



УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ Российской академии музыки имени Гнесиных 2015 №4(15)

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
30.12.2015 г.

Печать офсетная
Формат 70×108¹/₁₆

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, 2015

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

Зинькевич Е.С. (Украина)

Доктор искусствоведения, профессор

Кирнарская Д.К.

Доктор искусствоведения, профессор

Масловская Т.Ю.

Кандидат искусствоведения, профессор

Науменко Т.И.

Доктор искусствоведения, профессор

Сусидко И.П.

Доктор искусствоведения, профессор

Цареградская Т.В.

Доктор искусствоведения, профессор

Шеховцова И.П.

Кандидат искусствоведения, доцент

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

Актуальные проблемы музыкознания

*Владислав Петров. Уровни сценической событийности
в произведениях инструментального театра* 3

Музыка XX века

*Юлия Крейнина. Малер и Клее: на пути к разгадке
природы динамической формы в музыке
и изобразительном искусстве* 14

*Людмила Гаврилова. Оперное творчество Слонимского:
к проблеме метатекста* 23

Из истории русской музыкальной культуры

Владимир Скуратовский. «Продолжение будет. Н.Р-К» 34

Из истории зарубежной музыкальной культуры

*Дана Нагина. В.А. Моцарт и концерт-академия
в музыкальной культуре эпохи классицизма* 44

Исполнительское искусство

*Денис Бурштейн. О композиции и авторской интерпретации
Сонаты-вокализа Метнера* 53

*Росица Бояджиева-Вылева. «Афоризмы» Василя Казанджиева
для флейты и тубы и экспериментальные техники
звукоизвлечения и ансамблевого музицирования* 64

Музыкальные архивы

*Екатерина Змеева. Фонды Мемориального музея-квартиры
Ел.Ф. Гнесиной* 72

Сведения об авторах 84

About the Authors 85

Аннотации и ключевые слова 86

Abstracts 91

Требования к статьям 95

УРОВНИ СЦЕНИЧЕСКОЙ СОБЫТИЙНОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРА

Среди многообразия новых музыкальных жанров, прочно закрепившихся в композиторском творчестве XX столетия, особое место занимает инструментальный театр [о теории жанра см.: 9, 10, 11, 12]. В процессе его развития и трансформации образовался ряд внутрижанровых классификаций. Так, различная численность исполнителей на сцене продиктовала разграничение моноспектакля, камерного инструментального спектакля и массового инструментального спектакля. Обращение к разным сюжетным источникам привело к разделению произведений инструментального театра на те, в которых использованы известные источники (литературные, изобразительные, театральные) и те, драматургической основой которых является придуманный композитором сюжет. Важное значение имеют также *уровни сценической событийности* — это тот критерий, который, собственно, и отражает синтетическую природу рассматриваемого жанра. Композиторы сами избирают уровни сценической событийности своих инструментальных сочинений:

1) выражая их посредством отдельных элементов театрализации —

таковы произведения с низким уровнем сценической событийности,

2) применяя элементы театрализации комплексно (все виды психофизических и технологических способов привлечения внимания публики, перемещения инструменталистов в пространстве сцены) — таковы произведения с высоким уровнем сценической событийности. В данном случае возникает полноценный инструментальный спектакль, имеющий свои жанровые разновидности.

Рассмотрим эти уровни более подробно, акцентируя внимание на том, что их наличие всегда связано с образной драматургией сочинения, с его идеей. Композитор стремится посредством привлечения приемов театра донести до публики содержание своего произведения более полно, активизировать зрительское восприятие, используя не только музыкальную, но и визуальную информацию.

Произведения с низким уровнем событийности не предполагают главенства сценического ряда. Он выступает лишь в роли незначительного по сравнению с музыкой фактора, стимулирующего восприятие концепции произведения.

Так, одним из ярких приемов выражения особой сценической событийности является *специфическая расстановка/посадка инструменталистов*. Например, при сценической реализации пьесы «Tetras» (1983) для струнного квартета Я. Ксенакиса участники сидят по кругу лицом друг к другу. В соответствии с авторской идеей, на музыкальном уровне происходит драматический спор инструменталистов, каждый из которых имеет собственный яркий материал, построенный на приемах глоссандо. Композиция обладает нарочитой диссонантностью, в некоторых моментах исполнители вольны сами избирать звуковысотную составляющую музицирования — указан только метроритмический параметр. Заканчивается спор длительным тихим вибрато всех инструментов и уходом в тишину.

