



**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.: (495) 691-30-78
E-mail: royzenas@gmail.com
<http://uz-gnesin-academy.ru>

Подписано в печать

26.12.2014 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

«Сам Полиграфист»

129090, Москва,

Протопоповский пер., д. 6

© Российская академия музыки
имени Гнесиных, 2014

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ Российской академии музыки имени Гнесиных

2014 №4(11)

Главный редактор
доктор искусствоведения
И.С. Стогний

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

Кириарская Д.К.

Доктор искусствоведения, профессор

Масловская Т.Ю.

Кандидат искусствоведения, профессор

Маяровская Г.В.

Кандидат педагогических наук,

Ректор РАМ им. Гнесиных

Наumenko Т.И.

Доктор искусствоведения, профессор

Сусидко И.П.

Доктор искусствоведения, профессор

Цареградская Т.В.

Доктор искусствоведения, профессор

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

СОДЕРЖАНИЕ

События

Татьяна Науменко. Международная научная конференция
«Музыкальная культура в XXI веке: пути и поиски»
(К 70-летию Российской академии музыки имени Гнесиных) 3

Вера Валькова. Международная научная конференция
«Музыковедческий форум 2014»: третье испытание на прочность 10

Наталья Заболотная. Фестиваль-конференция «Звучащий мир Древней Руси» 16

Слово композитора

«Отклонения». Интервью Бастьена Галле с Франком Бедрояном
и Рафаэлем Сандо (перевод *Юлии Пантелеевой*) 21

Из истории музыкальной культуры

Татьяна Красникова. Протоиерей В. Металлов как основоположник
охраны и изучения культурного наследия России: теория и практика
духовной певческой культуры в историческом аспекте 29

Музыка XX века

Елена Багрова. Размышления о синтезе жанров
в сонате для гобоя и фортепиано Франсиса Пуленка 36

Музыкальная психология

Юлия Крейнина. Выбор влияния, или тест Роршаха:
Иоганн Себастьян Бах и композиторы XX века 46

Музыкальная семиотика

Ирина Стогний. Поиск глубинных смыслов на основе
интертекстуального анализа музыкальных произведений 55

Исполнительское искусство

Вместе учиться у Моцарта
[беседа *Ю. Рогачевой* с В. Семенюком] 71

Книги

Евгений Левашев. Текстология музыкальной
науки [рецензия на монографию Т.И. Науменко] 81

Сведения об авторах 90

Аннотации и ключевые слова научных статей 91

Abstracts 93

Информация для авторов научных статей 95

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА В XXI ВЕКЕ: ПУТИ И ПОИСКИ»

(К 70-летию Российской академии музыки имени Гнесиных)¹

Конференция состоялась в РАМ им. Гнесиных с 14 по 17 октября 2014 года. Мероприятие стало одним из самых масштабных мероприятий, задуманных в рамках празднования 70-летия Российской академии музыки им. Гнесиных и 140-летия со дня рождения основательницы Гнесинского Дома Елены Фабиановны Гнесиной. В ней приняли участие крупнейшие музыковеды, представители всех консерваторий РФ, ученые из стран ближнего и дальнего зарубежья: Беларуси, Азербайджана, США, Японии, Китая, Индии, Тайваня. В ходе конференции состоялось обсуждение широкого круга проблем современной музыкальной науки, охватывающей важнейшие аспекты отечественной и зарубежной музыки, мировых музыкальных культур и музыкального образования.

Главная идея конференции заключалась в том, чтобы представить картину современного отечественного музыковедения, охватывающего и столичные, и региональные научно-образовательные центры — основные направления их деятельности, тематику трудов,

исторические и современные тенденции. Объединение ученых-музыковедов, которые в условиях непосредственного общения, живой дискуссии, получили возможность обсудить насущные проблемы музыкознания, — не только прекрасное приношение юбилею одной из ведущих научных школ страны, но и определение перспектив дальнейшего развития вузовской музыкальной науки. Не менее интересным и значимым представлялся и вопрос о других музыковедческих школах страны. Именно поэтому на юбилейное мероприятие были приглашены все проректоры, отвечающие за науку в российских консерваториях.

В конференции приняли участие проректоры по научной работе Московской, Санкт-Петербургской, Астраханской, Казанской, Нижегородской, Новосибирской, Ростовской, Саратовской, Уральской консерваторий, других музыкальных вузов, расположенных в Москве, — Государственного музыкально-педагогического института им. М.М. Ипполитова-Иванова, Московского государственного института музыки им. А.Г. Шнитке

¹ Конференция получила поддержку РГНФ, проект № 14-04-14017г.



*Выступает проректор по научной работе МГК им. П.И. Чайковского
профессор К.В. Зенкин*

и Академии хорового искусства им. В.С. Попова. Также следует отметить участие ректора Белорусской государственной академии музыки и проректора по научной работе Бакинской музыкальной академии.

Одной из достопримечательностей конференции стало ее торжественное открытие. В течение полутора часов звучали приветствия в честь юбилея гнесинской научной школы — от Министерства культуры и Российского гуманитарного научного фонда, Союза композиторов РФ и журнала «Музыкальная академия», Государственного института искусствознания и Российского института истории ис-

кусств, Белорусской государственной академии музыки и Бакинской музыкальной академии им. У. Гаджибекова.

Особой темой стали приветствия российских консерваторий. В них были обозначены важнейшие свойства, характеризующие отечественное музыкознание, — прежде всего, его единая корневая система. Профессиональные и человеческие связи, дающие обмен идеями, на протяжении многих десятилетий помогавшие в самых разнообразных жизненных ситуациях — все это прозвучало в лицах, именах, конкретных исторических фактах, внеся в торжественное событие лирическую ноту. Музыковедческое сообщество —

а оно не такое уж и большое в масштабах огромной России — представило как корпорация единомышленников, понимающих важность своей профессии и огромную значимость пройденного пути, ценность профессионального взаимопонимания и расширения творческого общения. Звучали и имена основателей и учителей: многие из них оказались общими для всех, вне различия школ и научных интересов. Такие музыковеды как С.С. Богатырев, М.С. Друскин, Д.В. Житомирский, А.А. Иконников, Ю.Г. Кон, Л.А. Мазель, М.К. Михайлов, М.С. Пекелис, В.А. Цуккерман, К.Р. Эйгес, оказались причастными к истории самых разных консерваторий, к воспитанию многих учеников в пространстве всей страны.

В рамках пленарного заседания («Музыкальная наука вчера и сегодня: направления, школы, творческие взаимодействия») были обозначены главные направления научной деятельности российских консерваторий, еще раз подтвердившие их огромную значимость в продуцировании и развитии актуальных музыковедческих направлений. Вузовская наука многогранна: именно ей принадлежит первенство в освоении новых исследовательских технологий и сохранении образовательных традиций, осуществлении научно-экспедиционной деятельности и приобщении к науке молодежи — студентов и аспирантов. В вузах издаются сотни и тысячи книг, охватывающих практически все аспекты современной музыкальной теории и практики. Особенно впечатляет масштаб науч-

ной деятельности консерваторий, если вспомнить, что их деятельность в значительной степени является артистической, творческой.

В каждом докладе были представлены уникальные данные об истории науки в консерваториях и ее сегодняшнем бытии, о развитии вузовской научной инфраструктуры и перспективных проектах. Так, *Московская консерватория* (доклад К.В. Зенкина) с ее установкой на университетский тип учебного заведения реализует научную деятельность в многообразных формах: здесь, помимо кафедр, актив-



*На открытии конференции
выступает проректор по научной
работе и связям с общественностью
РАМ им. Гнесиных
профессор Д.К. Кирнарская*

ными субъектами выступают научные и научно-творческие центры. В МГК такие центры охватывают огромный спектр научной проблематики: музыкальный фольклор и медиэвистику (Научный центр русской народной музыки имени К.В. Квитки и Научный центр русского церковного музыкального искусства имени прот. Димитрия Разумовского), музыку различных национальных традиций (Научно-творческий центр «Музыкальные культуры мира») и анализ педагогического опыта разных стран (Проблемная научно-исследовательская лаборатория музыки и музыкального образования).

Научная деятельность *Санкт-Петербургской консерватории* (доклад Н.И. Дегтяревой) имеет ярко выраженный характер, связанный с развитием «именных» научных школ. Школа, разрабатывающая проблему лада, и школа баховедения, аналитическая школа и школа сольфеджио — все они развивают идеи, заложенные в трудах Б.В. Асафьева, Ю.Н. Тюлина, Х.С. Кушнарева, М.С. Друскина, Е.А. Ручьевской, а также А.Л. Островского, В.П. Шокина, С.Н. Соловьева, Б.А. Незванова. Эти школы образуют весьма существенную, хотя и не единственную, линию развития музыковедческих традиций старейшей консерватории страны. Другую линию образуют сравнительно молодые, но уже мощные направления фольклористики и медиэвистики, а также ярко характеризующий петербургскую научную школу интерес к музыкально-исторической проблематике.

Научные направления *Нижегородской консерватории* (доклад Т.Б. Сидневой) также имеют собственное «лицо»: это зарубежная музыка, традиции органного искусства, актуальная отечественная композиторская практика. Самостоятельным направлением исследовательской деятельности консерватории стало изучение неакадемической традиции: рок-, поп-музыки, джаза.

Аналогичный ракурс представляет один из центральных научных интересов *Ростовской консерватории* (доклад А.В. Крыловой). Сегодня это направление включают широкий спектр вопросов: музыкальные субкультуры, рекламная аудиокommunikация, бытование прикладных музыкальных жанров, место и роль музыканта-исполнителя в социокультурном пространстве, а также музыкальный менеджмент.

Научная школа *Астраханской консерватории* (доклад Л.В. Саввиной) представлена как региональным, в том числе краеведческим, направлением исследований, так и проблематикой, органично взаимодействующей с научными интересами других консерваторий. Здесь также сформировались свои тематические приоритеты: звуко-организация музыки и музыкальное содержание, инструментальный театр и поэтика тишины в музыкальном искусстве.

Научная деятельность *Новосибирской консерватории* (доклад О.А. Светловой) предстала во всем богатстве региональной проблематики. Музыкальная культура Сибири —

Исх. № Т.М. ф. ТГ-17



**ПРАВИТЕЛЬСТВЕННАЯ
ТЕЛЕГРАММА**

Прием: 16/10 10:43
Бланк №
Принял:

Для записки адресата

ТЕЛЕГРАММА

A/O 111224 AKTER RU

МОСКВА 111224/2 121 16/10 1036=

ПРАВИТЕЛЬСТВЕННАЯ
121069, Г. МОСКВА, УЛ.ПОВАРСКАЯ, Д. 30/36 РЕКТОРУ РОССИЙСКОЙ
АКАДЕМИИ
МУЗЫКИ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ Г.В.МАЯРОВСКОЙ, ОРГАНИЗАТОРАМ И УЧАСТНИКАМ
МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА В XXI ВЕКЕ: ПУТИ И
ПОИСКИ =

УВАЖАЕМАЯ ГАЛИНА ВАСИЛЬЕВНА
УВАЖАЕМЫЕ КОЛЛЕГИ
ОТ ЛИЦА МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ ПРИВЕТСТВУЮ ВАС
НА
ОТКРЫТИИ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА В XXI ВЕКЕ:
ПУТИ И ПОИСКИ . ПРОВЕДЕНИЕ СТОЛЬ МАСШТАБНОГО МЕРОПРИЯТИЯ В ЮБИЛЕЙНЫЙ
ДЛЯ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ МУЗЫКИ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ ГОД ПОДЧЕРКИВАЕТ
ВЫСОКИЙ СТАТУС НАУЧНОЙ ШКОЛЫ ВУЗА. КРУГ ТЕМ КОНФЕРЕНЦИИ И ИМЕНА ЕЕ
УЧАСТНИКОВ, СРЕДИ КОТОРЫХ ЕСТЬ КАК ВЕДУЩИЕ УЧЕНЫЕ, ТАК И НАЧИНАЮЩИЕ
МОЛОДЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ, ЯВЛЯЮТСЯ ЗАЛОГОМ УСПЕШНОГО РАЗВИТИЯ ТРАДИЦИЙ
ГНЕСИНСКОГО МУЗЫКОВЕДЧЕСКОЙ ШКОЛЫ. ЖЕЛАЮ ОРГАНИЗАТОРАМ И УЧАСТНИКАМ
КОНФЕРЕНЦИИ ДАЛЬНЕЙШЕЙ ИНТЕРЕСНОЙ НАУЧНОЙ РАБОТЫ И ПОЗИТИВНОГО
ОБЩЕНИЯ. = СТАТС-СЕКРЕТАРЬ ЗАМЕСТИТЕЛЬ МИНИСТРА КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ Г.П.ИВЛИЕВ 9260-01-71/06-ГИ-

НННН Время-10:43 Дата-16.10.2014 Вх.номер-0037



Правительственная телеграмма. Приветствие от Статс-секретаря-
заместителя Министра культуры РФ Г.П. Ивлиева

один из безусловных научных приоритетов вуза. Это направление объединяет музыкальную этнографию и этнологию (коренные этносы, сибирские переселенцы), музыкальную археологию и медиэвистику (певческие традиции Русской Православной Церкви и сибирского старообрядчества), профессиональную культуру городов Сибири (музыкальная жизнь, исполнительство, композиторское творчество, музыкальное образование). Начиная с 1990 г. педагоги консерватории совместно с Институтом филологии СО РАН принимают участие в создании 60-томной академической серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока».

В работе секций были представлены генеральные интересы современного музыкознания. Проблемы отечественной музыки освещались в докладах Н.С. Гуляницкой («Духовно-музыкальные сочинения композиторов Гнесинского Дома»), В.Н. Холоповой («Возвышение красоты в творчестве русских композиторов конца XX — начала XXI веков»), Н.С. Серегиной и Н.Г. Денисова («Актуальность русской музыкальной медиэвистики в XXI веке»), Е.М. Левашева («Фантом единой методологии в искусствоведении»). В этих и других проектах был явно обозначен главный «нерв» сегодняшней музыкальной науки: ее способность откликаться на актуальные запросы времени, стремление осмыслить их скрытые и явные значения в сложном гуманитарном контексте российской жизни.

Секции, руководимые М.И. Каратыгиной («Музыкальные культуры мира»), И.П. Сусидко («Проблемы зарубежной музыки и музыкального театра»), Т.А. Сапегиной («Музыка в кино и анимации») представили обширную географическую и тематическую карту современного музыкознания. В работе секций приняли участие отечественные и зарубежные музыковеды, представившие магистральные пути развития современной музыкальной науки. Инфраструктура музыковедения, сложившаяся в разных странах, история и жанровые разновидности музыкального театра, современная музыка и актуальные аналитические подходы, музыка в сложных видах художественных текстов — каждый из этих тематических блоков способен представить многообразие общих и частных вопросов, показывающих движение современного музыкознания к большей открытости, к взаимодействию с гуманитарным знанием в целом. Две секции, обращенные к проблемам музыкального образования (руководители — Л.С. Дьячкова и А.В. Малинковская), были призваны объединить традиционные для РАМ им. Гнесиных вопросы искусствоведческого, педагогического, научно-методического характера, рассмотренные как в их взаимосвязи, так и в контексте современной культуры.

Даже из этих немногочисленных примеров видно, что музыковедение, развиваемое в вузах, имеет очевидные и неоспоримые преимущества. Потребности учебного процесса ставят

во главу угла широкую проблематику отечественной и зарубежной музыки, музыкального исполнительства и педагогики, внедрения информационных технологий и управленческих стратегий. Таким образом, в сложении российской музыкальной науки отражен чрезвычайно привлекательный образ консерватории с ее факультетами и кафедрами, учителями и учениками, аудиторными занятиями и полевыми исследованиями, любовью к родному краю и приятием всей мировой музыкальной культуры, не знающей ни восточных, ни западных границ.

Это подтвердил и доклад ректора *Белорусской академии музыки* Е.Н. Дуловой, в прошлом также занимавшей должность проректора по научной работе. Круг научных интересов БГАМ, подобно большинству рос-

сийских консерваторий, охватывает такие направления, как белорусская музыка прошлого и настоящего, проблемы исторического и теоретического музыкознания, мировая музыкальная культура, вопросы музыкального исполнительства и педагогики. В их развитии ощутимо своеобразие главного музыкального вуза суверенной страны, восходящего все к тем же традициям, персонифицированным именами российских музыковедов С.И. Танеева, Б.В. Асафьева, Ю.Н. Тюлина, Х.С. Кушнарева, Л.А. Мазеля.

При подведении итогов конференции было отмечено, что она стала одним из самых заметных научных мероприятий 2014 года — настоящим событием для музыковедов всей страны. По ее итогам готовится к печати сборник научных материалов.

Татьяна Науменко



МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЙ ФОРУМ 2014»: ТРЕТЬЕ ИСПЫТАНИЕ НА ПРОЧНОСТЬ

Идея «странной» конференции, объединяющей разные, далекие друг от друга темы, родилась в 2010 году в силу случайно сошедшихся обстоятельств. В тот год совпали по срокам три замысла. Во-первых, именно тогда созрело намерение провести совместную научную сессию Гнесинской академии и Института искусствознания (ГИИ) по образцу нескольких фестивалей и конференций, прошедших в 2000-е годы на пересечении разных научных школ — Московской консерватории, Музейного объединения имени М.И. Глинки, Музея П.И. Чайковского в Клину, Петербургской консерватории и других. Во-вторых, той же осенью 2010 года главный научный сотрудник ГИИ доктор искусствоведения М.Е. Левашев предложил посвятить очередные ежегодные Келдышевские чтения «забытому музыкознанию», и одной из главных фигур в них должен был стать музыкант гнесинской школы А.Н. Дроздов. И наконец, в-третьих, необходимо было почтить память ушедшего в 2009 году М.Г. Арановского, одного из авторитетнейших представителей отечественного музыкознания, долгие годы возглавлявшего отдел в ГИИ.

Все это совпадало по срокам, и само собой родилось решение эти инициативы слить в одну, состоящую из трех направлений, соединив ор-

ганизационные усилия всех устроителей. Тему для третьего проблемного блока конференции искали вместе педагоги РАМ им. Гнесиных Т.Ю. Масловская, М.Г. Раку, В.Б. Валькова. Найденная тема стала своеобразной параллелью идеи «забытого музыкознания» Е.М. Левашева и определилась как «неуслышанная музыка». Общими стараниями придумали имя родившемуся «трехглавому детищу»: «Музыковедческий форум 2010».

Организаторам первого Форума пришлось провести предварительный отбор заявок — их поступило около 120. Особенным вниманием потенциальных участников пользовался блок «Неуслышанная музыка», который занял два дня конференции (все событие проходило в 4 дня).

«Музыковедческий форум 2010» имел несомненный успех, материалы его были размещены на сайте РАМ им. Гнесиных, резонанс события был весьма громким и длительным. Организаторы неожиданно для себя обнаружили, что вынужденное объединение разных направлений может стать востребованным «брендом».

В ноябре 2012 года успешно прошел второй Музыковедческий форум. Теперь уже устроители акцентировали некое скрытое единство трех предложенных проблемных блоков. В сборнике материалов Форума, опубликованном

на сайте РАМ им. Гнесиных, его составители (Л.О. Акопян и В.Б. Валькова) указывали: «По мысли организаторов, каждый форум представляет собой соединение нескольких тематических блоков. Они должны охватывать разные, казалось бы, ничем не связанные проблемные направления, дающие (именно благодаря их контрастному сопоставлению) максимально широкую панораму актуальных музыковедческих исследований. Один из блоков посвящен развитию музыкальной науки, второй мыслится как научное «приношение» выдающимся музыкальным деятелям, а в третьем сосредоточены исследования по музыке, малоизвестной или неизвестной широкому кругу профессионалов»¹.

Эту установку продолжил и развил третий Музыковедческий форум, прошедший 17—19 ноября 2014 года. На этот раз конференция оказалась в необычном и неблагоприятном для нее контексте — октябрь — ноябрь 2014 года был отмечен настоящим «конференционным марфоном». В одной только Гнесинской академии конференции шли одна за другой, и, конечно, главным событием должна была стать — и стала — конференция, посвященная 70-летию нашего вуза. Конкурировать с ней было делом заведомо трудным, однако изменить сложившуюся периодичность в проведении Форума (раз в 2 года) устроители не решились.

«Музыковедческий форум 2014» имел, как и все предыдущие, свои

особенности: тема первого блока (прошедшего 17 ноября) — «Великобритания — музыкальная держава (2014 год Великобритании в России)» — в определенном смысле продолжала прежнюю рубрику «Неуслышанная музыка». Англия по-прежнему остается для нас некоей музыкальной *terra incognita*. Эта секция представляла еще и деятельность научно-исследовательского центра при кафедре истории музыки «Музыкальное искусство в системе межкультурных взаимодействий».

Как и следовало ожидать, большинство докладов «британской» секции несло в себе возможность открытия новых или малоизвестных имен и произведений. Среди них были «английский Моцарт» Томас Линли Младший (с впечатляющей демонстрацией музыки в записи собственного исполнения преподавателя Московской консерватории Е.Ю. Антоненко), английская фортепианная музыка раннего романтизма в докладе А.А. Колесникова (Москва).

Наиболее широко были представлены достижения XX века. О струнных концертах Ф. Дилиуса, Р. Воан Уильямса, А.Э.Т. Бакса, У.Т. Уолтона и других рассказала аспирантка РАМ им. Гнесиных Е.В. Солоухина (научный руководитель профессор Т.М. Джанизаде), ведущий научный сотрудник ГИИ О.В. Собакина осветила творчество композиторов Манчестерской группы в контексте музыкальной жизни Великобритании 1950—1960-х годов. Музыка, вдохновленная современной

¹ См.: <http://www.gnesin-academy.ru/node/7163>



*Выступает
Л.О. Акопян,
заседание ведет
В.Б. Валькова*

живописью, была показана в докладах профессора РАМ им. Гнесиных Т.В. Цареградской («Бёртуисл и живопись») и профессора Ереванской консерватории С.К. Саркисян (в пьесе М.-Э. Тёрнейджа). Об оригинальных направлениях художественных поисков размышляли аспирантка и преподаватель Петрозаводской консерватории А.Ю. Алексеева (доклад о «бриколёре» Майкле Наймане) и доцент Московской консерватории Р.А. Насонов, рассказавший о религиозных исканиях Джона Тавенера. Особое место в проблематике первого дня конференции заняли сообщения профессора Нижегородской консерватории В.Н. Сырова («Британский рок как национальный феномен») и доцента Петербургской консерватории Н.А. Брагинской («Английские страницы творчества И.Ф. Стравинского 1940—1960-х годов»).

Второй день Форума, посвященный семиотике и герменевтике музыки,

открыло остро дискуссионное выступление ведущего сотрудника ГИИ Л.О. Акопяна. Он подверг сомнению результативность семиотических методов, которые в музыкознании часто приводят к самоочевидным и даже тривиальным выводам. Докладчик озадачил аудиторию смелым утверждением, что академическая музыка европейской традиции не должна быть семиотическим объектом, поскольку является родным языком для всех слушающих и изучающих («родной язык — не знаковая система»). В качестве продуктивной альтернативы семиотике Л.О. Акопян выдвинул герменевтику — практику толкования того, что сказано на родном языке (но почему-то не вполне понятно его носителям).

