона (раздел А), следуют два ее новых варианта (А₁ и А₂). Первый

Таблица 2. Схема устройства Симфонии

	A	B	C	B	D	B	A₁	D₁	B
тема	главная тема	монограмма D-Es-C-H	группа тем-автоцитат (I квартет; японская тема)	монограмма D-Es-C-H	полска	монограмма D-Es-C-H	вариант главной темы	полска	монограмма D-Es-C-H
такт	1-88	89-93	94-123	124-128	143-179	180-189	196-225	226-273	274-290
форма	ЭКСПОЗИЦИЯ					РАЗВИТИЕ			
	A₂	D₂	B	D₃	E	D₄	A₃		
	главная тема, фрагмент	полска, фрагмент	монограмма D-Es-C-H	полска, первый элемент в увеличении	«Андалузский танец» Г.Растенбергера	полска, второй элемент	главная тема, диатонический вариант		
	291-299	300-305	306-313	314-360	361-386	387-402	403-432		
	РЕПРИЗА С ЭЛЕМЕНТАМИ РАЗВИТИЯ								

обращает направленность движения составляющих канон линий; во втором тема жанрово преобразуется, обретая маршевые черты. Местной кульминацией становится контрапунктическое соединение всех уже прозвучавших вариантов (на схеме — раздел A₃). Перечисленные проведения очевидно вытекают одно из другого, демонстрируя поступательность процесса; последнее же (A₄), проводя музыку в исходном виде, замыкает экспозиционный раздел, словно возвращает его движение к началу. Таким образом, логика композиционного процесса в экспонировании темы-канона соединяет поступательное (опирающееся

на преобразования уже изложенного материала) и возвращающееся на круги своя движение.

Симфония целиком также объединяет эти два процесса. Ее композиция поначалу опирается на введение все новых тем (тема-канон, монограмма «D-Es-C-H», автоцитаты), потом переключается на повтор звучавшего материала: тема полски обрамлена возвращением монограммы «D-Es-C-H», затем ее повторения перемежаются с темой-каноном и полской (см. *Таблицу 2*). Разное качество повторения (тема-монограмма воспроизводится неизменно, две другие темы изменяются) позволяет говорить

о сосуществовании поступательного и возвратного движения.

Изменения, происходящие с повторяемыми темами, имеют разное свойство. Полска теряет свою исходную моторность. В заключительных проведениях ее первый элемент претерпевает увеличение (раздел, обозначенный в схеме буквой D_3), а второй изживается в длительном секвенцировании (на схеме — D_4); тема-канон приходит к незамутненному хроматикой диатоническому звучанию (на схеме — A_3).

Описанные процессы обозначают трехчастность композиции в целом: ее первый раздел связан с экспонированием основных тем (такты 1—179); второй — с их развитием (такты 180—290), третий представляет собой репризу с элементами развития (такты 291—432).

В заключение хотелось бы обратить внимание на то, как создается смысловое единство в этом опусе. Каким содержанием объединены столь разные темы? Автобиографический характер основного материала, казалось бы, ведет к однозначному ответу. Но сам композитор замечает, что Седьмая симфония не стала «мемуарами», несмотря на «фрагментарный характер воспоминаний со взглядом в прошлое, когда я получал вдохновение из разных источников» [см.: 7]. Многие из уже названных особенностей симфонии позволяют связать семантику составляющих ее элементов с итоговыми настроениями, с идеей

прощания. Цитаты и посвящения в этом свете осмысляются как благодарность своей стране (рунеберговская цитата в конце опуса) и духовно близким людям (Ю. Кангасу, Д.Д. Шостаковичу, Г. Растенбергеру, И.Э. Таклаксу). Унисоном взятый звук «ля», обрамляющий сочинение, можно понимать как метафору небытия (из него рождается, в нем растворяется звучание). Наконец, особой значимостью в содержании симфонии обладает ее главная тема. Ее характерной особенностью стала опора в изложении на бесконечный (круговой) канон, благодаря которому звучание имеет весьма специфичный характер: тема воспринимается как остановившееся, застывшее и неподвижное, время. Своим модусом главная тема явно противостоит теме полски — моторной, имеющей бытовую основу. Их оппозицию, обнаженную неоднократным повторением, можно понимать как противопоставление надличного (тема-канон) и личностного (тема полски) начал. Таким образом, в самом общем плане содержание Седьмой симфонии Нурдгрена связано с вечной темой «жизнь и смерть», эстетически привлекавшей композитора на протяжении всего творческого пути¹.

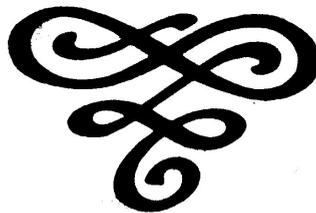
Итак, перед исследователем и слушателем Седьмая симфония предстает как сочинение оригинальное и по замыслу, и по реализации тех токов, которые этим замыслом обусловлены. Благодаря особенностям вне-

¹Так, уже среди ранних камерных опусов Нурдгрена обнаружим «Четыре картины смерти» (*Neljä kuolemankuva*, 1968) и «Весь мир будет скорбеть» (*Koko maailma valittane*, 1968; 2-я ред. — 1974). Скорбные настроения отразились и в названии I части Третьей симфонии (1993) — *Lamentations*.

музыкальной идеи опуса, его текст жественных ориентирах и волновавших дает объемное представление о стили-идеях, раскрывая перед нами самобыт-стике финского автора разных лет, ность многогранного художественного о его эстетических пристрастиях, худо-мира Пера Хенрика Нурдгрена.

ЛИТЕРАТУРА

1. Корхонен К. Композиторы Финляндии от средневековья до наших дней. Хельсинки, 2008.
2. Aho K. Symphony no.7 // Pehr Henrik Nordgren: Transient Moods: ALBA—CD—ABCD 288. P. 14—17.
3. Anderson M. Pehr Henrik Nordgren: Modernist composer who incorporated folk music into his work and relished his artistic freedom // The Independent. 15.10.2008.
4. Winkler G. Ein Komponistenportreit. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.capri-fischer.de>
5. Heiniö M. Aikamme musiikki, 1945—1993. Porvoo, 1995 (Suomen musiikin historia 4).
6. Nordgren P.H. Being a composer in Finland // Finnish Music Quarterly. 1995. № 2. P. 36—39.
7. Nordgren P.H. Symphony № 7 op. 124. Электронный ресурс. Режим доступа: http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/WWOR/51D6DA9B0D561FF7C22575550031C05A?opendocument&cat=contemporary_-_classical
8. Schlüren Ch. The Path to the Centre // Nordic Sounds. 1995. № 3. P. 20—22.



Музыкальные жанры и формы

Юрий БОЧАРОВ

ЕДИНАЯ ИЛИ СОСТАВНАЯ? К ВОПРОСУ О ФОРМЕ ФРАНЦУЗСКОЙ УВЕРТЮРЫ

Современное музыкознание, как известно, не стоит на месте, а довольно быстро развивается. И результаты подчас оказываются таковы, что приводят к осознанию необходимости пересмотра многих воззрений, еще недавно казавшихся незыблемыми. Сказанное, в частности, напрямую касается истории европейской музыкальной культуры, включая тот ее аспект, который имеет непосредственное отношение к процессам становления жанров и форм, характерных для эпохи барокко.

В самом деле, о музыкальных жанрах и формах того времени вроде бы много всего написано, в том числе и в достаточно авторитетных учебных и справочно-энциклопедических изданиях. И, тем не менее, нередко оказывается, что ставшие привычными и хрестоматийными представления не выдерживают проверку при обращении к подлинным музыкальным источникам. В частности, «выведенные» теоретиками XX столетия формы музыки барокко оказываются приложимы далеко не ко всем сочинениям того времени. К тому же традиционные трактовки методов формообразования в музыке классико-романтической

традиции вряд ли способны объяснить суть сугубо барочных музыкальных форм.

Одна из таких форм, довольно часто применявшаяся композиторами эпохи барокко, была неразрывно связана с широко распространенным в инструментальной музыке того времени жанром так называемой французской увертюры (*Ouverture française*), который просуществовал в активной композиторской практике примерно сто лет. Причем, в отличие от многих других жанров, мы можем точно указать имя его создателя. Им оказался великий французский композитор Ж.Б. Люлли (1632—1687). Первые образцы, соответствующие основным признакам будущей *Ouverture française*, появились в его творчестве в середине XVII столетия. Это были увертюры к балету «Альсидиана» (1658) и к парижской постановке оперы Ф. Кавалли «Ксеркс» (1660). Но лишь к середине 1670-х годов, когда увертюры данного типа стали для самого композитора обычным явлением, их накопилось достаточное количество и они стали обращать на себя подчеркнутое внимание посетителей «Королевской Академии музыки»,

можно говорить о сложившемся принципиально новом типе вступительной симфонии к музыкальному спектаклю.

Довольно быстро французская увертюра приобрела большую популярность. К ней стали обращаться композиторы других стран, и, таким образом, на рубеже XVII—XVIII веков она фактически стала жанром общеевропейской значимости, пребывая в этом качестве вплоть до середины XVIII столетия, когда ей пришлось уступить свое место иным инструментальным жанрам, более соответствовавшим эстетическим требованиям наступавшей классической эпохи. Однако при этом сама французская увертюра отчасти повлияла на становление этих жанров (к примеру, классической симфонии или одночастной сонатной увертюры).

Не останавливаясь подробно на истории *Ouverture française* (тем более что она уже была довольно обстоятельно изложена автором этих строк в монографии «Увертюра в эпоху барокко» [1]), обратимся к одному из ее основных жанровых признаков, которым как раз и является весьма специфическая композиционная структура. Тому есть две основные причины. Во-первых, объективная необходимость в достаточно компактной историко-теоретической характеристике весьма динамичной и склонной к вариантным преобразованиям формы французской увертюры. Ибо характеристика, содержащаяся в упомянутой монографии, оказалась рассредоточена в разных разделах, что в определенной мере затрудняет ее восприятие и



Жан Батист Люлли — создатель жанра французской увертюры

возможность использования в учебном процессе. А во-вторых, в современных учебных пособиях по музыкальной форме как теоретической дисциплине [6; 13] форма французской увертюры либо вообще специально не рассматривается в ряду так называемых «форм барокко», либо информация о ней оказывается не вполне корректной. Естественно, это обстоятельство также требует соответствующей оценки.

Но, прежде всего, наверное, стоит дать небольшую описательную характеристику *Ouverture française*, дабы вкратце обрисовать читателю объект нашего исследования.

В этой связи заметим, что, возникнув как разновидность инструментального вступления к музыкальному спектаклю, французская увертюра, постепенно переросла его рамки, превратившись в самостоятельный и весьма своеобразный музыкальный жанр. И сфера его распространения уже не ограничивалась музыкально-сценическими опусами, охватывая также не имевшие прямого отношения к театру собственно инструментальные циклы, например — ансамблево-оркестровые или же клавирные сюиты. В отличие от увертюры в целом, обычно идентифицируемой как жанр лишь по специфическому ситуационному контексту, французской увертюре оказался присущ целый комплекс особых признаков драматургического, композиционного, фактурного и метроритмического характера. Прежде всего — это двухчастная композиция, с непрямым контрастом характера движения между этими частями, традиционно выражаемым через известную формулу «медленно — быстро»¹. При этом музыка первой части (иначе — интродукции) обычно носит торжественный характер. Ее отличительная особенность — многочисленные

пунктированные ритмические фигуры (так называемый *rythme saccadé*) при, как правило, четном метре (четырёхдольном либо *alla breve*)². Важнейший же признак более подвижной второй части — ее фугированное начало. Завершать же эту часть может (хотя и не обязательно) небольшой раздел в медленном темпе, часто по характеру близкий интродукции. Его, следуя барочной традиции, мы будем именовать *Lentement*.

Своеобразие композиционной структуры *Ouverture française* неоспоримо. Оно заметно, образно говоря, «невооруженным глазом». Но, как ни странно, долгое время музыковеды не предпринимали попыток детальной характеристики данной композиционной структуры. Интерес к этому вопросу возник лишь на рубеже XIX—XX столетий. Именно тогда появилась статья Х. Римана об увертюрах-сюитах 1-й половины XVIII века [21]. Рассматривая в основном сочинения своих соотечественников, немецкий музыковед особое внимание уделил увертюрам И.С. Баха. Однако баховские образцы французской увертюры, будучи чрезвычайно яркими и высокохудожественными сами по себе, тем не

¹ Правда, используя эту формулу, следует иметь в виду, что она достаточно условна. Тем более что собственно темповый контраст между частями французской увертюры совершенно не обязателен, к тому же в образцах XVII века ее первая часть нередко оказывалась весьма динамичной и подвижной (фактически данная формула фиксирует лишь факт оживления общего характера движения с началом второй части *Ouverture française*).

² Разумеется, есть и исключения из этого правила, одним из которых является трёхдольная интродукция увертюры А. Кампра к опере-балету «Венецианские празднества» (1710).

менее, отнюдь не исчерпывали собой весь комплекс композиционных особенностей, свойственных данному жанру. Более того, Риман, справедливо отметив наличие в баховских увертюрах репризности (фактора, кстати, совершенно не обязательного), сделал вывод о трехчастности общей композиции *Ouverture française*. И эта трехчастная концепция формы французской увертюры по принципу «медленно — быстро — медленно» впоследствии долгое время преобладала в мировом музыкознании. Особенно после появления в 1919 году «Истории оперы» Г. Кречмара, которая вскоре получила широкое распространение, была даже переведена на русский язык и опубликована в нашей стране в 1925 году¹. При этом к критике данной концепции, изложенной еще в 1913 году в монографии австрийского музыковеда Х. Ботштибера «История увертюры и свободных оркестровых форм» [14, с. 42—43], долгое время мало кто прислушивался.

Лишь в конце 1950-х годов зарубежные исследователи (такие, как К. Гёрдлстоун или А. Харман), анализируя различные примеры музыки барокко, вспомнили о позиции Х. Ботштибера и еще раз обратили внимание на принципиальную двухчастность французской увертюры [16; 17]. Они справедливо указывали на то, что заключительный *Lentement* не следует считать самостоятельной частью, поскольку обычно он оказывается структурно не самостояте-



Немецкий музыковед Герман Кречмар, чья «История оперы» (1919) во многом способствовала распространению в музыкознании XX века ошибочного представления о форме французской увертюры

лен, представляя собой небольшое (часто всего лишь в несколько тактов) заключительное построение. Но главное — *Lentement* обычно повторяется вместе с предшествующим ему «быстрым» разделом, тем самым образуя с ним единую часть.

Правда, голос упомянутых музыковедов услышан был не сразу. По крайней мере, до конца 1970 — начала 1980-х годов в литературе явно преобладала трехчастная

¹ О трактовке Г. Кречмаром формы французской увертюры см.: 5, с. 159.

концепция формы французской увертюры «медленно — быстро — медленно». В частности, ее разделяли и советские исследователи [4; 10, с. 39; 11, с. 43]. И это не удивительно, ибо уж очень силен был соблазн противопоставить эту формулу схеме строения подлинно трехчастной итальянской увертюры: «быстро — медленно — быстро». Особенно в условиях явного дефицита нотных источников. И лишь на исходе XX столетия в российском музыкознании (так же, как и за рубежом) возобладала справедливая концепция двухчастности *Ouverture française*.

Тем не менее в справочной или учебной музыковедческой литературе обычно не затрагивались вопросы происхождения формы французской увертюры и ее исторического развития. Не говоря уже о множественности ее вариантов, явившейся следствием такого развития. Примеры же, как правило, выбирались широко известные, в большинстве случаев из творческого наследия И.С. Баха. Однако такая позиция, кстати, очень характерная для характеристики так называемых «форм барокко», приводит к одностороннему представлению о них. И французская увертюра здесь, разумеется, не является исключением.

Как уже отмечалось, основными компонентами формы французской

увертюры оказываются *интродукция*, а также неизменно имитационная по началу «*быстрая*» часть и заключительный *Lentement* (при условии его наличия). Что же представляют собой данные разделы целого в композиционном отношении?

Интродукция оказалась наиболее стабильной частью французской увертюры на протяжении всей ее истории. Она традиционно образует структуру, которая в отечественной теории музыкальной формы получила наименование повторенного периода типа развертывания. Как известно, состоит такой период из небольшого тематического «ядра», последующего развертывания и заключительного кадансового раздела. Правда, в книге Т.С. Кюрегян «Форма в музыке XVII—XX веков» подобную структуру предлагается именовать *барочной одночастной формой типа развертывания* [6, с. 124]. Однако предпочтительнее называть ее все же по-старому. Ведь одночастная форма, как следует из самого ее наименования, свидетельствует о некоей композиционной завершенности написанного в ней сочинения или его части. В случае же с французской увертюрой мы, напротив, сталкиваемся с проявлением подчеркнутой композиционной незамкнутости, поскольку интродукция обычно завершается в иной тональности (чаще всего модулируя в доминантовую тональность¹), реже остановкой на доминантовом трезвучии

¹ Это, однако, не исключает и иных вариантов. Например, модуляции в минорную тональность III ступени при главной мажорной в целом ряде интродукций французских увертюр XVII века (в т.ч. у Люлли и Пёрселла).

основной тональности. Здесь возникает полная аналогия со строением и традиционными тонально-гармоническими координатами первого раздела старинной двухчастной (бинарной) формы, столь широко распространенной в инструментальной музыке эпохи барокко. И это, думается, не случайно, поскольку именно бинарная структура, весьма характерная для строения старинных танцев, послужила источником формирования типичной для *Ouverture française* композиции. В этом, кстати, можно убедиться на примере уже упомянутой увертюры Люлли к балету «Альсидиана»¹. Здесь обе повторяющиеся и примерно равные по размерам части² интонационно родственны, причем первая заканчивается модуляцией в доминантовую тональность, а вторая, начинаясь с доминанты, завершается тоникой. По сути, это и есть бинарная форма, осложненная лишь имитационно-полифоническим началом второй части. В дальнейшем, однако, форма французской увертюры значительно отошла от своего прототипа, но композиционный облик ее интродукции неизменно сохранял «родовые» признаки бинарной структуры.

Кстати, весьма интересный пример, наглядно иллюстрирующий генетическую общность вышеупомянутых композиционных структур, возник на завершающем этапе существования формы французской увертюры в активной композиторской практике. Речь идет о вариации № 16,

открывающей вторую половину «Гольдберговских вариаций» Баха. Вариация эта озаглавлена *Ouverture*, что вполне справедливо, ибо она соответствует всем жанровым признакам французской увертюры. Вместе с тем, Бах, здесь, как и в других вариациях, соблюдает все правила старинной двухчастной формы — той, в которой, собственно, и написана начальная ария, послужившая основой для вариационного цикла.