Передвижения исполнителей также призваны наглядно демонстрировать идею автора, выражать сценическую событийность параллельно со звучанием музыки, потому они являются неотъемлемым компонентом *инструментальных спектаклей*. Если же эти передвижения не рассчитаны на сценическое выражение сюжета, как в инструментальном спектакле, то они становятся лишь элементом театрализации, поскольку не сочетаются во время исполнения композиции с другими элементами и не образуют единое инструментально-театральное целое.

У композиторов, разрабатывающих драматургию звукового пространства, визуализация не является самоцелью; первостепенным является желание вы-

свободить звук из «оков» традиционного исполнительства. Такого рода эксперименты отличают, например, композиции американского минималиста Ф. Ниблока. Здесь сама музыка, работа с ее пространственным фактором влияет на визуализацию. Аналогично, при исполнении произведения «Зима в Москве. Гололед...» (1994) А. Бакши хождение струнников и их шарканье ногами по сцене предполагает наличие дополнительных звуковых эффектов, обусловленных идеей воссоздать «шумовое наполнение» зимнего времени года. В этой пьесе, по замечанию Т. Чередниченко, «струнный ансамбль играет, передвигаясь по сцене и шаркая по ней подошвами. Это шарканье, имитирующее осторожное хождение по наледи, темброво задано первым аккордом подготовленного рояля, в котором явственно слышен некий скребуче-шелестящий призыв (от бумаги, подложенной под струны). И струнные порой играют не полным звуком, а шелестяще-свистящим, у колков ребром смычка» [14, с. 128].

А К. Штокхаузен разрабатывает план пьесы «Илем/Периодический взрыв» (1972) для 19 музыкантов на основе теории о том, что раз в 80 миллиардов лет любая вселенная взрывается и распадается на новые образования, вскоре вновь собирающиеся вокруг ее основного центра. Композитор предлагает исполнителям следующий план перемещения. Звук «es», неистово исполняемый на фортепиано, становится моментом самого взрыва, после которого часть инструменталистов, словно «от-

брасываемых» от эпицентра «взрыва», покидает сцену, играет свой музыкальный материал, находясь в движении. После приблизительно одиннадцати минут «скитаний» они постепенно возвращаются к фортепиано (центру вселенной), которое через какое-то время вновь издает пронзительный звук «es». Теперь уже все 18 инструменталистов (не считая самого пианиста) отправляются в «странствия» по залу и даже за его пределы. При этом Штокхаузена волнует именно акустическая природа этих передвижений: регламентирует процесс дирижер, стоящий в середине зала и имеющий возможность слышать все инструменты, которые могут находиться на сцене, в зале или за его пределами. Каждый из инструменталистов, играющих свой музыкальный материал, создает определенную звуковую волну, имеющую начало в точке общезвуковой фиксации — центре «es». Соотношение этих звуковых волн, перемещающихся в пространстве, формирует единую музыкальную концепцию. Как отмечает К. Зенкин, текст этого описания «представляет собой ряд авторских указаний к исполнению; при этом собственно звуковой (высотный) материал лишь слегка намечен (образец сочетания “начальных нот” или кульминационное тритоновое звучание в разделе “Взрыв” — “Implosion”). Музыкально-эйдетическая основа пьесы в данном случае определяется соотношением и взаимодействием временного (темпового), сценически-пространственного (ремарки по поводу расположения музыкантов на сцене, их дальнейших пере-

мещений), громкостно-динамического, артикуляционного аспектов» [6]. Таким образом, перемещения инструменталистов, с одной стороны, отражают идею композитора о взрывах и распадах космических вселенных (визуальный ряд способствует пониманию этой теории), с другой стороны, — воссоздают и процесс распада своеобразной «музыкальной вселенной» (от центра «es» до импровизации).