Противовесом первому сообщению оказался насквозь «семиотический» доклад профессора Московской консерватории В.Н. Холоповой, представившей отнюдь не исчерпанные с ее точки зре-



*Выступает
В.Н. Холопова,
заседание ведет
В.Б. Валькова*

ния возможности семиотики для музыкального анализа, а также свою новую книгу «Феномен музыки». «Старую» герменевтику отстаивала в своем сообщении профессор Нижегородской консерватории Ю.С. Векслер, возможности интертекстуального анализа демонстрировала профессор РАМ им. Гнесиных И.С. Стогний, неожиданные смысловые резонансы барочной символики нашла в музыке М.П. Мусоргского профессор Киевской консерватории О.Б. Соломонова. Широкий проблемный спектр этого дня включал также аспекты национальной идентичности в истории музыки (доклад кандидата искусствоведения Е.В. Лобанковой), оперный метатекст (его показала на примере творчества Сергея Слонимского профессор Красноярской академии музыки и театра Л.В. Гаврилова) и даже «структурную археологию» Владимира Мартынова (доклад профессора Московской консерватории М.И. Катунян).

Особый интерес аудитории вызвали два доклада наших гостей из Даремского университета (Англия). Патрик Зук представил тонкий музыкально-психологический анализ «пост-травматических модальностей» в Шестой симфонии Н.Я. Мясковского, а его аспирант Джозеф Шульц поставил вопрос о «скандальных» антисоветских подтекстах в Третьей симфонии А. Хачатуряна, осужденной в 1948 году за формализм.

Третий день «Музыковедческого форума 2014» проходил в Государственном институте искусствознания в рамках ежегодных Келдышевских чтений (кураторами этого дня были сотрудники ГИИ: доктора искусствоведения Е.М. Левашов и М.П. Рахманова, кандидат искусствоведения Н.И. Тетерина). Два юбилея — М.П. Мусоргского (175-летие) и Н.А. Римского-Корсакова (170-летие) собрали весьма представительную



*Участники конференции из Великобритании и Армении
Патрик Зук, Джозеф Шульц и Светлана Саркисян*

группу докладчиков, затронувших множество актуальных аспектов наследия славных юбиляров. Пожалуй, программа этого дня, включавшего 16 докладов, была самой обширной и многообразной. Научная интерпретация большого комплекса эстетических, мировоззренческих и драматургических проблем мышления Мусоргского и Римского-Корсакова, новые факты их биографий и психологические характеристики — вот лишь некоторые вопросы, которые волнуют отечественных и зарубежных музыковедов в год двух юбиляров.

В центре внимания оказались проблемы оперной драматургии и истории опер-

ных постановок, им были посвящены доклады Л.А. Серебряковой (Екатеринбург), В.В. Горячих (Санкт-Петербург), М.В. Пащенко (Москва), Е.А. Михайловой (Санкт-Петербург). Биографические изыскания освещались в сообщениях З.М. Гусейновой (Санкт-Петербург), В.И. Скуратовского (Екатеринбург), М.П. Рахмановой (Москва). Истории и особенностям несценических произведений уделили внимание Е.М. Левашев (Москва), С.А. Петухова (Москва), Е.М. Двоскина (Москва) и в совместном исследовании — А.В. Лебедева-Емелина и А.А. Наумов (Москва).

Были представлены и более специфические темы: вопросы историко-

софии в докладе Н.В. Бекетовой «Римский-Корсаков — Мусоргский: гармония и кризис русского исторического бытия» (Ростов-на-Дону), рецепция наследия Мусоргского в советской культуре (сообщение М.Г. Раку «Борьба за аутентичного “Бориса” в советской культуре 1920—1930-х годов», Москва), параллели с искусством XX века в докладах Н.И. Тетериной («Модест Мусоргский и Михаил Булгаков: неожиданные параллели») и В.А. Александровой («Художественный прием центона у Мусоргского и Свиридова» — текст был зачитан Е.М. Левашевым). Также в исполнении Е.М. Левашова прозвучал доклад Альбрехта Гауба из Нью-Йорка на тему: «Академическое издание коллективной “Млады” и его пределы».

По уже сложившейся традиции конференция «Музыковедческий форум 2014» включала заочную сессию.

На этот раз она была более компактной, чем обычно, и состояла из трех докладов: В.И. Ниловой «Английский след в лютеранских гимнах Финляндии» (Петрозаводск), А. Максимовой «Лондонские приключения и контакты Владимира Дукельского» (Петрозаводск) и Ю. Крейниной «Малер и Клее: на пути к разгадке природы динамической формы в музыке и изобразительном искусстве» (Иерусалим). Доклады заочной сессии были размещены на сайте РАМ им. Гнесиных и предоставлены в печатном виде всем присутствовавшим на заседаниях Форума.

Пока трудно с полной уверенностью судить, насколько успешным оказалось третье испытание на прочность такого необычного проекта как «Музыковедческий форум». Однако надежду внушает уже тот факт, что событие состоялось и не затерялось в условиях жесткой конкуренции подобных инициатив.

Вера Валькова



ФЕСТИВАЛЬ-КОНФЕРЕНЦИЯ «ЗВУЧАЩИЙ МИР ДРЕВНЕЙ РУСИ»

В год юбилея Российской академии музыки имени Гнесиных мы с благодарностью обращаемся к памяти тех замечательных педагогов-гнесинцев, которые не только упрочили статус вуза в отечественном музыкальном образовании, но и сыграли важную роль в развитии музыкальной культуры XX века. Именно такими деятелями — музыкантами большого таланта и людьми высокой ответственности — были Александр Александрович Юрлов и Сергей Зосимович Трубачев, творчеству которых был посвящен фестиваль-конференция «Звучащий мир Древней Руси», проходивший 19—21 ноября 2014 года в стенах Академии по инициативе Научно-археографического совета при кафедре истории музыки.

Программа фестиваля объединила разнообразные события: масштабные хоровые концерты и насыщенную научную конференцию, обширную мемориальную выставку и круглый стол с демонстрацией двух документальных лент: «И имя Божие прославит...» (режиссер И.Д. Дяченко) — о диаконе Сергии Трубачеве, чье духовно-музыкальное творчество ныне стало неотъемлемой частью церковно-певческого искусства, и фильм «Роспев» (режиссер В.И. Матвеева) — о хоровом мастерстве Юрлова, который в 1960-е годы XX века заставил вновь зазвучать извлеченные учеными из рукописей музыкальные шедевры

Древней Руси. Экскурсионная программа фестиваля включала посещение Музея священника Павла Флоренского и Московского колокольного центра.

Выставка «Выдающиеся музыканты А.А. Юрлов и С.З. Трубачев — подвижники на ниве русского церковного пения», открывшаяся в Мемориальном музее-квартире Ел.Ф. Гнесиной, привлекает своей содержательной глубиной и неповторимостью. Ее состав уникален: собранные здесь экспонаты принадлежат не только коллекции Мемориального музея-квартиры Ел.Ф. Гнесиной, но и тщательно сохраненным семейным архивам героев выставки, архивным фондам ВМОМК им. Глинки, Музея священника Павла Флоренского. Аудитория смогла познакомиться с ценными документами — такими, как диплом Лауреата Государственной премии СССР за № 5, полученный А.А. Юрловым в ноябре 1967, Красноармейская книжка С.З. Трубачева (1939), Указ Святейшего патриарха Алексия II о служении Сергия Трубачева диаконом (1995), письма М.В. Юдиной, М.В. Бражникова и др., автографы выдающихся композиторов, фотографии и личные вещи, несущие отблеск творческой судьбы Юрлова и Трубачева.

Все происходившее воспринималось многочисленной публикой живо и с большим интересом, освещалось



Экскурсия в Мемориальном музее-квартире Ел.Ф. Гнесиной

прессой, телевидением и радио, комментировалось на ряде сайтов. Восторженный прием взыскательной аудитории заслужили оставившие яркое впечатление программы хоровых коллективов — хора Свято-Троицкой Сергиевой лавры под управлением архимандрита Глеба (Кожевникова), Государственной академической хоровой капеллы России им. А.А. Юрлова под управлением Г.А. Дмитрияка, Академического хора РАМ им. Гнесиных под руководством Д.А. Онегина. Запомнились проникновенные сольные выступления заслуженной артистки России Яны Ивановой и Полины Терентьевой. Порадовали разнообразные программы учебные коллективы, приглашенные на фестиваль

не только из Москвы (хор Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, Камерный хор Патриаршего центра духовного развития детей и молодежи, хор Православного гуманитарного института «Со-действие»), но и из Петербурга: оvation вызвало выступление Ансамбля древнерусской музыки «Знамение» под управлением Т.В. Швец, представлявшего Санкт-Петербургскую консерваторию.

В работе конференции приняли участие более двадцати ведущих ученых из вузов и научных учреждений Москвы, Петербурга, Новосибирска, Челябинска, Саратова. Здесь были затронуты разнообразные проблемы отечественной хоровой культуры,

изучение которых способно пополнить сложившиеся представления о звучащем мире Древней Руси, о его связях с последующими эпохами отечественной культуры. В прозвучавших докладах были представлены результаты новых историко-культурных, музыкально-аналитических и источниковедческих изысканий. В историческом плане эти материалы охватывали различные эпохи (от древнейшего периода православного пения на Руси до композиторского творчества XX века включительно), при этом постоянно ощущалась сквозная смысловая линия, связывающая размышления о различных эпохах воедино. В качестве такого стержня выступила идея смыслообразующей роли церковно-певческой традиции для культуры Руси на всех этапах ее развития. Такой ракурс был задан первыми же выступлениями: Т.Ф. Владышевская поделилась своими мыслями о взаимодействии звуков и образов в древнерусской церковной культуре, А.А. Золотов представил творчество А.А. Юрлова как художественное явление, священник Михаил Асмус рассказал о преломлении древнерусских традиций в творчестве диакона Сергея Трубачева.

В пределах, охваченных исходными темами, расположилась огромная область церковно-певческого искусства, изучение которой постоянно приносит новые исторические и источниковедческие открытия. Им было посвящено большинство выступлений последующих заседаний. Большой интерес вызвали доклады З.М. Гусейновой (Санкт-Петербург),

Н.П. и Н.В. Парфентьевых (Челябинск) — о проявлениях авторского начала в создании певческих рукописей и песнопений в рамках средневековой певческой культуры. Анализ историко-стилевого своеобразия и музыкально-теоретической специфики средневековых рукописей, представление вновь открытых певческих памятников XVII—XVIII веков были в центре внимания исследователей разных поколений — Н.Ю. Плотниковой, В.Ю. Григорьевой, А.С. Лукашевича, Л.В. Кондрашковой, Т.В. Шведа, Е.Е. Гатовской и др. Они не только представили аудитории мало освоенные архивно-музыкальные источники и фонды, но и предложили интересные исследовательские подходы, а также возможные перспективы их изучения. Среди прозвучавших тем надо отметить выступления по общим вопросам источниковедения (Ф.В. Панченко — об изучении церковно-певческой культуры Русского Севера и И.П. Шеховцовой — о греческих музыкальных рукописях в московских архивах). Доклады, посвященные церковно-певческому делу Нового и Новейшего времени, также были основаны на изучении подлинных исторических и музыкальных источников, в большинстве своем впервые введенных в музыковедческий обиход. Интересными наблюдениями над старообрядческими и единоверческими музыкальными памятниками поделились Т.Г. Казанцева (Новосибирск), А.Г. Хачаянц и И.В. Полозова (Саратов). Прозвучали выступления, затрагивающие особенности современного церковно-певческого



*Репетиция хора перед концертом в Большом концертном зале
РАМ им. Гнесиных 19 ноября 2014 г.*

обихода местной традиции (А.С. Константинова, Тула), соотношение обиходного и композиторского творчества (Н.А. Потемкина, Москва). Новые сведения о церковном композиторе протоиерее Георгии Извекове, причисленном к лику новомучеников Российских, представила М.П. Рахманова. Все перечисленные темы породили большой интерес аудитории и вызвали оживленное обсуждение. По результатам конференции планируется издание сборника материалов.

Музыкальные программы фестиваля и научные выступления, посвященные как творческому наследию

Трубачева и Юрлова, так и неизученным страницам многовекового певческого искусства нашей Родины, в совокупности ясно высвечивают идею многовековой преемственности музыкальной культуры Отечества. В этом же русле воспринимается и содержание буклета, подготовленного к открытию фестиваля-конференции. В нем собраны не только сведения о программе фестиваля, но и документальные материалы: собственное слово героев фестиваля, высказывания их современников, воспоминания, редкие архивные и фотодокументы. Обращение к истории позволяет ощутить мас-

штаб личностей Юрлова и Трубачева, дает возможность осмыслить их значение как художников высокого чувства долга и полной самоотдачи. Выстояв в драматических событиях отечественной истории XX века, они достигли замечательной глубины творчества, яс-

ного и мудрого мастерства, не утратившего своего значения и поныне. События прошедшего фестиваля убеждают в том, что творческий импульс, проистекающий от этих личностей, не только не иссяк, но и приобрел в XXI веке новое звучание.

Наталья Заболотная



Слово композитора

ОТКЛОНЕНИЯ*

Интервью Бастьена Галле с Франком Бедросяном и Рафаэлем Сандо

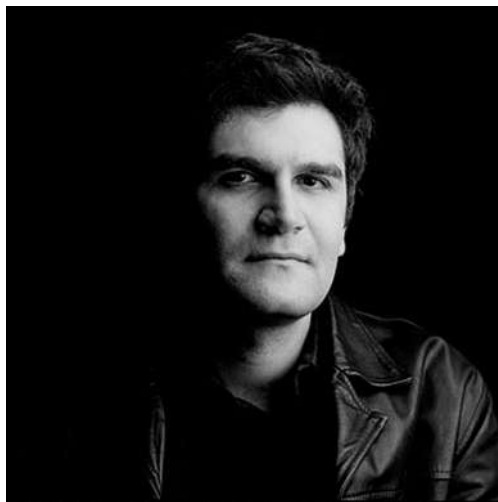
Французские композиторы Франк Бедросян и Рафаэль Сандо — представители нового направления в современной музыке, получившего название «сатурированной музыки» (*la musique saturée*). Совместное интервью, данное Бастьену Галле и впервые опубликованное в 2008 году в журнале «L'Étincelle», позволяет ближе познакомиться с позицией обоих композиторов относительно самого понятия сатурации, ставшего определяющим для их творческого метода. В беседе речь также шла о сочинениях Жерара Гризе, композитора, принадлежащего к спектральному направлению и, несмотря на существующую разницу в эстетических подходах, по-своему выразившего в своей музыке феномен сатурации. Интервью на русском языке публикуется в переводе музыковеда Юлии Пантелеевой.

— Вы поместили свою музыку под обозначение звуковой сатурации (*saturation*). Исторически сатурация принадлежит к области электронной или «популярной» музыки, тогда как ваша музыка, в сущности, является акустической и «ученой». Мне бы хотелось узнать, что сближает и что отличает ваши действия от тех, кто с шестидесятых годов занимается сатурацией в «популярной» музыке. Идет ли речь о том,

чтобы «излечить» электронную сатурацию в области современного письма или изобрести иной тип звуковой сатурации?

— Р.С.: Популярная музыка, помогавшая в моих размышлениях, — это музыка, которая не использует сатурацию как облачение для звуков или гармонии, но учитывает многочисленные возможности «случайного» и насилия над звуком в музыкальном высказывании. Эти параллели с популярными

* Dérives / Entretien avec Franck Bedrossian et Raphaël Cendo réalisée par Bastien Gallet // L'Étincelle. Juin. 2008. P. 22—24.



Франк Бедросян

жанрами были навязаны мне достаточно поздно, вместе с открытием японского *шума* (Мерцбоу)¹ и сатурированных ритмов у Мешуга². В этих двух случаях традиционный гармонический мир полностью исчезает, с тем чтобы уступить место настоящей работе над тембром. Эта музыка пробудила во мне желание перейти границы и выйти за привычные рамки. Именно поэтика крушения помогла мне в работе гораздо больше, чем их эстетический демарш, значительно ограничивающий понятие сатурации. В этом смысле, я думаю, что сатурация в скрытом виде присутствовала всегда, и не является лишь уделом электрических приспособле-

ний. Мы наблюдаем соблазн мышления к звуковой чрезмерности уже во многих произведениях XX и начала XXI веков. В первое время я пытался воспроизводить электронную сатурацию с помощью чисто акустических средств. Но в достигнутом результате обнаруживалось лишь волнующее сходство с недостижимым образцом, добиться совпадения с которым никогда не удавалось. Это, однако, привело меня к мысли о новых возможностях в области инструментального письма, которые также открыли свои собственные приемы инструментальной сатурации, свою собственную идентичность. Мне показалось, что сатурация не может ограничиваться только тембром. Инструментальная сатурация должна попытаться охватить, благодаря крайнему смещению, все музыкальные параметры. На сегодняшний день цель состоит в том, чтобы осуществить всеобщую, или тотальную инструментальную сатурацию, а также переосмыслить само музыкальное действие. Создание сатурации становится в этом случае независимым по отношению к своей первоначальной модели. Создавать «сатурированное» — значит рассредоточить это явление до предела!

¹ Merzbow (яп. メルツバウ) — проект японского ноиз-музыканта Акиты Масами (Прим. пер.).

² Meshuggah (иврит מֶשֻׁגָּה — сумасшедший) — название шведской метал-группы, созданной в 1987 году (Прим. пер.).

— Ф.Б.: Мне представляется необходимым развеять недоразумение, связанное с тем, что понятие сатурации *a priori* и почти до полного отождествления соединяют с понятием звукового качества. Однако явление сатурации может быть интегрировано в музыку разными способами: сообразно количеству (сатурация информации, которая затрагивает высоту, пространство, динамику), в соответствии с качеством (сатурация звука); сообразно отношению (сатурация жестовой или инструментальной энергии); сообразно (смысловой — Ю.П.) ауре (сатурация смыслов). Границы между этими четырьмя свойствами сатурации сохраняются, однако ни одна из них не порождает обязательно другую. Конечно, сатурированный звук в своем разрушительном и маргинальном измерении в настоящее время уже существует в импровизационной и «популярной» музыке; но техника сатурации в мире акустической инструментальной музыки представляет собой еще плодородную землю как на уровне звуковом, так и на уровне эстетическом... Идея, согласно которой этот опыт мог бы быть уже апробирован в «ученой» музыке, по крайней мере, «пунктирно» (от Ксенакиса до Гризея, включая Лахманна...), ничего не меняет. Она одна считается



Рафаэль Сандо

с той функцией, которая некогда предназначалась музыкальному материалу. Впрочем, задача радикально переместить сатурацию в поле акустических инструментов создаст определенное количество неясностей. Если мир симфонической музыки передает идеал чистоты, то реальность сатурированного звука *a priori* входит с ним в противоречие. Данное противоречие производит излишек означивания, который я называю сатурацией смысла (*la saturation du sens*). Это смещение в процессе слушания мне представляется носителем новой цели, которая обуславливает возможную эстетическую автономию акустической сатурации, а также возникновение третьего звука, способного воплотить окружающий нас мир. Данное действие уже не может быть

сведено к критической позиции по отношению к «прекрасному звуку».

— *Вы настаиваете на том, что сатурация не есть феномен, связанный исключительно с тембром или со «звуковым качеством», и ее следует распространить на все параметры музыкального высказывания. Что позволяет вам проводить различие между тем, что вы отстаиваете как технику сатурации, с одной стороны, и сатурацией электрической, или электронной — с другой. В чем именно состоит эта техника письма?*

— Р.С.: Необходимо сразу твердо сказать, что сатурация не существует сама по себе. Она — результат звукового феномена, преувеличенного в ограниченном пространстве. Сатурация возникает тогда, когда провозглашается чрезмерность. Понятая таким образом, сатурация освобождается от своей первоначальной зависимости от электронного мира. Чрезмерность побуждает двигаться за пределы того, что технически и эстетически возможно, и нотация должна это учитывать. Техника письма инструментальной сатурации не фокусируется только на тембре, но охватывает и другие феномены музыкального поля, такие как пространство частот (гармония и звуковая масса), динамика, снижение скорости

(la démultiplication) инструментальных жестов (индивидуальные движения внутри самого музыкального высказывания). Как следствие, возникает не только другая практика композиционного письма, но и другой словарь. Здесь присутствует сильное желание ни «приручать» инструменты и их многочисленные тембровые возможности, ни «цивилизовать» жест. Тогда сатурация становится абсолютным отрицанием контроля. Музыкальные обозначения инструментальной сатурации ставят вопрос не только о воспроизведении необходимого эффекта или жеста, но и ощущения, что является первостепенным в исполнении. Если музыкальный знак представляет, концептуализирует и осуществляет перевод музыкального действия, то он также является носителем интуитивной информации. Отмечать (в нотной записи — Ю.П.) чрезмерность означает брать на себя риск не представлять ее повсеместно и пытаться ее идентифицировать, относясь с уважением к ощущению энергии и превышения у того, кто ее производит. Такая нотация обязывает исполнителя сместить традиционные эстетические критерии, которые характеризуют качество исполнения, исходя из точности, прикосновения, дыхания, атаки, владения текстом. В моей музыке это, скорее, вопрос,

связанный с эффектом экспрессии, чрезмерности в исполнении, несдержанной жестикуляции и потери контроля. Можно определить потерю контроля как ограниченное — или катастрофическое — состояние между текстом (партитурой) и исполнением, между тем, что известно, и тем, что от нас ускользает. Это отступление, выход за рамки музыкального высказывания. Чтобы интерпретировать сатурированную музыку (*la musique saturée*), необходимо выйти из своих рамок, выйти далеко за пределы традиционной инструментальной игры.

— Ф.Б.: Явления сатурации необходимо ухватить в их временном измерении. Особенность этой техники письма включает в себя, главным образом, постоянные взаимосвязи данных явлений (сатурации — Ю.П.). Однако если снова обратиться к приемам сатурации, то можно определить способы их разработки. Я имею в виду здесь, преимущественно, *сатурацию взаимосвязей* (*saturation selon la relation*) и *сатурацию качества* (*saturation selon la qualité*). Первая касается записи той энергии, которая усиливает жест инструменталиста, выраженный в скорости, накоплении или взаимном наложении звуковых действий. В итоге возникает такое качество звука, которое в своей неровности, сво-

ей толщине, своей нестабильности не может быть отделено от проявленной (исполнителем — Ю.П.) энергии; если эта связь ощутима, то можно говорить о *сатурации отношений* между энергией и звуком, а также между исполнителем и его инструментом. Когда выбирают *непосредственную* сатурацию звукового качества, появляется животрепещущая проблема нотации: здесь возникает вопрос о воспроизводимости сложных звуков в таких неизменных условиях, как партитура. Или же вопрос: каким путем композитор достигнет или нет того, чтобы интегрировать понятие *приблизительности*. Иначе говоря, каким образом он сможет сделать так, чтобы относительное отклонение от образца, зафиксированного в партитуре, привело бы, несмотря ни на что, к значительному результату. Работа над композицией включает в себя также создание условий *приблизительности*, которая не лишает музыку заложенного в ней смысла. Но необходимость этих размышлений не нова. Сразу приходят на ум два примера: артикуляция педали, решающий элемент в фортепианном стиле Дебюсси, не эксплицированный в нотной записи, или же *приблизительность* четвертитонов, которые при исполнении спектрального произведения не обязательно будут точными.

В этих двух случаях приблизительность (даже если она нежелательна), которая касается тембра или организации высотности, не порывает связи с музыкальным высказыванием. Композитор, который моделирует сатурацию музыкального материала в области акустической инструментальной музыки, оказывается в сходной ситуации; он должен изобрести другую точность — и в рамках нотации, и в области функционирования (нотного текста — Ю.П.), — которая обеспечит устойчивость музыкальной идеи, создав подходящую приблизительность. Это то, что мы могли бы назвать новым пространством интерпретации.

— Франк Бедроян, Вы упомянули несколько композиторских имен, которые можно рассматривать в качестве тех, кто тем или иным образом открыл путь к письму сатурации. Однако тот, кому Вы, без сомнения, обязаны более всего, это Жерар Гризе. Спустя десять лет после его смерти, как Вы смотрите на того, кто был основателем спектрального направления?