Таким образом, мы видим, что структуре первой части французской увертюры (так же, как и первой части старинной двухчастной формы) свойственна известная композиционная неустойчивость и тенденция к дальнейшему развитию, которое осуществляется уже в рамках последующей части, неизменно завершающейся в основной тональности. Хотя, в отличие от интродукции, ее строение не подлежало четкой регламентации.

В определенной мере оно было связано с общими риторическими принципами расположения музыкального материала, на которые ориентировались в своем творчестве композиторы эпохи барокко [подробнее см.: 3]. Однако такие принципы носят все же слишком общий характер. Нас же интересуют, прежде всего, специфические особенности строения второй части французской увертюры. И одной из важнейших здесь оказывается наличие обязательного начального имитационного

¹Партитура опубликована в книге автора этих строк о барочных увертюрах [1, с. 254–255].

²Соответственно, 14 и 16 тактов (без учета повторов каждой из частей).

раздела. При этом он может быть весьма лаконичным, включая в себя несколько имитаций начальной мелодической фразы (что, кстати, характерно для увертюры Люлли и его прямых последователей во Франции конца XVII — начала XVIII столетия), так и довольно развитым фугато (например, в увертюрах Генделя). Пути дальнейшего развития также могут быть различны: более или менее строгая fuga (например, во вступительной Sinfony к «Мессии» Генделя), концертное аллегро в фугированной ритурнельной форме¹ (оркестровые увертюры-сюиты И.С. Баха), а в ранних образцах *Ouverture française*, и, в частности, во многих увертюрах Люлли, — развертывание в духе второй части старинной двухчастной формы, причем в подобных случаях имитационность постепенно уходит на второй план.

При этом еще в творчестве Люлли установились два основных варианта строения второй части французской увертюры: либо она относительно монолитна и тематически едина, либо содержит в себе значительный образный контраст, являющийся следствием введения ближе к ее концу принципиально иного музыкального материала, который и образует заключительный раздел всей этой части — уже неоднократно упоминавшийся *Lentement*, начало которого

отмечено значительным замедлением общего характера движения. Метрически, фактурно, а нередко и в тематическом отношении он нередко близок интродукции, хотя между ними, безусловно, нельзя ставить знак равенства. И не только в силу их разного местоположения и связанного с этим функционального различия. Обычно *Lentement*, представляя собой сцепление нескольких заключительных фраз продолжительностью в несколько тактов, оказывается значительно короче интродукции². *Lentement* структурно неустойчив, к тому же логика тонально-гармонического развития у него принципиально иная. Ведь, в отличие от интродукции, он, как правило, завершается утверждением основной тональности увертюры.

Два основных варианта формы французской увертюры схематически можно представить следующим образом:

1-й вариант

|| : a : || : b : ||

«медленно» — «быстро»

2-й вариант

|| : a : || : b : c : ||

«медленно» — «быстро» — «медленно»

Здесь *a* — торжественная интродукция; *b* — «быстрая» часть (с обязательным имитационно-полифоническим началом); *c* — *Lentement*.

¹ В роли ритурNELя здесь как раз выступает начальное фугато.

² При том, что размеры интродукции в абсолютных тактовых величинах (без учета ее повтора) обычно варьируются в пределах от 10 до 20 тактов, *Lentement* сравнительно редко дотягивает до 8 тактов. Хотя, разумеется, бывали и исключения. Например, в увертюре Люлли к музыкальной трагедии «Прозерпина» (1680) *Lentement* насчитывает 13 тактов, тогда как интродукция (без учета повтора) — всего 11 тактов.

Интересно, что эти варианты соответствуют строению уже упоминавшихся хронологически наиболее ранних образцов *Ouverture française*, представленных в творчестве Люлли, — соответственно, вступительных симфоний к его собственному балету «Альсидиана» (1658) и к парижской постановке оперы Кавалли «Ксеркс» (1660).

В дальнейшем Люлли примерно в равной мере использовал оба варианта формы французской увертюры, в которую, как правило, облакал оркестровые вступления к своим музыкально-сценическим произведениям, в том числе в жанре *музыкальной трагедии (tragédie lyrique)*. И если, скажем, в увертюрах к трагедиям «Кадм и Гермiona» (1673), «Психея» (1678), «Беллерофон» (1679) им был использован первый вариант формы французской увертюры, то в увертюрах к трагедиям «Альцеста» (1674), «Прозерпина» (1680) и «Армида» (1686) — второй вариант (с заключительным разделом *Lentement*).

Чрезвычайная популярность творений Люлли, безусловно, явилась важным условием для распространения к концу XVII — началу XVIII века формы французской увертюры по всей Европе. К этой композиционной структуре неоднократно прибегали композиторы, работавшие не только во Франции (А. Кампра, М. Марэ, А.К. Детуш и др.), но также в Англии (Г. Пёрселл, Дж. Блоу) и многочисленных немецкоязычных государствах (Г. Муффат, Р. Кайзер, А. Стеффани,



Георг Филипп Телеман — композитор, написавший за свою жизнь неизмеримо больше французских увертюр, чем кто-либо из его современников или предшественников

И.Й. Фукс и др.). Мы можем обнаружить форму французской увертюры как в оркестровых вступлениях к музыкально-сценическим произведениям, так и в начальных разделах инструментальных сюит, причем наименование *Ouverture* в таких случаях распространяется не только на данные разделы, но и в целом на весь сюитный цикл.

Отметим, что после Люлли композиторы продолжали использовать оба варианта формы французской увертюры, но все-таки чаще

в партитурах эпохи барокко можно встретить вариант с *Lentement*. Для многих он явно был основополагающим¹. Хотя некоторые композиторы (к примеру, предполагаемый ученик Люлли Г. Муффат или же Г.Ф. Гендель) предпочитали двухчастный вариант «медленно — быстро».

Вместе с тем, облик французской увертюры по мере ее исторического развития существенно изменялся. В этом легко убедиться, сравнив, например, увертюры Люлли и Рамо, Пёрселла и Генделя, Муффата и Баха.

Постепенно композиторы, взявшие на вооружение *Ouverture française*, начали отказываться от специфических особенностей оркестровки Люлли и присущей его увертюрам пятиголосной фактуры (в особенности это касалось музыкантов, работавших за пределами Франции). Все чаще французские увертюры создавались в расчете на исполнение барочным оркестром иного (условно говоря, итальянского) типа с присущим ему более «мобильным» четырехголосием. Далеко не всегда соблюдались заложенные Люлли композиционные нормы. И если, скажем, интродукция оказалась сравнительно стабильным разделом целого, то вторая часть, напротив, с течением времени претерпела серьезные изменения,

которые во многом были вызваны влиянием других жанров преимущественно итальянского происхождения. Причем эти изменения носили не просто количественный характер, что выразилось в постепенном увеличении размеров этой части, но также характер качественный. Так, например, уже в последнее десятилетие XVII века «быстрый» раздел французской увертюры, обычно лишь слегка полифонизированный у Люлли, часто превращался в полноценную фугу (в чем не сложно убедиться на примере многих увертюр Пёрселла или же Муффата). А уже к исходу первой четверти XVIII столетия в нем, напротив, усилились гомофонные тенденции. И сопровождалось это активным использованием приемов концертирования. Так что *Allegri* французских увертюр времен Баха и Генделя довольно часто напоминают быстрые части *concerti grossi*.

Правда, и в первой половине XVIII века создавались французские увертюры, «быстрые» части которых строились еще в соответствии с образцами Люлли. Иначе говоря — оказывались сопоставимыми по размерам с предшествующими интродукциями и состояли из небольшого начального имитационно-полифонического раздела (как правило, тематически не слишком яркого),

¹ В частности, ему отдавал предпочтение Г.Ф. Телеман — композитор, написавший за свою жизнь неизмеримо больше французских увертюр, чем кто-либо из его современников или предшественников. Одних только инструментальных сюит Телемана, открывающихся пьесами в форме французской увертюры, сохранилось более ста двадцати, однако, судя по всему, это лишь небольшая часть созданных им в данном жанре произведений.

а также следующих за ним столь же лаконичных, условно говоря, «развивающего» и «кадансового» разделов. Образцы увертюр такого строения нередко встречаются в творчестве французских композиторов до Рамо.

Но все-таки более характерными для того времени были французские увертюры с весьма развернутыми Allegri концертного типа. При этом, конечно же, существенно нарушался изначально свойственный композиции французской увертюре естественный баланс между частями, и «центр тяжести» явно смещался в сторону Allegro. Однако использование в таких случаях заключительного раздела Lentement отчасти уравнивало целое (обычно таким образом поступали в своих ансамблево-оркестровых увертюрах-сюитах Бах и Телеман). Но если обратиться, скажем, к французским увертюрам Генделя, то в них Lentement часто отсутствует, и налицо резкое драматургическое противопоставление героико-патетического Grave и активного, динамичного Allegro. Разрешения же такого драматургического противопоставления в рамках увертюры Гендель предпочитал не давать, как бы заставляя слушателей ожидать его в дальнейшем музыкальном развертывании оперы, оратории или же сюиты.

Подобным же образом поступал и Рамо, французские увертюры которого, написанные в 1730-е годы («Ипполит и Арисия», «Галантные Индии», «Кастор и Поллукс»), также лишены заключительного Lentement

и, по сути, вплотную подошли к типу одночастной увертюры с небольшим медленным вступлением, который станет доминирующим в классическую эпоху.

Но независимо от особенностей строения каждой части французской увертюры, в подавляющем большинстве случаев оставалась неизменной общей композиционной схемой Overture française, точнее — двух основных ее вариантов. Тем не менее, в полном соответствии с известным положением о том, что «... изменчивость и типизация в их одновременности, в тесном объединении и характеризуют систему стиля барокко» [9, с. 7], это не исключало возможности различного рода преобразований формы французской увертюры. И возникающие вследствие этого варианты, думается, также необходимо хотя бы вкратце охарактеризовать.

Модифицированные варианты формы французской увертюры обычно возникали из-за нарушения правила повторения основных ее частей. Соответственно, наиболее распространенными оказываются те из них, что явились результатом отсутствия повтора второй части в каждом из двух основных вариантов формы Overture française. Схематически это можно представить следующим образом:

1-й модифицированный вариант

|| : a : || b |

«медленно» — «быстро»

2-й модифицированный вариант

|| : a : || b c |

«медленно» — «быстро» — «медленно»

Первый модифицированный вариант (в котором отсутствует не просто *Lentement*, но и повтор всей второй части), как правило, оказывался следствием влияния на форму французской увертюры иных жанрово-композиционных традиций. К примеру, композитор мог трактовать французскую увертюру как малый цикл «прелюдия и фуга», в котором, естественно, никакого повтора фуги не предполагается (*Ouverture* из клавирной партиты Баха D-dur, BWV 828) либо следовать при написании кантатно-ораториального сочинения традиции открывать его вступительной симфонией, состоящей из сравнительно небольшой интродукции аккордового склада с последующей развернутой канцонной в форме фуги, повторять которую также было не принято (*Sinfony* к «Мессии» Генделя). Но в любом случае такая композиция не противоречит присущей *Ouverture française* общей композиционной идее: сохраняется характерная для нее двухчастность при неизменном облике интродукции и ее контрасте с последующей динамичной частью имитационно-полифонического типа.

А вот *второй модифицированный вариант*, вроде бы возникший без видимого внешнего влияния, приводит к более серьезным,

качественным изменениям, обозначая при этом момент преодоления свойственной французской увертюре генетической связи с формами танцевальной музыки. Снятие повтора второй части в данном случае означало переход от двухчастности к трехчастности композиции целого. Разумеется, сама эта трехчастность была потенциально заложена во французской увертюре, но создатель *Ouverture française* предпочитал все-таки ее не акцентировать. Однако в дальнейшем пиетет перед люллистскими канонами оказался присущ далеко не всем композиторам. В частности, знаки повторения второй части нередко опускались в партитурах французских увертюр, написанных в конце XVII века в Англии, что, естественно, приводило к трехчастным композициям¹. Хотя применительно к образцам последних десятилетий XVII века, возможно, и не стоит делать однозначный вывод о серьезных композиционных преобразованиях, основываясь лишь на фактах отсутствия в партитурах соответствующих знаков повторения. Эта «недостача» вполне могла быть «компенсирована» в исполнительской практике того времени, обычно предусматривавшей повторение второй части французской увертюры. Так что не исключено, что отмечаемая трехчастность

¹ См. например, увертюры к знаменитой «маске» Дж. Блоу «Венера и Адонис» (ок. 1683) или же к целому ряду музыкально-драматических сочинений Г. Пёрселла (например, «Амфитрион, или Два Сосия», 1690; «Бондука, или Британская героиня», «Сестры-соперницы», оба — 1695).

в подобных случаях оказывается мнимой¹. Но вот применительно к музыке первой половины XVIII столетия можно определенно говорить уже не о мнимом, а вполне явном модифицированном («трехчастном») варианте формы французской увертюры. Тем более что степень фиксации в партитурах того времени исполнительских особенностей стала значительно большей. К тому же в музыкальной литературе встречаются примеры не просто трехчастных вариантов *Ouverture française*, но и с явно выраженной репризностью. Речь идет о начальных «номерках» нескольких кантат И.С. Баха (BWV 61, BWV 110, BWV 119 и BWV 194), представляющих собой довольно масштабные вокально-оркестровые композиции, которые в жанровом отношении объединили черты французской увертюры и хоральной обработки. Здесь налицо все обязательные разделы формы французской увертюры: интродукция, а также следующие за ней фигурированный раздел и заключительный

Lentement, в тематическом отношении близкий интродукции. Но два последних раздела в совокупности не повторяются. Наиболее явная причина — наличие хоральных мелодий и словесного текста (логика их развития явно противоречит изначально свойственным французской увертюре правилам повторения, от которых композитору, естественно, пришлось отказаться).

Впрочем, вариантность в повторах второй части *Ouverture française*, в ряде случаев приводила к не вполне типичным модификациям ее формы. Таковые можно обнаружить при изучении творческого наследия Г.Ф. Генделя — композитора, для которого, как известно, французская увертюра была излюбленным жанром. Одна из генделевских модификаций (которую можно обнаружить при анализе увертюры к опере «Альмира», ораториям «Иуда Маккавей», «Триумф Времени и Правды»², а также в «Музыке для королевского фейерверка») явилась следствием лишь частичного повтора второй

¹ В этой связи можно вспомнить, что в опубликованной Кристофом Балларом в 1689 году партитуре музыкальной трагедии Ж.Б. Люлли «Атис» в увертюре после раздела *Lentement* знаки повторения отсутствуют. Однако в одном из созданных в конце XVII века рукописных сборников, состоящих из популярных пьес разных авторов, в упомянутой увертюре, приведенной в редуцированном виде (для верхнего голоса и баса) эти знаки уже проставлены (см.: *Recueil de Plusieurs belles pièces de Simphonie copiées choisies et mises en ordre par Philidor l'ainé ordinaire de la musique du Roy et l'un des deux gardiens de la musique de sa M[ajesté]. Second tome. 1695. P.6* [Bibliothèque nationale de France, RES-F-533]. То же — на сайте Национальной библиотеки Франции: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1036810/f15.image.r=%20Lully%20Gautier.langFR> (Дата обращения — 22.08.2013).

² В версии 1757 года.

части, распространяющегося только на составляющий основу данной части раздел *Allegro. Lentement* же при этом не повторяется. Схематически это может быть выражено следующим образом: $\parallel : a : \parallel b \ c \ b \parallel^1$.

Другая модификация (увертюра к опере «Сципион») представляется еще более необычной. Здесь после повторяющейся медленной интродукции следует футированное *Allegro*, которое повторяется... до *Lentement*. В итоге получается следующая схема: $\parallel : a : \parallel : b : \parallel c \mid$.

Заметим, что разделу *Lentement* в данном случае присуща функциональная двойственность. Он не только завершает собственно французскую увертюру, но и оказывается в роли некоей связки с дополнительной к французской увертюре оживленной танцевальной частью, которая, собственно, и завершает вступительную симфонию к опере.

Но в любом случае французская увертюра сохраняет свою индивидуальность и сравнительно легко идентифицируется, если, конечно, отрешиться от принципиально ошибочных представлений о ней, долгое время бытовавших в музыковедческой литературе. И, в частности, отказаться от трактовки *Ouverture française* как элементарной совокупности трех или двух контрастных по характеру музыки частей, образующих последования «медленно —

быстро — медленно» или же «медленно — быстро». Трехчастность вообще не является характерным показателем формы французской увертюры. Она, как уже отмечалось, проявляется лишь как результат серьезной модификации данной композиционной структуры. Более того, схема «медленно — быстро — медленно» не раз использовалась в сочинениях, которые к французским увертюрам никак не отнесешь. Например, в Токкате, открывающей клавирную партитуру Баха *e-moll* (BWV 830), или в первой части симфонии Гайдна № 15 *D-dur*. В этих случаях действительно налицо трехчастные структуры репризного характера, в которых явным драматургическим центром оказывается центральный раздел, обрамляемый вступлением и заключением.

В то же время схема «медленно — быстро» (вроде бы, более правильная) сама по себе также не является показателем французской увертюры. По этой схеме, как известно, могут быть построены принципиально иные в жанровом отношении сочинения. Например, двухчастные симфонии, нередко открывающие кантатно-ораториальные произведения XVII — начала XVIII века или же некоторые циклы «прелюдия и fuga». Можно также констатировать известное подобие французской увертюры начальной

¹ Не трудно заметить в данном модифицированном варианте формы французской увертюры некоторое подобие строения ее второй части строению знаменитой арии *da capo*, что, думается, не удивительно, учитывая широчайшее распространение арии *da capo* в музыке первой половины XVIII века, в том числе в творчестве самого Генделя.

паре четырехчастного сонатного цикла *da chiesa*. Однако принципиально неверно при этом их отождествлять, как, скажем, поступил У. Ньюмен — крупнейший во второй половине XX века историк жанра сонаты. Не говоря уже о том, чтобы рассматривать упомянутый цикл как пару сцепленных друг с другом французских увертюр [18, с. 71]. Ведь цикл *da chiesa*, как известно, отнюдь не состоит из двух однотипных секций-блоков, и обе пары его частей качественно отличаются друг от друга¹. Но главное — по своим стилевым особенностям, и, прежде всего, особенностям композиционным, совокупность первой и второй части цикла *da chiesa* никак французской увертюре не соответствует. Особенно это касается первой части, обычно вполне композиционно самостоятельной и завершающейся в основной тональности, при этом никогда не повторяющейся. А интродукции французской увертюры (помимо известных стилистических черт) свойственны, как мы уже знаем, весьма неустойчивая структура (с модуляцией при завершении) и непременно повторение, являющееся показателем генетической связи формы *Ouverture française* с формами танцевальной музыки.