Зачастую композиторы прибегают к передвижению инструменталистов в пространстве в том случае, когда их концепция представляет собой запрограммированную игру. Исполнители находятся в поле игровой ситуации, однако при этом отсутствует определенный сюжет. Ориентирами авторов становятся модели известных игр: футбол, прятки, крестики-нолики, шахматы, карточные игры, пинг-понг, собирание пазлов и мозаики, спортивные игры (эстафета). В любом случае, по замечанию М. Большаковой, игра содержит «в себе художественный образ, эстетическое начало» и может «рассматриваться как произведение искусства, если простейшие элементы, из которых она состоит, складываются в композиционное единство» [1, с. 56].

При сценической реализации произведения, ориентированного на восприятие какой-либо игровой модели, воздействие визуального эффекта сильнее, чем при исполнении любого иного сочинения. Зачастую перемещения являются главным компонентом музыкальной драматургии, их предопределяет сама ситуация игры. Именно

так формируется художественное целое в «Дуэли» (1959) Я. Ксенакиса, «Эстафете» (2003) для ансамбля ударных инструментов Ф. Караева, в «Песнопениях» (1960) для семи инструментов А. Пуссёра, в «Пейзажах» (1966) для двух инструментальных групп Р. Эриксона, в «Гексагоне» (2007) для инструментального ансамбля Г. Наварда, в «Пьесе для 1, 2 или 3 человек» (1964) К. Вулфа. В другом случае, в «Sempre sonare» (2004) для двух роялей и ударных С. Жукова, музыкальная драматургия не формируется вследствие перемещения исполнителей, но существует так, как композитор зафиксировал ее в нотном тексте. В любом случае, игра становится важным смысловым началом: «В XX столетии игры актуализировались в связи с потребностью не просто музицирования людей, и даже не поиска ими глубинного смыслового слоя, скрытого создателем произведения искусства, но самостоятельного формулирования идеи самим участником действия, который из исполнителя авторской воли превращается в подлинно творящего, познающего, думающего музыканта» [8].

Особое значение в процессе театрализации инструментального исполнительства имеют различные способы привлечения внимания публики — *психофизические* (пластика и ряд входящих в это понятие аспектов, таких как пантомима, танец, жестикуляция, мимика, другим словом, — актерская игра) и *технологические* (грим, костюм, реквизит, декорации, световые средства, мультимедиа).

Обособленно виды пластики применяются в таких инструментальных произведениях, в которых, по мнению композитора, для выражения основной идеи достаточно наличия лишь, например, жестикуляции или пантомимы.

Так, при сценической реализации «Юбилея» (1979) для четырех ударников С. Губайдулиной понадобилось использование танца. «Юбилея» посвящена М. Пекарскому и создана для инструментов из его личного «ударного арсенала», включающего редкие образцы. Воссоздаваемая атмосфера праздника предполагает наличие многих шумовых элементов, и театральность композиторских приемов логично вписывается в общую концепцию произведения. Завершает композицию танец — своеобразная вакханалия. С. Губайдулина дает следующее определение своей концепции: «...странное, парадоксальное произведение, содержащее два контрастных смысла. С одной стороны, — восторг, ликование, атмосфера игры и соревнования, радость от изобретения разных ритмических фигур и пассажей, праздничность вплоть до чокания бокалами — колоколами на авансцене. С другой, — горькая правда за фасадом веселья: в конце пьесы Марк Пекарский надевает на себя гигантскую цепь из поддужных колокольчиков и начинает играть на них одну оstinatную фигуру, качаясь из стороны в сторону. Действо напоминает экстатический ритуальный танец на фоне жуткого колокольного звона. Это метафора раба с цепью на шее, который с фанатич-

ческим энтузиазмом радуется своему рабству» [13, с. 76–77].

Еще один композитор, предоставляющий инструменталистам возможность использования танцевальных движений, — Д. Корильяно. Такова сценическая реализация его драматической пьесы «Топание» (2010) для скрипки, построенной на элементах джазовой ритмики, свинговых интонаций. В третьем разделе скрипач отбивает ритм ногами, звучание скрипки становится неотделимым от звучания топота, усиливающего напряженность музыки. Ритмы джазовой музыки провоцируют наличие танцевальных движений и во второй части «Примитивной музыки» (1981) для двенадцати саксофонов Н. Корндорфа. Композитор предлагает инструменталистам пританцовывать, двигаться «подобно джазовым музыкантам», увлекшимся импровизацией. Музыка становится визуально ощущаемой. Топание применяет и американский композитор Р. Смит в Первой симфонии («Божественная комедия по Данте без слов», 1996) для духовых и ударных инструментов. Цель композитора — усилить психологическое воздействие на слушателей и раскрыть содержание второй части цикла («Чистилище»), рисующей круги Ада. Зловещая музыка, исполняющаяся преимущественно ударными инструментами, и медленный топот отождествляются с передвижением грешников.