— Ф.Б.: В конечном итоге, все значительные произведения поддаются множественным прочтениям и противоречивым интерпретациям. И если измерение, касающееся гармонии, формальное функциониро-

вание звукового процесса или даже мелодический аспект поздних произведений Гризе отныне уже стали объектом анализов (часто инициированных им самим), мне кажется, что некоторые «теневые зоны» в том, что связано с пониманием его музыки, еще остаются. Наиболее таинственная сторона его музыки касается именно техники композиции смешанных тембров, их связи с музыкальным временем и той неопределенности восприятия, которую они порождают. Последствия, к которым привели данные явления, сказались в расширении поля восприятия, обязанного не одной только концепции спектра и процесса. Это именно тот вклад, который пока еще ускользает от анализа. С точки зрения стилистической я воспринял бы от Гризе уникальный баланс между изысканностью обработки и радикализмом, где сила музыкального концепта ни на шаг не уступает ловкости ноу-хау.

— Р.С.: Музыка Жерара Гризе всегда предлагала небывалые пути, одновременно сопровождаемые непрерывным обновлением музыкальной проблематики. Радикализм его произведений обязан тому, что в размышлениях композитора нет застоя, а высвобождающийся при этом динамизм абсолютно образцовый. На этом основании, понятие спектра, или процесса, который был

развит другими композиторами, не является для меня самой важной особенностью его музыки. Конечно, спектральная революция сместила преобладающие критерии семидесятых годов, предложив новые очертания музыки, но то, что возникло в музыке Гризе, это, прежде всего, изобретение и поиск нового типа слушания на окольных путях по-настоящему новаторской работы с тембром. В качестве примера я бы привел завершение начального процесса в *Partiels*, где мы прибываем в неизвестную музыкальную зону, в которой различные сатурированные тембры наслаиваются друг на друга. Наиболее поразительным является то, как осуществляется переход от дидактической формы тембра (призвук тромбона в первом процессе) к тембровой динамизации (техника написания сложных звуков). С моей точки зрения, Жерар Гризе действительно начал стратегию перехода через границы, и общая направленность (*le geste globale*) его произведений преодолевает рамки сугубо технических задач спектральной музыки.

— В заключение, поставим себя на место того, кто слушает вашу музыку. Как она воспринимается? То, что в ней «высвобождается» благодаря сатурации, оказывает влияние на все измерения музыкального дискурса? Или,

скажем иначе, как выстраивается сатурированное время (*le temps saturé*)?

— Р.С.: Ощущение, которое рождает наша музыка, в большей степени сказывается на физическом восприятии, чем на слуховом. В этом, я думаю, состоит одна из задач сатурированной музыки. Действительно, вплоть до настоящего времени преобладала стандартная модель, которая вместе с дуализмом напряжения / разрядки повсеместно присутствовала в первых моих сочинениях. Однако сегодня, особенно в моих последних произведениях (*Tract*, *In vivo*), я в большей степени экспериментирую с новым типом формы, нежели с сатурированным материалом. Сатурированная форма (*la forme saturée*) — это полная неразличимость параметров и отказ от классических слуховых ориентиров. Сатурированный материал (*le matériau saturé*) — это сложный материал, напряженный и нестабильный, поэтому форма должна брать в расчет эти качества.

— Ф.Б.: Говоря о восприятии, речь идет о том, чтобы создать такие звуковые феномены, которые нельзя было бы свести к анализу, так же как и к синтезу. Иначе говоря, соблазн установить иерархию событий неизменно бы терпел неудачу из-за основополагающей неясности музыкальной ситуации,

слишком плотной, чтобы стать всеобъемлющей. Эта неясность обуславливает такой тип слушания, которое постоянно вибрирует в непрерывно обновляющемся движении между анализом и синтезом звуковых явлений. В этом случае время организуется тонким и непредсказуемым образом, оно ритмизуется слухом, пребывающим в нестабиль-

ном равновесии. Данная ситуация восприятия — единственная в своем роде, так как если сатурированное явление (*le phénomène saturé*) развивается с большой энергией и порождает большое напряжение слуха, то оно одновременно ускользает от понимания. В результате, музыка открывает себя настолько, насколько она скрывает себя.



Татьяна Красникова

ПРОТОИЕРЕЙ В. МЕТАЛЛОВ КАК ОСНОВОПОЛОЖНИК ОХРАНЫ И ИЗУЧЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ РОССИИ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ДУХОВНОЙ ПЕВЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ИСТОРИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

*Церковь сладкопением углубляет
смысл сказанного, когда сама музыка
раскрывает, насколько возможно,
мысль, заключенную в тексте*
Святитель Григорий Нисский

Д.С. Лихачев в своем труде «Мысли о жизни, истории, культуре» рассматривает православие как неотъемлемую составляющую национальной, и более того, мировой культуры как некой неразделимой целостности: «Православная вера — это еще и высокая культура, и наоборот: всякая культура немыслима без преемственности православных традиций» [7].

В преддверии юбилея выхода в свет «Очерка истории православного церковного пения в России» протоиерея Василия Металлова мы невольно осознаем необходимость еще раз обратиться к учению о церковной музыке, к вопросам самобытности и достоинств знаменного

распева и особенностям его исторического бытования.

Исследование протоиерея Василия Металлова, композитора, археолога, профессора Московской консерватории, богослова-литургиста, регента «Очерк истории православного церковного пения» не только является попыткой создания системного представления об истории певческой культуры в России, но и отражает стремление дать объективную оценку церковному певческому стилю, а также воздействию различных явлений, преобразующих или искажающих его.

Исследование опирается на глубокое знание древнерусского певческого



Протоиерей Василий Металлов

искусства, отразившееся в таких капитальных трудах ученого, как «Осмогласие знаменного распева. Опыт руководства к изучению знаменного распева по гласовым попевкам» (1899), «Русская семиография» (1912), «Азбука крюкового пения. Опыт систематического руководства к чтению безлинейной семиографии знаменного распева, периода киноварных помет» (1897), «Богослужбное пение русской церкви в период домонгольский» (1908, 1912), «Из области церковно-певческой археологии и палеографии» (1918), «Строгий стиль гармонии. Опыт изложения оснований строгого и строго-церковного стиля гармонии» (1897). Следует специально отметить его учебное по-

сobie «Церковное пение, как предмет преподавания в народной школе. Замечания по дидактике и методике церковного пения» (1893).

Пик его научно-исследовательской и педагогической деятельности приходится на рубеж XIX—XX веков и на второе десятилетие века минувшего. «Очерк истории православного церковного пения» содержит в себе охват явлений огромного исторического радиуса: от истоков церковной монодии в Древней Греции и Византии до четырехголосных партитур киевского знамени. Параллельно им проводится проницательный и доскональный анализ теоретических трудов в этой области.

Активность научной позиции исследователя выразилась в изучении строя и характера знаменного распева, «древнейшего и богатейшего по художественным достоинствам» [9, с. 148].

Стержнем учения Металлова становится мелодическая природа знаменного распева, исследуемая им с позиции осмогласия, основу которого составляют попевки. Их комбинации подчинены принципу гласовой характерности. По мнению современных исследователей, это было открытие огромной значимости для развития таких областей науки, как музыкальная медиевистика и палеография [2; 8]. Оно не только продолжило традиции предшественников, но

и преодолело исторически устойчивую тенденцию объяснения осмогласия с точки зрения системы тетрахордов.

Подобная позиция была вызвана убеждением ученого в том, что клирики не знают теории осмогласия, которая способствовала практической систематизации попевок как «подлинно русского изобретения, подобного которому не существовало ни в византийской церковной музыке, ни в других музыкальных культурах» [2, с. 22].

Взгляды исследователя на гармонизацию духовных напевов составляют не менее весомую часть содержания «Очерка». Все это позволяет понять степень новизны, исторической достоверности его взглядов и силу их воздействия на развитие методологии исследования церковного стиля. Его масштабная деятельность по исправлению богослужебных певческих книг — неоспоримое доказательство стремления сохранить подлинно родное, прочно укоренившееся в знаменном распеве, который в течение долгого времени был вытеснен партесным многоголосием.

Продолжая традиции Д.В. Разумовского, В.Ф. Одоевского и Н.И. Бахметева, Металлов преследует цель «поднятия уровня состояния знаменного пения как в учебно-воспитательном смысле, так и в литургическом, богослужебном его значении, равно как и в потребностях церковно-певческой прак-

тики — клироса» [9, с. 1]. В этом смысле метод Металлова декларируется им как синтетический, вскрывающий генезис и общую существенную связь событий [Там же, с. VI].

В соответствии с этим методом автор очерка, следуя за Д.В. Разумовским, тщательнейшим образом разрабатывает аппарат ссылок на русские и зарубежные источники, открывающие вход в широкую историческую ретро- и перспективу. Потому на одном полюсе его изложения находится идея сохранности знаменного распева, на другом — принятие его обогащения и совершенствования, в особенности, в певческой практике.

В связи с этим целесообразно вспомнить деятельность С.С. Аверинцева, связанную с переводами библейских первоисточников, и, безусловно, труды Д.С. Лихачева по восстановлению литературных памятников Древней Руси.

Столь же ревностное отношение к священному тексту мы наблюдаем и в «Очерке» Металлова, который, как и В. Одоевский, главную цель церковного пения видит в «отчетливом проговаривании слов молитвы» [Там же, с. 114]. Соблюдение этого принципа приобретает особую важность в условиях многоголосия. Подчинение музыки тексту, по мнению Металлова, есть традиция следования законам «словесной

мелодии», которая может исполняться как в унисон, так и с диатоническим сопровождением.

Не менее высокие требования ученый предъявляет и к характеру исполнения богослужебного текста: «Пойте разумно. Исполнение пения может быть разумным в отношении текста мелодии песнопения и умения певца владеть своим голосом», — устанавливая при этом строгие динамические градации (с фиксацией пения велегласного, тихого и тихогласного) и темповые нормы (с учетом пения косного, медленного и «излегка») [Там же, с. 70].

Эта идея становится неким смысловым стержнем его учения, которое неразрывно связано с мыслью о сохранности своеобразия певческой культуры русской православной церковной музыки и ее несводимости к западно-грегорианской традиции. Здесь, по его мнению, невозможно присутствие цветистого контрапункта, задержаний, синкоп, затуманивающих смысл текста [Там же, с. 74].

Несомненной заслугой автора стало и установление исторической стадийности богослужебного пения, охватывающее основы древнегреческой музыки, ступени развития осмогласия восточной и западной христианской церкви, а также культивирование унисонного и антифонного пения.

Период мелодического пения на Руси, представленный знаменным распевом,

выделен В. Металловым в специальный раздел без внутреннего дробления на стадии (в отличие от современной палеографии) и без типологии, определяемой особенностями силлабического, невматического и мелизматического стилей. Однако осуществляется введение строгой периодизации в среде богослужебных нотных книг и ее подразделение на истинноречный или праворечный (XII—XIV века), раздельноречный, или хомония (XIV — до первой половины XVII века) и новый, или истинноречный период (с середины XVII века по настоящее время).

Развивая идеи Разумовского, Одоевского и Бахметева, Металлов обращается к древнейшим истокам распева, коренящимся в греческой и еврейской музыкальной культуре, концентрируя свое внимание, прежде всего, на воспитательной роли музыки.

Показательно также и то, что в определении истоков знаменного распева ученый отдает первенство болгарам. В этом отношении его точка зрения созвучна позициям В.М. Ундольского и митрополита Евгения (Болховитинова) [См. подробнее: 19, с. 9]. Эпоха гармонического пения подразделяется ученым на два крупных периода: древнейший, связанный с искусством партесного пения, и новейший, представленный переложениями древних церковных

песнопений для хора и авторскими сочинениями. Таким образом, продолжая традиции исторической науки о церковном певческом искусстве, Металлов сделал подлинные открытия в трактовке истории церковного пения, обозначив новые направления в этой области.

Наука о православном церковном пении Металлова сложилась в стройную концепцию, поскольку в поле зрения автора находятся все ее составляющие: певческие книги, переложения, расшифровки, авторские сочинения, теоретические трактаты отечественных и зарубежных ученых, исполнительское искусство, и, конечно, учебные пособия. Именно в них сам автор предстает перед нами не только как выдающийся ученый-палеограф, обосновавший проблему русско-византийских связей, но и как педагог-практик, создатель духовных сочинений и переложений, соответствующих духу и характеру православных богослужений.

Долгое время пение по квадратной ноте являлось обязательной составляющей курса теории музыки. Сошлемся в связи с этим на «Начатки теории музыки» А.С. Фаминцына [17], основанные на музыкальных извлечениях из «Краткого руководства к первоначальному изучению церковного пения Д. Соловьева», а также на «Курсе теории хорового церковного пения» Н. Ковина [6].

Некоторые из них уже обрели свое второе рождение в репринтных изданиях. Иные — как, например, «Азбука» кн. Одоевского или «Энциклопедия школьного пения» А.В. Никольского — ждут переиздания. Проблема восстановления традиций отечественной музыкальной педагогики, связанная с сокровищами русской научной и педагогической мысли, в наше время приобретает особую остроту и актуальность.

Исследования Металлова и опирающиеся на них учебники и учебные пособия были также связаны с изучением особенностей партесного стиля. В этом отношении «Курс теории хорового церковного пения» Н. Ковина, вышедший в 1914 году, представляет безусловный интерес. Он объединил в себе знания по теории музыки и гармонии и был основан на традиционных барочных формах, а также на материале источников, представленных образцами партесного пения: от переложений духовных песнопений до фуг и концертных циклов Д.С. Бортнянского.

Линия традиции связывает курс Н. Ковина с «Идеей грамматики мусикийской» Н. Дилецкого, которая, по признанию самого Металлова, не имела себе равных в пределах Великой России, «объединив сведения из области теории, гармонии и контрапункта и став «своего рода практическим руководством по композиции» [10, с. 12].

Поборник и защитник традиции православного пения, Металлов неуклонно пытался противостоять воздействию иноземных влияний и, вместе с тем, должен был фиксировать преобразования знаменного распева, позволяющие ему находиться в пределах соответствия духу и характеру православного богослужения. Безусловно, он руководствовался патриотической идеей как началом творческим, которое может вдохновить всю жизнь человека: «обусловить избрание им своей профессии, обозначить “круг интересов — все определять в человеке и все освещать”» [7, с. 137]. Таким светочем автора «Азбуки крюкового пения», «Осмогласия знамен-

ного распева» и стал его вдохновенный труд «Очерк по истории православного церковного пения».

Сейчас, когда хоровой духовной музыке в современном культурном контексте придается особое значение, встает вопрос о роли церковного пения в современном образовании. Духовно-певческое искусство и церковно-концертная музыка, переплетаясь и органично сосуществуя в современном мире, создают благодатную почву для этих благородных намерений. Вместе с ними заявляет о себе необходимость создания новой учебной литературы, раскрывающей горизонты насыщения нации подлинной духовностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Переводы: Евангелия. Книга Иова. Псалмы Давидовы. Киев: Дух і літера, 2004.
2. Алфеев Г. Протоиерей Василий Михайлович Металлов и его взгляды на природу осмогласия знаменного распева (к 60-летию со дня кончины) // Московская Патриархия. 1980. № 10. С. 22—25.
3. Гуляницкая Н.С. Русская музыка: становление тональной системы. М.: Прогресс-Традиция, 2005.
4. Заболотная Н.В. О взаимодействии устной и письменной традиций в древнерусском певческом искусстве // Музыка России: от средних веков до современности / Ред.-сост. М.Г. Арановский. М.: Композитор, 2004. С. 9—21.
5. Красникова-Магницкая Т.Н. Традиции преподавания курса теории музыки в зеркале современной педагогики // Совершенствование музыкально-теоретического образования в высшей школе. Сборник трудов. Вып. 137 / Сост. Н.С. Гуляницкая и Т.Е. Лейе. М.: РАМ им. Гнесиных, 1997. С. 50—67.
6. Ковин Н. Курс теории хорового церковного пения. СПб.: Шпиль, 2002. Репринтное издание.
7. Лихачев Д.С. Избранное: мысли о жизни, истории, культуре. М.: Рос. Фонд культуры, 2006.

8. Лозовая И.Е., Шевчук Е.Ю. Церковное пение // Православная энциклопедия. М.: Православная энциклопедия, 2000. С. 599—610.
9. Металлов В.М. Очерк истории православного церковного пения в России. М.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995. Репринтное издание.
10. Металлов В.М. Старинный трактат по теории музыки, 1679 года, составленный киевлянином Николаем Дилецким. СПб.: [тип. Ю. Штауфа], 1898.
11. Металлов В.М. Церковное пение как предмет преподавания в народной школе. Замечания по дидактике и методике церковного пения. Саратов: [тип. Губ. земства], 1893.
12. Одоевский В.Ф. Музыкальная грамота для немусыкантов. Вып. 1. М.: Издание Я.С. Орла, 1868.
13. Плотникова Н.Ю. Партесные гармонизации знаменного роспева // Музыка России: от средних веков до современности / Ред.-сост. М.Г. Арановский. М.: Композитор, 2004. С. 21—41.
14. Православное образование. М.: Отдел образования и катехизации Русской православной церкви, 2013.
15. Преподавание музыкально-теоретических дисциплин в историко-стилевом аспекте. Сборник трудов. Вып. 120 / Отв. ред. А.В. Крылова М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1991.
16. Рыцарева М.Г. Духовный концерт в России второй половины XVIII века. СПб.: Композитор, 2006.
17. Фаминцын А.С. Начатки теории музыки: Курс сред. учеб. заведений. СПб.: тип. Э. Арнольда, 1895.
18. Шевцова О.Б. Князь Одоевский — первый исследователь теории древнерусского певческого искусства // Из истории отечественной музыкальной культуры: неизвестные страницы / Отв. ред. Е.С. Дерунец. М.: РАМ им. Гнесиных, 2011. С. 23—47.
19. Шевцова О.Б. Наука о церковном пении в трудах В.Ф. Одоевского: автореф. дисс... канд. искусствоведения. М., 2012.



РАЗМЫШЛЕНИЯ О СИНТЕЗЕ ЖАНРОВ В СОНАТЕ ДЛЯ ГОБОЯ И ФОРТЕПИАНО ФРАНСИСА ПУЛЕНКА

Франсис Пуленк — классик французской музыки XX века, автор опер и балетов, огромного числа вокальных и хоровых произведений, инструментальных концертов и сонат, духовной музыки. Камерно-инструментальные сочинения Франсиса Пуленка составляют довольно значительный пласт в его творческом наследии. Написанные в юношеские годы миниатюрные сонаты для духовых инструментов и завершившая его творческий путь Соната для гобоя и фортепиано образуют крайние точки достаточно обширного списка циклических инструментальных произведений, демонстрирующего явное предпочтение, которое композитор отдавал духовым инструментам — из двенадцати камерно-инструментальных опусов только два написаны с участием струнных. Многие исследователи творчества Пуленка отмечают его

особое отношение к тембрам духовых инструментов¹. «Духовые инструменты у меня в крови», — признавался композитор [Цит. по: 3].

Уже первые циклические произведения для духовых инструментов: Соната для двух кларнетов (1918), Соната для кларнета и фагота (1922) и Соната для валторны, трубы и тромбона (1922) — несут в себе узнаваемые черты музыкального почерка Пуленка (неслучайно композитор вернулся к этим сочинениям в 1945 году, сделав вторую редакцию всех трех сонат). Поиски новых форм музыкального языка, проявляющиеся в этих сочинениях, прежде всего, в области метроритма, говорят о несомненном влиянии музыки Стравинского². Все три сонаты отличаются компактностью формы, восходящей к доклассическим образцам этого жанра, линейностью письма, графической

¹ Например, К. Шмидт пишет: «Пуленк часто отмечал, что создание сочинений для сольных духовых инструментов приносит ему больше удовлетворения, чем для струнных» [14, с. 67, здесь и далее перевод автора статьи]. По словам Ивонн Гувернэ, «Пуленк всегда понимал мерцающий характер звучания медных и деревянных духовых инструментов гораздо лучше, чем струнных, и демонстрировал свое мастерство во владении этой звуковой палитрой» [13].

² О влиянии И. Стравинского на Ф. Пуленка пишет К. Шмидт [14, с. 66].

четкостью структуры и обостренным вниманием к метроритмической составляющей.

Трио для гобоя, фагота и фортепиано (1926) и Секстет для флейты, гобоя, кларнета, фагота, валторны и фортепиано (1932, редакция 1939—1940 годов) являются первыми примерами сочетания духовых инструментов с фортепиано в творчестве композитора. Это яркие сочинения виртуозно-концертного характера, в которых неоклассические тенденции легко сочетаются с включениями «бытовой» музыки парижских бульваров, варьете, цирка и загородных кабачков «с площадками для танцев под сентиментальную и насмешливую музыку аккордеонов» [7, с. 29]. В этих сочинениях уже в полной мере проявляется мелодический дар Пуленка, отмеченный Равелем: «Пуленк хорош еще и тем, что он сам придумывает народные мелодии» [Цит. по: 12, с. 192].

После Трио и Секстета фокус творческих интересов Пуленка смещается от камерно-инструментальной музыки к вокальной. За более чем двадцатилетний период им созданы лишь два камерно-инструментальных цикла: Соната для скрипки и фортепиано (1943) и Соната для виолончели и фортепиано (1948). К сочинению музыки для духовых инструментов Пуленк возвращается лишь во второй половине 1950-х годов. По за-



Франсис Пуленк, 1949 г.

казу американского фонда Элизабет Кулидж он пишет Сонату для флейты и фортепиано (1957). В этом же году написана Элегия для валторны и фортепиано, посвященная памяти Д. Брейна. В конце 1962 года Пуленк завершает работу над Сонатой для кларнета и фортепиано и над Сонатой для гобоя и фортепиано.

Таким образом, после Секстета Пуленк почти 25 лет включал духовые инструменты только в оркестровые партитуры. В то же время, данный период был отмечен особым вниманием к другому «инструменту» — человеческому голосу, а также появлением нового направления,

ставшего впоследствии важнейшей частью его творчества. Речь идет о духовной музыке Пуленка, которая является ярчайшим образцом трактовки этого жанра в музыке XX века [15, с. 5]. В беседах с С. Одедом Пуленк подтверждал, что именно хоровая и духовная музыка позволили ему «полностью выразить себя» [7, с. 47].

К жанру духовной кантаты Пуленк впервые обращается во второй половине 1930-х годов: в 1936 году появляются «Литании Черной Богоматери». Создание этого сочинения было вызвано душевным кризисом и трагическими событиями. В одном из интервью Пуленк признавался: «За несколько дней до этого я узнал о трагической гибели моего коллеги Пьера-Октава Ферроуда. Чудовищная смерть этого музыканта, полного жизненной энергии, потрясла меня. Размышляя о ничтожности физического бытия, я вновь обратился к жизни духовной. Рокамадур¹ удалось вернуть меня к вере моего детства» [Цит. по: 15, с. 5]. Поездки в Рокамадур становятся для Пуленка насущной потребностью, в этом необычайно спокойном месте Пуленк обретал душевные силы и творческое вдохновение. С момента создания Литаний линия духовных сочинений

в творчестве Пуленка не прерывалась, светские сочинения соседствовали с духовными до последних дней его жизни. В разные годы им были созданы: *Месса* (1937), *Stabat Mater* (1950), *Gloria* (1959), многочисленные хоры, мотеты и законченные в последний год жизни «Семь респонсориюв Страстной недели». По мнению Р. Тибодо, к этому же ряду можно отнести оперу «Диалоги кармелиток» (1957) с ее темой духовного выбора [15, с. 17]. В эти сочинения Пуленк вложил, по его словам, «лучшую и самую подлинную сущность своего “я”» [7, с. 47].