Тем не менее, существенное различие французской увертюры и начальной пары частей цикла *da chiesa*

не являлось непреодолимой преградой для их интеграции, примеры которой можно обнаружить в целом ряде партитур, относящихся к первой половине XVIII века. Речь идет о так называемых «франко-итальянских увертюрах»², ставших результатом объединения композиционно-драматургических принципов, присущих, с одной стороны, французской увертюре, с другой же, — циклам «итальянского» происхождения. Так, если обратиться к увертюре к генделевской опере «Ринальдо» или же некоторым клавирным сюитам Телемана (BWV 32: 5—10), то не сложно установить, что типичная французская увертюра в них фактически выступает в роле функционального заместителя начальной пары частей цикла *da chiesa*.

А сама французская увертюра — она представляет собой малый цикл или одночастную композицию? По этому поводу, кстати, в литературе существуют различные точки зрения. Так, например, Т.Н. Ливанова в свое время указывала, что французская увертюра является циклом [7; с. 43]. Американский музыковед Дж. Дарэм, напротив, утверждал, что французская увертюра принципиально одночастна [15, с. 8]. Однако подобные точки зрения излишне категоричны и, пожалуй, являются наглядным подтверждением того, что термины из арсенала теории музыкальных форм, опирающейся на музыку классико-

¹ В этом легко убедиться на примере многочисленных сонат Баха, Генделя и Телемана.

² Термин автора этих строк, предложенный им в монографии «Увертюры Генделя в контексте истории жанра» [2].

романтической традиции, не всегда применимы к музыке барокко.

С одной стороны, форма французской увертюры во многом сложилась на основе нециклической бинарной формы, близка ей логикой тонального развития, общностью строения первой части, повторяемостью каждой из двух частей. Близость бинарной форме довольно явно ощутима в ранних образцах французской увертюры, в которых вторая часть не слишком превышает своими размерами интродукцию, к тому же обе эти части не столь ярко контрастируют друг другу по характеру используемого музыкального материала. Более того, иногда композиционная структура *Ouverture française*, как уже отмечалось, и вовсе совпадает с бинарной формой. Все это, казалось бы, явно свидетельствует о несомненной одночастности (нециклическости) формы, характерной для жанра французской увертюры.

Но с другой стороны, нельзя обойти вниманием тот факт, что *Ouverture française* XVIII века в большинстве случаев не является моноаффектной композицией, то есть не обладает весьма важным свойством, присущим сугубо одночастным формам, и, напротив, содержит в себе яркий контраст при сопоставлении основных ее частей,

чем весьма напоминает циклические сочинения.

Возможен ли выход из этой противоречивой ситуации? И как вообще классифицировать единую и в то же время представляющую во многих разновидностях композиционную структуру *Ouverture française*? Выход, разумеется, есть. Но сначала хотелось бы обратить внимание на попытку решения этой проблемы «подручными» средствами отечественной теории музыкальной формы.

Композиционную структуру, с которой мы сталкиваемся при анализе французских увертюр, обычно предлагается отнести к разряду контрастно-составных форм¹. Внешне это выглядит довольно логично. И, по крайней мере, снимает вопрос о «циклическости — нециклическости». Но по сути своей такая позиция нам представляется ошибочной. Да и вообще применять в отношении инструментальных сочинений эпохи барокко термин «контрастно-составная форма», в свое время предложенный В.В. Протопоповым при анализе оперной музыки XIX века [8], следует с большой осторожностью. Тем более в том значении, какое предлагает «Музыкальный энциклопедический словарь». Ведь согласно приведенному в нем определению²

¹ См., например: 6, с. 134.

² «**Контрастно-составные формы** (термин предложен В.В. Протопоповым) — формы, состоящие из 2 или неск[ольких] контрастных частей, объединяющихся общностью замысла и развития, текстом, сюжетом, тональной замкнутостью и (или) логикой тонального плана, тематич[ескими] и интонац[ионными] связями, непрерывностью перехода. Различие частей К[онтрастно]-сост[авных] ф[орм] в темповом отношении обязательно и придает целому свойства цикла» [12, с. 268].

к данному типу форм следовало бы отнести, во-первых, абсолютно разные по своей природе сугубо музыкальные и тексто-музыкальные структуры, что само по себе выглядит несколько странно. А во-вторых, в одной «обойме» при этом оказываются почти все не являющиеся моноаффектными формы собственно инструментальной музыки того времени. В том числе принципиально различающиеся по своим сущностным особенностям (например, венецианская оперная симфония XVII века, токката с фугой и даже соната *da chiesa*, во многих образцах которой, в отличие от классических циклов, имеет место непрерывность перехода от одной части к другой). Все это приводит к тому, что само понятие «контрастно-составная форма», как понятие типологическое, применительно к инструментальным сочинениям эпохи барокко теряет свой смысл. При этом весьма любопытно, что форма французской увертюры оказывается вписываться даже в столь расширительную трактовку контрастно-составных структур, что предлагает нам «Музыкальный энциклопедический словарь», ибо различие частей в *темповом* отношении для *Ouverture française* вовсе не обязательно. Не говоря уже о присущем ей (в отличие от контрастно-составных форм) сугубо музыкальном, органическом единстве основных разделов, вытекающем из ее генетической общности с нециклической бинарной структурой, широко распространенной

в танцевальной музыке эпохи барокко. Наглядным свидетельством такой общности может также служить использование во многих партитурах французских композиторов в качестве индикатора естественного продолжения развертывания внутренне единой формы слова *reprise*² в начале имитационно-полифонического раздела *Ouverture française* по аналогии с началом второго «колена» бинарной формы в танцевальных пьесах.

Следует к тому же учесть, что немало французских увертюр первой половины XVIII века (к примеру, в творчестве Рамо) вообще приближаются к типу одночастного *Allegro* с медленным вступлением. И причислять их к контрастно-составным композициям — это все равно, что отнести к этой же категории первые части большинства «Лондонских» симфоний Гайдна, до чего, слава Богу, еще никто не додумался. Так что, как мы видим, зачисление композиционной структуры *Ouverture française* в разряд контрастно-составных форм приводит к еще большей путанице, так и не давая внятного ответа о сущности этой формы.

И это, кстати, вполне объяснимо, так как в действительности речь идет не просто о форме барокко, с органически присущим ей диалектическим сочетанием тенденций к типизации и вариантности, но об одной из наиболее динамичных форм, явно не

¹ Согласно Словарю Французской академии, слово это означает (среди прочего) «вторую часть куплета, пьесы [air] или песни» [19, с. 487].

желающих укладываться в прокрустово ложе стандартных теорий, более или менее подходящих для инструментальной музыки венского классицизма.

Бесспорным, однако, является то обстоятельство, что вариантную и в то же время внутренне единую для самых различных образцов жанра *Ouverture française* композиционную структуру однозначно нельзя отнести ни к группе циклических форм, предполагающих полиаффектность, многочастность (от двух частей и более), внутреннюю композиционную завершенность всех (или почти всех) частей, ни к группе нециклических форм — однотемных и моноаффектных. Она балансирует где-то между двумя этими группами, как, кстати, и многие другие формы инструментальной музыки эпохи барокко (например, вступительные «симфонии» к операм композиторов венецианской школы XVII века и «итальянские увертюры» А. Скарлатти, многочастные органные кантоны, композиции фантазийного характера и т. д.), в значительной мере склоняясь в сторону нециклических структур. Как справедливо заметил А. Прюньер, характерной особенностью французской увертюры является то, что «... она была задумана как нечто целое, а не как сочетание

более или менее самостоятельных фрагментов» [20, с. 567].

Так как же все-таки называть рассматриваемую нами композиционную структуру, с которой мы неизменно встречаемся при анализе сочинений в жанре *Ouverture française*? Двух- или трехчастной, промежуточной между одночастными и циклическими формами или как-то иначе? Ответ может показаться парадоксальным, но правильнее всего называть ее **формой французской увертюры**, имея в виду при этом, что речь идет не о единой, канонически неизменяемой схеме, а о форме сугубо барочной, с присущим ей органичным единством противоположно направленных тенденций к типизации и вариантности.

Таким образом, рассмотрение специфики лишь одной из композиционных структур, распространенных в западноевропейской музыке в период со второй половины XVII по середину XVIII столетия, позволяет сделать вывод о том, что существующая ныне в музыковедении типология «форм барокко» не всегда объективно отражает композиционные реалии сочинений того времени, а потому нуждается в существенном пересмотре. Но это уже — задача специального историко-теоретического исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бочаров Ю.С. Увертюра в эпоху барокко. М.: Композитор, 2005. 280 с.
2. Бочаров Ю. Увертюры Генделя в контексте истории жанра. М.: ПРЕСТ, 1995. 112 с.

3. Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. 80 с.
4. Крауклис Г. Увертюра // Музыкальная энциклопедия. Т. 5. М., 1981. С. 674.
5. Кречмар Г. История оперы / Пер. с нем. П.В. Грачева; под ред. и с предисл. Игоря Глебова. Л.: Academia, 1925. 406 с.
6. Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII—XX веков. 2-е изд. М.: Композитор, 2003. 312 с.
7. Ливанова Т. Музыкальная драматургия И.С. Баха и ее исторические связи. Ч. 1: Симфонизм. М.; Л.: Музгиз, 1948. 232 с.
8. Протопопов Вл. «Иван Сусанин» Глинки. М., 1961. 420 с.
9. Раабен Л. Музыка барокко // Вопросы музыкального стиля. Л.: ЛГИТМиК, 1978. С. 4—10.
10. Разумовская М.В. У истоков нового жанра: комедии-балеты Мольера на музыку Люлли // Литература и музыка. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1975. С. 32—52.
11. Розеншильд К. Музыка во Франции XVII — первой половины XVIII века. М., 1979. 168 с.
12. Фраёнов В.П. Контрастно-составные формы // Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия. 1990. С. 268.
13. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: Уч. пособие. 3-е изд. СПб.; М.; Краснодар, 2006. 496 с.
14. Botstiber H. Geschichte der Ouvertüre und der freien Orchesterformen. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1913. 274 S.
15. Durham G.D. The Development of the German Concert Overture: Ph. D. in Musicology. Washington: Catholic University, 1957. 270 p.
16. Girdlestone C. Jean Philippe Rameau. His Life and Works. London: Cassell, 1957. 627 p.
17. Harman A., Milner A. Late Renaissance and Baroque Music. London: Barrie & Rockliff, 1959. ix, 330 p.
18. Newman W.S. Sonata in the Baroque Era. Chapel Hill: University of North Carolina press, 1959. xvi, 447 p.
19. Nouveau dictionnaire de l'Académie française dédié au Roy. Tome second [M—Z]. Paris: Coignard, 1718. 822 p.
20. Prunières H. Notes sur les Origines de l'Ouverture Française // SIMG. Jg. XII (1911), Heft 4. P. 565—585.
21. Riemann H. Die französische Ouvertüre (Orchestersuite) in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts // Musikalisches Wochenblatt. Jg. XXX (1898—1899).
22. Waterman G. & Anthony J.R. French overture // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan, 2001. Vol. 9. P. 233—236.

МАТЕМАТИЧЕСКОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ МАЖОРНЫХ ТОНАЛЬНОСТЕЙ В МУЗЫКЕ

Современные возможности общения в мире музыки постоянно увеличиваются. Но для большинства любителей музыки высокоорганизованная материя образцов в этом искусстве остается трудной для восприятия. А уровень общения с музыкой и полноценное представление о ее развитии зависят от степени музыкальной грамотности.

Одно из препятствий на пути приобретения такой грамотности коренится в сенсорно-подражательном подходе, на котором основывается традиционное обучение музыке. Этот подход эффективен лишь при ярко выраженных музыкальных способностях, что делает его ограниченным. Его реализация остается под вопросом при отсутствии у обучаемого музыкального слуха, а при частичной или полной глухоте является и вовсе невозможной.

При этом природа музыки позволяет использовать математическое моделирование, которое очерчивает формально-логический путь для достижения музыкальной образованности — независимо от состояния слуха. Тонально-высотная организация в музыке при использовании математических средств может стать доступной и для людей с полной глухотой. Математические модели могут обогатить представление о музыкальном тоне и предложить во многом нетрадиционный взгляд на различные аспекты элементарной теории музыки, в том числе на мажорные тональности.

Обособление музыкальных тонов и интервалов. Физическая природа музыкальных тонов хорошо знакома. Гармоническое колебание и распространение волн, вызванные ими периодические изменения давления, лежат в основе физиологических процессов, которые превращают физические параметры в различные ощущения.

Ощущение высоты, по которому музыкальные тоны отличаются от других звуков и друг от друга, происходит в определенных частотных границах ($2 \cdot 10^2$ Hz — $2 \cdot 10^4$ Hz). В физиологически обусловленном частотном диапазоне находится огромное разнообразие звуков. Но люди определяют лишь некоторые из них как музыкальные тоны. В основе выбора стоит согласие тонов между собой, известное как консонанс.

Обособление музыкальных тонов является культурным феноменом, показательным для развития цивилизаций с глубокой древности. Самые согласные тоны, на которых основывается развитие европейской музыки и современной музыкальной практике, были определены еще в Древней Греции. Именно там Пифагор (VI в. до н. э.) создал философию, которая изучала и объясняла мир с помощью чисел и их отношений, полученных при делении. Согласно своему учению он исследовал звучание струны и ее частей, отождествляя музыкальный тон с длиной отрезка. При этом Пифагор пользовался математическими средствами, которые изучаются в современной школе (операторы для умножения; упорядоченные пары элементов; множественные однозначно обратимые соответствия), хотя и наполнял их применением глубоким мистическим смыслом. Таким образом, он сделал вывод о том, что набор более или менее созвучных тонов получается путем точно определенных чисел, примененных в качестве операторов умножения к длине струны.

Применяя операторы умножения ($\omega = 1/2$; $\alpha = 2/3$ и $\beta = 3/4$), древний философ установил, что целая длина (L) струны и длины трех ее частей — половины ($1/2 L$); двух третей ($2/3 L$) и трех четвертых ($3/4 L$) — воспроизводят четыре тона, известные в современной терминологии как основные. Это *тоника* ($T = L$); *тоника* в восходящем направлении ($T^1 = 1/2 L$); *доминанта* ($D = 2/3 L$) и *субдоминанта* ($S = 3/4 L$). В комбинации с основным тоном T , тоны T^1 , D и S воспроизводят наиболее консонантные интервалы — *октаву*, *квинту*, *кварту*.

Операторы умножения определяют математической записью соответствующие музыкальные тоны, связывая каждый из них с конкретной длиной струны. Они же устанавливают и порядок тонов по высоте. Из двух тонов более высокий получается меньшим числом. Нисходящий порядок чисел ($1 > 3/4 > 2/3 > 1/2$), определяет восходящий порядок тонов (L ; $3/4 L$; $2/3 L$; $1/2 L$).

Пифагор дополняет набор из четырех тонов (T , T^1 , D и S) еще четырьмя тонами, применяя последовательно оператор $\gamma = 8/9$ к целой струне и к полученными из нее частями. Таким образом, он определяет восемь тонов *диатонической гаммы*, упорядоченные по высоте и соответствующие числам 1, 2, ..., 8, знакомые сегодня как *диатонические ступени*:

до (C);	ре (D);	ми (E);	фа (F);	соль (G);	ля (A);	си (H);	до ¹ (C ¹)
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII

Среди диатонических ступеней располагаются и изначально установленные тоны: $T = I$; $S = IV$; $D = V$; $T^1 = VIII$.

Впоследствии неопифагорейцы вводят оператор $\varphi = 4/5$, темперируют им третью, шестую и седьмую ступени в пифагоровой гамме, и строят последовательность тонов, названную *натуральной диатоникой*.

Посредством зависимости между тоном и вибрирующей длиной струны, которая порождает его, каждый музыкальный интервал (комбинация двух тонов) может быть представлен упорядоченной парой чисел. Два тона, определенные длинами l_m и l_n , образуют интервал $(l_m ; l_n)$ и могут прозвучать последовательно или одновременно. В первом случае интервал мелодический. Порядок чисел задает последовательность тонов и определяет мелодический интервал как восходящий или нисходящий, т. е. $(l_m ; l_n) \neq (l_n ; l_m)$. Во втором случае интервал гармонический.

И в обоих случаях отношение длин (число l_n / l_m ,) является основной числовой характеристикой интервала и называется *акустической величиной*. Соответственно, математическая модель музыкального интервала может быть представлена как:

$$(l_m ; l_n) = l_n / l_m, \quad l_n \geq l_m$$

Акустическая величина является безмерной величиной, которая определяет музыкальный интервал однозначно и независимо от звучащих длин, которые воспроизводят его. Это качество превращает ее в объективный критерий при сравнении интервалов.

Музыкальные интервалы с равными акустическими величинами тождественны (консонантны в одной и той же степени), независимо от тоновых высот, которые их образуют. Из двух интервалов большим (более широким) является тот, у которого меньшая акустическая величина.

Пифагор и его последователи устанавливают в музыке значимость правильных дробей как $\frac{n}{n+1}$. Среди них специальную роль играют числа $1/2$; $2/3$; $3/4$;

$4/5$; $8/9$, используемые двойко. В качестве операторов умножения они определяют конкретные тоны: $(1/2 L$; $2/3 L$; $3/4 L$; $4/5 L$; $8/9 L)$, а в качестве акустических величин — музыкальные интервалы:

$$\begin{aligned} (L ; 1/2 L) &= 1/2 \text{ — октава;} \\ (L ; 2/3 L) &= 2/3 \text{ — чистая квинта;} \\ (L ; 3/4 L) &= 3/4 \text{ — чистая кварта;} \\ (L ; 4/5 L) &= 4/5 \text{ — большая терция;} \\ (L ; 8/9 L) &= 8/9 \text{ — пифагорова секунда.} \end{aligned}$$

Из каждого тона можно построить определенный интервал, превращая его акустическую величину в оператор умножения. Примененный к звучащей длине (данному тону), оператор изменяет ее и создает новый тон. Иначе говоря — примененный к одному тону, оператор приводит к другому тону. Оба тона образуют требуемый интервал, называемый еще интервальным ходом.

Открытия древних греков дают возможность и сегодня применить математическое моделирование для систематизирования и изучения музыкальных

тонов и являются основой дальнейших исследований в этом направлении. Они заложены в моделировании интервальных структур, образованных музыкальных тонов, как, например, мажорная ладовая организация, что является целью настоящей работы.

Натуральный ряд музыкальных тонов. Вся совокупность музыкальных тонов, воспринимаемых человеческим ухом, возникает с октавными ходами при помощи операторов $\omega = 1/2$ (восходящий октавный ход) и $\omega^{-1} = 2$ (нисходящий октавный ход). Это осуществляется последовательным применением (умножением) сначала оператором $\omega = 1/2$, а потом и оператором $\omega^{-1} = 2$ к любой длине, воспроизводящей ступень (тон) натуральной диатоники.