Пантомима раскрывает идею М. Кагеля при исполнении произведения «Звук» (1960) для гитары, арфы, контрабаса и ударных, написанного

в свободной алеаторике. По мнению Е. Дубинец, нотация здесь «является по сути флукуационной: конкретные длительности определяются в зависимости от длины такта и местоположения нот внутри него... По указанию Кагеля, исполнение начинается с одной из двух секций под названием “Faites votre jeu I” и заканчивается одной из четырех секций, именуемых “Fin”. При этом две секции с одинаковыми названиями не должны звучать одна за другой. Избранные секции следуют друг за другом без перерыва» [5, с. 130]. Порядок следования секций определяется заранее, но факт случайности может присутствовать и при сценической реализации. После исполнения каждой из секций участникам ансамбля предписано «убрать звучность и застыть в определенной позе» (отметим, что «театр поз» — явление XX века). Эти позы избираются самими инструменталистами, пантомимные эпизоды импровизируются исполнителями с опорой на композиторскую регламентацию (Кагель указывает время и продолжительность каждого из актов).

Использование мимики как одного из видов пластики характерно для ряда сочинений немецкого композитора Ф. Хюбнера. Так, партитура его юмористической пьесы «Loses Gotose» (2004) для камерного оркестра буквально соткана из указаний: «струнникам смотреть на духовиков и мимически удивляться их игре», «изобразить лицом равнодушие» и т.д. Любой преднамеренно неправильно сыгранный звук, например, виолончелистом,

провоцирует соответствующее поведение всех участников оркестра, выражающееся эмоционально с помощью мимики, заменяющей в данном случае речь.

Комплексное применение видов пластики также встречается в произведениях инструментального театра, поскольку пластика является высшим проявлением бессловесной театральности: она сочетает пантомиму, мимику, танец, жестикуляцию, акробатику — все актерские приемы, не требующие подключения слова.

Примером использования пластики как комплекса разных приемов актерской игры может послужить Композиция 58 «Посиделки двух пианистов...» (1992) В. Екимовского. К таковым в юмористическом сочинении с подробным сценарием можно отнести: игру стоя на стуле на коленях (пластическая акробатика, № 3), игру руками в воздухе (жестикуляция, цифра 2 № 5), перепрыгивание со стула на стул во время исполнения с использованием мимики (№ 6), импровизационную игру, лежа на поставленных рядом стульях («полежалка», № 9), игру стоя на стульях, согнувшись к фортепиано (№ 10). Исполнители при этом должны захватывать все больший диапазон инструментов и ряд стульев, в конечном итоге, садясь на них на шпагат. Все актерские приемы прописаны Екимовским в партитуре. Например, в аннотации ко Второй посиделке читаем: «Крышки роялей открыты, попитры подняты. Каждый пианист садится на стул правым / левым боком к роялю, держа в другой руке ноты

(первый — у самого пола, второй — высоко над головой). В процессе игры, не вставая, они начинают постепенно разворачиваться и оказываются лицом к роялю, одновременно ставя ноты на попитр и подключая к игре вторую руку. Затем они берут партитуру в правую/левую руку и постепенно начинают менять позу, играя левой/правой рукой. В конце они оказываются левым / правым боком к роялю (первый держит ноты уже высоко над головой, второй — у самого пола)». Общая форма цикла — сценические вариации на первую сцену, являющуюся темой. Следовательно, *тема здесь — сценическая ситуация*, а не музыкальный материал, который в Первой посиделке представлен лишь кластером. Музыканты на протяжении цикла должны не просто исполнять выписанные звуковые комплексы, но и сочинять свои (в 9 пьесе): «Здесь просто создана такая театральная ситуация, когда два пианиста все время все придумывают: и свои позы за роялем, и то, что им можно сыграть. Иначе говоря, в каждом моменте всегда есть какой-то свой кунштюк в смысле сидения и, в какой-то степени, музыки. То есть музыка каждый раз — это только реакция на то, как они сидят, и то, что в такой рассадке они могут сыграть» [15, с. 218]. Авторское жанровое определение «Посиделок...» — «театральная хохма».