Соната для гобоя и фортепиано — последняя завершенная работа Пуленка — оказалась сочинением, в котором удивительным образом соединились важнейшие жанровые и стилевые направления его творчества. С одной стороны — она венчает линию циклических сочинений с участием духовых инструментов. С другой стороны — в ней проявляются тесные связи с духовными сочинениями Пуленка, которые сам композитор считал гораздо более значимыми, чем светские: «Если моей музыкой заинтересуются через 50 лет, то гораздо больше *Stabat Mater*, чем “Вечными движениями”» [7, с. 47]. Пуленк — завсегда

¹ Рокамадур — средневековый город на юге Франции, знаменитый своими древними святынями, среди которых — образ Рокамадурской Богоматери, выполненный из черного дерева.

парижских бульваров, автор «Негритянской рапсодии» и «Озорных песен», в то же время, является создателем величайших образцов духовной музыки, написанной в XX столетии. В беседах с Клодом Ростаном он признавался: «У меня светское и духовное располагается рядом» [Цит. по: 5, с. 94], и добавлял: «Если кто-нибудь хочет иметь представление о противоречивости моей музыкальной натуры, то сущность ее можно в равной мере найти как в “Грудях [Тиресия]”, так и в Stabat Mater» [7, с. 47]. В его сочинениях, начиная с середины 1930-х годов, земное и возвышенное соседствуют как в стилевом, так и в жанровом отношении: комическая опера «Грудь Тиресия» создается в одно время с кантатой «Лик человеческий».

Полистилистика, которую сам Пуленк определял как «эkleктику»¹, свойственна и творчеству композитора в целом, и его композиторской технике в частности. В крупных инструментальных сочинениях Пуленка, как правило, присутствуют различные жанрово-стилевые модели. Это дает возможность говорить о полижанровости как о творческом методе композитора [6, с. 91]. Музыкальные жанры, как известно, являются носителями собственной семантики [См.: 9, с. 181]. В сочинениях Пуленка полижанро-

вость в контрапункте с коллажными сопоставлениями стилей (от литургического пения до музыки цирка и кафешантана) создают своеобразную полифонию смыслов. Известно, что содержание музыкального произведения раскрывается не только путем анализа основных компонентов музыкального текста, каждый из которых несет свою смысловую нагрузку, но также путем установления диалога элементов текста музыкального произведения с другими текстами, жанрами и стилями. Семантические арки между духовными и светскими сочинениями, фиксируемые, даже без конкретных параллелей со словом, только на уровне аллюзий по отношению к жанру и стилю, позволяют интерпретатору обнаружить второй план, «раскодировать скрытый смысл» [10, с. 2] и, тем самым, полнее раскрыть содержание инструментального сочинения.

В творчестве любого композитора, обладающего собственным узнаваемым почерком, можно выделить устойчивые лексические формулы: характерные мелодические и ритмические обороты, гармонические сопоставления, типы фактуры, образующие своеобразный музыкальный словарь. Между различными сочинениями Пуленка прослеживаются тематические связи, проявляющиеся в использовании этих устойчивых языковых формул, —

¹ В интервью со Стефаном Оделем Пуленк говорил: «Я безумно эkleктичен» [7, с. 50].

как на уровне музыкальных интонаций-лексем, так и на уровне крупных тематических блоков. Эти многоуровневые реминисценции создают целые смысловые комплексы, кочующие из одного сочинения в другое: например, оркестровое вступление к *Agnus Dei* из кантаты *Gloria* является источником многократного цитирования в Сонате для кларнета и фортепиано.

Поиск тематических связей между непрограммными камерно-инструментальными произведениями и крупными сочинениями, содержащими слово, операми и кантатами, позволяет не только провести параллель между различными жанрами, но и дает возможность, проанализировать музыкально-вербальные связи, выявить имплицитные смыслы музыкального текста. Например, сопоставление тематизма Сонаты для кларнета и фортепиано с тематическим материалом оперы «Человеческий голос», а также других сочинений, близких по времени создания («Дама из Монте-Карло» — 1961 год, *Gloria* — 1959 год), обобщение смысла музыки и слова, атрибуция найденных цитат дает возможность выстроить систему лейтмотивов Сонаты. Семантический анализ музыкальной композиции произведения с помощью этой системы лейтмотивов позволяет увидеть скрытый внемузыкальный сюжет, отражающий путь духовных исканий автора, представить все три самостоятельные

части цикла как единую сюжетную линию, пронизанную общей драматургической идеей [Подробнее см.: 1].

Жанрово-тематические связи с духовными сочинениями обнаруживаются, прежде всего, в медленных эпизодах крупных инструментальных сочинений последних десяти лет жизни композитора (в этот круг попадает и Элегия для валторны и фортепиано). Тематические арки связывают Элегию для валторны и флейтовую сонату с ораторией *Stabat Mater*, Сонату для кларнета с кантатой *Gloria*, Сонату для двух фортепиано с Литаниями. Соната для гобоя и фортепиано является уникальным сочинением по степени интенсивности этого жанрового и стилизового синтеза. Семантические связи с духовными кантатами в ней обнаруживаются во всех трех частях, причем на самых разных уровнях: композиционном, жанровом, тематическом.

По своему композиционному строению гобойная соната отличается от всех остальных циклических инструментальных сочинений Пуленка, большинство из которых написаны в трехчастной форме с традиционным чередованием частей (четырёхчастный цикл наблюдается только в Сонате для виолончели и фортепиано и Сонате для двух фортепиано). Характер чередования частей в гобойной сонате таков: медленно — быстро — медленно (*Elegie* — *Scherzo* — *Déploration*). Таким образом, медленная музыка

преобладает в ней, поскольку средний эпизод второй части также написан в спокойном движении. Драматургическим центром сонаты является медленная третья часть. В музыкальную ткань второй и третьей частей включаются реминисценции материала первой, что создает тематические арки между частями. Кроме того, на основании мотивного анализа можно говорить об элементах монотематизма, что также способствует формированию единой драматургической линии произведения. Повествовательный характер изложения материала, строфичность, анафоры и многочисленные повторы последних мотивов фразы, схожие с повторением отдельного слова или группы слов — все это напоминает характер построения и чередования эпизодов в кантатах Пуленка.

В тематическом материале гобойной сонаты можно увидеть многочисленные и разнообразные жанровые связи с кантатами: имитации и аллюзии литургического пения (сопоставление монодии и хора, респонсорного и антифонного пения). Характер тематизма медленных эпизодов сонаты, безусловно, кантиленный, что заложено уже в программных названиях крайних частей: «Elegie» и «Déploration» (Оплакивание). Строфичность изложения тематического материала, строение мелодической линии и динамические указания в тексте Сонаты соответствуют закономерностям, идущим от просодии.

В письме к П. Бернаку Пуленк признавался, в частности, что третья часть сонаты написана «в характере литургического пения» [8, с. 252].

Соната для гобоя посвящена памяти С. Прокофьева, что требует отдельных комментариев. Необычность композиционного строения и программные названия частей сонаты, в сочетании с посвящением, провоцируют исследователей и интерпретаторов на поиски прямых цитат из музыки Прокофьева или, по крайней мере, на поиски «русского духа» [См.: 11]. В связи с этим представляется уместным вспомнить, что последняя встреча Пуленка с Прокофьевым состоялась в 1932 году, а дружеские отношения их строились на двух началах: «любви к роялю» и «приверженности к бриджу» [7, с. 95]. Говоря о влиянии Прокофьева, Пуленк признавался, что «сам испытал его в некоторых частностях»: «Прокофьев — огромный музыкант, и должен сказать, что мое восхищение им остается неизменным, несмотря на мою приверженность порой к музыке, которую он не любил» [7, с. 100—101]. Учитывая эти высказывания и тридцатилетний перерыв в общении, характер посвящения представляется скорее актом уважения, данью памяти, чем смыслообразующим компонентом.

Тематический рельеф гобойной сонаты связан тесным родством с музыкальным материалом духовных сочинений Пуленка. Самые много-

численные тематические арки связывают гобойную сонату с тематизмом кантаты «Семь респонсоров Страстной недели», что, в какой-то степени, можно объяснить их близостью по времени создания: Пуленк работал над гобойной сонатой параллельно с корректурой текста Респонсоров [14, с. 461].

Первая часть сонаты (музыкальная метафора креста в соло гобоя и главная тема) содержит большое количество реминисценций тематического рельефа 3-го Респонсория (Jesum Tradidit — «Предал Иисуса нечестивый»), в котором говорится о пленении Иисуса и отречении Петра. Третья часть сонаты поражает сходством с оркестровым вступлением 1-го Респонсория (Una hora non potuistis vigilare mecum — «Один час не могли вы бодрствовать со Мною») и с музыкальным материалом 7-го Респонсория (Ecce

quo modo moritur justus — «Вот, когда умирает праведник») (примеры 1 и 2). Двутактовый мотив, впервые появляющийся в 8—9 тактах финала сонаты, звучит, как возгласы Deus meus (пример 3-а) из 5-го Респонсория (Tenebrae factae sunt — «Тьма спустилась»), в котором повествуется о распятии и смерти Христа. Эти возгласы, в партитуре респонсория подчеркнутые изменением тембра, в сонате выделены динамическими указаниями (пример 1-а). Тематический рельеф и характер музыки крайних частей сонаты и среднего эпизода второй части позволяют установить генетическую связь между сонатой и другими духовными сочинениями Пуленка: Мессой, Stabat Mater и кантатой Gloria. Сравним, например, коду третьей части, 8 цифра, с распевом Amen из кантаты Gloria (пример 4) и соло сопрано в Kyrie из Мессы (пример 3-в).



Пример 1



Пример 2



Пример 3



Пример 4

На первый взгляд, выпадает из этой связи только музыка крайних разделов Scherzo. Но здесь представляется уместным вспомнить высказывание Пуленка по поводу Laudamus Те из кантаты Gloria: «Вторая часть вызвала возмущение, но, спрашивается, почему?»

Видимо, потому, что когда я писал эту часть, думал о фресках Готтоли, на которых изображены ангелы, показывающие язык; и представлял себе важных бенедиктинцев в день футбольных игр...» [Цит. по: 5, с. 198]. Музыкальный критик К. Ростан, говоря

о своеобразии музыкального языка в духовных сочинениях Пуленка, отмечал: «...он создал в высшей степени индивидуальный стиль церковной музыки, стиль, который был далек от всяческих формул, клише, всех шаблонов, которыми подпитывалась рутинная жанра с начала XIX века» [Цит. по: 2, с. 29]. Ярким примером такого высказывания является трактовка жанра в быстрых частях духовных кантат, в частности, скерцозно-гротесковый характер тематизма 2-го Респонсория (Judas, mercator pessimus — «Иуда, презренный торговец»). Если проанализировать содержание текста в быстрых по темпу частях кантат и отрешиться от поиска прямых цитат, то можно найти жанрово-тематическую связь между музыкальным материалом 2 части Сонаты и V разделом Stabat Mater (24 цифра): Pro peccatis suae gentis vidit Jesum in tormentis — «За грехи своего рода видела она Иисуса в муках». Мотивное сходство элементов тематического рельефа трио с молитвенными возгласами «Domine Deus» из Мессы (пример 3-2) и кантаты Gloria (пример 3-6) подкрепляют это семантическое родство.

Сопоставление всех найденных в сонате реминисценций и цитат из духовных кантат со словом и использование этого «словаря» для анализа музыкального текста позволяет не только установить семантическое родство между жанрами, но и увидеть в сонате сюжет-

ную линию, связанную с темой страсти. Внутренняя цельность этой линии подчеркивается монотематическими связями внутри сонаты. Программные названия частей подкрепляют эту мысль, в особенности, заглавие III части — Déploration (Оплакивание), которое во французской языковой семантике связывается с Déploration du Christ (Оплакивание Христа). Необходимо отметить, что тема страсти является одной из главных тем в духовной музыке Пуленка [4, с. 96].

Как указывалось выше, аллюзии на духовные жанры, прямые цитаты и реминисценции из духовных сочинений в той или иной степени фиксируются почти во всех камерно-инструментальных сочинениях Пуленка 1950—1960-х годов. Однако, в большинстве случаев, эти связи проявляются применительно к отдельным темам и эпизодам. Только в Сонате для гобоя и фортепиано тематизм всех трех частей семантически связан с духовной музыкой.

Таким образом, Соната для гобоя и фортепиано представляет собой уникальный образец синтеза семантических комплексов духовной и светской, кантатно-ораториальной и инструментальной музыки, в ней соединяются два направления музыки Пуленка. Говоря о синтезе жанров в своем творчестве, композитор определял свою кантату Gloria как «большой симфонический хорал» [Цит. по: 5, с. 198], а Сонату для двух фортепиано

характеризовал как сочинение, отмеченное «серьезностью струнного квартета» [8, с. 225]. По аналогии с этими определениями Соната для гобоя и фортепиано может рассматриваться как инструментальные пассионы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Багрова Е.Ю. Соната Ф. Пуленка для кларнета и фортепиано. Опыт семантического анализа // Вестник РАМ им. Гнесиных. 2011. № 2. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://gnesin-academy.ru/vestnikram/issue.php?Year=2011&Number=2>
2. Бакун М.И. Неизвестный Пуленк: духовные сочинения французского мастера // Искусство и образование. 2009. № 3(59). С. 26—30.
3. Бакун М.И. Непреднамеренная автобиография, или письма Франсиса Пуленка 1910—1963 годов // Музыковедение. 2011. № 6. С. 31—35.
4. Бакун М.И. Семь Респонсориес Страстной недели Франсиса Пуленка: к истории создания // Opera musicologica. 2009. № 2(2). С. 95—106.
5. Медведева И.А. Франсис Пуленк. М.: Советский композитор, 1969.
6. Пчелинцев А.В. Франсис Пуленк: к проблеме стиливой многогранности творческого портрета // Вопросы теории и истории музыки: Труды МГИМ им. А. Шнитке / Сост. Пчелинцев А.В. М.: МГИМ им. А.Г. Шнитке, 2000.
7. Пуленк Ф. Я и мои друзья. Л.: Музыка, 1977.
8. Пуленк Ф. Письма / Пер. с французского Е. Гвоздевой и Г. Филенко. Л.—М.: Советский композитор, 1970.
9. Стогний И.С. Жанровый аспект музыкального произведения в аналитической иерархии // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии: Материалы Международной научной конференции 31 октября — 2 ноября 2006 г. / Отв. ред. Л.С. Дьячкова. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. С. 180—188.
10. Стогний И.С. Феномен «второго плана в музыке» // Музыковедение. 2011. № 11. С. 2—10.
11. Толстых Н.П. Камерно-ансамблевая музыка XX века в курсе фортепиано: Франсис Пуленк. Утренняя серенада; Соната для гобоя и фортепиано // Курс фортепиано в системе музыкального образования: Сборник трудов РАМ им. Гнесиных / Ред.-сост. Н.П. Толстых. М.: РАМ им. Гнесиных, 1997. С. 114—127.
12. Филенко Г.Т. Французская музыка первой половины XX века. Очерки. Л.: Музыка, 1983.
13. Gouverné Y. Francis Poulenc [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://www.poulenc.fr/>
14. Schmidt C. Entrancing Muse: A Documented Biography of Francis Poulenc. London: Pendragon Pr., 2001.
15. Thibodeau R. The Sacred music of Francis Poulenc: a centennial tribute // Sacred music. Vol. 126 (1999). P. 5—19.

Юлия Крейнина

ВЫБОР ВЛИЯНИЯ, ИЛИ ТЕСТ РОРШАХА: ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ И КОМПОЗИТОРЫ XX ВЕКА

Феномен влияния и преемственности — фактор общепризнанный как во всеобщей истории искусств, так и в личной истории многих творцов искусства, от эпигонов до величайших новаторов. Долгое время считалось, что речь идет о явлении, основательно изученном и, по-видимому, уже не заслуживающем особого внимания.

Тем не менее, в середине 1970-х годов возникла теория, которая придала новый импульс дискуссии. Американский литературовед и литературный критик Харольд Блум выступил с концепцией «страха влияния» [4]¹. Анализируя литературный процесс, Блум акцентировал, в первую очередь, трудности молодого поколения, борющегося за свою самобытность, детально рассматривал болезненный процесс поиска и обретения собственного голоса. Корни позиции Блума — очевидно фрейдистские, поскольку речь идет о подсознании и внутреннем, часто неосознанном

конflikте между благоговением перед мастерами прошлого и утверждением собственного «я». Данный конфликт принципиально неразрешим, поскольку и связь, и отсутствие связи с предшественниками имеют один и тот же смысл — желание побороть влияние прошлого (согласно Фрейду, умолчание о чем-то не менее значимо, чем постоянное упоминание того же самого предмета).

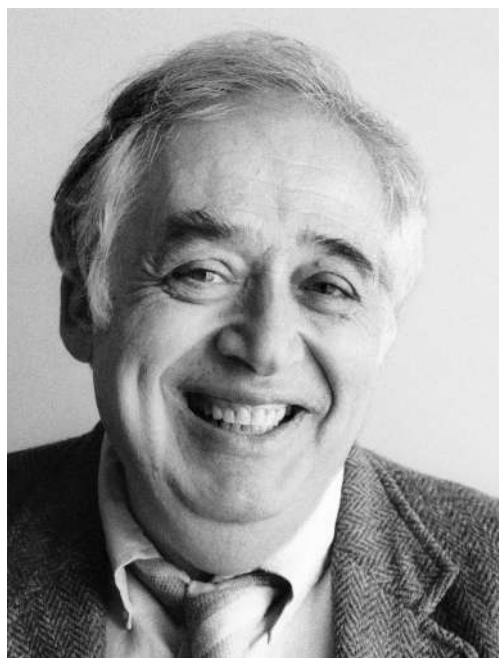
Применение теории Блума к сфере музыки началось вскоре после опубликования основных его работ. В европейском и американском музыкознании влияние идей Блума привело к появлению немало́го числа исследований, трактующих «страх влияния» на материале музыки XIX и XX веков. Как образец данного подхода, можно выделить книгу Марка Эвана Бондса «После Бетховена: императивы оригинальности в симфонии» [5]. Влияние Бетховена на композиторов-последователей вынуж-

¹ Русский перевод, в одном томе с книгой Блума «Карта перечитывания», был издан спустя четверть века [См.: 1]. Слово «anxiety» можно перевести также и как беспокойство, тревога, опасение.

дало их, по мысли автора, противопоставлять себя Бетховену, искать свою индивидуальность в художественном споре с ним — споре, который проходит в постоянной тревоге о своей значимости и в поисках желанного отличия от гения прошлого.

Тем не менее, отношение молодого поколения творцов искусства к своим предшественникам в действительности намного сложнее, чем оно выглядит в блумовской модели. В теории Блума упускается из вида роль *сознательного* поиска, который не менее — и даже, быть может, более — принципиален для обретения своего художественного пути. В самом деле, любой творец постоянно осуществляет выбор объектов окружающего мира: словесных, зримых, звучащих. Происходит классификация впечатлений, отбор близкого для него, подходящего для его внутренней переработки материала, и отказ от всего субъективно чужеродного. Обе стороны этого процесса, притяжение и отталкивание, равно значимы в формировании индивидуального стиля.

В этой ситуации предпочтения тех или иных предшественников, сознательная, и даже заявленная опора на одного из мастеров прошлого часто определяют не только вектор творческого поиска, но и важнейшие слагаемые стиля молодого автора. Подобный выбор не может быть случайным — по справедливому утверждению А. Бушмина,



Харольд Блум — литературовед,
литературный критик

«к необходимым свойствам настоящего художника относится также и проникновенная “избирательность”, умение из разнообразного опыта взять на свое вооружение то, что отвечает именно его творческим исканиям, что может органически слиться с его собственной натурой» [2, с. 138].

Для нас же, наблюдающих этот процесс со стороны, выбор художественных предпочтений может служить, прежде всего, весьма существенной индикацией эстетических установок композитора. Правда, на этом пути нас ожидают сюрпризы: если мы расширим круг своих наблюдений и сравним несколько композиторов, избравших

одного мастера прошлого как идеал и образец, то увидим нечто на первый взгляд неожиданное: выбор одного и того же идеала порождает совершенно разные художественные установки и результаты.

В качестве примера, в данной статье рассматривается влияние Иоганна Себастьяна Баха на композиторов XX века и разнообразные трактовки его наследия. Выбор именно Баха в данном контексте не случаен: Бах остается одной из наиболее влиятельных фигур европейской музыки уже свыше 250 лет, после его смерти им не только восхищались — у него учились Моцарт и Бетховен, Мендельсон и Шуман, Брамс и Вагнер. Если обратиться к менее отдаленным от нас временам, придется упомянуть еще целый ряд имен — таких, как Регер и Малер, Стравинский и Хиндемит, Шостакович и Щедрин, Кагель и Пендерецкий — и это отнюдь не полный перечень.

Однако причины внимания композиторов к Баху неоднократно менялись, удивляя противоположностью подходов и суждений. Как будет прослежено далее, часто уже высказывания-декларации композиторов указывают на совершенно несхожие прочтения Баха, и разброс здесь весьма велик. Можно предположить, что итоги сравнения разных позиций будут не менее интригующими, чем результаты психологического теста Роршаха, где один и тот же абстрактный рисунок по-

рождает великое разнообразие мнений испытуемых о том, что же на нем изображено. Далее, в последнем разделе статьи, будет сделана попытка обозначить причины, по которым множество композиторов XX века выбирают в качестве своего идеала именно Баха, столь далекого от них по времени и стилю.

В 1900 году, открывая XX век, молодой немецкий композитор Макс Регер сочиняет Фантазию и фугу на тему ВАСН для органа. Несколько лет спустя, в 1905 году, Регер пишет в журнале «Die Musik»: «Себастьян Бах для меня — начало и конец всей музыки, на нем зиждется и основывается всякий истинный прогресс» [9, с. 19]. Почитая Баха, Регер был убежден, что «не существует более свободной формы, чем фуга», и с уверенностью заявлял: «В наши дни слишком мало внимания в музыке обращают на архитектонику» [Там же, с. 80—81].

Тогда же, в начале XX века, современник Регера Густав Малер утверждал: «Идеалом для будущего могли бы стать композиторы столь же блистательные в науке баховской полифонии, сколь они естественны в претворении народной музыки» [7, с. 254—255]. Кроме того, нам известно из воспоминаний Натали Бауэр-Лехнер, что именно говорил Малер о хорах Баха, основанных на общеизвестных церковных напевах: «Для него [Баха] новизна тем была несущественна: главный интерес заключался в искусстве об-



*Иоганн Себастьян Бах, ок. 1720 г.
Портрет работы И.Я. Иле*

работки, развития, во множестве трансформаций» [10, с. 131].

С одной стороны, и Регер, и Малер считали Баха неким идеалом, к которому следует стремиться любому композитору. С другой стороны, каждый из них сосредоточил свое внимание, в первую очередь, на тех чертах стиля Баха, которые были субъективно важны именно для него. Для Регера главным приоритетом была ясная архитекtonика, основанная на целенаправленном развитии музыкального материала. Для Малера идея новаторства в его воображении была связана с сосуществованием в одном сочинении разнородного материала, который композитор успешно

объединял. По сути дела, и Регер, и Малер формулировали в своих высказываниях о Бахе свое эстетическое кредо и свой идеал музыкального стиля. Думая и говоря о Бахе, они на самом деле говорили о себе самих и невольно оставили нам наброски своих «автопортретов».