Октавное распространение ступеней диатоники

а) Восходящие октавные ходы

I II ; III ; IV; V ; VI; VII; VIII

... до ре ми фа соль ля си ω до ω ре ω ми ω фа ω соль ω ля ω си ω^2 до ω^2 ре ...

б) Нисходящие октавные ходы

I ; II ; III ; IV; V ; VI; VII; VIII

... ω^2 си ; ω^2 до; ω^{-1} ре; ω^{-1} ми; ω^{-1} фа; ω^{-1} соль; ω^{-1} ля; ω^{-1} си; до; ре; ми; фа; соль; ля; си; ω до;...

Выстроенные по высоте, полученные тоны образуют *натуральный тоновый ряд* (см. схему 1). Один из элементов такого ряда установлен в качестве эталона для высоты (440 Hz), и в соответствии с ним фиксируются частоты и названия всех музыкальных тонов. Тоны, образующие октавовые интервалы, являются одноименными и расположены через семь элементов ряда.

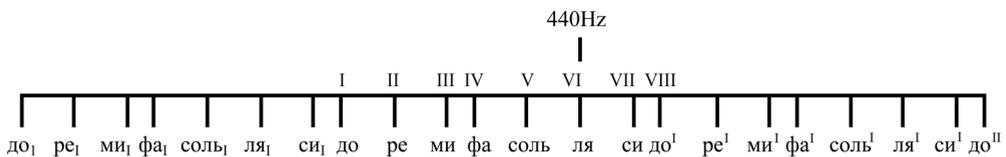


Схема 1. Натуральный тоновый ряд

Интервалы между соседними тонами (*секунды*) в натуральном ряду имеют одну из двух акустических величин: $8/9 \approx 9/10$ — *большая секунда* (Г) или $15/16$ — *малая секунда* (М). Оба типа секунд (Г и М) чередуются неравномерно и структурируют по определенному способу тоновый ряд.

Восемь последовательных элементов в тоновом ряду образуют музыкальную гамму — она начинается и заканчивается одноименными тонами. Структура, образованная соседними интервалами в гамме, определяет ее *тональность*. Каждая совокупность одноименных тонов в натуральном тоновом ряду оформляет

гаммы в одной и той же тональности. Пары соседних гамм связаны в цепь — последний тон (VIII ст.) одной из гамм является началом (I ст.) следующей.

Моделирование мажорной тональности. Чередование интервалов Г и М в гаммах, тоникой которых (Т — I ст.) является тон до, представляет собой мажорную структуру (см. схему 2). Тональность каждой такой гаммы известна как *натуральный мажор*.



Схема 2. До-мажорная организация тонового ряда

Как известно, в музыкальной практике используются различные мажорные тональности, где в роли тоники выступает тон, отличный от до. Для достижения мажорной структуры новой тоники необходимо изменить естественное чередование больших и малых секунд (Г и М) в натуральном тоновом ряду. Для этой цели используются малые секундовые ходы, т. е. операторы $\varepsilon = 15/16$ — *восходящая малая секунда (диез)* или $\varepsilon^{-1} = 16/15$ — *нисходящая малая секунда (бемоль)*. Операторы ε и ε^{-1} преобразуют интервал секунды, соответственно, из большого в малый или наоборот, увеличивая или уменьшая один из образующих его тонов. Таким образом, мажорная интервальная структура может переместиться по тоновому ряду.

Структура натурального мажора $[T_1(\text{до}); S_1(\text{фа}); D_1(\text{соль})]$ показывает зависимость между выбором новой тоники (T_2) и одного из операторов ε и ε^{-1} : при $T_2 = D_1$ однократно применяется ε (диез), а при $T_2 = S_1$ — ε^{-1} (бемоль).

В первом случае (см. схему 3) пятая ступень натурального мажора выбирается для тоники $T_2 = D_1$ (соль). Новая мажорная структура моделируется с оператором ε , примененным к четвертой ступени (S_1), и полученный тон (εS_1) читается с диезом (фа #). В конструированной новой мажорной тональности порядок ступеней начинается от T_2 (соль). По имени своей тоники тональность называется *соль мажор* и имеет седьмую повышенную ступень (7 = фа #).

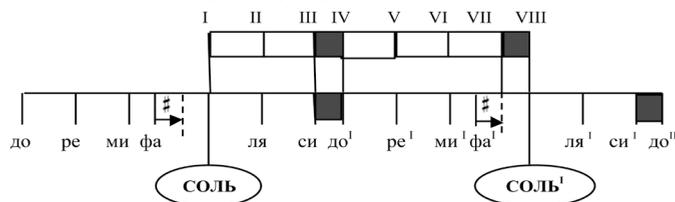


Схема 3. Моделирование гаммы соль мажор

Описанную процедуру можно снова применить (см. схему 4) к полученной мажорной структуре $[T_2$ (соль); S_2 (до¹); D_2 (ре¹)]. Пятая ступень соль мажора выбирается для тоники — $T_3 = D_2$ (ре¹). Оператор ε , примененный к четвертой ступени (S_2), порождает тон (εS_2) — до¹# и превращает структуру в мажорную. По имени своей тоники тональность называется ре мажор, а повышенные ее ступени уже две — третья (3 = фа #) и седьмая (7 = до¹#).

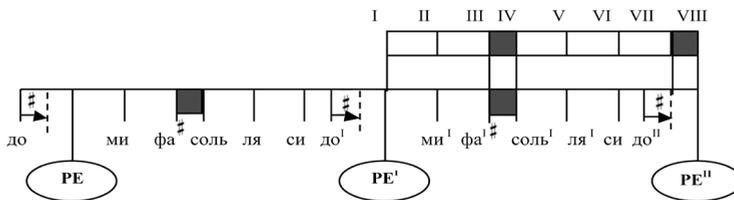


Схема 4. Моделирование гаммы ре мажор

Процесс может продолжаться по алгоритму (см. схему 5) — в исходной тональности оператор ε применяется к четвертой ступени, чтобы моделировать мажорную структуру, а пятая ступень становится тоникой новой мажорной тональности с ее именем. В каждой новой тональности повышенные ступени становятся на одну больше.

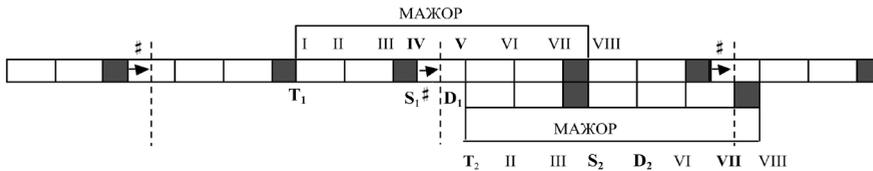


Схема 5. Моделирование мажорной структуры диэзом

Во втором случае, $T_2 = S_1$ (фа), мажорная структура моделируется оператором ε^{-1} (см. схему 6), приложенным к седьмой ступени (7 = си) и полученный тон ($\varepsilon^{-1} 7$) читается с бемолем (си-бемоль). По наименованию своей тоники новая тональность

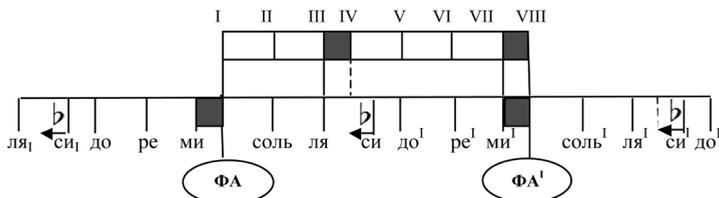


Схема 6. Моделирование гаммы фа мажор

является *фа мажором* и имеет пониженную четвертую ступень (S_2 — си-бемоль). Она выступает в роли тоники для новой мажорной структуры (см. схему 7).

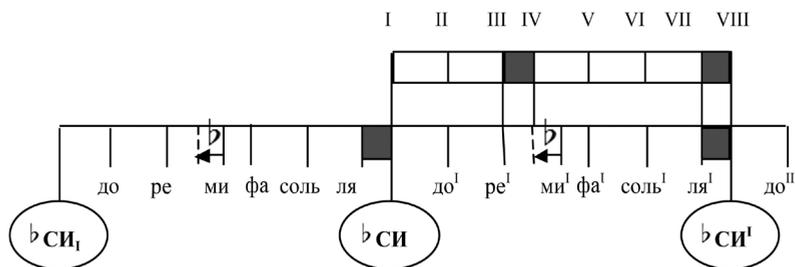


Схема 7. Моделирование гаммы си-бемоль мажор

Когда $T_3 = S_2$ (си б), оператор ε^{-1} применяется к седьмой ступени ($7 = ми^1$), и полученный тон ($\varepsilon^{-1} 7$) читается с бемолем ($ми^1 б$). По имени тоники новая тональность является *си-бемоль мажором* и ее пониженные ступени являются первая ($1 = си б$) и четвертая ($4 = ми^1 б$).

Процесс может продолжиться (см. схему 8), применяя описанную процедуру к каждой новой тональности, полученной с оператором ε^{-1} .

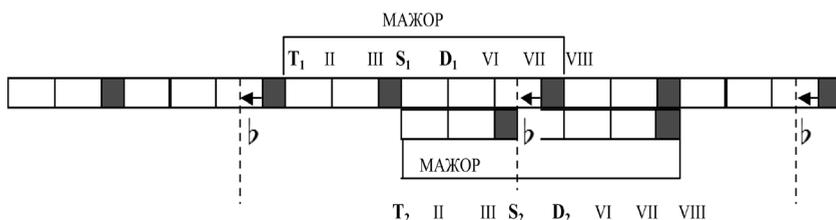
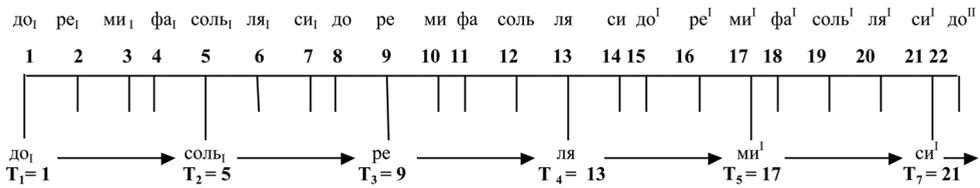


Схема 8. Моделирование мажорной структуры бемолем

При последовательном строении мажорных тональностей с диэзом или с бемолем образуется ряд из восьми тоник $\{T_n\} = \{T_1, T_2, T_3, T_4, T_5, T_6, T_7, T_8\}$. Каждый элемент ряда имеет тоновое название, которое зависит от его положения, т. е. от его порядкового номера в натуральном тоновом ряду. Если ряд начинается с тоники натурального мажора [$T_1 = 1(до)$], номера следующих тоник в тоновом ряду определяются шагом вправо, который для диэзных тональностей равняется четырём (см. схему 9а), а для бемольных — трем номерам (см. схему 9б)¹.

¹Схема 9 представляет только тоновые высоты, к которым последовательно применяется один из операторов ε или ε^{-1} , не отражая наступающие трансформации в интервальной структуре.

а)



б)

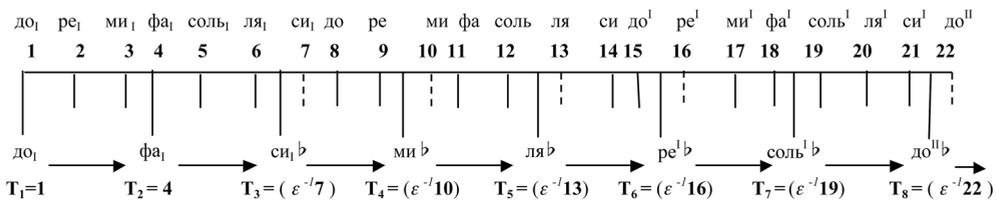


Схема 9. Порядковые номера мажорных тоник в натуральном тоновом ряду

Порядковые номера тоник, определяющих тональности, образуют *арифметическую прогрессию*. Это означает, что номер в тоновом ряду каждой новой тоники получается от номера предыдущей, путем добавления постоянного числа. Для мажорных тональностей, моделированных диэзом, постоянное число — 4, а для тональностей, моделированных с бемолем, — это 3.

Когда известен номер тоники в тоновом ряду, ее тоновое название можно найти определенным количеством нисходящих октавных ходов, которые достигают до одноименного тона в натуральном мажоре.

Октавные ходы находятся через семь элементов и их точное количество для каждого отдельного случая моделируется *функцией целой части числа*¹ $y(n) = \left[\frac{n-1}{2} \right]$.

Название каждой тоники является функцией ее порядкового номера. Для $n = 1, 2, \dots, 8$ функция моделирует *арифметической прогрессией* соответствующие ходы по тоновому ряду и целую часть числа ставит в соответствие полученным тонам и их одноименным диатоническим ступеням в натуральном мажоре.

¹ Каждое число $N = [N] + \{n\}$, где $[N]$ целое, а $\{n\}$ — дробная часть. Например:

$$2 = [2] + \{0\}, \quad 2,3 = [2] + \{0,3\}, \quad \frac{2}{3} = [0] + \left\{ \frac{2}{3} \right\}.$$

По числу достигнутых диатонических ступеней определяется тоновое название соответствующей тоники. Сделанный до сих пор анализ показывает возможность математическими средствами определить мажорные тоники, и, следовательно, названия соответствующих тональностей.

Мажорные тональности, моделированные последовательными однократными приложениями оператора ε или ε^{-1} , определяются обобщенной формулой: $T_n = f(n)$, $n \in \{1, 2, \dots, 8\}$, которая учитывает накопление дизезов (см. схему 10а) или бемолей (см. схему 10б).

а) Тональности, полученные дизезом (ε)

$$T_n(\varepsilon) = f(n) \begin{cases} 4n - 3 - \left[\frac{n-1}{2} \right], & n \in \{1, 2, \dots, 8\}; \\ \varepsilon T_n, & n = 7 \text{ и } 8. \end{cases}$$

б) Тональности, полученные бемолем (ε^{-1}).

$$T_n(\varepsilon^{-1}) = f(n) \begin{cases} 3n - 2 - \left[\frac{n-2}{2} \right], & n \in \{1, 2, \dots, 8\}; \\ \varepsilon^{-1} T_n, & n = 3, \dots, 8. \end{cases}$$

Схема 10. Математическая модель мажорных тональностей

Соответствующие значения функций $T_n(\varepsilon)$ и $T_n(\varepsilon^{-1})$ вычисляются для различных значений n .

Для $n = 1$ значения соответствующих функций вычисляются:

$$T_n(\varepsilon) = 4n - 3 - \left[\frac{n-1}{2} \right], \quad 7 = 4 \cdot 1 - 3 - \left[\frac{1-1}{2} \right], \quad 7 = 4 - 3 - 0.7 = 1;$$

$T_n(\varepsilon) = 1$ — тональность до мажор;

$$T_n(\varepsilon^{-1}) = 3n - 2 - \left[\frac{n-2}{2} \right], \quad 7 = 3 \cdot 1 - 2 - \left[\frac{1-2}{2} \right], \quad 7 = 3 - 2 - 0.7 = 1;$$

$T_n(\varepsilon^{-1}) = 1$ — тональность до мажор.

Для $n = 2$ значения функций:

$$T_n(\varepsilon) = 4n - 3 - \left[\frac{n-1}{2} \right] \cdot 7 = 4 \cdot 2 - 3 - \left[\frac{2-1}{2} \right] \cdot 7 = 8 - 3 - 0.7 = 5;$$

$T_n(\varepsilon) = 5$ — соль мажор;

$$T_n(\varepsilon^{-1}) = 3n - 2 - \left[\frac{n-2}{2} \right] \cdot 7 = 3 \cdot 2 - 2 - \left[\frac{2-2}{2} \right] \cdot 7 = 6 - 2 - 0.7 = 4;$$

$T_n(\varepsilon^{-1}) = 4$ — фа мажор и т. д.

Функция $T_n(\varepsilon) = f(n)$, $n \in \{1, 2, \dots, 8\}$ описывает последовательности мажорных тональностей, построенные диэзом (см. таблицу 1).

n	Степень (тон) $T_n(\varepsilon) = 4n - 3 - \left[\frac{n-1}{2} \right] \cdot 7$	Натуральные ступени, повышенные диэзом (ε)	Название тональности
1	1 (до)	—	ДО мажор
2	5 (соль)	$\varepsilon 4$	СОЛЬ мажор
3	2 (ре)	$\varepsilon 4; \varepsilon 1$	РЕ мажор
4	6 (ля)	$\varepsilon 4; \varepsilon 1; \varepsilon 5$	ЛЯ мажор
5	3 (ми)	$\varepsilon 4; \varepsilon 1; \varepsilon 5; \varepsilon 2$	МИ мажор
6	7 (си)	$\varepsilon 4; \varepsilon 1; \varepsilon 5; \varepsilon 2; \varepsilon 6;$	СИ мажор
7	4 (фа#)	$\varepsilon 4; \varepsilon 1; \varepsilon 5; \varepsilon 2; \varepsilon 6; \varepsilon 3;$	ФА# мажор
8	$8 \equiv 1$ (до#)	$\varepsilon 4; \varepsilon 1; \varepsilon 5; \varepsilon 2; \varepsilon 6; \varepsilon 3; \varepsilon 7$	ДО# мажор

Таблица 1

Функция $T_n(\varepsilon^{-1}) = f(n)$, $n \in \{1, 2, \dots, 8\}$ описывает последовательности мажорных тональностей, построенные бемолем (см. таблицу 2).

n	Степень (тон) $T_n(\varepsilon^{-1}) = 3n - 2 - \lfloor \frac{n-2}{2} \rfloor \cdot 7$	Натуральные ступени, пониженные бемолем (ε^{-1})	Название тональности
1	1 (до)	–	ДО мажор
2	4 (фа)	$\varepsilon^{-1}7$	ФА мажор
3	7 (си ♭)	$\varepsilon^{-1}7; \varepsilon^{-1}3$	СИ ♭ мажор
4	3 (ми ♭)	$\varepsilon^{-1}7; \varepsilon^{-1}3; \varepsilon^{-1}6$	МИ ♭ мажор
5	6 (ля ♭)	$\varepsilon^{-1}7; \varepsilon^{-1}3; \varepsilon^{-1}6; \varepsilon^{-1}2$	ЛЯ ♭ мажор
6	7 (ре ♭)	$\varepsilon^{-1}7; \varepsilon^{-1}3; \varepsilon^{-1}6; \varepsilon^{-1}2; \varepsilon^{-1}5$	РЕ ♭ мажор
7	4 (соль ♭)	$\varepsilon^{-1}7; \varepsilon^{-1}3; \varepsilon^{-1}6; \varepsilon^{-1}2; \varepsilon^{-1}5; \varepsilon^{-1}4$	СОЛЬ ♭ мажор
8	$8 \equiv 1$ (до ♭)	$\varepsilon^{-1}7; \varepsilon^{-1}3; \varepsilon^{-1}6; \varepsilon^{-1}2; \varepsilon^{-1}5; \varepsilon^{-1}4; \varepsilon^{-1}1$	ДО ♭ мажор

Таблица 2

Полученные математические модели обогащают традиционные средства изучения мажорных тональностей квинтового круга и предлагают новую точку зрения исследования ладовых структур. Представленное здесь математическое моделирование широко доступно. Оно основывается на обязательной математической подготовке и является применимым к обучению всех категорий учеников, в том числе без или с нарушениями слуха (включая глухонемых).