Стремление к яркости сценической реализации инструментальных произведений обуславливает во второй половине XX столетия повышенное

внимание композиторов к световому и цветовому оформлению пространства сцены, к реквизиту, бутафории, костюмам, появление инструментальных мультимедиа.

Свето-цветовая гамма, господствующая в пространстве сцены, может быть неизменной во время процесса исполнения или варьирующейся, зависящей от перипетий музыкальной драматургии. С. Губайдулина отмечала: «Прибегая к свето-цветовой гамме, я не решаю ее в плане синестезии (красный — до, ми — синий), а исхожу исключительно из степени напряженности той или иной части спектра, имеющей объективное числовое выражение. И в “Аллилуйя”, и в последнем квартете я решаю цвет почти статичным, он не образует “мелодии”, он содержит закон» [3, с. 3]. Действительно, в ее Четвертом квартете (1993) на сцене наличествуют белый цвет, ассоциирующийся со светом, и черный цвет, характеризующий темноту. Они неизменны в процессе каждого исполнения. Запрограммированная свето-цветовая гамма драматизирует и сценическую реализацию цикла «Акустические пространства» (1977–1985, «Пролог», «Периоды», «Частицы», «Модуляции», «Преходящие», «Эпилог») для 33 инструменталистов французского спектралиста Ж. Гризе. Здесь одинокий луч белого света, появляющийся в определенных частях композиции, символизирует состояние страха, музыка полна трагически-возбужденных и мистических образов. Варьирующаяся свето-цветовая гамма предусмотре-

на при исполнении «Музыки света» (1962) для оркестра и осветительной установки Э. Брауна. Насыщенность и направленность света зависят от характера звучания: громкая игра провоцирует его яркость, быстрый темп — интенсивность движения лучей на сцене. Партитура представляет собой ряд графических полотен, в которых, согласно Брауну, «вместо предвзятого конструктивистского обоснования в пределах только звукового материала сознательно вводится неоднозначность; человеческая воля и способности к ответному действию (и техническому, и эстетическому) становятся параметром, который действует и реагирует на физические параметры» [2, с. 121]. Другим словом, музыкальная драматургия в «Музыке света» Брауна диктует свето-цветовое оформление сцены. Такой подход можно сопоставить с утверждением М. Мальцева о том, что «Образная сила цвета заключается не в броскости отдельного цвета, не в его насыщенности и не в силе отдельного контраста, а в связях цветов между собой и в их связях с образом, начиная с глубочайших слов содержания и кончая самыми внешними элементами формы» [7, с. 166]. Присутствие свето-цветовой гаммы характерно и для сценической реализации пьесы «Атем» (1969) для двух игроков и цикла «Тень звука» (1995) для бас-кларнета М. Кагеля.

Реквизит и бутафория играют важную роль при исполнении пейзажно-пасторального, лирического, связанного с образом просветленной ночи

произведения М. Кагеля «Серенада» (1994–1995). Состав исполнителей здесь необычен — помимо флейты, гитары и традиционных ударных инструментов, использованы также шарманка, игрушечное пианино, скорлупа кокосового ореха, свисток, бутылка с шариками, стакан с водой. Гитарист, воссоздавая прописанные композитором в партитуре действия, направленные на «покорение женского сердца», использует венки из цветов и букеты, являющиеся символом признания в любви (серенада трактуется Кагелем в традиционном понимании жанра). Эти букеты и венки гитарист дарит флейтистке, играющей здесь роль музыки (при этом не предполагается передвижение инструменталистов, гитарист кидает реквизит к ногам исполнительницы на флейте). Применение реквизита и бутафории обусловлено жанром, но при каждом исполнении их набор может варьироваться.