Та же тенденция прослеживается и у композиторов следующего поколения, среди которых было немало почитателей Баха. Так, молодой Пауль Хиндемит сочиняет «Хорошо темперированный рэгтайм», используя тему фуги до-минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» и мотив ВАСН, и задает по этому поводу несколько риторических вопросов: «Вы думаете, что Бах перевернулся бы в гробу? Ему бы это и в голову не пришло! Если бы Бах был жив сегодня, он мог бы изобрести шимми или, по крайней мере, ввел бы его в «приличную» музыку. Возможно, он бы увлекся некоей темой из “Хорошо темперированного клавира”, написанной композитором, который был бы для него подобен Баху» [6, с. 134]. По мнению Стивена Хинтона, это заявление можно перефразировать следующим образом: «Иными словами, если бы Бах был жив тогда, когда Хиндемит написал эти слова (1921), он был бы Хиндемитом» [Там же]. Формулировка эффектная, хотя и несколько преувеличенная.

Еще один пример, относящийся к тому же периоду в развитии европейской

музыки. В 1931 году, несколько лет спустя после формулировки принципов додекафонии, Арнольд Шенберг пишет две статьи под заголовком «Национальная музыка». Во второй из этих статей Шенберг перечисляет повлиявших на него великих композиторов, начиная с Баха:

«Моими учителями были, прежде всего, Бах и Моцарт, и вслед за ними Бетховен, Брамс и Вагнер.

От Баха я научился:

1. Контрапунктическому мышлению, то есть искусству изобретения музыкальных построений, которые можно использовать в качестве аккомпанемента к ним самим.
2. Искусству выводить все из одного и установлению связей путем трансформации.
3. Игнорированию «сильной» доли такта» [11, с. 173].

Спустя два десятилетия, в 1950 году, во время торжеств по случаю двухсотлетия со дня смерти Баха, Шенберг пишет свое (незавершенное) эссе о Бахе. Его начало было явно провокационным, призванным заинтриговать читателя:

«Я часто говорил: Бах был первым додекафонистом. Конечно, это была шутка. Я даже не уверен, не заслужил ли этого титула кто-то из его предшественников. Однако мое утверждение основано на факте: Фуга номер 24 из первого тома “Хорошо темперированного клавира” начинается темой, где использованы все 12 звуков... В фуге номер 24 хроматически измененные звуки не являются ни замещением [основных звуков — Ю.К.],

ни частью определенных звукорядов. Они наделены самостоятельностью, которая отчетливо видна в базовых сериях двенадцатитоновых сочинений, где используются все звуки хроматической гаммы» [Там же, с. 393].

Итак, и Хиндемит, и Шенберг чувствовали свои прочные связи с Бахом: Хиндемит воображал себя современным квази-Бахом, или иначе говоря, реинкарнацией великого мастера, Шенберг видел себя учеником и последователем Баха и считал свою композиторскую технику продолжением баховской традиции. В любом случае, Бах был для обоих композиторов весьма значимой фигурой, учителем композиции и духовным наставником.

Следующее поколение, начиная с ученика Шенберга Антона Веберна, отличалось несколько иным подходом к наследию Баха. Так, после исполнения в Лондоне его оркестровки шестиголосного ричеркара Баха из «Музыкального приношения», Веберн писал Францу Редереру:

«...не указано [у Баха — Ю.К.], инструменты или человеческие голоса исполняют музыку, должен ли темп быть быстрым или медленным. Нет обозначений темпа, не указана динамика — короче говоря, нет ничего, что обычно указывает, как следует понимать или исполнять сочинение. А теперь я превратил эту абстрактную концепцию в некую “Klangfarbenmelodie”» [13, с. 314].

Продолжая размышлять в том же направлении, Веберн писал дирижеру Герману Шерхену в связи с предполагаемым исполнением «своего» Ричеркара в 1938 году: «Я очень рад, что Вы работаете над моей (думаю, я могу так назвать ее) Фугой Баха... Она задумана так, чтобы донести характер Фуги как я его чувствую» [Там же, с. 315—316].

Общепринятое название оркестровки Веберна — «Бах-Веберн. Ричеркар из “Музыкального приношения”», отражает диалогическую природу этого опуса: согласие между «собеседниками» выражено в сохранении каждого звука баховского текста, а уникальное оркестровое решение выводит Веберна на уровень соавтора в полном смысле этого слова.

Композитор следующего, после-веберновского, поколения Альфред Шнитке в годы зрелости говорил о своем отношении к Баху: «И как далекий, недостижимый идеал — Бах. Бах сейчас стоит для меня в центре всего. Это тот центр, то солнце, которое светит во все стороны. Чем бы я ни занимался» [3, с. 37]. В то же время Шнитке был убежден, что и в этом воображаемом диалоге, диалоге с величайшим мастером, у него должен звучать собственный, ни с кем несхожий голос. В беседах с Александром Ивашкиным Шнитке признавался: «В какой-то момент я понял, что всякий — неокончательен. Даже если ты возьмешь Баха,

который для меня номер один. Но я не должен подражать Баху... Я не должен никому подражать, я должен оставаться таким, какой я есть... Я понял право каждого оставаться самим собой, невзирая на бесспорное наличие гораздо более значительного. Иначе ты не отойдешь от статуса отражения» [Там же, с. 178].

Сходство между подходом Веберна и Шнитке — поразительное, если учесть разницу в их музыкальной стилистике: оба композитора соединили как в своих высказываниях, так и в своих сочинениях преклонение перед Бахом и четко осознанный, собственный, совершенно иной подход к музыкальному материалу. Наряду с оркестровкой Веберна, примерами могут служить Вторая соната для скрипки и фортепиано и Фортепианный квинтет Шнитке, где мотив ВАСН включен в многообразные контексты современного музыкального мира, как символ вечных экзистенциальных вопросов о смысле всего сущего.

Вполне очевидно, что каждый из композиторов выбирал Баха в наставники по своим собственным причинам, и мотивация оказывалась совершенно разной. Не менее очевидно, что образ Баха у каждого из продолжателей отличался от того, что рисовало воображение другого композитора. Можно сравнить это многообразие в восприятии с совершенно несхожими интерпретациями одного и того же набора

чернильных пятен на бумаге — такой прием, как уже упоминалось, лежит в основе широко известного психологического теста Роршаха. Каждый из проходящих тест предлагает свою расшифровку абстрактного изображения, каждая версия далее анализируется, иногда и с использованием компьютерных алгоритмов. Психологи же используют результаты теста для диагностики особенностей личности и эмоционального функционирования испытуемого.

На первый взгляд, использование теста Роршаха в дискуссии о влиянии Баха на композиторов XX века выглядит довольно странным. Действительно, что общего у свободных ассоциаций по поводу чернильных пятен и интерпретацией баховского наследия его последователями? Однако общее здесь присутствует: в обоих случаях воспринимающий субъект выдвигает свою, личную интерпретацию некоего объекта, у которого нет явной, ощутимой и однозначной формы, и потому в основе каждой интерпретации доминирует неповторимо личное воображение каждого из участников эксперимента.

Как видно из высказываний композиторов, каждый «портрет» Баха был, до известной степени, размышлением воспринимающего о себе самом. Иными словами, каждый композитор видел Баха под своим собственным углом зрения, и образ Баха становил-

ся воображаемым зеркалом, в котором последователь Баха видел самого себя — иногда и в образе Баха. В такой ситуации имя Баха нередко упоминается для подтверждения легитимности конкретных личных предпочтений, существующих у каждого.

В подобном случае неминуемо возникает вопрос об эмоциональном отношении последователя к предшественнику. Иначе говоря, был ли этот незапланированный тест Роршаха источником позитивной или негативной реакции для композитора младшего поколения? Был ли образ Баха источником вдохновения или скорее источником напряжения и тревоги?

В этом контексте, упомянутая выше теория Блума о страхе влияния может быть применима лишь частично, поскольку она акцентирует фактор бессознательного и потому не может объяснить, почему столь разные композиторы совершенно осознанно выбирали Баха в качестве своего образца и идеала. Возможно, правда, что в ряде случаев теория Блума поможет объяснить и прокомментировать стресс, который неизбежно возникает при сравнении себя с гениальным предшественником. В этом случае появляется дополнительный вопрос: может ли стресс быть фактором позитивным, или он ведет лишь к перенапряжению творческих сил? Как известно, в обыденном словоупотреблении слова «стресс» и «тревога»

имеют чаще всего отрицательную коннотацию.

Однако создатель теории стресса, Ганс Селье, подходил к этому явлению иначе. Он утверждал, что стресс отличается от других физических реакций — его вызывают и радостные, и печальные новости, а его импульсы могут быть как негативными, так и позитивными. Негативный стресс Селье называл дистресс («distress»), а позитивный — эустресс («eustress»).

Согласно сравнительно недавним исследованиям, влияние стресса на конкретного индивида определяется не типом стрессора, а тем, как этот стрессор воспринимается — видят ли в стрессоре пугающую угрозу или возможность ответить на вызов. В последнем случае вполне вероятна реакция на стресс как на источник надежды, энергии, обретения смысла; эта реакция становится индикатором эустресса (позитивного стресса) [8].

Вероятно, многие композиторы XX века могли бы согласиться с утверждением, что соприкосновение с творчеством Баха становилось для них источником надежды, энергии и обретенного смысла. В большинстве случаев, влияние Баха было фактором в высшей степени позитивным, и воображаемый диалог композиторов с Бахом воспринимался каждым из них, насколько можно судить по историческим документам, как благо и открытие.

Так или иначе, дискуссия на тему о «страхе влияния» как явном источнике отрицательного стресса, наряду со стремлением к духовной опоре (источнику положительного стресса), должна быть дополнена дискуссией еще на одну тему: почему Бах? Или, если уточнить постановку вопроса: почему именно Бах остается столь желанным воображаемым собеседником вплоть до наших дней?

Поиск ответа на этот вопрос, казалось бы, возвращает нас к тесту Роршаха, поскольку у каждого из композиторов причины могли быть совершенно разными, по крайней мере, по их субъективным ощущениям и оценкам. Действительно, ответов на поставленный вопрос существует много, и коснуться их всех в рамках данной статьи не представляется возможным. Однако даже крайне лаконичные высказывания композиторов, которые процитированы выше, позволяют различить в их отношении к Баху нечто общее.

Одна из возможных гипотез о природе этой общности связана со статусом Баха в профессиональном композиторском сознании. Известно, что к началу XX века непревзойденное мастерство Баха стало почти мифом, воспринималось как идеал профессионального совершенства. Соответственно, достичь баховского уровня мастерства всегда оставалось труднейшей, но и самой желанной целью. Думать о себе как о последователе Баха возвышало дух

и одновременно повышало самооценку. Так возникало чувство принадлежности к избранному кругу, кругу участников «Игры в бисер», если воспользоваться заглавием романа Германа Гессе.

Эта гипотеза, как другие возможные предположения, нуждается в проверке и подтверждении. Возможное направление поисков обозначил в своих на-

бросках о Бахе Витольд Лютославский, один из классиков музыки XX века:

«Размышляя о произведениях Баха, мы часто поражаемся его способности высвобождать огромные массы духовной энергии столь просто и естественно, как будто это нечто само собой разумеющееся. Именно ясность баховского искусства — возможно, его самая великая тайна» [12, с. 189].

ЛИТЕРАТУРА

1. Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1998.
2. Бушмин А.С. Преемственность в развитии литературы. Л.: Художественная литература, 1975.
3. Ивашкин А.В. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: РИК «Культура», 1994.
4. Bloom H. The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry. NY: Oxford University Press, 1973.
5. Bonds M.E. After Beethoven. The Imperative of Originality in the Symphony. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996.
6. Hinton S. Hindemith, Bach, and the Melancholy of Obligation // Bach Perspectives. Vol. 3: Creative responses to Bach from Mozart to Hindemith / Ed. by M. Marissen. Lincoln — London: University of Nebraska Press, 1998. P. 133—145.
7. Lebrecht N. Mahler Remembered. London Boston: Faber and Faber, 1987.
8. Nelson D., Cooper C. Stress and health: a positive direction // Stress and Health Vol. 21 (2) (2005). P. 73—75.
9. Neues Max-Reger-Brevier / Hrsg. von H. Kühner. Basel: Amerbach-Verlag, 1948.
10. Odefey A. Gustav Mahler, Johann Sebastian Bach und die Mystik // Musik als Lebensprogramm: Festschrift für Constantin Floros zum 70 Geburtstag / Hrsg. von M. Spinder, G. Krieger. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2000. P. 129—144.
11. Schoenberg A. Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg. London: Faber and Faber, 1975.
12. Witold Lutoslawski on music / Ed. by Z. Skowron. Lanham, Maryland: Scarecrow Press Inc., 2007.
13. Zenck M. Tradition as authority and provocation: Webern's confrontation with J.S. Bach // Bach Studies I / Ed. by D. Franklin. Cambridge University Press, 1989. P. 297—322.

ПОИСК ГЛУБИННЫХ СМЫСЛОВ НА ОСНОВЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ*

Проблема интертекстуальности, впервые прозвучавшая в литературоведческих работах Юлии Кристевой в конце 1960-х годов XX века, оказалась плодотворной не только для теории литературы, семиологии, но и для музыковедения, поскольку в композиторском творчестве она давно уже освоена самой практикой. Следует заметить, что актуальность этой проблемы с течением времени только возрастает вместе с появлением новых методов работы в интертекстуальном пространстве.

Согласно высказыванию Р. Барта «каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, социальных идиом и т.д. — все они поглощены текстом и перемешаны в нем. Интертекстуальность <...> представляет собой общее поле анонимных формул...» [1, с. 415]. В свою очередь, исследователь творчества Р. Барта Г. Косиков замечает: «Любой пишущий, даже если ему не пришлось прочесть ни одной книги, все равно находится под влиянием окружающих дискурсов (социологических, бытовых, научных, пропагандистских и т.п.), под влиянием которых и складывается вновь возникающий текст» [2, с. 18].

По наблюдению О. Ревзиной интертекстуальность имеет огромную шкалу: «от цитаты до “следовой структуры”, представляющей собой некие “осколки”, обладающие лишь метонимической функцией» [3]. Представление же о об интертексте как «огромном цитатном фонде» принадлежит Б. Гаспарову [Там же].

Текстовые взаимодействия, как метод искусства XX—XXI веков, позволили открыть новые измерения привычного, сделать акцент на глубинных смыслах, создав новые модусы прочтения «чужого слова».

Различные соприкосновения стилей или конкретных текстов, всевозможные цитации, стилизации, аллюзии повышают концептуальность произведения, порождая не только мощную драматургию, но образуя глубинные смыслы произведения. В результате в звуковой мир конкретного произведения вносится «голос» *прошлого*.

* Статья написана на основе доклада автора на Международной научной конференции «Музыкальный форум 2014» (Москва, ноябрь 2014 г.)

Интертекст имеет множество реализаций. В настоящей статье речь пойдет о двух категориях, одна из которых связана с внутримызыкальными переключками между произведениями разных авторов и стилей, а вторая — с пересечением собственных границ текста и взаимодействием разных видов искусства, объединяющихся вокруг одного художественного объекта.

Внутримызыкальные взаимодействия — прямо или косвенно — осуществляются на разных уровнях: сюжетном, интонационно-тематическом, лексическом, жанрово-стилевом, структурно-композиционном, драматургическом. Важно понимать их наличие и владеть навыками их раскрытия, особенно для исполнителей. Например, если не знать, что в медленной части 31-й сонаты Бетховена использована цитата из «Страстей по Иоанну» (№ 58 — ария альты), то глубинный смысл евангельской идеи не раскроется исполнителю.



И.С. Бах. *Johannes passion*. Ария альты № 58

Смысл арии передан в словах: «Свершилось все». Бетховен в медленной части сонаты воспроизводит характерный комплекс интонаций: некое подобие речитативной фразы (как бы партии Евангелиста), затем инструментального вступления, и, наконец, ариозо (соответствующее вступлению голоса — альты). Есть разница в тональностях. У Баха — h-moll, у Бетховена — as-moll. Но бетховенская густо-бемольная тональная версия создает новое осмысление баховской темы, связанной с евангельским повествованием, новое измерение страдания и сострадания.





Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано оп. 110 № 31. Часть 2

Другой пример: почти точное совпадение темы фуги из 1 части кантаты И.С. Танеева «Иоанн Дамаскин» и речитатива альты (№ 9) из «Страстей по Матфею» И.С. Баха.



С.И. Танеев. Кантата «Иоанн Дамаскин».

Внизу: И.С. Бах. Страсти по Матфею. Речитатив альты № 9

Каков результат подобного взаимодействия? Совершенно очевидно, что привычная трактовка танеевской темы как «романсовой» явно недостаточна. Глубинный смысл оказывается иным — танеевский «романс» наделяется «страстной» символикой.

Необычайной представляется интонационная связь побочной партии из 6-й симфонии Чайковского с темой «танца семи покрывал» Саломеи из одноименной оперы Р. Штрауса. Такая коннотация может показаться некорректной, но концептуально она объяснима. Танец воплощает в себе многогранный образ Саломеи — негу, томность, необузданную экзатичность, болезненное чувство любви.

Элемент побочной партии 6-й симфонии П. Чайковского, несомненно, является «знаковым» воплощением этой темы любви в «танце семи покрывал». Однако Р. Штраусом она интонируется иначе, в ней «цитируются» только первые 4 звука темы Чайковского, но они узнаваемы, поскольку это ядро темы. Начавшись, эта тема всякий раз быстро «сворачивается», превращаясь в короткий мотив, ин-

тенсивно секвенцируемый далее. Интонации *идеальной* темы любви трансформируются в соответствии с образом Саломеи.



Р. Штраус. «Саломея». Танец «семи покрывал»

Это пример цитации, которая подразумевает более свободное обращение с заимствованным материалом, чем цитата, сохраняя наиболее узнаваемую его часть.

Важно знать метод работы с материалом самого Р. Штрауса. В своих симфонических поэмах и симфониях он часто прибегает к чужой лексике и «говорит» языками разных композиторов: И. Гайдна, Ф. Шуберта, Мендельсона, Ф. Шопена, Р. Вагнера, Г. Малера. Это «стилевое многоязычие» образовало мощный ресурс, которым композитор пользуется в зависимости от концепции сочинения. Так, например, Дон Жуан, Дон Кихот, Муж (в «Домашней симфонии») изъясняются в чувствах к своим возлюбленным *вагнеровской* «любовой лексикой».

Ручей, встретившийся путнику в горах («Альпийская симфония»), «воскрешает» *шубертовский* стиль, напоминая о ручье из «Прекрасной мельничихи». Красота ночного пейзажа в той же «Альпийской симфонии», соответственно, «описывается» *шопеновским* языком. Иронический подтекст симфонической поэмы «Дон Кихот» во многом обязан лексике *малеровских* маршей, игры ребенка в «Домашней симфонии» замечательно переданы *гайдновским* языком, а колыбельная — *мендельсоновским*, в последнем случае использована цитата из «Песни без слов» (g-moll, № 6).

Почти не прибегая к цитатам, Р. Штраус применяет лексику разных композиторов, используя этот метод для усиления образа, придания ему многогранных черт. Подобная пластичность мышления и умение «говорить» разными языками, легко перестраиваясь в любой стиль, характеризует метод композиции, применяемый тогда, когда концепция требует «чужой лексики». Композитор постоянно «выбирает» форму представления своего героя.

«Многоязычие» Р. Штрауса служит изысканным целям, придавая многим его произведениям ироническую окраску. Например, в симфонической по-

эме «Дон Кихот» Штраус прибегает к жанровой аллюзии — к танго, интонации которого «рассеяны» в музыкальной ткани поэмы и постепенно вырисовываются в 5-й вариации. Смысл этой скрытой аллюзии — передать страсть, бушующую в душе рыцаря.



Р. Штраус. «Дон Кихот». Вариация № 5

В 5-й вариации Штраус использует пассажи арф — момент, когда Дон Кихот увидел Дульсинею. Они отсылают к сходному моменту из балета Минкуса «Дон-Кихот» (вариация Китри-Дульсинеи, которая предваряется пассажем арф). В 6-й вариации Штраус подтверждает родившуюся ассоциацию — он применяет «балетную» (облегченно-дивертисментную) стилистику, словно подтверждая ориентацию на балет Минкуса. Это усиливает театральную условность персонажа. Нет отсылки по материалу, но есть образная отсылка.



Р. Штраус. «Дон Кихот». Вариация № 6

П. Хиндемит тоже «говорит» разными языками. Но языки, с которыми его стиль вступает во взаимодействие, адресуют большей частью к эпохам — барочной, классической, романтической — и к соответствующим жанрам, представляющим эпоху. Порой прорисовываются и авторские стили, как конкретные «голоса» этих эпох. Например, во 2-й фортепианной сонате П. Хиндемита на фоне «эпохальных» слышатся «голоса» С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Ф. Шопена и других композиторов.

«Многоязычие» иного плана существует в сочинениях В. Рябова, интертекстуальный модус которого тяготеет к «именным» стилям, и, прежде всего, к Баху и Брамсу, чьи «голоса» наиболее слышимы среди других. В частности, 4-я симфония В. Рябова посвящена памяти Брамса, она и адресует к своему первоисточнику — 4-й симфонии И. Брамса.

В фортепианном цикле «Три пьесы» ор. 65 В. Рябова каждый номер имеет конкретную адресацию. Первая — *Каприччио памяти И. Брамса* — соответственно, написана «брамсовским» языком с характерной фактурной расстановкой голосов, мотивной структурой тематизма.



В. Рябов. Три пьесы ор. 65. Каприччио памяти И. Брамса

Судя по различным признакам, композитор опирался большей частью на Интермеццо ор. 117, интонационно приближаясь к Интермеццо № 1, а тонально (b-moll) к Интермеццо № 2. Природа мелоса, фактурная графика, терцово-секстовые дублировки голосов, плотность звучания, балладно-эпическая манера повествования, массивность и в то же время хрупкость, импульсивность и экспрессия — отличительные черты стиля обоих композиторов. Вместе с тем используется кластерная техника, но образный мир не теряет связи с первоисточником.

Вторая пьеса, «Молитва», отсылает к баховской прелюдии и фуге из 1 тома ХТК es-moll — одной из самых проникновенных молитв в музыке. В то же время ощущается связь и с Интермеццо ор. 118 № 3 И. Брамса. Не случаен и трехдольный метр (у Баха 3/4, у В. Рябова и И. Брамса 3/8).



В. Рябов. Три пьесы ор. 65. Молитва

В третьей пьесе цикла — «Адриатическая волна» — вновь отсылки к Брамсу, в частности, к Интермеццо ор. 116 № 5 и № 7.



В. Рябов. Три пьесы ор. 65. Адриатическая волна

Необычный пример работы с интертекстом представляет собой фортепианный цикл В. Рябова «Эскизы храма в параллельном мире». Он написан как постлюдии к шести прелюдиям и фугам из ХТК И.С. Баха: C-dur (1 т.), a-moll (2 т.), E-dur (2 т.), g-moll (2 т.), H-dur (1 т.), h-moll (1 т.). Одновременно цикл представляет собой сюиту, которая может исполняться отдельно, независимо от баховских первоисточников. В сюите ярко проявлен барочный колорит, где основной голос — это голос клавесина: хотя звучит рояль, но фактура, виртуозные пассажи имеют ярко клавесинный характер.

Несмотря на дерзость самой идеи — написать постлюдии к гениальным сочинениям И.С. Баха — в этом проявилось преклонение В. Рябова перед Бахом, которое ощутимо и в других его сочинениях. Данный цикл не является стилизацией или цитированием, он служит воплощению постоянного баховского «присутствия» в мире, в мировой культуре — в этом и заключается глубинный смысл цикла Рябова. Соблюдая этическую грань и не вторгаясь в тексты оригиналов, автор отразил в своих пьесах «след» баховского присутствия.