Предлагаемая разработка является апробированной со студентами специальности «Педагогика обучения по музыке» в Академии музыкального танцевального и изобразительного искусства (Болгария), при их подготовке к обучению учеников с особыми образовательными потребностями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Быстрый И.М. Школа духовно развитого человека. София, 2001.
2. Караиванова М. Нови педагогически технологии за духовно развитие на личността в общообразователните и помощните училища // Ценности на съвременното младо поколение. София, 2003.
3. Караиванова М., Дочева Д., Наков М. Цифрово кодиране на мелодия в обучението по музика като елемент на духовна рехабилитация на децата с умствена изостаналост // Ценности на съвременното младо поколение. София, 2003.
4. Караиванова М. Математическото моделиране като средство за изучаване на музика // Юбилеен годишник на АМТИИ. Пловдив, 2009.

5. Караиванова М. Математическото моделиране — съвременен подход за придобиване на хуманитарна култура // Педагогическата среда в университета като пространство за професионално-личностно развитие на бъдещия специалист: Сборник с научни доклади. Втора книга. Том втори. Габрово, 2011. С. 360-366.

6. Караиванова М. Интегрированное образование — новые перспективы для изучения музыки. Siedlce: Rzeczpospolita Polska, 2012.

*Российская академия музыки имени Гнесиных
приглашает всех заинтересованных лиц
принять участие в Международной
научно-практической конференции*

«Опера в современном музыкальном театре»

Конференция, которая состоится в Москве с 13 по 15 ноября 2013 года, посвящена проблемам современного оперного театра – особенностям функционирования репертуарных театров и антрепризных проектов в российских городах и за рубежом, проблемам репертуара, современного композиторского, режиссерского творчества, взаимодействию театра и публики, задачам современной профессиональной подготовки.

Основные проблемные направления:

- музыкальный театр в современной культуре;
- старинная опера на современной сцене;
- оперное творчество современных композиторов — от партитуры к постановке;
- детский музыкальный театр и оперный театр для детей;
- вопросы профессиональной подготовки оперного певца, дирижера, режиссера в России и за рубежом;
- проблемы оперной критики;
- менеджмент и реклама в оперном театре.

Временной регламент — до 20 минут на доклад. Возможно заочное участие в конференции (текст выступления будет размещен на сайте РАМ им. Гнесиных). По итогам мероприятия планируется издать сборник материалов, включающий тексты докладов, прозвучавших на конференции и отобранных на конкурсной основе. Статьи также могут быть опубликованы в научном журнале «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных».

Заявку на выступление (объемом до 1500 знаков) необходимо прислать до 15 октября 2013 года на имя зав. кафедрой аналитического музыкознания РАМ им. Гнесиных, профессора Ирины Петровны Сусидко по электронному адресу lspriv@mail.ru.

В заявке следует указать: ФИО, место работы (учебы), тему и основную проблематику выступления.

Дина КИРНАРСКАЯ

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ КОМПОЗИТОРА, НАПИСАННЫЙ ИМ САМИМ

Среди людей искусства Композитор выделяется особой загадочностью. В самом деле, обычный «среднестатистический» человек все-таки может себе представить, как слова слагаются в поэтические строки, как на холсте запечатлеваются картины природы, лица и фигуры людей. Но представить себе, как Композитор, ничего конкретно не изображая и ни о чем не повествуя, создает величественные симфонии, почти невозможно.

Доверие общества к поэзии, литературе и живописи доходит до такой степени, что они становятся едва ли не обязательными элементами образования. Композиторство же молчаливо признается особым видом творчества, доступным даже в простейших своих формах далеко не каждому. Может быть, не случайно в глазах писателей именно Композитор стал как бы символом божественной непознаваемости таланта. «Доктор Фаустус» не имеет себе равных среди романов всех времен, и этот факт вполне объясним — здесь читатель полностью отдается на волю авторской фантазии, автор не стеснен никакими предрассудками и предубеждениями толпы, ибо никто не рискнул бы утверждать, что ему понятна таинственная природа композиторского дара.

Однако тайна может быть (хотя бы частично) разгадана с помощью высказываний самих композиторов, в которых они делятся воспоминаниями о том, как впервые почувствовали себя сочинителями, чему научились у своих коллег и что приобрели

самостоятельно, но главное — как к ним приходят музыкальные мысли и как удастся превратить их в реальное звучание. Эти бесценные свидетельства, конечно же, ни в коей мере не являются научным объяснением или теорией композиторского творчества, но они позволяют составить как бы собирательный портрет Композитора, выделяя и подчеркивая те мотивы и наблюдения, которые не являются индивидуальной принадлежностью лишь одного автора, а повторяются в воспоминаниях и размышлениях многих мастеров, пытающихся рассказать о себе и своем творчестве.

Детское изречение Глинки «Музыка — душа моя»... вполне точно определяется словами «носить музыку в себе»... и притом ощущать себя «сочинителем».

Б. Асафьев

«Счастливая, невозвратимая пора детства» Композитора наполнена звуками, эти звуки и есть то основное и главное, что он помнит наиболее ярко. «Звуки Санкт-Петербурга все еще легко всплывают в моей памяти», — вспоминал уже в старости Игорь Стравинский. «Зрительные представления возникают у меня главным образом при неожиданных сдвигах и комбинированном давлении на память, тогда как звуки, когда-либо зафиксированные ею, как бы пребывают в состоянии готовности к немедленному воспроизведению, и если мои отчеты о виденном подвластны преувеличениям, ошибкам наблюдения,



Игорь Стравинский: «Я не помню, когда и как я впервые ощутил себя композитором. Помню только, что такая мысль возникла у меня в раннем детстве, задолго до каких-либо серьезных музыкальных занятий»

вымыслам и искажениям памяти самой по себе... то мои воспоминания о звуках, должно быть, верны: в конце концов я доказываю это своим творчеством» [13]. Иногда эти звуки становятся «строительным материалом» для творчества. («Последний пример абсурдным образом запомнившейся «musique concrete» — это петербургский телефон. Его трезвон был еще более резким, чем тот, от которого мы страдаем в нынешнее время. В самом деле, он звучал в точности как музыка вводных тактов II акта «Соловья»)» [там же]. Причем эта слуховая направленность восприятия распространяется не только на звуки окружающей жизни и природы,

но и на человеческую речь. «И как хорошо воспринимается слово именно на слух. То есть сам я воспринимаю его на слух более интенсивно, чем глазом при чтении», — признается А. Веберн в одном из писем А. Бергу [4]. Необычайная слуховая впечатлительность порой мешает Композитору, мучает его. «У Малера очень тонкий слух ко всем звукам природы, и он слышит их, хочет он того или не хочет», — вспоминает один из друзей композитора. «В Штейнбахена Бреннере его чуть не привел в отчаяние неустанно кукарекавший петух, крик которого выделялся какой-то своеобразной модуляцией» [5]. Эти свидетельства могут навести на мысль, что орган слуха, его физиология, у Композитора устроены несколько по-другому, чем у обыкновенного человека. Природа же этих отличий может быть выяснена лишь в ходе специальных исследований, и здесь, как, впрочем, и во всех других случаях, наблюдения композитора над собой лишь задают вопросы, ставят проблемы и обращают наше внимание на те факты, которые могли бы без его помощи ускользнуть от нас.

Известно, что музыкальный талант пробуждается необыкновенно рано и проявляется он, как правило, в том, что маленький музыкант довольно уверенно играет достаточно сложные произведения и даже немного сочиняет. Но знакомясь с воспоминаниями Композитора о своем детстве, мы вдруг узнаем, что ощущать свое призвание он начинает гораздо раньше, чем вообще прикасается к инструменту или начинает пробовать себя в композиции. Вот два характерных свидетельства на сей счет: «Я не помню, когда и как я впервые ощутил себя композитором. Помню только, что такая мысль возникла у меня в раннем детстве, задолго до каких-либо серьезных музыкальных занятий» [13]. «Гавр явился для меня тем местом, где я впервые начал сочинять музыку. Даже до того, как меня начали учить ей, во мне жило неясное влечение к композиции» [9].

Вероятно, это предчувствие рождается у Композитора на основании слушания музыки, ибо другой музыкальной деятельности он пока не знает. Но слышит он по-другому не только звуки окружающей жизни. Композитор наделен своего рода «творческим слухом», и восприятие музыки уже в раннем детстве отличается у него особой активностью, это уже «творческое слышание». Можно даже предположить, что во время слушания Композитор как будто вновь сочиняет однажды сочиненную другим музыку, или в голове его непроизвольно рождаются собственные музыкальные образы, которые он еще не может ни полностью осознать, ни тем более зафиксировать.

Смутно ощущаемая интимная связь с музыкой по мере взросления Композитора становится его единственной страстью, ради которой он готов на лишения, на разрыв с родными и на любые тяжкие испытания. «Я читал и перечитывал партитуры Глюка, переписывал и заучивал их наизусть; из-за них я потерял сон, забывал о пище и питье; я ими бредил», — вспоминает Г. Берлиоз о годах своей юности [3].

Однако не только любовь к музыке, но и ненависть сопровождает Композитора. Она особенно возрастает в эпохи революционных изменений и смены эстетических воззрений в искусстве. Композитор может чувствовать к музыке, ему чуждой, даже нечто вроде физического отвращения. Так, Скрябин, по воспоминаниям Л. Сабанеева [12], мог выдержать исполнение музыки Чайковского лишь на пределе физических сил и с трудом удерживался, чтобы не выбежать из зала: лицо его и вся его фигура были искажены ужасным страданием.

Такого рода «суровость» к своим оппонентам в искусстве свойственна многим композиторам: общеизвестна вражда Вагнера и Брамса, Прокофьева и Шостаковича, Римский-Корсаков

давал своим ученикам издательские рецепты, «как писать под импрессионистов», а музыка «Могучей кучки» для Стравинского отдавала «зачерствелым натурализмом и любительщиной». Упоминать об этом было бы ни к чему, если бы не особый оттенок «физиологичности», который питает эту непонятную обыкновенному человеку «эстетическую ненависть», которая часто, кстати, вовсе не носит личного характера.

Некоторое объяснение такого рода явлениям дает П. Хиндемит: «Они (композиторы) находятся в вечном состоянии художественного нарциссизма, по сравнению с которым безобидное самолюбование Нарцисса является просто детской игрой» [17]. Действительно, Композитор как бы не может отделить себя, свое художественное «я» от написанной им музыки. И потому знаменитое детское выражение Глинки «Музыка — душа моя» можно понимать не метафорически, а буквально. Для Композитора он и его музыка — неразрывное тождество, и то, что противоречит его музыке, пытается как бы «спорить» с ней, приносит ему почти физическую боль. Смерть Бизе после провала «Кармен» служит печальным подтверждением слов Листа: «Для некоторых художников их творчество — это их жизнь» [8].

Любовь Композитора к музыке, полное самоотжествление с ней, конечно, несравнимы с той приятной привязанностью, которую испытывают к искусству просвещенные меломаны или профессионалы, не обладающие выдающимся талантом. При этом Композитор ощущает некий таинственный магнетизм, который излучает музыка; он чувствует себя призванным и избранным. «Печальна и величественна судьба художника. Не он избирает свое призвание, но призвание избирает его и неудержимо влечет его вперед... Он чувствует себя как бы добычей некоего, не имеющего названия недуга; неведомая сила заставляет его выражаться в словах, звуках, красках;

идеал, который живет в нем, наполняет его такой жадной желанием, таким мучительным стремлением к обладанию, какие ни один человек не испытывал к объекту реальной страсти» [8].

Естественно, что свое представление о психологии творчества великий композитор и пианист хочет распространить и на прочие искусства, но в этом высказывании явно проступает, как бы сейчас сказали, «фрейдистский мотив». И поскольку высказанная Листом мысль есть несомненно плод самонаблюдения, то по отношению к Композитору такого рода свидетельство представляет большую ценность. Тем более, что подобные высказывания имеются и у других авторов.

Так, Л. Сабанев, вспоминая о Скрябине, замечает: «Страшным эротизмом, предельно утонченным, была наполнена эта творческая индивидуальность» [12]. В той же книге воспоминаний Сабанева есть и более откровенные свидетельства о связи творческой фантазии Скрябина с эротическими представлениями. Признание же К. Дебюсси, которое в свойственной ему манере выглядит как полупамят, тоже весьма характерно. Он пишет: «...страстно увлеченные искусством — неизлечимые влюбленные, и с другой стороны, никто и никогда не будет знать, до какой степени музыка подобна женщине, что, быть может, и объясняет зачастую свойственное гениальным людям целомудрие» [6].

Ни для кого не секрет, что в отечественной психологической науке последнего времени «фрейдистские» теории одаренности были не в чести, да мы и не имеем практического опыта построения такого рода теорий, в то время как на Западе провозглашенная Э. Фрейдом скрытая связь художественной и иной одаренности с эротизмом является общеизвестным фактом. Конечно, признания Композитора, подобные только что приведенным, могут быть лишь метафорами и сравнениями, но все же

не исключено, что самоотождествление Композитора со своей музыкой, его художественный нарциссизм, и легкое «эротическое облако», проглядывающее сквозь наблюдения Композитора над собой, каким-то образом обнаружат свою неочевидную связь.

Эстетическое чувство Композитора столь же сильно и безусловно, как и его любовь к музыке. Причем чувство это вещественно, предметно, зримо и осязаемо.

Характерно в этом отношении замечание А.Н. Скрябина, переданное Л. Сабаневым: «Надо, чтобы получилась форма как шар, совершенно как кристалл. Я не могу кончить, раньше чем не почувствую, что шар есть. Сейчас тут нет еще двух тактов» [12]. Ему невольно вторит Пабло Казальс, который сравнивает художественное удовлетворение с «весомостью золота». Выступающий в роли Роберта Крафта Хуан Корредор уточняет: «Принц де Бройль сказал, что по мере того как он раскрывал тайны основ квантовой физики, ему казалось, что им постепенно овладевают внутренний покой и ясность» [7]. На что П. Казальс ответил: «У меня тоже бывает нечто подобное, но к этому присоединяется ощущение скорее физического порядка. Вот оттого-то я и употребляю образное выражение «весомость золота»» [там же].

Из всего сказанного следует, что даже такое интеллектуальное и духовное проявление Композитора, как эстетическое чувство, чувство красоты и завершенности сделанного, ощущается им едва ли не физически. Музыка как бы «втягивает» в себя все органы его чувств: он обостренно воспринимает весь звуковой мир, который способен отодвинуть на второй план впечатления зрительные, уже в младенчестве он смутно ощущает свое призвание и склонен называть музыку своею душой, затем музыка становится его единственным и лучшим «я», и он не может

отделить себя от нее, причем страсть эта столь сильна, что способна заменить ему человеческую любовь; и, наконец, музыкальную красоту, им созданную, он воспринимает как нечто вполне осязаемое. В музыке загадочно и неразрывно слиты для Композитора все зримые и осязаемые формы мира, и связь его с музыкой является органической в буквальном смысле, то есть связь эта носит характер ни в коем случае не умозрительный и не только духовный, а охватывает все стороны его существа.

*Интерпретировать — это воссоздавать
в себе произведение, которое играешь.*

А. Корто

Композитор, одинокий и недостижимый в своем величии, стал главной фигурой в музыкальной культуре не так давно, всего лишь в XIX столетии. А до этого он был скромным служителем муз, занятым не только сочинением музыки, но и ее исполнением, и часто бывало невозможно отделить одно от другого.

Впоследствии, когда пути Композитора и Исполнителя разошлись, тем не менее многие исполнители остались верны традициям прошлого. «Я никогда не переставал сочинять, — признавался П. Казальс. — Однако я всегда отказывался от издания своих произведений. В этом отношении я неумолим. После моей смерти пусть рассудят, стоят ли они чего-нибудь» [7].

Известно, что все выдающиеся исполнители были еще и композиторами: иные, как Антон Рубинштейн, в глубине души считали себя прежде всего композиторами и жалели, что не могут всецело посвятить свою жизнь сочинению, другие (такие, как знаменитые скрипачи-виртуозы Крейслер, Венявский, Сарасате) писали в основном для себя, пополняя собственный репертуар эффектными опусами, либо напротив (как, скажем, П. Казальс) вовсе не выносили свои композиции

на суд широкой публики. Поэтому, не обидев гениев в обеих областях музыкального творчества, можно считать исполнителей, сочиняющих музыку, коих огромное большинство, композиторами-профессионалами. Произведения их вполне грамотны и иногда не лишены интереса, но в один ряд с лучшими достижениями музыкального искусства все же встать не могут. Отсюда возникает естественный вопрос: есть ли существенные отличия в художественной психологии Исполнителя и Композитора, которые не позволяют считать



*Пабло Казальс: «Я никогда
не переставал сочинять. Однако
я всегда отказывался от издания
своих произведений»*

и того и другого «музыкально-психологическими братьями», или, пренебрегая некоторыми деталями, все-таки можно утверждать, что природа музыкального таланта принципиально одна и та же? Некоторые высказывания известных музыкантов — представителей той и другой «специальности» способны пролить свет на этот вопрос.

Приняв творческие достижения пишущего Исполнителя за весьма средние, обратимся к мнению Н.А. Римского-Корсакова — не только гениального композитора, но и замечательного педагога. Он писал: «Но может ли быть композитор со средними музыкальными способностями? Положительно не может. Музыкальные способности композитора последней руки, в смысле будущего значения его в истории искусства, должны возвышаться над уровнем средних способностей. Самые незначительные композиторы Запада были крупные музыкальные таланты... Без крупного музыкального таланта, композитор есть абсурд...» [11]. Следовательно, и композитор, исполняющий свое произведение, и увлекающийся композицией исполнитель — крупные музыкальные таланты, и это их сходство, возможно, более существенно, чем вызванные родом деятельности различия.