Наличие костюмов на исполнителях, с одной стороны, может выражать их персонификацию (ассоциация с каким-либо персонажем), с другой же стороны, напротив, — приводить к деперсонификации инструменталистов. В обоих случаях использование костюмов не предполагает «построение» на сцене определенного сюжета: присутствует лишь отдельный элемент театрализации. При этом визуальный ряд (яркость костюмов, масок, их размеры) не должен превалировать над образным содержанием музыки.

В качестве примера персонификации инструменталистов можно приве-

сти исполнение юмористической пьесы «Изобретение» (2005) для флейты и саксофона Э. Пэйпа. Здесь использованы костюмы и маски, олицетворяющие вымышленных сказочных героев, что вызывает у публики положительные эмоции. В большинстве же случаев, костюмы и маски для персонификации героев применяются композиторами в таких сочинениях, в которых предполагается сюжет — в инструментальных спектаклях: «Арлекин» (1975) К. Штокхаузена, «Общественная речь» (1976) Р. Эриксона, Второй концерт для тромбона с оркестром («Дон Кихот», 1992) Я. Сандстрёма.

Известная скрипачка Т. Гринденко и возглавляемый ей ансамбль «Opus Posth» стремятся выйти за рамки опус-музыки и привычной концертной ситуации, используя деперсонификацию. Например, при премьерном исполнении произведения «ХТК (Хорошо Темперированная Красота)» (2000) В. Мартынова они вышли на сцену в черных костюмах, напоминающих рясы, в одинаковых черных масках, закрывающих лицо: не был понятен возраст и пол каждого из участников. Сама Гринденко так объясняет эту деперсонификацию: «У нас очень специфические одежды, немного напоминают ритуальные, хотя не являются таковыми, а на лицах полумаски. У нас на сцене нет лиц, и это принципиально. Я не считаю себя значимой для публики персоной. Слушают не мою музыку, а то, что через меня проходит. Для меня как для исполнителя очень важно потерять свое лицо,

чтобы донести до вас истинное лицо того, кто это написал. И когда я играю без маски, я себя чувствую личностью, которая дерзает интерпретировать то, что сделал талантливый человек» [4, с. 5]. При деперсонализации внимание публики должно акцентироваться на музыке, однако, именно такие сценические новации привлекают большее визуальное внимание слушателей, превращая их в полноценных зрителей. Деперсонализацию музыкантов допускает и Д. Крам при исполнении своего цикла «Голос кита» (1971) для инструментального трио, облачая ансамблистов в черные маски, закрывающие лицо, в сочетании с музыкой порождающие ощущение мрачной таинственности, глубоко драматического содержания (особенно в первой части — в «Вокализе»).

Произведения с высоким уровнем событийности, как правило, представляют собой законченный с драматургической точки зрения спектакль, имеющий сквозной сюжет. Примером такого спектакля, в котором приемы сценической событийности используются комплексно, можно считать Концерт для флейты с оркестром («Фантазии Крысолова», 1982) Д. Корильяно, созданный по сюжету поэмы «Флейтист из Гаммельна» Р. Браунинга. Этот сюжет основан на немецкой легенде о Крысолове. С помощью колдовской дудочки музыкант увел всех детей из города, мэр которого не выплатил ему плату за избавление города от крыс. В Концерте 7 частей, основу каждой из которых составляет определенное событие поэ-

мы. Флейтист играет роль Крысолова, оркестранты — крысы (в I–V частях) и бургеров (в VI части), детский оркестр, появляющийся в VII части Концерта, — тех самых детей, которых Крысолов уводит в небытие.

Корильяно прибегает к использованию конфликтной драматургии: Крысолов (флейтист) обособлен как по внешнему виду, так и по музыкальному материалу от оркестра, изображающего враждебные ему силы. Сюжет имеет линейную логику, основанную на процессуальности событий. Здесь задействован ряд психофизических и технологических приемов привлечения внимания публики — пластика (особенно — в «Битве с крысами»), свето-цветовая гамма (в I части, где восход солнца демонстрируется прибавляющимся освещением сцены), костюмы, передвижения исполнителей. Аналогичный синтез элементов театрализации используется Ф. Караевым при исполнении опуса «В ожидании...» (1983) для четырех солистов и инструментального ансамбля, основой сочинения здесь стал сюжет пьесы «В ожидании Годо» С. Беккета.