Постлюдии выглядят своеобразным *продолжением*, следующей «главой» тех первоисточников, на которые он опирается. В этом нет никакого уравнивания себя с Бахом, нет никаких претензий на равенство. Это своеобразное «повествование» о Бахе языком Рябова. Сохранен и ярко проявлен барочный колорит, воспроизводимый виртуозными пассажами клавесинного характера. При этом избранные Рябовым барочные жанры — *фантазия, ария, каприччио, хорал, менуэт, тема с вариациями* — помечены ремаркой «quasi».

В *постлюдии* № 1 (Quasi Fantasia) к прелюдии и фуге C-dur (1 т.) «параллельный мир», прежде всего, отзывается звучанием клавесинной фактуры. Рябову

прекрасно удалось воспроизвести его колорит — виртуозно-импровизационный, слегка диссонирующий, суховатый, резковатый, с обилием пассажей и украшений. Кроме того, Рябов использует прием, напоминающий фантастические отражения (искажения) предметов: фигуры необычно удлинены, завихрены, легко распадаются и собираются вновь. Гармонии, включенные в импровизационную ткань, — не баховские конструкции, а остро-диссонирующие созвучия. В то же время нельзя отрицать некоторую «сохранность» гармонического остова, скорее всего, выполняющего функцию того «предела», за которым и начинается «зазеркалье».



В. Рябов. Эскизы храма в параллельном мире. Постлюдия № 1

Порой отражаются и «правильные» фигуры (отдельные интонации, гармонии), простиупающие из оригинала. Так, почти точно воспроизведен фрагмент коды прелюдии C-dur Баха. В постлюдии Рябова ярко проявилась своеобразная игра, заключающаяся в том, что отдельные интонации внезапно проникают из реального в отраженный мир и грань между мирами оказывается достаточно подвижной.

Кода — всегда значимая часть формы в фугах Баха, в ней нередко осуществляется скачок темпа, внезапная смена стилистических фигур, для нее характерно включение импровизационной стихии, компенсирующей жесткую логику фути. В. Рябов сохраняет эту традицию. Кода усилена, акцентирована и увеличена в объеме в сравнении с баховским прототипом.



В. Рябов. Эскизы храма в параллельном мире. Постлюдия № 1

Постлюдия № 2 (Quasi Aria) к циклу a-moll (2 т.) напоминает арию из «Гольдберг-вариаций» Баха и другие ариозного плана части баховских циклов (к примеру, вторые части клавирных концертов). Здесь сочетаются ариозный и фантазийно-импровизационный стили.



В. Рябов. Эскизы храма в параллельном мире. Постлюдия № 2

Композиция опирается на характерный для барочной арии синтез, который включает в себя элементы *basso ostinato*, старинной двухчастной, концертной, старосонатной форм. Собственно мелодия (вокальная форма арии) имеет двухстрочное строение. В арии «суммируются» интонации баховской прелюдии и фуги *a-moll*, в результате чего напевная мелодия звучит на фоне *basso-ostinato*. Все формы, как и в барочных композициях, сочетаются мягко и естественно, сопрягая в себе многогранность и гармонию целого.

Постлюдия включает в себя и легкий джазовый колорит, какой встречается, к примеру, у Д. Шостаковича в прелюдии *C-dur* из цикла «24 прелюдии и фуги». В этой связи жанрово-стилевые аллюзии имеют более сложный характер адресаций — не только к прелюдии И.С. Баха, но и к ее интерпретации Д. Шостаковичем. Так сплетаются разные стили, расширяя художественное пространство постлюдии.

Как и стиль, жанр сюиты Рябова предполагает включение исполнительских аллюзий. Это дает новую жизнь идее контраста, свойственного сюите, — контраста баховского цикла и постлюдий В. Рябова. В исполнительской версии звучания всего триптиха возникает еще одна грань. Прелюдия и fuga И.С. Баха в контексте триптиха воспроизводятся самим композитором сухим клавишинным звуком (в манере Г. Гульда)¹, им противостоит напевная постлюдия (*quasi aria*).

Постлюдия № 3 (*Quasi Capriccio*) к прелюдии и фуге *E-dur* (2 т.) неожиданно модулирует в иное стиливое пространство — близкое С. Прокофьеву. Улавливаются отзвуки «Мимолетностей» и «Сарказмов», неожиданно включающиеся и наполняющие звуковой мир постлюдии.



В. Рябов. Эскизы храма в параллельном мире. Постлюдия № 3

¹ Сохранившаяся запись с концерта, посвященного памяти Г. Гульда, где В. Рябов исполняет этот триптих, наглядно свидетельствует о неслучайно возникшей коннотации.

Музыкальный язык этой постлюдии характеризуется отчетливым чередованием барочных виртуозных пассажей с прокофьевской стилистикой. Гротескные преувеличения, «устрашающие» басы, длинные гроздя тритонов, нисходящих секундовых оборотов — все эти стилистические фигуры узнаются как принадлежащие прокофьевскому интонационному словарю. Причудливый стилевой поворот объясним жанром каприччио.

Художественный результат связан с остроумной игрой неожиданными эффектами, но В. Рябов нашел точки пересечения далеких стилей. Они «аргументированы» рондообразной формой, характерной как для барокко, так и для Прокофьева; виртуозными пассажами, мистериозным звучанием (есть эпизод *misterioso*), что позволяет заходить в далекие «миры».

В Постлюдии № 4 (*Quasi Choral*) к прелюдии и фуге *g-moll* (2 т.) в наибольшей степени выражены жанровые черты — в ней синтезируются элементы хора-ла, менуэта и сарабанды. Объединяет все жанровые признаки хоральная фактура. Ее гармоническая ткань, состоящая из трезвучий и септаккордов, представляет собой расширение палитры тональности *g-moll* такими включениями, как *e-moll*, *f-moll*, *fis-moll* и другими, менее тонально определенными. Эти блики, осуществляющие «перевод» старинных жанров в современное звучание, отражают тонкую игру стилевыми фигурами. Однако остро диссонантная ткань сарабанды воспроизводит не просто современный гармонический язык как таковой, скорее, тонко уловленную композитором «фальшь» старинного клавесина, образ которого незримо присутствует в этом цикле. Связи с баховским первоисточником прослеживаются на уровне принципа ритмического оstinato, хотя совершенно иного, чем в баховской прелюдии, в которой тоже применена единая ритмоформула.



В. Рябов. Эскизы храма в параллельном мире. Постлюдия № 4 (Хорал)



В. Рябов. Эскизы храма в параллельном мире. Постлюдия № 4 (Сарабанда)

Постлюдия № 5 (*Quasi Menuett*) к прелюдии и фуге H-dur (1 т.) продолжает стилистику, проявившуюся в 3-й постлюдии в связи с языком прокофьевских «Мимолетностей» и «Сарказмов». Однако постлюдия № 5 существенно иная, поскольку многие ее интонации (в отличие от постлюдии № 3) произрастают из первоисточника — фуги H-dur. Это проявилось в конкретных ритмоформулах, терцовых и секстовых мотивах, при этом органично сочетающихся с прокофьевской и рябовской стилистикой. Необычные переплетения разностильных интонаций мягко и пластично существуют в одном контексте, отражая мир, «параллельный» баховскому.



В. Рябов. Эскизы храма в параллельном мире. Постлюдия № 5

Постлюдия № 6 (*Quasi Tema con variazioni*) к прелюдии и фуге h-moll (1 т.) представляет собой самостоятельный цикл, состоящий из темы и 9 вариаций. Этот грандиозный финал связан с философским осмыслением творчества Баха — как источника последующих стилей. Здесь множество переплетений, в которых угадывается «фантомное присутствие» Баха, Прокофьева, Берга, Шостаковича, романтиков. Вариации в данном случае функционируют в качестве стиливых «вариаций» самой культуры. Тема близка баховской стилистике, вариация № 1 — прокофьевской.



В. Рябов. Эскизы храма в параллельном мире. Постлюдия № 6 (Тема)



В. Рябов. Эскизы храма в параллельном мире. Постлюдия № 6 (Вариация 1)

Вариация № 4 напоминает начальные интонации 5-й симфонии Д. Шостаковича, в свою очередь, своей ритмоформулой близкие к прелюдии *g-moll* из 2 т. ХТК Баха.



В. Рябов. Эскизы храма в параллельном мире. Постлюдия № 6 (Вариация 4)

Специфической особенностью вариации № 6 оказывается ее импрессионистический склад. Вариации №№ 5, 7 и 8 вновь адресуют к баховской стилистике, в одном случае воспроизводя фактуру (органа), в другом — жанры (жиги и фуги). Цикл заканчивается продолжительным *Lamentoso* (вариация № 9).



В. Рябов. Эскизы храма в параллельном мире. Постлюдия № 6 (Вариация 8)



В. Рябов. Эскизы храма в параллельном мире. Постлюдия (*Lamentoso*)

Вариационный цикл, завершающий постлюдии, оказывается кульминацией всего замысла. В рамках заявленного «двоемирия» (И.С. Бах — В. Рябов) образовалось «многомирие», проступившее благодаря разнообразной стилиевой лексике. Специфика композиторской работы заключается в умении не «изобразить»,

не стилизовать, а глубоко погрузиться в пространство иного стиля, сохранив при этом собственный. Вызванные к жизни «фантомы» уживаются друг с другом в смысловом поле постлюдий В. Рябова.

Еще один принцип интертекстуальных взаимодействий — «следовая структура». Как известно, прелюдия Д. Шостаковича C-dur из цикла «24 прелюдии и фуги» имеет адресацию к баховской прелюдии C-dur из 1 т. ХТК.



Д. Шостакович. 24 прелюдии и фуги. Прелюдия № 1

Два следующих примера в свою очередь адресуют к данной прелюдии Шостаковича. Во второй части из 2-й фортепианной сонаты Шнитке и Сарабанде из фортепианного цикла В. Рябова «Эскизы храма в параллельном мире» (он будет рассматриваться далее) использована одна и та же ритмоформула.



А. Шнитке. Соната для фортепиано № 2. Часть 2



В. Рябов. Эскизы храма в параллельном мире. Постлюдия № 4 (Сарабанда)

Во всех этих случаях нет никаких прямых интонационных связей с Бахом, нет привычного «диалога», а есть лишь «отголоски» баховского символа, текстовый «след», оставленный прелюдией Шостаковича. Ценность такого метода письма

заключается в использовании приема «двойной аллюзии». Его глубинный смысл определяется непрямой отсылкой к первоисточнику — прелюдии Баха, а надстроившаяся над ним «вертикаль» напоминает разрастание ветвей генеалогического древа.

Интертекстуальным по своей природе является и привычный «синтез искусств», обозначенный еще романтиками. Формы их взаимодействия могут быть разными, соответственно, разным является и художественный результат.

Вокальный цикл Ф. Пуленка «Труд художника» является примером, в котором синтез *музыки, поэзии и живописи* создает единый художественный смысл. Композитор обращается к поэзии Элюара. Элюар, в свою очередь, посвятил свои стихи художникам разных направлений XX века, таким как П. Пикассо, М. Шагал, Х. Грис, Ж. Брак, Ж. Вийон, П. Клее, Х. Миро. В вокальном цикле Пуленка, состоящем из семи частей, использованы тонкие аллюзии, подтекст, коннотации, и интертекст служит задачам образования глубинных смыслов. В данной статье будут рассмотрены только две песни: «Марк Шагал» и «Хаун Грис».

В песне «Марк Шагал» использован вальс. Однако не вальс как таковой, а знак чего-то иного («танца» влюбленных пар, их полета, часто изображенного на картинах Шагала) воплощает эта жанровая отсылка. В данном случае вальс и есть тот подтекст, в котором содержится основной смысл сочинения, но он предполагает знание первоисточника (картин художника).



Ф. Пуленк. *Труд художника. Марк Шагал*

В песне «Хуан Грис» Пуленк применяет красочные сопоставления тональных элементов: *cis-moll* — *Cis-dur*, *f-moll* — *F-dur*, *a-moll* — *A-dur*. Кроме одно-тональных, используются большетерцовые сопоставления.





Ф. Пуленк. Труд художника. Хуан Грис

Известно, что Грис много экспериментировал со стеклянными поверхностями, и это нашло отражение в его композициях (можно встретить изображение стакана, рюмки, кружки). Художника привлекала зеркальные свойства этих предметов, разные грани игры света и тени. Пуленк, сопоставляя разнотональные сегменты (каждая тональность представлена мажорным и минорным сегментом), тоже эффектно воплотил игру разными гранями. И вновь только знание первоисточника может обеспечить адекватную смысловую оценку, значительная часть которой принадлежит коннотациям (подтексту, скрытому смыслу).

Наконец, интертекстуальные взаимодействия, образующиеся за пределами самой музыки. Они редко служат объектом внимания музыковедов, поскольку сферой их проявлений оказывается художественная литература. Однако в тех случаях, когда основой сюжета является музыкальное произведение и оно функционирует не только как сюжетобразующий фактор, но и как композиционный, — музыковедение с полным основанием может включать такие произведения в орбиту своего внимания.

Роман Жоржа Дюамеля «Ночь Святого Иоанна» (1935 г.) положил начало различным романским версиям, фабулой которых выступает исполнение «Гольдберг-вариаций» Баха. В этом романе героиня играет «Гольдберг-вариации» на клавесине, а слушатели их по-разному интерпретируют, в соответствии с событиями собственной жизни.

Роман Нэнси Хьюстон «Гольдберг-вариации» (1981 г.) в точности повторяет структуру баховских вариаций: роман состоит из 32-х глав, каждая из которых уподоблена вариационному развитию и посвящена отдельному персонажу.

Роман голландской писательницы и пианистки Анны Энквист «Контрапункт» (2008 г.) — один из самых глубоких романов, в котором талантливая пианистка, чтобы справиться со своим горем — трагической гибелью дочери, — погружается в баховские «Гольдберг-вариации». Главы носят названия: «Ария», «Вариация 1»... Каждая вариация осмысливается матерью в соответствии с событиями из жизни дочери.

Французская исследовательница Мари-Жозе Фуртанье в своей статье «Текст как музыкальная партитура» проводит различные сравнения между литературным текстом и партитурой. Эта метафора принадлежит П. Рикеру. Фуртанье

в качестве объекта избирает «Гольдберг-вариации» И.С. Баха. Помимо анализа двух романов, о которых уже говорилось, Фуртанье привлекает анализ исполнения баховских «Гольдберг-вариаций» Г. Гульдом.

Сравнение литературного текста с музыкальной партитурой не случайно, поскольку сам музыкальный текст обладает множественными смыслами, и тем самым дает повод к многочисленным его толкованиям и интерпретациям.

В заключение следует отметить, что «расшифровка» глубинных смыслов, созданных благодаря текстовым взаимодействиям, ведет к более полноценному и осознанному восприятию художественной структуры сочинения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М.: Прогресс, 1989.
2. Косиков Г.К. Идеология. Коннотация. Текст (по поводу книги Р. Барта «S/Z») // Барт Р. S/Z / Общ. ред., вступит. ст. Г.К. Косикова. М.: Ad Marginem, 2001.
3. Ревзина О.Г. О понятии коннотации // Языковая система и ее развитие во времени и пространстве: Сб. научных статей. М.: Изд-во МГУ, 2001. С. 436—446.



ВМЕСТЕ УЧИТЬСЯ У МОЦАРТА

Беседа Ю. Рогачевой с В. Семенюком

Владимир Онуфриевич Семенюк — это имя знакомо очень многим музыкантам, в особенности хоровикам. Почти сорок лет В.О. Семенюк руководил академическим хором РАМ им. Гнесиных и преподавал хоровое дирижирование, его считают своим учителем более пятисот человек. Автор этих строк не исключение.

В.О. Семенюк, заслуженный артист РФ, профессор — музыкант, получивший образование как хоровой и симфонический дирижер. Его учителями были Елизавета Кудрявцева, первая женщина-дирижер профессионального хора в России, работавшая в Ленинградской академической капелле, и удивительный музыкант Арнольд Кац, создатель и главный дирижер оркестра Новосибирской филармонии.

В свое время В.О. Семенюка, совсем еще молодого музыканта, пригласил в Москву, в Гнесинку, А.А. Юрлов. С 1974 по 1986 г. В.О. Семенюк был вторым дирижером знаменитого хора В.Н. Минина. Но однажды ушел «в никуда», выбрав никому не известный студенческий хор.

Выбор, на первый взгляд, странный. Но в этом весь Семенюк: он всегда берется за почти безнадежные дела... И почему-то нередко выигрывает. Возможно, только студенческий хор мог в полной мере выразить его видение шедевров мировой классики. Для Семенюка хор имеет смысл только как коллектив единомышленников, причем непреходящей ценностью является сам репетиционный процесс. Именно в ходе изучения и подготовки партитуры к концертному исполнению студенты становятся музыкантами. И во многом воспитываются как личности.

Владимир Онуфриевич открыл — иначе не скажешь — способ прочтения и интерпретации партитуры, причем воплощение музыкального произведения по Семенюку невозможно без сознательного вовлечения певцов хора в процесс художественного творчества. А ведь наверняка, никто не откликается на этот музыкантский посыл так непосредственно и радостно, как студенты.

Рассказать об этом коротко невозможно. Сам Владимир Онуфриевич написал книгу «Хоровая фактура. Проблемы исполнительства», в которой излагает некоторые свои взгляды. Речь идет о насущнейших проблемах хорового дела, причем сама постановка целого ряда вопросов является революционной. Несомненно, этот труд станет отправной точкой для дальнейших исследований в области хорового исполнительства; однако книга не может заменить чуда общения с удивительным музыкантом.

В настоящее время Владимир Онуфриевич преподает в МГИМ им. Шнитке. Недавно стало известно, что В.О. Семенюк затеял по нынешним временам беспрецедентное дело: после успеха нескольких проведенных им на базе Института Шнитке семинаров он собирает хор, который будет заниматься раз в неделю. Бесплатно. Добровольно. Трудно загадывать, что из всего этого получится — по нашим-то рациональным временам. Но главное, что мальчишки и девчонки из разных учебных заведений столицы бегут вечерами по вторникам на хор к Семенюку; бегут с горящими глазами. И, значит, еще многие полюбят хоровое дело навсегда, и оно станет для них смыслом жизни.

Предлагаемая читателю беседа с В.О. Семенюком — некое приглашение к разговору о музыке, о хоровом искусстве, об академическом образовании. Но главная цель публикации — познакомить как можно большее число любителей музыки с удивительным музыкантом и напомнить о том, что у них есть еще время встретиться с его творчеством.

— Стало привычным и как бы само собой разумеющимся, что понятие «академический хор» говорит о неких высоких этических и эстетических задачах, которые решает хоровой коллектив. В справочной литературе «академическим», преимущественно, называется хор, манера пения которого отличается от народной. Что для Вас означает это понятие?

— Прежде всего, следование лучшим образцам. Затем, стиль и жанр в музыке для такого коллектива являются определяющими факторами.

Это и позволяет говорить об исполнении народных песен в академическом виде. Точно выверенная стилистика. Определенные критерии звука и тембра. Накопленные традиции, наконец.

Дело это живое. Нормы могут меняться — талант остается. Норматив общеевропейского интонационного языка становится эстетической нормой.

— Можно ли воспитать вкус, образовать музыкальный слух — через хор?

— А только так и можно!

— Хорошо, позвольте уточнить: а можно ли воспитать учебный хор так, чтобы все его певцы стали образованными музыкантами?

— Это наша задача. Можно воспитать учебный хор ВУЗа в целом, но не каждого в нем. Все никогда не научатся. Есть люди, которые приходят с закрытыми ушами, думать не хотят. Когда работаешь с хором, где тебя все ненавидят — это мучение. С хором, где тебя любят все — это еще хуже. Нужен замес. Тогда эти эмоции начинают взаимодействовать.

— Почему при этом далеко не все студенты даже из тех, кто искренне старается и хорошо работает в хоре, могут выйти и самостоятельно интерпретировать произведение?

— Подлинная задача ВУЗа — «учить учиться». У нас же это зачастую подменяется принципом «делай как я». В этом случае, когда человек остается «без костылей», он беспомощен. А вот если вместе учиться у Моцарта... Предложить: давай с моей помощью посмотрим, как это у Моцарта...

— Академическое образование это...

— Это, все-таки, лучшие образцы европейской музыки. Лучшие традиции. Сверхзадача — становление мышления (то самое «учить учиться»).



Владимир Онуфриевич Семенюк.
2010 г.

Это должно стать нормой на всю жизнь. Вообще, сомнение — это способ существовать в профессии. Если у дирижера исчезает «первый звоночек», все, ты кончился. Любое вступление «не вместе» должно порождать у дирижера анализ, кто в этом виноват. Это тяжелый путь. К дурному характеру, язве, и, увы, так далее... Но другого честного пути нет. Не существует.

— А случались ли в Вашей практике неудачные концерты? И догадался ли об этом кто-нибудь, кроме Вас?

— А как же! Не могу точно сказать, когда это было. Мы делали

программу из произведений Свиридова. Я пришел на первую репетицию после концерта. Ребята ждали разбора. Я сказал: «Все, что было на этом концерте — полная ерунда. И виноват на сто процентов только я. Могу объяснить, почему так произошло. Хотите?» Они не очень хотели. Были счастливы, что я так сказал. Это был только мой прокол, моя вина. Начиная от порядка программы, заканчивая тем, как это пелось. Я все понял уже после второй-третьей песни. А что поделаешь? На ходу рюкзак на парашют не поменяешь.

— *Владимир Онуфриевич, у Вас уникальный опыт работы и с профессиональным, и с учебным хором. В чем для Вас главное отличие в подходе к певцам?*

— В профессиональной капелле я имею право и возможность ставить задачу и требовать ее выполнения. А вот в учебном хоре надо все объяснять; ребят надо учить. Нужно показать несколько вариантов прочтения одного и того же эпизода. Предположим, одно — интуитивное, рожденное только эмоцией; второе — умное, профессиональное. Нужно дать послушать, понять, что из них правдивее, что лучше. Я думаю — так.

Если каждый участник учебного хора, — то есть будущий хоровик, будущий дирижер, — выполняет только твои задачи, не соучаствуя

в этом процессе, работа кончается. Я должен определять меру ансамбля, меру унисона вот в этом помещении, в этих условиях. Этот процесс должен рождаться и у них, и у меня одновременно, иначе опять будет это самое «ты — тише, ты — сюда, ты — туда»...

— *Учебный хор должен концерттировать? Каково, приблизительно, должно быть соотношение учебной и концертной деятельности?*

— Репетиционной работы должно быть значительно больше, чем выступлений. Я в этом убежден. Иначе учиться некогда. Конечно, страшно, когда много репетиционной работы, а концерт один-два, и тогда задача только одна — попасть в десятку. В противном случае все бессмысленно, и вот это трудно. Это невероятно трудно. Но соотношение должно быть в пользу репетиционной работы, иначе нет учения. Но должен быть и результат — его надо слышать.

— *Значит, учебный хор по определению не может быть концерттирующим и гастролирующим коллективом?*

— Нет! Одно не исключает другого. Только чувство меры и количество. Музыка, если она не звучит с эстрады, — мертва. Тогда она никому не нужна. Но в целом, подходить к учебному хору с мерилom капеллы — безусловное зло. Это принципиально иной организм. Основа,

возможно, общая, но способ работы, путь — иной. Здесь вокал должен ставиться в процессе работы. А поиск вокального звука и верной физиологии должен быть и в учебном, и в профессиональном хоре.

— *Вокальность в Вокальном словаре определяется как «удобство для пения». Но ведь...*

— Конечно, это чушь полная!