Наблюдения исполнителей за своим творчеством также говорят в пользу того, что исполнительство — это как бы «перевернутая» композиция, «композиция наоборот». Характерно в этом отношении высказывание немецкого дирижера В. Фуртвенглера: «Сначала мы имеем дело с нотной записью. При ее помощи исполнитель знакомится с произведениями: он проходит в обратном направлении путь композитора, который, создавая свою музыку, дал ей живой смысл до того как он ее записал, или в то время как записывал. Таким образом, сердце, сущность этой музыки — это импровизация, которую композитор старался затем как мог записать» [16].

Импровизацию как ключ к музыкальному творчеству упоминают многие авторы. Представляющая собой процесс одновременного сочинения и исполнения, она действительно является как бы символом музыкального творчества в его неразрывной целостности, в изначальном слиянии композиции и исполнительства. Л. Сабанеев, наблюдая за творческим процессом Скребины, весьма тонко подметил: «...На самом деле его творчество в источниках было все-таки импровизационным, он именно за роялем находил свои «новые гармонии» или «новые ощущения», как он их называл, но дело было в том, что это он не именовал импровизацией — последняя для него была только связным фантазированием на фортепиано» [12]. Таким образом, автор различает импровизацию как нечто внешнее (связное фантазирование за фортепиано) и как спонтанный творческий процесс, где сочинение и исполнение связаны не сплошной линией, где эта линия рвется, дробится на отдельные значимые фрагменты, но в психологическом смысле все же остается импровизацией.

Конечно, без специального изучения психологии музыкальной импровизации нельзя утверждать, что возможна своего рода «скрытая» импровизация, близкая к процессу композиторского творчества, однако предположение ведущей роли импровизации как психологического фундамента музыкального творчества сделать все-таки можно, так как импровизация выступает своего рода естественной прамоделью всякого музицирования. Предположение это подкрепляется довольно неожиданным высказыванием А. Шёнберга: «Подлинная народная музыка всегда совершенна, потому что она вырастает из импровизации — так сказать из сверкающей вспышки вдохновения» [15]. То, что и Исполнитель, и Композитор в психологическом плане как бы

выросли «из одного корня», из импровизации, еще более подчеркивает общую природу их таланта в наиболее фундаментальных его основаниях.

Психологическая близость Композитора и Исполнителя проявляется также и в организации самого творческого процесса. Рассказ Пабло Казальса о работе над речитативом Баха таков, что кажется, будто великий виолончелист вновь сочинил его. «И сегодня, — пишет Казальс, — когда Вы пришли, я был занят изучением одного из речитативов Баха. Я работаю над ним уже несколько недель, сначала за роялем, затем на виолончели. Полное интуитивное восприятие этого произведения приходит не сразу: я предчувствую, что овладею им именно так, как мне того хочется, но пока мне еще не удалось охватить его во всей полноте.

Кто-то из моей семьи говорил мне по поводу этого речитатива: «И как это у тебя хватает терпения?» — Я ему ответил: «А что в этом удивительного? Так трудно найти желаемую форму для всех звуков, для их соотношений между собою и со всем целым! Сколько нужно приложить труда, чтобы все это стало на место!» [7].

Это описание содержит ведущие составляющие процесса композиторского творчества: здесь и интуитивный охват целого, без которого работа не может продвигаться, и внимательное распределение всех звуковых деталей и акцентов, где каждый звук занимает всецело продуманное и лишь ему предназначенное место. Таким образом, хотя исполнитель с внешней стороны занимается чем-то иным по отношению к самому процессу композиции, в психологическом смысле его работа состоит как бы из тех же этапов, опирается на те же звенья, что и сам процесс сочинения.

Высказывания выдающихся музыкантов дают основания полагать, что из двух «братьев», Композитора и Исполнителя, «старшим» можно

считать Композитора, так как именно композиция, сочинение музыки и есть тот творческий процесс, на который ориентировано в своих важнейших чертах исполнительское творчество. При этом и талант композитора, и талант исполнителя скрыто или явно заключают в себе талант импровизатора, поэтому глубокая связь композиторской и исполнительской деятельности выглядит особенно естественной.

Гений в своей абсолютной сущности — тайно действующая сила, способность творчества, изобретения, свободного вдохновения или же ясновидения. Он сразу произносит слово, которое другие читают по складам...

Ф. Лист

Композитор — создатель музыкального Мира; он способен прозревать его как нерасчлененное музыкальное целое, как бы вновь возвращая в творческом акте к первоначальному синкретизму бытия, когда музыка была неотъемлемой частью всеобщей Жизни; в своем искусстве он, Композитор, подобно самому Творцу, преобразует ядро музыкальной Вселенной в прекрасный музыкальный Мир, слышимый теперь не только ему, но каждому, желающему слышать Божественное происхождение этого дара. Синкретизм Музыки, ее нераздельное существование вместе с другими искусствами и науками представляется Композитору «золотым веком», о котором он вспоминает с мечтательной тоской, признавая за нашими далекими предками истинное знание природы Музыки и ее назначения: «Какое большое влияние на социальную жизнь признавали они за музыкой! Какое возвышенное и всеобъемлющее значение вкладывали в это слово! “Музыка” была для них, как это общеизвестно, не только танцем, не только пантомимическим представлением, не только поэзией, но также собранием всех наук» [8].

Слышимая Композитором музыка вначале как бы «прозревается» им, ибо для всякого мгновенного охвата целого, столь характерного для Художника, есть лишь «видимые», а не «слышимые» определения — прозрение, озарение, ясновидение. Здесь талант Композитора совершает невозможное — слышимое время Музыки он ощущает как ее «видимое» пространство. Именно в способности к мгновенному усмотрению музыкального целого Композитор видит сущность своего таланта. «Если мы не в состоянии в одной вспышке увидеть композицию в ее абсолютной целостности, мы не подлинные творцы... Человек с заурядным талантом также может иметь видения, но вместо того, чтобы видеть их в яркой вспышке молнии, он схватывает лишь темные контуры, для соответствующего заполнения которых он не обладает даром предвидения... Одна из характерных особенностей творческого гения заключается, видимо, в способности сохранить остроту первого видения до момента воплощения его в законченной пьесе» [17].

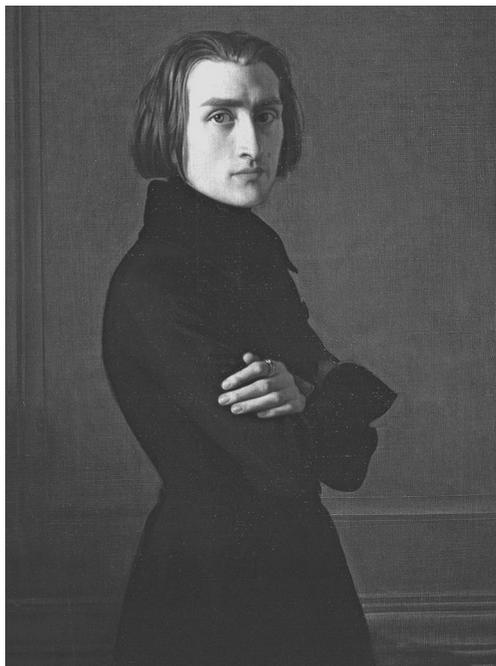
Однако «видение», о котором говорит Композитор, может быть и не столь ярким. Здесь вспоминаются пророческие слова Пушкина: «И сквозь магический кристалл я даль свободную романа еще неясно различал». Оформление первоначального творческого озарения может быть и не слишком скорым в силу этой «неясности». Вероятно, не все гении обладают четкостью предвидения первоначального образа произведения, когда остается лишь занести на бумагу уже готовую музыку. Вот каковы, например, воспоминания А. Онеггера о своем творческом процессе: «Сперва стараюсь представить себе общую схему и характер всего симфонического произведения в целом. Это выглядит примерно так, словно среди необычайно плотного тумана передо мною постепенно начинают вырисовываться очертания какого-то подобия дворца. Порой луч солнца

внезапно освещает одно крыло, и окруженное еще лесами, оно становится тогда моей моделью. Затем подходит время обобщить все наблюдения такого рода, и я устремляюсь на поиски своих средств для постройки, в моих черновиках появляются заметки» [9].

Синкретизм художественной психологии Композитора на стадии первоначального замысла сказывается в том, что будущее произведение он ощущает как нерасчлененное единство идеи, образного содержания и всех музыкально-конструктивных компонентов. «Если мы говорим о настоящем искусстве, то и форма, и содержание, и все остальное возникает одновременно. И не может родиться сначала идея, потом форма, потом звуки» [14].

Музыкант, кто бы он ни был — композитор или исполнитель, целостность образа произведения ставит превыше всего. Необходимость донести этот образ, стремление удержать его стоит у истоков всякого истинного исполнения. Русская пианистка М. Баринова, имевшая счастье учиться у И. Гофмана, вспоминает: «Учить этюды полагалось сначала медленней необходимого темпа, но не более медленно, чем мысль успевала следить за каждой нотой. Он (И. Гофман) приходил в ярость от малейшей заминки или подправки в процессе исполнения. Что бы ни случилось, надо было идти дальше, не прерывая игры» [2].

Первоначальный образ произведения, синкретически прозреваемый Композитором в его нерасчлененной целостности, тем не менее предопределяет готовое произведение во всех его деталях, так же, как в зародыше с неизбежностью запрограммирован взрослый организм. «Чем больше талант приближается к гению, — отмечал Лист, — тем ограниченнее его свобода в выборе возникающей из его воли манеры (пусть будут такими, каковы они есть, или пусть вовсе не будут!), — можно было бы повторить



Ференц Лист: «Чем больше талант приближается к гению, тем ограниченнее его свобода в выборе возникающей из его воли манеры»

здесь это известное изречение. Подобно тому как душа оказывает решающее влияние на телесную оболочку, так и каждая мысль творит для себя видимую всем форму, в которой и находит свое выражение» [8].

Целостный образ произведения, открывшийся Композитору путем внезапного озарения, можно в исследовательских целях искусственно расчленить как бы на два рукава, на два русла, которые в сознании Композитора пребывают также в синкретическом, нерасчленном единстве. Условно их можно было бы обозначить как «эмоционально-образная сторона замысла» и его «формально-конструктивная сторона». Говоря о творческом методе Скрябина, Л. Сабанеев с удивлением отмечал неразрывную связь обеих сторон

композиторского таланта: «В этом оригинальном творчестве была какая-то странная смесь схематизма и высшей интуиции, рассудочности и безумия, оргиастических порывов, тщательного расчета, почти с бухгалтерской точностью, сколько тактов, сколько строк, сколько нот, куда идти, как направляться» [12].

Природный синкретизм первообраза произведения, нерасчленная целостность, казалось бы несовместимых сторон дарования Композитора не могут не удивлять — ведь ему дано Творить и прозревать будущее. Этот таинственный образ, явившийся Композитору в минуту божественного озарения, мы, обыкновенные смертные, можем лишь смутно ощущать *post factum*, стараясь удержать в душе образ уже услышанной музыки. Музыка, которую Композитор с пророческой ясностью предчувствовал еще до ее рождения.

Исток, культура музыкального слуха, сочинение и воспроизведение — все создается и целеустремляется как общение звуком и «произнесение» музыки как смысла...

Б. Асафьев

Непостижимым образом для Композитора все превращается в музыку: звуки природы, предчувствия и воспоминания, страсти и размышления преобразуются в его сознании в звуковые формы. «Кто может проникнуть в тайну сочинения музыки?» — вопрошает К. Дебюсси. — Шум моря, изгиб какой-то линии горизонта, ветер в листве, крик птицы откладываются в нас разнообразные впечатления. И вдруг, ни в малейшей степени не спрашивая нашего согласия, одно из этих воспоминаний изливается из нас и выражается языком музыки. Оно несет в себе собственную гармонию, и какие бы усилия к этому ни приложить, никогда не удастся найти гармонии ни более точной, ни более искренней. Только таким

образом сердце, предназначенное для музыки, совершает самые прекрасные открытия» [6].

Психологическая природа магического «переключателя», который переводит все жизненные впечатления Композитора в музыкальные замыслы, является для науки полной загадкой. Причем переживание переходит в музыку как бы помимо воли Композитора, само собою. Вот как Веберн в письме к А. Бергу описывал свой творческий процесс: «...Я до тех пор ношу в себе какое-нибудь переживание, пока оно не становится музыкой — музыкой, совершенно определенным образом связанной с этим переживанием. Иногда вплоть до деталей. Причем переживание становится музыкой не один раз» [4]. Это признание выглядит особенно поразительным, потому что принадлежит сериалисту и додекафонисту, одному из наиболее конструктивных умов в музыкальном искусстве. Как будто нарочно желая усилить наше недоумение, его учитель А. Шёнберг говорит: «Я пишу только то, что чувствую в сердце, и то, что в конце концов возникает на бумаге, вначале прошло через каждую частицу моего существа... Если композитор не пишет из сердца, он просто не может создавать музыку» [15].

Однако современный Композитор мог позабыть те великие эпохи, когда «чувства», выражаемые музыкальными творцами, были не слишком индивидуальны, и в эмоциональном плане композиторы Средних веков или эпохи Возрождения выражали в своих творениях смирение и любовь к Богу, восторг перед гармонией и красотой Вселенной. Строгость и возвышенность их музыки имела очень мало общего с сердечной жизнью Композитора, весь интерес сочинения сводился не к выражению некоего нового эмоционально-образного мира, а к созданию нового эстетического целого из известных элементов, чтобы это новое целое поражаало виртуозными хитросплетениями в полифонической разработке и развитии общеизвестного материала.

Значит, в роли «творческого первотолчка» здесь выступает не эмоциональное, а *интеллектуальное впечатление*, некий конструктивный образ, поразивший Композитора своей красотой.

Традиция, согласно которой переживания Композитора считаются главным источником его творчества, сложилась, как известно, под влиянием музыки XVII—XVIII веков. Эстетическая мысль этого времени пыталась толковать музыкальное содержание почти исключительно как содержание эмоциональное. Но творческий опыт современности и старинной музыки говорит о другом; в качестве источника композиторского вдохновения можно представить все многообразие действительности, выходящее за пределы личного эмоционального мира человека — здесь и впечатления религиозные, и философские, и интеллектуальные; впечатления исторического, космического, медитативно-созерцательного характера, и многие другие, охватывающие практически все сферы бытия.

Поэтому понятно, что как только попытка определить внемузыкальный творческий импульс превращается в нечто конкретное, эта грубая конкретность неизбежно отпугивает Композитора. «Что, однако, поражает меня, это открытие, что мышление многих людей стоит ниже музыки. Музыка для них просто нечто, напоминающее что-то другое, например, ландшафт... Кто, слушая маленькие «Нуаж гри» Листа, четкие и совершенные, мог бы настаивать на том, что «серые тучи» — это их музыкальный повод и эффект?» [13].

Действительно, изысканная музыка Листа, безусловно, не является лишь музыкальной копией увиденной им картины, но она сыграла здесь роль «творческого импульса», первотолчка, роль которого Композитор захотел сохранить в названии пьесы. В функции творческого импульса, конечно, могут выступать предметы, явления и события, во-первых, не осознаваемые композитором в качестве таковых, и, во-вторых, гораздо менее

определенные, нежели пейзаж. Кроме того, сам этот «первотолчок» в душе Композитора преобразуется, переходит в новое качество.

Этот спор сторонников в широком смысле слова «программной» музыки и «чистой» вечен как само музыкальное искусство, и, как бы подытоживая его, Стравинский говорит: «Произведение действительно воплощает чувства композитора и, конечно, может рассматриваться как их выражение или символизация, хотя композитор и не делает этого сознательно. Более важен тот факт, что произведение является чем-то совершенно новым и иным по отношению к тому, что может быть названо чувствами композитора... и я возражаю тем музыкальным критикам, которые ориентируются на подражание реальности, тогда как должны были бы учить нас понимать и любить новую реальность. Каждое новое музыкальное произведение — это новая реальность» [13].

«Новая реальность» в психологическом отношении представляется наиболее достоверной, это понятие как бы синкретически объединяет в себе музыкальное и немusическое начало, творческий импульс и творческий результат, и само находится между ними. «Новая реальность» — это своего рода абстрагированная содержательная модель, quasi-музыкальный прообраз произведения, который, с одной стороны, еще сохранил след немusического «творческого импульса», а с другой стороны, этот прообраз уже пропитан будущей музыкой, он уже находится в преддверии художественного замысла, является первым этапом на пути превращения его в произведение.

На этом этапе творческого процесса стирается принципиальная граница между разнородными немusическими творческими импульсами: впечатления, переживания, картины природы, философские образы, исторические катаклизмы и драматические коллизии — все становится quasi-музыкальной «новой реальностью», своеобразной



*Арнольд Шёнберг: «Относительно
немного людей способны
воспринимать музыку с чисто
музыкальной точки зрения»*

моделью, готовой к переходу в законченное, проработанное во всех звуковых деталях произведение.

*Знаете ли вы, что слово «номос» (закон)
означало у греков также «мелодия»?*

А. Веберн

Композитор — это убежденный музыкальный интеллеktуал. Музыка в его глазах обладает чисто эстетической ценностью, связанной с красотой музыкальных звучаний, с фактом их рациональной организации. «Относительно немного людей способны воспринимать музыку с чисто музыкальной точки зрения, — справедливо сетовал Шёнберг. — «Интеллектуальное удовольствие, рожденное красотой структуры, может быть равносильно удовольствию, производимому эмоциональными качествами» [15].

Здесь он, вероятно, из скромности, не добавляет, что столь сильные музыкально-эстетические впечатления доступны если и не исключительно композиторам, то по крайней мере людям музыкально одаренным. Как бы продолжая мысль Шёнберга, А. Веберн замечает: «...чтобы постичь музыкальную идею, нужен некий особый дар» [4].

Действительно, именно обостренное чувство музыкальной красоты отличает Композитора, и он способен не просто почувствовать ее, но и создать. Основа всякой красоты, по мысли древних, это соразмерность, то есть гармоничное сочетание частей и целого, наличие общего замысла, который скрепляет отдельные разрозненные мотивы и фразы, делает их единым музыкальным произведением. Наиболее существенные для формообразования звуко сочетания, конструктивная роль которых особенно велика, Композитор часто называет «музыкальными идеями» (А. Шёнберг, П. Хиндемит, Г. Малер). Причем термин «музыкальная идея» используется именно в его функциональном значении, подчеркивается организующая роль «музыкальной идеи» в качестве своеобразного «ведущего» музыкального процесса.

Звуковая же, материализованная сторона музыкальной идеи выглядит каждый раз по-разному. «Основой “крепления” музыкальной формы является полюсы притяжения. Такими полюсами могут быть звук, интервал или звуковой комплекс, — утверждал И. Стравинский. — Если центр дан, я должен найти такую комбинацию, которая сходится в этом центре. Или же, если дана комбинация, которая еще ни с чем не соотносена, определить центр, к которому она должна стремиться» [18]. Отсюда видно, что на стадии звукового оформления роль чисто конструктивных, комбинационных действий Композитора возрастает, и «прилаживание» целого и частей приобретает иногда характер «подгонки», похожей на решение определенной комбинационной задачи. Более того,

само искусство композитора Стравинский называл «искусством комбинирования».

Не только Стравинский и нововенцы, но и такой «интуитивист», как Скрябин, пользуется краткими фразами и звуко сочетаниями как отправной точкой в оформлении своих мыслей. «Издали, или точнее из соседней комнаты его творческий процесс казался в образе отрывистых «примеряний» звучания за фортепиано — значительная его часть проходила вне реальных звуков. Обычно он записывал эскизно тут же карандашом, иногда на клочках нотной бумаги, часто сокращенно, схематически. Эти эмбриональные записи обычно были очень кратки, и редко заключали более двух тактов. Часто это бывали просто «скелеты гармоний», изображенные целыми нотами», — вспоминает Л. Сабанеев [12].

В обоих случаях «музыкальные идеи» отличаются известным схематизмом и краткостью — то есть они идеально соответствуют своему назначению «скрепляющих нитей» формы, так как способны к разнообразным вариантам проникновения внутрь формы, к растворению в ней. В этом смысле «музыкальная идея» не тождественна «теме», которая при всех метаморфозах все же сохраняет свое внутреннее единство.

Целостность и красота произведения (что в глазах Композитора почти одно и то же) достигаются органической связью между первоначальными звукоимпульсами и конечным результатом — музыкальной формой. Специфическая одаренность выражается не в самом факте «музыкальных идей», а в способности «уловить их и подвергнуть дальнейшей обработке» [17]. «Из одной главной мысли развивать все последующее — вот самая прочная связь!» — восклицает А. Веберн... [4].

Особенно привлекает Композитора возможность до конца использовать высказанные музыкальные идеи. «При этой работе (сочинении) я не обращаю внимания на то, найдет ли себе применение

в моей работе та или иная комбинация музыкальной мысли, заботясь только о том, чтобы во всех направлениях исчерпать те музыкальные выводы, которые из данных мыслей могут получиться», — писал С. Танеев [10]. При этом основная идея, или ведущий звуковой комплекс обладает известным магнетизмом и настолько прочно держится в сознании Композитора, что в буквальном смысле притягивает к себе, организует вокруг себя весь процесс композиторской работы. «Я начинаю то с середины, то с начала, а иногда и с конца, потом все остальное приходит, складывается вокруг, пока не получится законченное целое», — замечает Г. Малер [5].

Обеспечить органическую взаимосвязь всех компонентов формы и в то же время ее естественное дыхание и развитие, избежать монотонности составляет, вероятно, наибольшую трудность в конструктивной работе Композитора. Б. Асафьев замечает по этому поводу: «...Мысль, как удлинить, продолжить движение интонируемой ткани, переплетается всегда и неизбежно с мыслью, как цементировать эту ткань, чтобы помочь восприятию архитектоники тонов, расплывающихся в памяти» [1].

Образец блистательного решения этой задачи демонстрирует М.И. Глинка. Согласно наблюдениям Б. Асафьева, весь стиль Глинки во всем многообразии созданных им произведений как бы незримо группируется вокруг излюбленной композитором интонации с малой секстой и секундой. Симптоматично удивление, которое высказывает исследователь: «Почему Глинка слышит в себе столько музыки, возникающей вокруг небольших ячеек с малой секстой и секундой, объяснить пока трудно. Мы только наблюдаем за прекращением их и слышим, что, вероятно, эти интонации имели очень большое значение в образовании ткани из звуков в нескольких произведениях Глинки и являлись несомненно

«краеугольными» в «воздушном замке тонов», каким для слуха действительно представляется музыкальное произведение» [там же].

Б. Асафьев подчеркивает в приведенном высказывании двуплановость конструктивного дара Композитора — с одной стороны, удивителен сам факт, что он способен создать множество произведений, и не менее удивительно, что все эти произведения имеют неких «интонационных носителей», которые обеспечивают их принадлежность к единому индивидуальному стилю Композитора. Может быть, этот психологический дуализм творческой фантазии Композитора заслуживает самого пристального внимания, как фундаментальное основание его деятельности.

Столь же последователен в построении единства музыкальной формы в ее реальном звучании Исполнитель. Так, М. Баринава свидетельствует: «У Гофмана чувствовался строгий план, не было ни одной ноты случайной, нерассчитанной, не составлявшей звена единого целого» [2]. То же самое говорит Д. Алексанян об игре Пабло Казальса: «в его исполнении каждая нота — предвидение или напоминание; этот чародей заставляет нас предчувствовать то, что еще не совершилось, так же, как и вспоминать то, что прошло. Такова действительно форма в подлинном значении этого слова» [7].

Результат творчества композитора — музыкальное произведение — с конструктивной точки зрения обладает стройностью, завершенностью, наличием сложных связей внутри себя, внутренней целостностью на основе прорастания всего материала из ограниченного числа «музыкальных идей». Все это способно вызвать ассоциации с математическими построениями. Однако родство с математическими формами имеет не только результат, но и сам процесс музыкальной композиции. «Я всегда признаю, что математика

в композиции должна играть большую роль, — говорил Скрябин. — У меня бывает иногда целое вычисление при сочинении, вычисление формы...» [12]. Стравинский еще более категоричен в защите «математической теории композиторского творчества». Он говорит: «Способ композиторского мышления — способ, которым я мыслю — мне кажется, не очень отличается от математического. Я осознал подобие этих двух способов еще студентом, между прочим, математикой я более всего интересовался в школе. Музыкальная форма математична хотя бы потому, что она идеальна — форма всегда идеальна, является ли она, как писал Ортега-и-Гассет, “образом памяти или нашим построением”» [13]. А. Онеггер, творческая практика которого не производит впечатления «математизированной», тем не менее пишет: «Часто именуют архитектуру «застывшей музыкой», но я скорей сказал бы о другом: сама музыка — геометрия, движущаяся во времени. Для того, чтобы добиться полной соразмерности пропорции в музыкальной композиции, как впрочем и повсюду, требуется властная рука» [9].

Конечно, на основании приведенных высказываний нельзя утверждать, что в психологическом отношении музыкальное творчество подобно математическому, однако очевидно, что определенные элементы сходства между ними есть. Это сходство, вероятно, касается метода работы с материалом, который в приближенном виде действительно можно назвать комбинационным. Такой метод, как уже говорилось, связан со способностью, с одной стороны, извлекать большое число комбинаций из ограниченного числа исходных идей, с другой — объединять с помощью небольшого количества ведущих звукокомплексов, или даже с помощью одного звукокомплекса, большое «музыкальное пространство». Исследование этой способности с психологической стороны может пролить свет

на природу музыкально-конструктивного таланта Композитора, с помощью которого он созидает прекрасный «звуковой храм».

Слух — особого вида восприимчивость, или вернее, сознания музыкантов.

Разумею здесь то, что особенно свойственно композиторскому слуху, т.е. слуху активному, любознательному.

Б. Асафьев

«В момент становления композиторского слуха он раздваивается в развитии: его внимание привлечено путем наименьшего сопротивления, — так писал Б. Асафьев в работе «Слух Глинки». — Это танцевальные и песенные формы гомофонной музыки с приготовленными басами (по формуле полного каданса, но в расширенном виде). Легкость, гибкость, с какой ходы басов Т — D — Т подставляются под соответствующие мелодии, увлекают слух. На этом “удобстве” обычно и застревают действительные дилетанты, способные молодые люди — и не редкость — с абсолютным слухом, пленяющие в гостинных изобилием и непринужденностью импровизаций. Так на всю жизнь, ибо слух их, стабилизируясь на нескольких найденных ощупью приемах, на них и останавливается» [1]. Характерно также наблюдение Б. Асафьева о том, что банальные приемы находятся, как правило, «ощупью», то есть не слуховым путем, слух здесь находится в рабской зависимости от пальцев и своего «голоса» не имеет. Как бы в подтверждение этой идеи Л. Сабанев вспоминает, что Скрябин не был импровизатором в общепринятом смысле и фантазировать за фортепиано не любил, а если уж делал это, то совсем не в своем стиле.

Композиция как активная и самостоятельная работа слуха протекает вне связи с механическими движениями рук, и здесь нас не должна обманывать привычка некоторых композиторов работать



Гектор Берлиоз: «Я не могу не благодарить судьбу, которая поставила меня перед необходимостью творить свободно и в тишине и избавила меня от тирании привычных движений пальцев по клавиатуре...»

за фортепиано. Если у обычного дилетанта руки идут впереди слуха, то композитор за инструментом лишь фиксирует и проверяет свои слуховые фантазии. «Я не могу не благодарить судьбу, которая поставила меня перед необходимостью торить свободно и в тишине и избавила меня от тирании привычных движений пальцев по клавиатуре, столь опасных для мысли, и от обольщения звучностью вульгарных вещей, всегда способной подействовать на композитора», — писал Г. Берлиоз [3].

Обыкновенный человек склонен запоминать и повторять то, что ему нравится. Композитор же

воспринимает окружающую музыку не как объект для повторения, а как материал для творчества. «Когда мне показывают сочинения, чтобы я подверг их критике, я могу сказать одно: я написал бы их совсем по-другому. Что бы ни возбуждало мой интерес, что бы я ни любил, *я хотел бы все переделать на свой лад* (может быть, я описываю редкую форму клептомании?)» [13].

Стремление к новизне звучаний — природное свойство Композитора. Иногда даже ему трудно понять консерватизм публики, которая хочет слышать только знакомую и хорошо известную музыку. Так, Онеггер возмущался тем, что каждый вечер в концертных залах неизменно звучат произведения Шопена, которые рассматриваются новомодными пианистами как своеобразные «тренажеры», и ничего другого публика слышать не хочет, в то время как в области театра или литературы та же самая публика постоянно гоняется за новинками. Удивление Онеггера вполне понятно: Композитор пытается мерить простых смертных своей меркой, а ему, Композитору, все время хочется слышать нечто новое. «Я иногда только пробую на фортепиано новые звучания, — говорил Скрябин, — мне это интересно прежде всего потому, что они новые, и я их никогда прежде не слышал. А потом я иногда чисто ментально... составляю гармонии, путем расширения прежних и включения в них новых звуков» [12].

Может быть, причина этой чрезвычайной слуховой активности композитора и жажды новых впечатлений состоит в том, что слушание музыки подсознательно ощущается им как средство, как материал для собственного творческого самовыражения, в то время как для нас слушание музыки психологически вполне самоценно и оно не является «промежуточным этапом» или средством для чего-то другого.

Одаренность Композитора оценивается обществом не по отдельным элементам новизны,

которые встречаются в его сочинениях, а по тому, складываются ли эти элементы в нечто цельное, индивидуальное, составляют ли они наряду с более традиционными компонентами неповторимый стиль автора. Известное выражение: «Стиль — это человек» с полным основанием можно применить к композиторскому творчеству. Не случайно на вопрос Роберта Крафта «Что такое техника?» Игорь Стравинский ответил: «Весь человек. Мы учимся применять ее (технику), но не можем приобрести ее заранее, или, пожалуй, я должен был бы сказать, что мы рождаемся со способностью приобретать технику. В настоящее время она стала означать нечто противоположное «душе», хотя «душа», конечно, это тоже техника. По одному единственному пятну на бумаге, сделанному моим другом Евгением Берманом, я тотчас узнаю, что это пятно сделано Берманом. Что же именно я узнал — стиль или технику?» [13] Далее Композитор еще более категоричен: «...до известной степени техника и талант — одно и то же» [там же].

И все-таки новизна или наличие индивидуального стиля вовсе не фетиш для Композитора, и он видит опасность в новизне ради новизны. Так, Лист писал: «Гений и способность изобретать — это одно и то же. Изобретение и новаторство, однако, уводят за пределы привычного и потому многим кажутся чуждыми. В силу этого возникают известные трудности, ибо бывают случаи, когда приходится устанавливать, не является ли это чуждое убежищем духовной нищеты, маскою, за которой скрывается пустота, или оно неизбежное следствие нового мироощущения, вытекающая из него новая форма. Решить этот вопрос удастся только пронзительным и тонким умам, и только будущему дано подтвердить правильность их суждений» [8].

Новизна и индивидуальность стиля, его узнаваемость присущи всем значительным композиторам, но достигаются они по-разному. Если отвлечься



Александр Скрябин: «Я иногда только пробую на фортепиано новые звучания.

Мне это интересно прежде всего потому, что они новые, и я их никогда прежде не слыхал»

от подробностей, то можно обозначить два наиболее известных способа: во-первых, возможно обновление интонационного материала, которое подобно замене слов «музыкального языка». Этим путем шли революционеры-новаторы в искусстве, и им приходилось «принимать огонь на себя». К их числу относятся такие гении, как Монтеверди, Мусоргский, Дебюсси, Скрябин, Шенберг... Второй путь состоит в изменении «манеры речи», в изменении принципов связей между собой уже известных интонационных образований... К такому типу гениев можно отнести Баха, Моцарта, Россини, Верди... Это о них А. Онеггер писал: «Какие-либо гармонии, методические линии, модуляции, ритмы, употребленные Пьером, не порождают ни малейшего отклика. Но вот их чуть ли не дословно воспроизводит Поль, и благодаря

иной манере, с которой он их преподносит, получается, что те же элементы вдруг превращаются в приметы своеобразия его индивидуальности, делаются проявлениями именно его дарования» [9]. С ним соглашался и К. Дебюсси: «...Откуда берется очарование, которое, неожиданно выступает в знакомых аккордах, проходящих сквозь всю музыку, если не благодаря тому же отведению им места в звучании, выучиться которому нельзя, поскольку оно нигде не записано видимым образом?» [6].

Естественно, иногда трудно утверждать, что тот или иной композитор принадлежит лишь к одному из названных типов новаторов. Многие авторы органично сочетают в себе и то и другое, как например, Бетховен, Вагнер, Шуберт, Шостакович... Но в чем бы ни проявлялось новаторство Композитора, важнейшей особенностью его музыкального мышления остается особая активность и в отборе средств, и в их индивидуальном претворении, когда музыкальные впечатления — не объект для любования или пассивного воспроизведения, а стимул для творчества, материал для собственной композиторской работы.

*Композитор открывает
глубочайшую сущность мира и выражает
глубочайшую мудрость на языке,
которого его разум не понимает —
точно так же, как сомнамбула
в магнетическом сне дает объяснение вещам,
о которых наяву не имеет никакого понятия.*

А. Шёнберг

Творческий процесс Композитора во многом напоминает творчество ученого, художника, поэта; аналогичные психологические механизмы действуют во многих видах творческой деятельности, каждый раз проявляясь на разном материале и в разных условиях. И пророческое предвидение будущего произведения, и «перевод» жизненных впечатлений на язык родного вида искусства,

и обязательная оригинальность художественного результата, отмеченного печатью индивидуального стиля мастера — все эти и другие черты творческой деятельности композитора являются общими для многих творцов.

К числу таких общих психологических закономерностей, проявляющихся в разных видах творчества, относится его бессознательный характер. В своей классической работе «Математическое творчество», ставшей настольной книгой психологов, А. Пуанкаре говорит о том, что длительные и безуспешные попытки решить задачу могут увенчаться успехом совершенно неожиданно, и как раз тогда, когда математик, казалось бы, отложил ее, отказался на время от дальнейших усилий. Это происходит потому, что работа сознания не прекращается ни на минуту, и только тот, кто способен к такого рода бессознательному творчеству, может придти к внезапному озарению, внезапному усмотрению истины.

Подобные же соображения по поводу творческого процесса Композитора высказывает А. Онеггер: «...Именно тогда, когда сознание композитора кажется отсутствующим, в нем зарождаются разнообразнейшие виды форм, замыслов, проектов. Их вызывают к жизни предыдущие искания композитора и дремлющие в нем стремления; присущая ему потребность изобретать, тяга к созиданию, которая, являясь его особым личным свойством, вынуждает его ум к внешне неприметному, но непрерывному бодрствованию» [9].

Таким образом, порыв вдохновения, особая ясность мысли и творческая продуктивность приходят как результат постоянной бессознательной работы со звуковым материалом, и внутренняя склонность, психологическая предрасположенность к такого рода работе является, вероятно, обязательным компонентом композиторского таланта.

Известно, что многие композиторы, — и классическим примером здесь является П.И. Чайковский, — не ждали вдохновения, а работали постоянно. Но его же пример доказывает и то, что произведения, созданные под влиянием внезапного порыва, можно сказать, «под диктовку свыше», в художественном отношении гораздо значительнее, чем плоды каждодневной рутинной работы. «Пиковая дама», написанная за три месяца, является тому лучшим доказательством. Более того, некоторые авторы даже самые незначительные свои вещи не могли сочинять иначе как по вдохновению. «Я сочиняю и рисую инстинктивно, — признается А. Шёнберг. — И когда я не в настроении, то не могу написать для своих учеников даже хороший пример по гармонии» [15].

В своей творческой работе Композитор постоянно принимает самые разнообразные решения, делает бессознательный выбор одного варианта из многих возможностей, и психологический механизм этого выбора связан с постоянной настройкой души «на волну красоты»: субъективно, для себя Композитор рассуждает, не прибегая к теоретизированию, а часто руководствуется категориями «красиво — некрасиво», «естественно — неестественно», «банально — оригинально», и о причинах своих оценок он, конечно, не думает.

Своеобразным апофеозом бессознательного в творчестве Композитора можно считать магические «музыкальные сны», когда творческое озарение является ему как неожиданный подарок. Трагичен рассказ Г. Берлиоза о том, как он видел во сне целую симфонию в ля миноре, и даже смог вспомнить ее, но записывать не стал, будучи уверенным, что непреодолимые сложности, которые неизбежно встанут на пути ее исполнения,

сделают запись этого нового сочинения первым шагом к тяжелым и ненужным испытаниям. Так погибла для мира, быть может, великая симфония.

Однако не все музыкальные сны столь печальны. Вот два оптимистических свидетельства на этот счет: «Иногда музыка является мне в снах, но лишь однажды я смог записать ее. Это случилось в период сочинения “Истории солдата”»; я был поражен и ошарашен результатом» (И. Стравинский) [13]. «Какие сны мне сняты иногда — не сны, а видения! Призраки, которые уплотняются — это великое наслаждение, звуки в образах» (А. Скрябин) [12].

Если толковать сны по З. Фрейдю как «исполнение желаний», то рассказы о музыкальных снах могут быть здесь классическим примером. Не вызывает сомнений, что сочинение музыки — это желание, которое никогда не покидает Композитора...