— *По Асафьеву вокальность или «вокалвесомость» — это ощущение напряжения и взаимодействия интервалов. Но тогда это не просто родственные понятия с интонированием, а прямо...*

— Вытекающие одно из другого. По-нашему, по-хоровому, вокальность это и есть мышечные ощущения, а все путают это с песенностью.

— *Но, если интонирование — это, по существу, выявление смысла путем реализации вокальности, то как это соотносится с разными стилями? Вроде бы, везде выявляем сопряжение одних и тех же тонов и интервалов, а как из этого должны получиться разные стили?*

— Очень просто: мы выявляем не просто интервалы, но противоречия с тем, как это принято. Вот, скажем, Лотти. Мы изучаем его «Crucefixus» с позиций накопленного в ходе целенаправленного изучения стиля и жанра слухового опыта. Мы привыкли, что эта интонация традиционно написана в нисходя-

щем движении. А тут — напротив, восходящий ход! Теперь жанр. Мотет! Мы знаем, как пишутся мотеты. Первая строфа полифоническая. Затем другой текст, фактура может быть любая. Каждая строфа может быть оформлена фактурно совершенно самостоятельно. А тут? Вторая строфа, а текст тот же. И так далее. У нас накапливаются вопросы. И мы должны их решить, отвечая на главный: «Во имя чего?»

Потом. Важно понимать, что при безграничных возможностях выразительного арсенала композиторов, их графический арсенал крайне скуден. Отсюда необходимость изучать музыкальный язык каждого конкретного композитора.

Взять хотя бы хрестоматийную ситуацию с баховскими ферматами: нужно просто знать, что они обозначают именно дыхание в конце фразы, ничего другого...

Даже, допустим, у того же Рахманинова в «Литургии» и «Всенощной» ничего, кроме *tenuto*, нету. Нету. А это всегда связано с интонацией слова. С артикуляцией.

Это, конечно, прежде всего, упирается в особенности индивидуального языка. Например, у Танеева в «Посмотри, какая мгла...» написано *tenuto* для партии басов («Блдный месяц невидимкой...»). Просто до этого было *non legato*, а теперь обыкновенно — так, как должно

быть, то есть *legato*. Точно так же бывает у Шостаковича. Возьми «Девятое января». «Не на бой с противником...»: стоит *tenuto*. Это значит — отказаться от предыдущего штриха. Это элементарная музыкальная грамота. А вот почему в самом начале первой поэмы, «Смелей друзья», стоит *tenuto*? «Смелей, друзья» — *tenuto* написано: это как понимать?

— Очень просто: чтобы была песня, а не марш. Не тарантелла.

— Он знал, для кого писал: для хоровиков. Он знал, как они будут из этого делать марш. А ему нужен был кант!

У Свиридова это сложнее. И у него появляются такие вещи... «Душа грустит о небесах». «Душа грустит...». В слове «душа» стоит два *tenuto*! Это уже принцип интонирования слова, присущий только Свиридову. Это познается, конечно, путем изучения многих его пьес.

— Тот самый слуховой опыт.

— Конечно. Он так слышал. Он так обозначал. У Танеева, Шостаковича — другое *tenuto*. У Свиридова — свое. У классиков — свое. Там меньше всего *tenuto*. У Рахманинова это, конечно, опора на произнесение текста. Видимо, имеется в виду полный вокальный звук. Но наши издатели и редакторы привнесли сюда слишком много своего... Они не могут поменять динамику, не могут поменять темп, не могут поменять минор

на мажор, а вот наставить этих вилок — сколько хочешь. Вот и не знаешь, верить этому или нет.

— Ну никак не получается верить.

— Не получается верить. Потому что в том же хрестоматийном «Лесе» Чеснокова в одном случае написана нисходящая фраза, а в другом — восходящая. А стоит в обоих случаях *diminuendo*. Музыка меняется совершенно. А мне говорят: интонируй вторую фразу так же, как и первую. Но это, все-таки, другая энергетика абсолютно. Обошлось ли здесь без вмешательства редактора?

А с другой стороны — «Верую» Рахманинова, где каждое главное слово интонируется тихо — вот это, конечно, золотые россыпи. Как хочется надеяться, что там не редактор поработал, а это действительно Рахманиновское...

— Прочитала о том, что Яворский считал, что студент, обучающийся в хоре, должен пропустить через себя некий «золотой запас», репертуар, отражающий специфику разных эпох, стилей, композиторов, шедевров. Вы в свое время на него ориентировались или пришли к этому самостоятельно?

— Я чрезвычайно высоко ценю мысли, советы, эстетику Яворского, безусловно. Больше, пожалуй, по письмам — там он точнее, конкретней. Думаю, он прав в первооснове

своей. Вообще, музыки, написанной в нашем, певческом, жанре, во всей европейской культуре количественно больше, чем всего остального. Кто-нибудь взял бы на себя труд считать. И, конечно, индивидуальный почерк композитора, его манера высказывания, ощущение материала, формы — в этих сочинениях они слышны настолько ярко, что учиться надо там. Эта культура, прежде всего, жанровая. Ну, вот смешно объяснять, что это fuga, а это — прежде всего танец. И почему Симон из Гайдновских «Времен года» поет тему из его симфонии.

— *Всегда это студентам привожу в пример.*

— *Где больше всего Брамса?*

— *Точно не в Венгерском танце № 5.*

— *Ну конечно не там, естественно!*

— *Для меня Брамс — это побочная партия Второй симфонии...*

— *Побочная партия Второй симфонии... Замечательно. Брамс и песня, Брамс и простота. Конечно, песня. Вот почему именно через наш жанр можно многое прояснить.*

— *Мне кажется, симфонистам очень не хватает понимания вокального интонирования.*

— *Симфонистам многого не хватает. Так же, как и нам многого не хватает. В свое время я пошел к Кацу не потому, что мне хотелось надеть фрак и взять палочку...*

— *Расскажите, почему.*

— *А я очень четко почувствовал, что без точного знания технологии эта профессия кастрированная. Понимаешь?*

— *Еще как!*

— *Еще как... Иначе это бутерброд без самого главного — без колбасы. Или без хлеба... Мне, прежде всего, была нужна технология. Да! Потому что симфонист может продирижировать симфонию Танеева с-moll, не зная, что там звучит цитата из «Прометея». А попробуй сделать его 27-й опус, не зная его романсов, квинтетов, симфонической музыки!*

— *Видимо, поэтому 27 опус пока так никто как следует и не записал.*

— *Не записал. И он не звучит! Это понятно, почему. Там есть изумительные, мощные хоры. И все-таки совесть моя в какой-то степени чиста: все-таки нам с ребятами удалось пропеть «По горам две хмурых тучи», «Из края в край», «На корабле» — не самые легкие сочинения.*

— *Назовите, пожалуйста, тех, кого считаете своими учителями. У кого Вы учились мыслить, учились искусству интерпретации, наконец?*

— *Буквально так: у всех по крупицам. Если говорить о личности, которая на меня очень сильно повлияла, то, прежде всего, это Мравинский. Именно сила его личности.*



*На занятиях
со студентами,
1990-е г.*

В какой-то степени это Минин, но это — искры, моменты. Мгновения.

Потом Арнольд Михайлович Кац... Его ведь сами музыканты называли «лучшие руки Советского союза». Технологию знал, как никто другой. Но он как музыкант начал расти, только когда стал учить, вот это точно... Он обожал аккомпанировать. Особенно, когда солиста надо «ловить» — это хлебом не корми. Однажды Арнольд Михайлович концерт поехал дирижировать: в программе была месса Бетховена C-dur. Что-то я ему даже показывал — по его просьбе. Потом он возвращается, я спрашиваю: «Ну как?» — «Да ну!» — «Что?» — «Да ну!» — и рукой машет: «Да ну! Эта месса тихо заканчивается!». Вот такой он

был, Арнольд Михайлович. Ну, обаяние, конечно, колоссальное, интуиция — тоже колоссальная, да и само знание «кухни»...

Конечно, невозможно не упомянуть Елизавету Кудрявцеву. Но это уже не столько влияние учителя, сколько человека и музыканта. Знаешь, когда человек на уроке дирижирования вдруг закрывает ноты и говорит: «Мы сейчас репетируем¹ “Страсти по Матфею”: тащи ноты!» И потом она играет мне «Страсти» целиком, и поет все! Это не могло не повлиять.

— Хорошо, но когда количество перешло в качество? Когда Вы поняли, как подходить к партитуре, как выявлять ту самую социально-значимую интонацию? Я точно знаю, с этим не рождаются.

¹ Имеется в виду период, когда Е.М. Кудрявцева была руководителем Ленинградской академической капеллы.

— Я шел от взаимодействия хора и оркестра в партитуре. Когда-то в 70-е годы я даже что-то написал такое... научное... В стенах этого заведения... Ну, там много корявого, неточного... Шел от конкретики голосов: вот все голоса движутся так, а один — иначе: почему? Нас с детства учили, что существуют нормы звуковедения... Но ведь они **почему-то** существуют, значит, это обусловлено какой-то выразительной целесообразностью... Вот от этого шел. Изучал голосоведение: это ведь часть музыкального языка, так? Если так, то этим языком выражается конкретная идея.

Приходилось отталкиваться от практики: грубо говоря, звучит то или иное произведение или не звучит. Хотя во многом это вопрос эстетики.

— *Расскажите, пожалуйста, о Вашем отношении к проблеме интерпретации. Интерпретация есть, в большей мере, выражение авторского замысла или собственной исполнительской эстетики?*

— Вот висит картина Дюрера. На картине изображен распятый Христос. Картина написана пятьсот лет назад. Торчащие ноги и кости. Сегодня она воспринимается иначе, чем тогда? Да. Меняется ли картина? Нет. Меняются ли люди? Да! Картина та же, люди другие.

— *Интересно было бы проследить отношение к проблемам*

интерпретации крупнейших авторитетов хорового искусства. Таких как Юрлов, например. Да даже об интерпретациях Ломакина, Багрецова сохранились ведь некоторые данные... Не говоря уже о Данилине, Свешникове...

— Обязательно нужно упомянуть здесь про Минина.

— *Да? А мне казалось, что именно у него все эти проблемы решаются, зачастую, как бы это сказать... чисто интуитивно.*

— Конечно, но он бывает убедителен. А ты думаешь, в нашем деле интуиция не важна? Правда, она должна крепко стоять на профессиональном образовании. Сначала ведь ты не отвечаешь на все эти «проклятые» вопросы об авторе музыки и слов, о стиле и жанре и тому подобное. А ты сядишь и играешь! И у тебя складывается определенное впечатление.

— *Ну да, а потом уже что-то мотивируешь, обосновываешь...*

— Конечно! Но, если хочешь, талант — это умение попробовать «на зубок», как бы с разных сторон, то, что подсказывает интуиция, и выбрать лучшее. Так вот, Минину это иногда удается. Конечно, он талантливый человек. Некоторые вещи он делал... Делал хорошо. Безусловно. Его достоинство в том, что он, если промахивался, то честно. Он очень хорошо работал над материалом. Я даже удивлялся иногда. Напри-

мер, я говорил: завтра надо вот это репетировать. А он вдруг отвечает: «Нет, я еще не готов». Причем абсолютно искренне, безо всякого пижонства. «Я еще не готов к этому». А уж это все пелось-перепелось... Этого не отнимешь!

— *Владимир Онуфриевич, чему Вы у него научились как музыкант?*

— Ну, наверно, какому-то обостренному, даже обостреннейшему отношению к звуку... Я сказал бы так. Вот тогда я начал соображать, что строй, ансамбль, унисон — это не совсем то, чем все мы привыкли это считать... И что большая ложь, когда мы декларируем, что хор — самый выразительный инструмент, а используем ничтожно мало из его возможностей...

— *Но если я предельно точно воспроизвожу авторский текст, если пытаюсь выявить авторский замысел, можно ли это назвать интерпретацией?*

— Нет! Надо понять главное: путь к интерпретации лежит, прежде всего, через постижение стиля и жанра. Первое. Ничего толкового, к сожалению, об этом пока не написано, все это существует на уровне разговорного жанра.

И второе. Мы — русские музыканты, и, думаю, имеем право исполнять все с русским акцентом. И не только потому, что у нас всю жизнь смесь французского с нижегородским. А потому что наш Березовский

говорил на том же языке, что и Моцарт. Они постигали одну и ту же науку у падре Мартини, практически в одно время, только Березовский был почти на 11 лет старше.

В результате, Березовский говорил в России «по-французски», и при этом нашел, выразил ту самую социально-значимую интонацию, вошел в общественное сознание, оказал существенное влияние на стиль эпохи и даже последующие стили. Соответственно, в нашей культуре закрепилось, возможно, даже более правильное восприятие стиля Моцарта, чем традиционное, западное.

Так имеем ли мы право на «русский акцент»? Думаю, да.

Соответственно, исполняя Моцарта, необходимо, в меру нашего понимания, выявлять все значимые интонационно-фактурные элементы. С акцентом это будет? Да! Верно ли это будет? Тоже да!

Прежде всего, исполнитель должен отдать себе отчет в том, почему сегодня, в XXI веке, он обращается именно к этому сочинению. Что я, как человек и музыкант, хочу этим сочинением сказать, что слышу, что делает исполнение этого произведения важным и для других?

И еще одно: сама идея этого произведения должна быть художественна, и сегодня оно должно быть способно вызвать эмоциональный отклик у слушателя.

ТЕКСТОЛОГИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ*

Маргиналии — или заметки на полях изданного трактата — такой жанр научного и художественного рецензирования кажется мне наиболее подходящим, чтобы выразить череду ощущений, которые возникают по прочтении выдающегося по основательности, остро актуального по кругу поставленных проблем и замечательного по увлекательности литературного изложения труда Татьяны Ивановны Науменко.

Вообще данная книга достойна гораздо большего, нежели похвальной рецензии с перечислением многосторонне аргументированных тезисов и решенных автором научных задач. Попытка превзойти ее выводы выглядела бы просто претенциозной, хотя бы по той уже причине, что рецензент не обладает столь же значительным объемом информации. Достаточно сказать — глубоко осмысленная в монографии проблематика базируется на материале более чем 2500 русских и западных диссертаций, на множестве книг и статей, на развернутой



серии интервью современных композиторов и музыковедов.

Вместе с тем, уже само исследование в силу своей актуальности побуждает, а нередко даже требует периодически выходить далеко за рамки опубликованного текста.

* Науменко Т.И. Текстология музыкальной науки. М.: Памятники исторической мысли, 2013. 584 с. Издательский проект Российского гуманитарного научного фонда № 13-04-16017д.

К счастью такую парадоксальную возможность для рецензирования предоставляет жанрово-структурное решение в виде цепочки маргиналий. Ведь каждая из них открывает простор для личных умозаключений и не обязывает к перечислению всех доказательств, а с другой стороны, намечает новые перспективы для тех областей знания, что граничат друг с другом, формируя многомерный контекст интертекстуального пространства. Тому содействует и фактор историко-этимологического восприятия избранного здесь термина: «morginalis» — «находящийся на краю» и потому связывающий разные смысловые сферы.

В соответствии с таким решением каждая «заметка на полях» будет предваряться цитатой из текста книги — своего рода ключевым эпиграфом, который явится смысловой основой для последующих аналогий и аллюзий...

Изучение любого периода истории полезно начинать с его актуальной лексики...

(Раздел «Стиль времени в терминах и понятиях». С. 14)

При чтении не только 7-ми глав и 24-х внутренних разделов, но даже при взгляде на саму обложку с названием монографии Т.И. Науменко, возникает ощущение отрадного методологического возвращения к исходному

глубинному смыслу и широко охватному этимологическому значению тех категорий, которые к нашим дням безмерно упростились.

Как чаще всего воспринимается нынче фраза «Текстология музыкальной науки»?

К великому сожалению она в области отечественного музыкознания резко сузила свой содержательный диапазон. Стала для большинства профессиональных музыкантов почти синонимом сопроводительных разъяснений к музыкальному тексту композиторских опусов. Пусть даже комментарии академического уровня и максимально подробных... Пусть с историческими экскурсами... Пусть с доскональным изучением особенностей почерка композитора и детализированным анализом различающихся авторских версий, с конкретизацией мелизмов и расшифровкой неясных либо чересчур сложных по графике фрагментов... Однако имманентный смысл в общественном сознании оказался забыт.

В книге он декларируется в заголовке и шаг за шагом восстанавливается в процессе чтения всех глав (I—VII). Понимается как наука о музыкальных текстах и об их научных интерпретациях во всем своем объеме и во всех ракурсах исторического и теоретического, семантического и структурного, а также порой и социального приложения к материалу.

Восстановление автором монографии исходного значения и смыслового объема модных и повсеместно употребляемых в нынешнем музыкознании парадигм убедительно выявляет тот крайне тревожный для нашей культуры факт, что внешняя новизна научной терминологии часто выполняет лишь функцию камуфляжа — при топтании на месте.

Тут вспоминается прибаутка, рассказанная выдающимся ученым-гидротехником Н.С. Розановым более 50 лет назад: «Для характеристики многих научных трудов есть у нас такое выражение — “толкать науку вбок”. Тянуть ее назад — перед коллегами неловко. Продвигать вперед — кишка тонка. А коли в сторону — тогда будет весьма похвальное “расширение взглядов”, не говоря уж о надежной и бесконфликтной защите диссертации».

Что же изменилось к нашим дням по прошествии более чем половины столетия?

На этот вопрос убедительно отвечает Т.И. Науменко в следующем разделе книги.

Обратим внимание на один феномен современности — виртуализацию жизни, перенесение ее в категориальную плоскость «как бы»...
(Раздел «Кульť инноваций в эпоху ностальгии». С. 23)

Проницательно вскрытый и блестяще сформулированный Т.И. Науменко парадокс — «кульť инноваций в эпоху ностальгии» — обретает для многих людей науки, живущих в «постсоветском времени» и обитающих в «постсоветском пространстве», важный смысл: не просто остроумного афоризма (как говорится, с прямым попаданием в яблочко), даже не столько социального обобщения, сколько точного исторического диагноза с фиксацией такой болезни нашего общества, которая требует серьезного и продолжительного лечения.

Т.И. Науменко не упускает из виду, что беда охватила не только русскую науку.

Собственно говоря, термин инновация пришел в Россию с Запада — как нередко у нас бывает, с изрядным опозданием — и был воспринят в большинстве случаев как модное словечко без особого вдумывания в появившиеся только у нас этимологические нюансы.

Какие-то журналисты побоялись отстать от времени. Другие подхалимски вторили фразам высокопоставленных чиновников. Были и ученые-гуманитарии, которые ощущали интонационную фальшь, но затрудненные обстоятельства финансирования исследований принуждали их в затруднительных случаях поступаться чистотой научной лексики.

Между тем, английское слово *innovation* (нововведение и обновление) в обиходном российском перетолковании имеет отдаленное отношение к фундаментальным задачам гуманитарных наук и к научному осмыслению творчества в сфере классической музыки. Подавляющее большинство русскоязычных словарей и рефератов, книг и сборников на передний план проблематики инноваций выдвигают критерии перспективного внедрения новшеств в области, где общественная польза (и соответственно выгода) с максимальной быстротой окажутся особенно ощутимыми — экономическое и финансовое планирование, новые методы в политике, деловой практике и торговле, инвестиции, совершенствование товаров и услуг, повышение эффективности производственных систем...

Так или иначе, в статистически усредненном российском восприятии, да и в очень многих зарубежных научных сообществах (особенно под влиянием всемирно известных трудов Йозефа Шумпетера) термин инновации в общественном сознании чаще всего сопровождается смысловым шлейфом неизменной связи с идеями предпринимательских функций и эффективной конкуренции. А подобная тенденция изначального подхода к вопросам художественного и научного творчества в лучшем случае может составить одну из перспектив при-

кладной науки, но уж никоим образом не основу фундаментальной.

Лингвистам известно, что в данной семантической плоскости существует все же исключение, дающее возможность применять названный термин без оглядки на теории упомянутого экономиста. Это инновация как новейшее явление в чисто разговорном языке, а затем и в художественной литературе. Подобный ракурс оказывается близким очень крупным теоретическим проблемам того актуального направления в музыковедении, которое занимается изучением многообразно разветвляющихся систем индивидуальной музыкальной лексики западных и русских «композиторов-авангардистов» XX столетия и наступившего на нашей памяти XXI века. Но вот парадокс. Десятки авторитетных музыковедов посвящают указанной проблематике многочисленные статьи и диссертации (они отмечены Т.И. Науменко в разделе «Приложение»). Однако вроде бы никто из названных музыковедов не употребил модное словечко и не сопоставил происходящий процесс в музыке с теми явлениями, что изучаются языковедением и филологией.

Вернемся в этом аспекте к емкому смыслу метафорического подзаголовка «Культ инноваций в эпоху ностальгии» в главе Т.И. Науменко «Парадоксы времени “Пост”».

Выступая в роли категории семантического пространства-топоса, инновация как бы устремлена в виртуальное будущее, а реальное ее продвижение направлено в прошлое. Вот такое невообразимое положение с полярно раздвоенными векторами времени-хроноса и вызывает чувство непереносимой ностальгии. Оно усугубляется прочно укоренившимся ныне в общественном подсознании наукообразным мифом, а по сути своей призраком или миражем якобы объективного и независимого от человека процесса неизбежной эволюции.

Кричащие противоречия между многократными обещаниями любых благодеяний в будущие времена и столь же многократными забвениями ранее обещанного ко временам настоящим — все это закономерно способствовало и донныне способствует идеализации времен минувших. Причем подобная стереотипная ситуация повторялась и повторяется каждый раз, когда материальным ценностям (экономике) отдается безусловный приоритет перед ценностями духовными (культурой). Однако мало кого озаботил вопрос — как чисто риторический, так и сугубо практический: отдайте в руки, пусть безусловно послушных, но некультурных исполнителей наилучшую, даже идеальную экономическую программу и взгляните, получится ли хоть что-нибудь? Лишь поэт Александр

Блок, будто бы в ответ на возможный вопрос, прощаясь с уходящим в прошлое XIX веком, написал о том в поэме «Возмездие» мудрые и — как теперь абсолютно стало ясно — пророческие строки, которые и для нас, уже в XXI столетии ни в чем не потеряли качеств самой острой актуальности: «Век расшибанья лбов о стену / Экономических доктрин».

В постсоветской музыкальной культуре как будто произошло новое «расслоение времени»...

(Раздел «О “времени музыковедов”». С. 42)

Какими критериями должны определяться границы «времени музыковедов»? — спрашивает Т.И. Науменко и затем обстоятельно излагает исторические факты...

...В первое же десятилетие становления Советской власти начала формироваться официальная позиция, согласно которой каждый музыковед призван был стать идейным посредником. Между властью и музыкальной интеллигенцией. Между композиторами и представителями трудового народа — как реальными или же потенциальными слушателями. Между молодым поколением учащихся-музыкантов и широким кругом преподавателей и профессоров, художественные и педагогические, исторические и философские воззрения каковых предстояло направлять в «единственно верное» русло

марксизма-ленинизма. Именно потому статус отечественного музыковедения оставался в нашем государстве сравнительно высоким на протяжении более чем полувека, что не избавляло конкретных ученых от возникавших «проработок и чисток» (о чем пишет Т.И. Науменко).

В дозволенных пределах ученые могли даже поступать по своему усмотрению и порой в дипломатически хитроумной форме оберегать музыкальное искусство от роковых поворотов коммунистической идеологии. Воспоминания о том сохранились даже и в моей памяти. Так, будучи учеником 1-го класса Центральной музыкальной школы, я однажды оказался свидетелем разговора между двумя педагогами — ничего тогда не понял, но запомнил все почти дословно. В тайном шепоте беседы речь шла о «блестящем докладе» профессора С.С. Скребкова (около 1951 года). Он спас тогда от неминуемого запрета к исполнению опусы гениальных романтиков Шуберта и Шопена. Смело объявил вдруг, что «загнивающего буржуазного романтизма» вообще-то никогда не существовало, поскольку тезис о творчестве так называемых композиторов-романтиков есть «крайне вредное идеологическое заблуждение», так как все они руководствовались при сочинении музыки «единственно верным и передовым реалистическим методом».