Явления, подобные «музыкальным снам», происходят и наяву. Известно, что некоторые композиторы (например, Вивальди, Моцарт, Шостакович) писали практически без помарок сложнейшие партитуры, при этом некоторые из авторов признавались, что пишут как будто «под диктовку». Можно предположить, что подобная открытость бессознательного начала, доверие Композитора к собственной интуиции, его способность отказаться от чисто логических и потому заранее банальных решений составляют одно из необходимых свойств музыкального дарования. Поэтому понятно, что многостороннее исследование бессознательных процессов — одно из важнейших слагаемых психологии музыкального творчества.

ЛИТЕРАТУРА

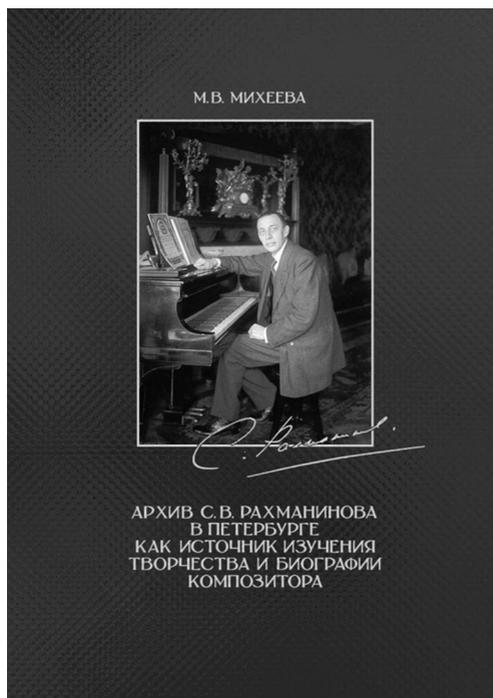
1. *Асафьев Б.* Слух Глинки // Избр. пруды. Т. 1. М.: АН СССР, 1952.
2. *Барнинова М.* Воспоминания о И. Гофмане и Ф. Бузони. М.: Музыка, 1964.
3. *Берлиоз Г.* Мемуары / Пер. с франц. М.: Музгиз, 1962.
4. *Веберн А.* Лекции о музыки. Избранные письма / Пер. с нем. М.: Музыка, 1975.
5. Густав Малер. Письма. Воспоминания / Пер. с нем. М.: Музыка, 1964.
6. *Дебюсси К.* Статьи. Рецензии. Беседы / Пер. с франц. М.; Л.: Музыка, 1964.
7. *Корредор Х.* Беседы с Пабло Казальсом / Пер. с испан. Л.: Музгиз, 1960.
8. *Лист Ф.* Избранные статьи / Пер. с нем. М.: Музгиз, 1959.
9. *Онеггер А.* О музыкальном искусстве / Пер. с франц. Л.: Музыка, 1979.
10. Памяти С.И. Танеева: Сб. статей. М.; Л., 1947.
11. *Римский-Корсаков Н.А.* Музыкальные статьи и заметки. СПб.: Тип. М. Стасюлевича, 1911.
12. *Сабанеев Л.* Воспоминания о Скрябине. М.: Классика—XXI, 2000.
13. *Стравинский И.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. Л.: Музыка, 1971.
14. *Тертерян Р.* Авет Тертерян. Ереван: Хорурдаин грох, 1989.
15. *Шенберг А.* Стиль и мысль. Статьи и материалы // Сост., пер., коммент., вступит. ст. Н. Власовой, О. Лосевой. М.: Композитор, 2006.
16. *Furtwängler W.* Entretiens sur la Musique. Paris: A. Michel, 1953.
17. *Hindemith P.* A composer's world. Mainz: Schott, 2000.
18. *Stravinsky I.* Poetics of Music in the Form of Six Lessons. Cambridge (Mass.): Harvard Univ. Press, 1970.



АРХИВ С.В. РАХМАНИНОВА В ПЕТЕРБУРГЕ

Книга М.В. Михеевой, посвященная архиву С.В. Рахманинова в Санкт-Петербурге¹, написана в лучших традициях российской музыковедческой школы в области источниковедения, текстологии, теории творческого процесса и архивоведения.

Уже само обращение автора к указанным областям знания не как к вспомогательным, прикладным дисциплинам (а именно таковыми они в основном воспринимаются в отечественном музыкознании), но как к фундаментальным областям, представляющим собой глубинную «корневую систему» любого исторического (в том числе — музыковедческого) исследования, должно вызвать неизменную поддержку и внимание. Поставленная задача должна вызвать поощрение особенно со стороны тех ученых, которые реально представляют себе всю серьезность проблематики отечественного источниковедения истории музыкальной культуры.



М.В. Михеева² справедливо указывает, что в настоящее время существуют лишь две работы, специально посвященные связям композитора

¹ Михеева М.В. Архив С.В. Рахманинова в Петербурге как источник изучения творчества и биографии композитора. Ивановка: Музей-усадьба С.В. Рахманинова «Ивановка», 2012. 238 с. ISBN 978-5-98429-100-2.

² Михеева Марина Владимировна — кандидат искусствоведения, зав. сектором редких изданий Научной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. В 2011 году защитила кандидатскую диссертацию, послужившую основой для рецензируемой книги.

с Петербургом: статья С.В. Фролова «Рахманинов в Петербурге» в сборнике «С.В. Рахманинов: к 120-летию со дня рождения...» (М., 1995) и книга Л.Л. Ковалевой-Огородновой «Рахманинов в Санкт-Петербурге» (СПб., 1997). При этом творческий архив великого композитора, хранящийся в библиотеках и архивохранилищах Санкт-Петербурга, должным образом не изучался. Разумеется, если иметь в виду профессиональное отношение к делу, предусматривающее, с одной стороны, составление исчерпывающего на сегодняшний день свода источников, а с другой — предоставление их в определенной системе.

Несмотря на то, что в сугубо количественном измерении собрание хранящихся в Санкт-Петербурге архивных материалов, имеющих непосредственное отношение к фигуре Рахманинова, представляется не столь обширным в сравнении с другими крупными местами хранения источников творческого наследия композитора, в книге справедливо ставится вопрос именно об «Архиве С.В. Рахманинова в Петербурге» как области, достойной серьезного научного исследования

При этом автор совершенно правомерно рассматривает этот архив как часть общего творческого наследия великого композитора, а также его биографии. Ведь хорошо известно, что творческий путь любого художника предстает как в высшей степени целостный и поистине живой организм. В нем, с исследовательской

точки зрения, нет материалов важных или второстепенных, более или, наоборот, менее значительных. Если перед нами действительно гениальный художник — все, что им создано, в той или иной мере, обязательно приобретает свой смысл в системе творческого процесса и самого творческого пути композитора.

В качестве материала, исследование которого составило основное содержание книги, рассматриваются рукописи нескольких музыкальных сочинений Рахманинова, в числе которых Итальянская полька, Романс для фортепиано в шесть рук, Первая симфония, кантата «Весна». Наиболее ценными, безусловно, являются хранящиеся в библиотеке Санкт-Петербургской консерватории копии оркестровых партий Первой симфонии — единственный и уникальный на сегодняшний день источник гениального и величественного произведения Рахманинова, по которому была восстановлена и опубликована в 1947 году сама партитура.

Представляется весьма ценным, что М.В. Михеева отнюдь не ограничивается сугубо профессиональным архивным описанием обнаруженных рукописных источников, но дает анализ текстов с точки зрения процесса создания произведений, обстоятельств возникновения того или иного источника и включает их в процесс творческого пути композитора, проявляя разумный максимализм в привлечении сведений и фактов, подтверждающих те или иные гипотезы.

Помимо нотных рукописей, автором обнаружены и упорядочены рукописи, представляющие эпистолярное наследие композитора, а также целый ряд документов пребывания Рахманинова в Петербургской консерватории.

Чрезвычайно ценным в книге предстает Дополнение, в котором автор публикует письма Е.Н. Лебедевой к Любови Петровне Рахманиновой, матери композитора, а также помещает статью о пианисте, композиторе и музыкально-общественном деятеле Аркадии Александровиче Рахманинове (С.В. Рахманинов приходился ему внуком). В заключение книги публикуется ряд романсов А.А. Рахманинова (три романса — впервые), свидетельствующих о его незаурядном композиторском даровании.

При всей важности самых разных аспектов изучения творчества Рахманинова, наиболее актуальными на сегодняшний день предстают проблемы, связанные с источниковедческой стороной исследования как жизненного пути композитора, так и его художественного наследия, поскольку решение всей совокупности источниковедческих вопросов во многом определяет дальнейшее успешное продвижение вперед рахманиноведения в целом.

Ведь не секрет, что до сих пор для отечественной музыкальной науки в полной мере сохраняет силу знаменитое высказывание В.О. Ключевского: «Не только основные факты нашего прошедшего не уяснены достаточно историческим исследованием и мышлением, — самые источники нашей истории не разработаны научной критикой и даже далеко не все приведены в известность, не попали в каталог. Во многих важных вопросах нашей истории историк вынужден еще терпеливо сидеть, сложа руки, в ожидании, когда покончит свою пыльную инвентарную работу архивариус... Наша история еще покоится на архивных полках и едва начинает двигаться оттуда к рабочему столу ученого»¹.

И потому книгу М.В. Михеевой можно рассматривать как весьма ценный вклад именно в наиболее актуальную проблематику изучения наследия Рахманинова. Высокий профессиональный уровень, несомненно, позволяет расценивать рецензируемую книгу как бесспорный вклад в современное рахманиноведение. При этом данная книга весьма поучительна для начинающих свой самостоятельный творческий путь музыковедов-исследователей, стоящих перед решением вопроса, в каком направлении им развивать свою научную деятельность.

Валентин Антипов

¹ Ключевский В.О. Соч. — М., 1989. — Т. VII. — С. 6—7.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бадалов Олег Павлович (Чернигов) — аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств (Киев, Украина)

E-mail: oleg_badalov@mail.ru

Айнбиндер Ада Григорьевна (Клин) — кандидат искусствоведения, зав. Отделом рукописных и печатных источников Государственного Дома-музея П.И. Чайковского (г. Клин, Московская обл.)

E-mail: adaainbinder@mail.ru

Копосова Ирина Владимировна (Петрозаводск) — кандидат искусствоведения, доцент Петрозаводской государственной консерватории (академии) им. А.К. Глазунова.

E-mail: kopira@mail.ru

Бочаров Юрий Семенович (Москва) — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра Методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, главный редактор журналов «Старинная музыка» и «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных».

E-mail: stmus@mail.ru

Караиванова Мария Асенова (Пловдив) — доктор, преподаватель музыкальной акустики и специальной педагогики Академии музыкального, танцевального и изобразительного искусства (г. Пловдив, Болгария).

E-mail: mariakaraivanova@abv.bg

Кирнарская Дина Константиновна (Москва) — доктор искусствоведения, профессор, проректор РАМ им. Гнесиных по творческой и инновационной работе.

E-mail: kirmarskiy@gmail.com

Антипов Валентин Иванович (Москва) — кандидат искусствоведения, Руководитель научного совета Русского музыкального издательства (РМИ).

E-mail: valentin.antipov@mail.ru

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Олег Бадалов. Богослужбная хоровая культура Черниговщины в контексте концепции «Русского мира». К вопросу российско-украинских культурных связей

В статье рассматриваются основные этапы истории развития Черниговской храмовой хоровой культуры от ее возникновения до современности. Анализируются особенности культурных взаимосвязей Черниговщины и России в контексте православного богослужбного пения.

Ключевые слова: «Русский мир»; православная церковная музыка; культурное взаимодействие; Черниговский коллегиум; богослужение.

Ада Айнбиндер. Личная библиотека П.И. Чайковского как источник его творческой биографии

В статье приведена характеристика личной библиотеки П.И. Чайковского, ныне хранящейся в Доме-музее композитора в Клину и насчитывающей ок. 1500 российских и зарубежных книг и нотных изданий. Особое внимание уделяется пометам Чайковского на книгах и партитурах, которые во многих случаях позволяют судить о его художественных предпочтениях, а также раскрывают некоторые особенности творческого процесса композитора.

Ключевые слова: П.И. Чайковский; личная библиотека; исторический источник; Дом-музей П.И. Чайковского в Клину.

Ирина Копосова. «Где море жизни нам даровало берег...». Замысел и его реализация в Седьмой симфонии Пера Хенрика Нурдгрена

Статья посвящена Седьмой симфонии Пера Хенрика Нурдгрена, одного из ведущих финских симфонистов рубежа XX—XXI веков. Сочинение имеет оригинальный замысел, опирается на цитатный материал. Рассмотрение основных тем симфонии позволяет объемно представить круг эстетических и стилевых пристрастий финского автора. Анализ взаимодействия цитатного и нецитатного пластов помогает раскрыть особенности композиционного процесса в этом сочинении.

Ключевые слова: музыка Скандинавии; Пер Хенрик Нурдгрэн; симфоническая музыка; современная музыка.

Юрий Бочаров. Единая или составная? К вопросу о форме французской увертюры

В статье рассматривается одна из специфических форм, использовавшихся в музыке эпохи барокко (преимущественно в жанре т. н. французской увертюры). Указывая на происхождение формы французской увертюры от старинной двухчастной формы, автор критикует распространенную в российской теории музыки практику однозначного причисления данной типизированной структуры к разряду контрастно-составных форм.

Ключевые слова: французская увертюра; барокко; старинная двухчастная форма; контрастно-составная форма.

Мария Караиванова. Математическое моделирование мажорных тональностей в музыке

Тема статьи связана с исследованием автором возможностей для достижения музыкальной грамотности формально-логическим путем, актуальным для людей с различными недостатками слуха — от недостаточной музыкальности до глухонемоты. Исходя из известного тезиса о том, что музыкальный тон идентифицируется с длиной звучащей части струны, предлагается математический аппарат для изучения основных элементов теории музыки. Нынешняя разработка выводит числовую функцию для определения мажорных тональностей квинтового круга.

Ключевые слова: музыка и математика; музыкальные тоны и интервалы; моделирование мажорной тональности.

Дина Курнарская. Психологический портрет композитора, написанный им самим

На основании многочисленных высказываний выдающихся музыкантов XIX—XX веков (Г. Берлиоз, Ф. Лист, А. Скрябин, И. Стравинский, А. Онеггер, П. Казальс и др.) автор воссоздает обобщенный психологический портрет композитора, обращая внимание на различные аспекты психологии творчества, методы композиторской работы, пути достижения стиливой индивидуальности.

Ключевые слова: композитор; психология творчества; импровизация; стиливая индивидуальность.

Валентин Антипов. Архив С.В. Рахманинова в Петербурге

Рецензия на книгу М.В. Михеевой «Архив С.В. Рахманинова в Петербурге как источник изучения творчества и биографии композитора», в которой отмечается высокий научный уровень проведенного источниковедческого исследования и важность его результатов для изучения жизни и творчества Рахманинова.

Ключевые слова: архив С.В. Рахманинова; источниковедение; С.В. Рахманинов и Петербург.



ABSTRACTS

Oleg Badalov. Liturgical choral culture of Chernigov region in the context of 'Russian World' conception.

The article follows the development of church choral music in Chernigov region from its emergence to the present day focusing on cultural contacts between Chernigov and Russia in the context of Orthodox liturgical singing. Russian-Ukrainian cultural contacts are described in connection with 'Russian World concept'.

Key words: 'Russian World' concept; Russian orthodox music; cultural interaction; Chernigov Collegium; liturgy.

Ada Aynbinder. P.I. Tchaikovsky's library as a clue to his creative biography

Tchaikovsky's personal library is stored at his home in Klin that is now a state museum. This library includes Russian and foreign books and scores, totally 1500 items. The analysis of the composer's choice of books can be an additional source of information on his life and creative work. While reading Pyotr Tchaikovsky used to make notes on the margins: now they are a matter of special attention of the researchers interpreting the composer's notes in the role of his comments to his preferences in arts and literature, and also to his own creative process.

Key words: P.I. Tchaikovsky; personal library; House-Museum in Klin.

Irina Kuposova. 'Where the sea of life has granted us a shore...' The idea and its realization in the Seventh Symphony by Pehr Henrik Nordgren

The article is dedicated to the Seventh Symphony by Pehr Henrik Nordgren, one of the leading Finnish contemporary composers. The symphony's idea is based on musical quotations presenting the author's aesthetic and stylistic preferences. Contrasts and comparisons between the original and quoted material are being analyzed as a clue to the composer's creative process.

Key words: music of Scandinavia; Pehr Henrik Nordgren; symphony music; contemporary music.

Yuri Bocharov. Indivisible or compound? The problem of the French overture form

The centre of this article is one of the baroque forms that had been typical for the so-called 'French overture'. This form according to Russian musicological interpretation represents one of the multi-sectional compound structures. The author argues such interpretation to be wrong offering to look at non-cyclical binary form as the nearest source of 'French overture'.

Key words: Baroque music; musical form; French overture.

Maria Karaivanova. Mathematical modeling of major keys in music

The author offers new ways of achieving musical literacy for people with hearing impairments from tone deafness to severe medical problems. The author's method is based on visual equivalents of sound,

i.e. the different length of strings producing different pitches. Mathematical apparatus for elementary theory of music studies is also suggested including numerical function for identifying major keys.

Key words: music and mathematics; mathematical modeling; music theory; major keys.

Dina Kirnarskaya. Psychological portrait of a composer written by himself

On the basis of numerous statements of outstanding musicians of the XIX—XXth centuries (H. Berlioz, F. Liszt, A. Scriabin, A. Honnegger, P. Casals) the author recreates the generalized psychological portrait of the composer, focusing on psychology of composition, creative process, means of achieving stylistic identity and self-expression.

Key words: composer, psychology of creativity; stylistic identity.

Valentin Antipov. Sergey Rachmaninoff's archive in St. Petersburg

Review on M. Mikheeva's book 'Sergey Rachmaninoff's archive in St. Petersburg as a source for the research of his biography and creative work'. The reviewer confirms and puts numerous arguments in favour of Marina Mikheeva's claim for her book to be an outstanding support for Rachmaninoff's research.

Key words: Sergey Rachmaninoff's archive; source studies; St. Petersburg.



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 (stimus@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 схемы, таблицы и нотные примеры) необходимо предоставить в виде отдельных файлов в форматах tiff либо jpg с разрешением не менее 300 dpi (для нотных примеров — 600 dpi). При этом ширина изображения, как правило, не должна превышать 13,5 см.

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

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

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

В соответствии с российским законодательством авторы передают учредителю и издателю журнала (Российской академии музыки имени Гнесиных) права на опубликование рукописей на основе неисключительной лицензии, для чего заполняют бланки соответствующих договоров и передают их в редакцию (лично либо по почте).

За авторами сохраняются все остальные права как собственника этих рукописей: право авторства на данные произведения и иные установленные законом личные 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.