После «хрущевской оттепели» и широко распространившихся в то время сведений о зверствах следователей-чекистов отношение общества ко многим из самых крупных музыковедов стало настороженным. В частных разговорах их называли, подчас без всяких оснований, «музыкальными деятелями с погонами внутрь — за подкладкой». Хотя о некоторых было действительно известно, что они осуществляли в Союзе композиторов и в Министерстве культуры дополнительные функции иногда очень жестких, но нередко и снисходительных цензоров. Об одном из таковых неоднократно рассказывал талантливый оперный либреттист Ю.Г. Димитрин следующее. «Пришел к нему — узнать решение о моем тексте, а он мне и говорит: в Вашем хорошем либретто есть одно неясное место. Но если Вы сделаете его ясным, я эту Вашу рукопись никогда не пропущу».

На рубеже 1990-х годов настороженность резко сменилась безразличием к профессии музыковедов как тех людей, которые, по мнению музыкантов-исполнителей и композиторов, «только пишут, хотя ни сочинять, ни играть не умеют».

Одновременно с тем, наука в усредненном общественном подсознании настолько превысила искусство, что именно у композиторов стало даже модой горделиво предвирать свои произведения собственными музыковед-

ческими изложениями умозрительных, но всегда «принципиально новых» музыкальных технологий, каковые претендует порой и на большее: быть вселенскими концепциями — как некие эрзацы «Миров Роберта Шекли». Иные авторы охотно сопровождают подобные опусы произнесением слова «инновация», не замечая, что невольно обнажают подспудные конъюнктурно-меркантильные интересы.

В монографии Т.И. Науменко данный процесс обобщенно прочерчен в главах 5 и 6 с подзаголовками разделов: «Пространство духовной музыки», «Еще раз о Шостаковиче», «До и после 1991 года», «Диссертационный взрыв» и феномен “паразитного текста”».

Базисная система критериев — для определения границ «времени музыковедов» — вернее всего определяется как локальными процессами развития истории и теории музыки в нашей стране, так и глобальными факторами нынешнего возвышения научных форм музыкального мышления в сравнении с профессиональным композиторским творчеством.

Объективных исторических причин возникновения столь серьезной коллизии можно гипотетически предложить великое множество. Исчезновение традиционных видов народного и семейно-бытового музицирования. Интенсивные миграционные процессы, сопровождаемые снижением

культурного уровня населения многих стран. Чудовищное возрастание тех видов электронной техники, которые в общей массе препятствуют развитию индивидуальности и креативных личностных качеств в целом ряде социальных групп разных государств. Тенденции фундаментализма в религиях, препятствующие храмам, синагогам, мечетям стать центрами духовно свободного искусства, а не только ритуально-прикладного. Пренебрежительное отношение властей к очень тревожной проблеме состояния художественной культуры...

...«текст власти» ... не был забыт и при необходимости извлекался из запасников...
(Раздел «Текст и власть». С. 92)

Георгий Васильевич Свиридов незадолго до кончины (1998) поделился со мной собственными наблюдениями о глубинной природе власти и о ее неизменной позиции по отношению не только к музыкальному искусству, но и вообще, по-видимому, к любым вопросам: «Понимаете, я прожил несколько десятков лет, имел возможность встретиться почти с каждым из правителей нашего государства — от Хрущева и до здравствующего ныне Ельцина. Первоначально полагал, будто сумею чем-либо обратить их внимание на нужды русской музыки, готовил к встречам массу доводов. Но в конце концов, глядя в их глаза,

вдруг понял — все они какое угодно предложение воспринимают лишь с одной точки зрения — укрепит ли оно их власть. Если да — пойдут навстречу. Если же нет — останутся равнодушными, и ничего уже не подействует».

Далее разговор перешел к теме следующего, хорошо известного всем казуса.

Даже когда власть предпринимает конкретные шаги для развития художественной культуры и гуманитарной науки, результаты обычно оказываются неадекватными, но чаще — полярно противоположными ожидаемым.

Чем детальнее регламентируются параграфы, вроде бы призванные всесторонне защитить ученых, тем сложнее им осуществлять свои научные замыслы. В то время как мощенникам и проходимцам выгоднее. Ибо для последних не составит труда соотнести «паразитные тексты» (термин А. Караковского) с формальными правилами.

Образчики и тогда были у всех на виду. Ныне положение отнюдь не улучшилось, а произвольность административных решений возросла. Например, периодические издания, получившие от ВАК монополию на публикацию статей, которые учитываются при защите диссертаций, сразу потребовали оплаты от авторов. Собственно научные критерии в таких

журналах потихоньку отодвинулись на задний план, и уровень стал тут же падать...

Снова «истина» — этот вечный пилатов вопрос, много веков остающийся без ответа...

(Глава «Научный текст как интерпретация». С. 208)

Именно после слов Иисуса Христа «Я на то родился и на то пришел в мир, чтобы свидетельствовать о истине ... Пилат сказал Ему: что есть истина?» (Иоанн: 18. 37—38). Ответа Спасителя либо не последовало, либо прокуратор даже слушать Его не стал, — это остается для нас неизвестным. Однако исторический опыт, накопленный цивилизацией более чем за 2000 лет, всякий раз показывает великую мудрость возникшей антиномии.

Духовное совершенствование невозможно без постоянного устремления к истине. Но возникающее подчас ощущение, будто вся полнота истинности наконец-то найдена, в лучшем случае довольно быстро осознается лишь как очередной шаг к вожделенной цели, а в худшем — выступает как устойчивое, но мнимое торжество человеческих заблуждений.

Подобная антиномическая посылка в книге Т.И. Науменко воспринимается как сверхзадача. Она определяет структуру монографии, намеренно выступая в повторах ключевых слов,

выбранных автором для названий глав и разделов:

Глава III — «деконструкция тематики ... деконструкция мифа ... деконструкция научных границ»;

Глава IV — «в поисках имени ... в поисках жанра ... в поисках приемов описания»;

Глава V — «научный текст как интерпретация».

Так сменяются три фазы рассмотрения проблематики. Деконструкция отжившего. Поиск новых подходов. Введение в терминологию категории «научная интерпретация».

Ранее термин «интерпретация» применялся чаще всего в сферах исполнительства. Здесь же — в научной области — он помогает выполнить принципиальной важности задачу:

утвердить объективную закономерность и субъективную правомерность существования разных концепций, даже если они противоречат друг другу, вплоть до взаимоисключения. Ведь искусство существует всегда в пространстве безграничного числа измерений, а потому и наука об искусстве должна принимать во внимание величины иррациональные и мнимые, позиции логические и алогичные, как для творцов, так и для исследователей.

Закончу серьезной шуткой. Искусство — это госпожа. Искусствознание — служанка. Весьма самостоятельная в решениях, а подчас бескрайне инициативная, что определяет и задачи ее ценных начинаний — писать маргиналии на полях художественных опусов...



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Науменко Татьяна Ивановна (Москва) — доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных (e-mail: t.i.naumenko@gmail.com).
Tatiana Naumenko (Moscow) — Dr.Sc., professor, Head of the Music Theory chair at the Gnesins Russian Academy of Music (e-mail: t.i.naumenko@gmail.com).

Валькова Вера Борисовна (Москва) — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных (e-mail: veraval@yandex.ru).
Vera Valkova (Moscow) — Dr.Sc., professor of the History of Music chair at the Gnesins Russian Academy of Music (e-mail: veraval@yandex.ru).

Заболотная Наталья Викторовна (Москва) — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных (e-mail: zbtl@mail.ru).
Natalia Zabolotnaya (Moscow) — Dr.Sc., professor of the History of Music chair at the Gnesins Russian Academy of Music (e-mail: zbtl@mail.ru).

Юлия Николаевна Пантелеева (Москва) — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных (e-mail: reserv12@qip.ru).
Yulia Panteleeva (Moscow) — Ph.D., associate professor of the Music Theory chair at the Gnesins Russian Academy of Music (e-mail: reserv12@qip.ru).

Красникова Татьяна Николаевна (Москва) — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных (e-mail: krasnikova-tn@yandex.ru).
Tatiana Krasnikova (Moscow) — Dr.Sc., professor of the Music Theory chair at the Gnesins Russian Academy of Music (e-mail: krasnikova-tn@yandex.ru).

Багрова Елена Юрьевна (Москва) — профессор кафедры камерного ансамбля и квартета Российской академии музыки имени Гнесиных (e-mail: bagrova.e@gmail.com).
Elena Bagrova (Moscow) — professor of the Ensemble and Quartet chair at the Gnesins Russian Academy of Music (e-mail: bagrova.e@gmail.com).

Крейнина Юлия Вольфовна (Иерусалим, Израиль) — кандидат искусствоведения, профессор Еврейского университета в Иерусалиме (yulia.kreinin@gmail.com).
Yulia Kreinin (Jerusalem, Israel) — Ph.D., professor of the Hebrew University of Jerusalem (yulia.kreinin@gmail.com).

Стогний Ирина Самойловна (Москва) — доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных (e-mail: istogniy@mail.ru).
Irina Stogniy (Moscow) — Dr.Sc., professor of the Analytical Musicology chair at the Gnesins Russian Academy of Music (e-mail: istogniy@mail.ru).

Рогачева Юлия Михайловна (Москва) — кандидат искусствоведения, доцент кафедры хорового дирижирования Российской академии музыки имени Гнесиных (e-mail: sinfonico@yandex.ru).
Julia Rogacheva (Moscow) — Ph.D., associate professor of the Choral Conducting chair at the Gnesins Russian Academy of Music (e-mail: sinfonico@yandex.ru).

Левашев Евгений Михайлович (Москва) — доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Государственного института искусствознания (e-mail: levashev_e@rambler.ru).
Yevgeniy Levashev (Moscow) — Dr.Sc., professor, head research officer of the State Institute of Art history (e-mail: levashev_e@rambler.ru).

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Татьяна Науменко. Международная научная конференция «Музыкальная культура в XXI веке: пути и поиски» (К 70-летию Российской академии музыки имени Гнесиных)

Статья посвящена Международной научной конференции «Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски» (к 70-летию Российской академии музыки им. Гнесиных), состоявшейся 14—17 октября 2014 года (Москва, РАМ им. Гнесиных). В ней представлена информация о конференции, количестве и статусе ее участников, тематике пленарного заседания и секций. Отмечается, что в ходе мероприятия были обозначены магистральные пути развития музыкознания, выявлены основные факторы, способствующие развитию науки на современном этапе.

Ключевые слова: музыковедение, гнесинская научная школа, отечественная музыка, зарубежная музыка, неевропейские музыкальные культуры, традиция и современность

Вера Валькова. Международная научная конференция «Музыковедческий форум 2014»: третье испытание на прочность

Статья посвящена Международной научной конференции «Музыковедческий форум 2014», проводившейся Российской академией музыки им. Гнесиных совместно с Государственным институтом искусствознания 17—19 ноября 2014 года. Представлены истоки замысла, концепция, итоги двух предыдущих конференций (2010 и 2012 годов) и краткий обзор третьего «Музыковедческого форума».

Ключевые слова: музыковедческий форум, конференция, научная концепция, научный доклад

Наталья Заболотная. Фестиваль-конференция «Звучащий мир Древней Руси»

Фестиваль «Звучащий мир Древней Руси» состоялся в РАМ им. Гнесиных в ноябре 2014 года. Он был посвящен творчеству выдающихся педагогов-гнесинцев А.А. Юрлова и С.З. Трубачева, претворению ими коренных певческих традиций России. Фестиваль включал хоровые концерты и научную конференцию, а также мемориальную выставку и круглый стол с демонстрацией документальных лент о духовно-музыкальном творчестве Трубачева и хоровом мастерстве Юрлова, которые внесли весомый вклад в развитие современного музыкального образования и культуры.

Ключевые слова: церковное пение, А.А. Юрлов, С.З. Трубачев, православная музыка, хоровое исполнительство, духовно-музыкальное творчество

Отклонения. Интервью Бастьена Галле с Франком Бедрояном и Рафаэлем Сандо (перевод Юлии Пантелеевой)

Публикация представляет собой перевод на русский язык интервью с Франком Бедрояном и Рафаэлем Сандо — двумя современными французскими композиторами, принадлежащими к направлению сатурированной музыки. Их интервью, данное Бастьену Галле, было впервые опубликовано в 2008 году. В центре внимания собеседников находится понятие сатурации.

Ключевые слова: сатурация, современная французская музыка

Татьяна Красникова. Протоиерей В. Металлов как основоположник охраны и изучения культурного наследия России: теория и практика духовной певческой культуры в историческом аспекте

Статья посвящена анализу «Очерка истории православного церковного пения в России» протоиерея, профессора Московской консерватории им. Чайковского В. Металлова — выдающегося ученого, литургиста, регента. В ней определяется роль Металлова в деле сохранения памятников церковного певческого искусства. Автор ставит перед собой задачу представить духовно-воспитательную миссию ученого, связав ее с традициями преподавания музыкально-теоретических дисциплин и хорового пения в России.

Ключевые слова: В. Металлов, культурное наследие, духовная певческая практика, знаменный распев, традиция

Елена Багрова. Размышления о синтезе жанров в сонате для гобоя и фортепиано Франсиса Пуленка

Статья посвящена последнему завершённому сочинению Франсиса Пуленка — Сонате для гобоя и фортепиано. Анализ композиционных и жанровых особенностей произведения, а также сопоставление тематизма Сонаты с музыкальным материалом духовных сочинений Пуленка и обобщение музыкальных цитат позволяют утверждать, что духовная тема является главной в содержании сонаты. На основании жанрово-тематического анализа делается вывод о том, что Соната представляет собой уникальный образец синтеза жанров духовной и светской музыки в творчестве композитора.

Ключевые слова: Ф. Пуленк, Соната для гобоя и фортепиано, духовная музыка, тематизм, жанры

Юлия Крейнина. Выбор влияния, или тест Роршаха: Иоганн Себастьян Бах и композиторы XX века

Статья посвящена феномену влияния и преемственности, рассмотренному на материале высказываний композиторов XX века об Иоганне Себастьяне Бахе. Позитивный стресс, пережитый при соприкосновении с его искусством, породил у каждого композитора совершенно разные представления о Бахе. Итоги сравнения между ними, приведенные в статье, оказываются не менее интригующими, чем результаты психологического теста Роршаха.

Ключевые слова: влияние Баха, позитивный стресс, тест Роршаха

Ирина Стогний. Поиск глубинных смыслов на основе интертекстуального анализа музыкальных произведений

В статье рассматриваются вопросы методологического характера, связанные с возможностью расшифровать музыкальный смысл с помощью «подсказок», содержащихся в интертекстуальных взаимодействиях одних произведений с другими. Различные соприкосновения стилей, жанров, конкретных текстов, всевозможные цитации, стилизации, аллюзии создают мощную драматургию и образуют глубинные смыслы произведения, повышая его концептуальность. В звуковой мир музыкального произведения вносится «голос» *прошлого*, который расширяет и углубляет его смысловое пространство.

Ключевые слова: интертекстуальность, глубинный смысл, цитата, аллюзия, стилизация, драматургия

Вместе учиться у Моцарта (Беседа Ю. Рогачевой с В. Семенюком)

Предлагаемое вниманию читателя интервью с одним из ведущих отечественных хоровых дирижеров, заслуженным артистом России Владимиром Семенюком посвящено вопросам воспитания молодых музыкантов, интерпретации хоровой партитуры, проблемам современного хорового искусства

Ключевые слова: хор, хормейстер, интерпретация, музыкальное образование и воспитание

Евгений Левашев. Текстология музыкальной науки

Рецензия на книгу Т.И. Науменко «Текстология музыкальной науки» (М.: Памятники исторической мысли, 2013).

Ключевые слова: музыковедение, текстология, Т.И. Науменко, инновации, постсоветская музыкальная культура



ABSTRACTS

Tatiana Naumenko. International scientific conference “Musical culture in the XXI century: trends and issues” (Towards the 70th anniversary of the Gnesins Russian Academy of Music)

The conference has taken place in Moscow, 14—17 of October 2014, organized by the Gnesins Russian Academy of Music. The paper includes information on various aspects of the above mentioned conference, its topics, number and status of participants, on the thematic contents discussed at its plenary sessions and sections. The discussions held at the conference touched key trends of present day musicological discourse and pointed at key factors fostering its development.

Key words: musicology, Gnesins’ scientific school, Russian music, Western music, world traditional music, tradition and contemporaneity

Vera Valkova. International scientific conference “Musicological forum 2014”: the third test of strength

The conference has been held at the Gnesins Russian Academy of Music from 17 to 19th of November 2014 in collaboration with the State Institute of Art history. The outline of the conference, its concept and the results of two previous conferences (2010 and 2012) are discussed in this paper as well as the review of the third musicological forum.

Key words: musicological forum; conference; scientific concept; scientific report

Natalia Zabolotnaya. Festival-conference “Ancient Russia’s World of Sound”

Festival “Ancient Russia’s World of Sound” has been held in November 2014 in the Gnesins Russian Academy of Music. It was focused on the creative work of Alexandre Yurlov and Sergei Trubachev, first of all on their revival and special attention to the roots of national singing traditions. The festival included choir concerts and scientific conference, and also memorial exhibition and round table with the demonstration of documentaries about Trubachev’s works for Orthodox Church and Yurlov’s mastery of choir conductor. Both of them played a great role in the development of music education and culture of our times.

Key words: church singing, A. Yurlov, S. Trubachev, orthodox music, choral performance, works for Orthodox Church

Dérives. Interview with Bastien Gallet, Franck Bedrossian and Raphaël Cendo (*translated by Yulia Panteleeva*)

This is the translation into Russian of the interview with two French contemporary composers, Franck Bedrossian and Raphaël Cendo, who belong to “saturated music” school. The interview with Bastien Gallet was first published in 2008 and is dealing with the notion of “saturation”.

Key words: saturation, French contemporary music

Tatiana Krasnikova. Archpriest V. Metallov as the founder of preservation and research of Russian cultural heritage: theory and practice of church choral singing in its historical evolution

The papers is focused on archpriest V. Metallov’s “Essays on history of orthodox singing in Russia” showing the author, professor of Moscow conservatory, as an outstanding scholar, liturgist and regent. The role of V. Metallov in the preservation of masterpieces of orthodox church singing is fully revealed. The author is trying to reveal the spiritual and educational mission of the scholar in connection with the national tradition of teaching musical theory and choral singing.

Key words: V. Metallov, cultural heritage, church singing, tradition, ancient Russian music

Elena Bagrova. Synthesis of musical genres in oboe and piano sonata by Francis Poulenc

The contents of this paper is the analysis of the last finished work by Francis Poulenc, his chamber sonata for oboe and piano. The author argues that while analyzing thematic material of the sonata with Poulenc's spiritual works it's possible to confirm the relativity of the two sources which gives us the possibility to consider the spiritual discourse to be the centre of the sonata's contents. The detailed analysis of genre and themes of the sonata points to its uniqueness as the example of synthesizing the spiritual and the secular in the composer's works.

Key words: F. Poulenc, sonata for oboe and piano, church music, theme, genre

Yulia Kreinin. The choice of influence or Rorschach test: J.S. Bach and XXth century composers

Influence and succession in music are the main topics of the paper's discourse. Published opinions of the XXth century composers about J.S. Bach are the ground for the author's conclusions. Most of these composers report a kind of positive stress that they've experienced due to Bach's music, and this stress pushed forward very different images of Bach in their mind. The author compares these different views of Bach and this comparison is not less intriguing and unexpected than the results of Rorschach test.

Key words: Bach's influence, positive stress, Rorschach test

Irina Stogniy. Deep meanings' search through intertextual analysis in music

The author argues that it's possible to interpret the message of musical text with "prompts" given by the intertextual crossovers of different musical works. The question of "how to" in this context is being discussed. Musical work's conceptuality and its deep meaning is increased and broadened due to various intersections between styles, genres, different citation-like ideas, stylistic reminiscences and cues. The voice of "the past" is brought into music in order to enlarge its essence and message.

Key words: intertextuality, deep meaning, citation, cue, stylistic reminiscence, dramatic composition

To be Mozart's students together (*Jullia Rogacheva interviews Vladimir Semeniuk*)

The interview with one of the prominent choir conductors, the Honoured Artist of Russia Vladimir Semeniuk is dealing with the issues of young musicians' education, interpretation of choir score and other problems of contemporary art of choral singing.

Key words: choir, choir conductor, interpretation, music education

Yevgeniy Levashev. Textual Studies in Musicology

This is the review on the book by Tatiana Naumenko "Textual Studies in Musicology" (Moscow: Historical Science Heritage, 2013).

Key words: musicology, textual studies, T.I. Naumenko, innovation, post-soviet musical culture



ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ

В журнале «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» публикуются научные статьи, тематика которых 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. Каждый автор имеет право на бесплатное получение двух экземпляров журнала, в котором опубликована его статья.

Авторы присылают свои статьи по электронной почте на адрес редакции журнала (royzenas@gmail.com) либо передают их непосредственно в редакцию на любом электронном носителе.

Объем статьи — от 15 до 30 тысяч знаков (с учетом пробелов), включая пристатейный библиографический список (необходимый минимум — 10 наименований научной литературы, оформленные согласно ГОСТ 7.1–2003 и ГОСТ 7.0.5–2008), 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 MS Word (формат *.docx или *.doc) шрифтом Times New Roman (размер шрифта 12–14 пунктов при одинарном либо полуторном интервале). Сноски в статье не рекомендуются, любые примечания следует давать в тексте.

Все иллюстративные материалы — нотные примеры, фотографии, таблицы, схемы — высылаются отдельными файлами в формате *.jpg или *.tif, минимальное разрешение — 300 dpi (для таблиц, схем и нотных примеров — 600 dpi). Отсканированные материалы должны быть в режиме «оттенки серого» («grayscale»).

В начале статьи авторам необходимо предоставить краткие сведения о себе: фамилию, имя и отчество на русском и английском языках в авторской транслитерации, ученую степень и звание, место работы, должность с полным названием подразделения, а также e-mail. Эти сведения впоследствии будут опубликованы.

К статье необходимо приложить аннотацию на русском языке объемом в 120–250 слов и 10 ключевых слов. Структура аннотации:

- 1 абзац — Предмет исследования (минимум 65 слов);
- 2 абзац — Метод или методология исследования (минимум 15 слов);
- 3 абзац — Научная новизна и выводы (минимум 40 слов).

В соответствии с законодательством Российской Федерации авторы передают учредителю и издателю журнала (Российской академии музыки имени Гнесиных) права на публикацию рукописей на основе неисключительной лицензии, для чего заполняют бланки соответствующих договоров и передают их в редакцию (лично, либо по почте: 121069, ул. Поварская, д. 30/36).

За авторами сохраняются все остальные права как собственников 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 которых ими передаются, являются их оригинальными произведениями, и что ранее данные статьи никому официально не передавались для воспроизведения или иного использования.

Авторы несут всю ответственность 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.

Редколлегия журнала рассматривает полученные статьи и, как правило, в срок до 30 рабочих дней сообщает авторам электронным письмом о предварительном их одобрении, необходимости доработки или отклонении — как по формальным, так и по собственно научным признакам. В случае отклонения статьи редакция направляет автору мотивированный отказ.

В приоритетном порядке редколлгией 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.

Мнения авторов статей по тем или иным научным вопросам могут не совпадать с позицией редколлегии журнала.