Становится очевидным, что исполнитель в инструментальном театре наделен множеством функций. В связи с этим отметим, что инструментальный театр не только разгерметизирует концертную эстраду, но и ставит ряд определенных условий для своего существования. Среди них главным предстает умение исполнителя совмещать игру на инструменте и актерскую игру.

Переосмысление опусов, созданных в рамках инструментального театра, не ограничивается инициативой композиторов: все действия, представленные авторами, воплощаются исполнителями наряду с игрой на инструменте. При этом внешняя событийность не отменяет того, что в инструментальном театре музыка — это первостепенный или равнозначный элемент общей системы произведения. Исполнители же, ориентируясь на план сценической реализации такого произведения, представленный композитором, напрямую «играют на публику» (играют как музыкально,

так и актерски). Без конечного звена этой коммуникативной цепочки — слушателя — утрачивается сама концепция инструментального театра, поскольку визуальный ряд должен восприниматься публикой, непосредственно находящейся в зале. Произведения инструментального театра имеют свою жизнь только на сцене. Это, в свою очередь, способствует привлечению внимания публики, поскольку визуальный ряд даже в синтезе со сверхоригинальным (новаторским) музыкальным языком может «заинтриговать» слушателей, превращающихся теперь и в зрителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Большакова М.А.* Художественная композиция... спортивной игры // Проблемы художественной композиции. Проблемы художественного языка: высказывание, восприятие, коммуникация: Материалы конференций / Сост. и ред. А.А. Кириллов. СПб.: РИИИ, 2004. С. 55–59.
2. *Браун Э.* Открытая форма / Пер. с англ. В. Громадина // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / Сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. С. 120–130.
3. *Бугрова О.Л.* О музыке и о себе. В знак дружбы. Интервью с С. Губайдулиной // Музыкальная академия. 1994. № 3. С. 1–7.
4. *Десятерик Д.* На пороге небес. Незавершенный разговор с Татьяной Гринденко — скрипачкой, дирижером, странницей во славу музыки // День. 2001. № 79. С. 5.
5. *Дубинец Е.А.* Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Киев: Гамаюн, 1999. 314 с.
6. *Зенкин К.В.* Музыка в «час нуль» культуры // Израиль XXI: музыкальный журнал. 2009. № 1 (14) [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.21israel-music.com/Stockhausen_Cage.htm
7. *Мальцев М.Д.* Визуализация художественного текста // Литература во взаимодействии с другими видами искусств: Материалы Международной конференции Российского общества по изучению культуры США (5–12 декабря 2003 года). М.: УПЛ ф-та журн. МГУ, 2003. С. 165–167.
8. *Переверзева М.В.* Музыкальные игры XX века // Израиль XXI: музыкальный журнал. 2013. № 1 (38) [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.21israel-music.com/Igra_XX.htm

9. *Петров В.О.* Инструментальный театр XX века: вопросы истории и теории жанра. Астрахань: Издательство ГАОУ АО ДПО «АИПКП», 2013. 355 с.
10. *Петров В.О.* Инструментальный театр: типология жанра // Музыкальная академия. 2010. № 3. С. 161–166.
11. *Петров В.О.* О событийности сюжетов в произведениях инструментального театра // Музыковедение. 2011. № 12. С. 9–14.
12. *Петров В.О.* О специфике жанра инструментального театра // Актуальные проблемы высшего музыкального образования: Научно-аналитический и научно-образовательный журнал. 2013. № 1 (27). С. 40–45.
13. *Холопова В.Н., Рестаньо Э.* София Губайдулина. М.: Композитор, 1996. 360 с.
14. *Чередниченко Т.В.* Музыкальный запас. 1970-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.
15. *Шульгин Д.И., Шевченко Т.В.* Творчество-жизнь Виктора Екимовского. Монографические беседы. М.: ГМПИ им. М.М. Ипполитова-Иванова, 2003. 208 с.



МАЛЕР И КЛЕЕ: НА ПУТИ К РАЗГАДКЕ ПРИРОДЫ ДИНАМИЧЕСКОЙ ФОРМЫ В МУЗЫКЕ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Принято думать, что Энгр упорядочил покой;
Я хочу — без пафоса — упорядочить движение.
Пауль Клее, сентябрь 1914 г.¹

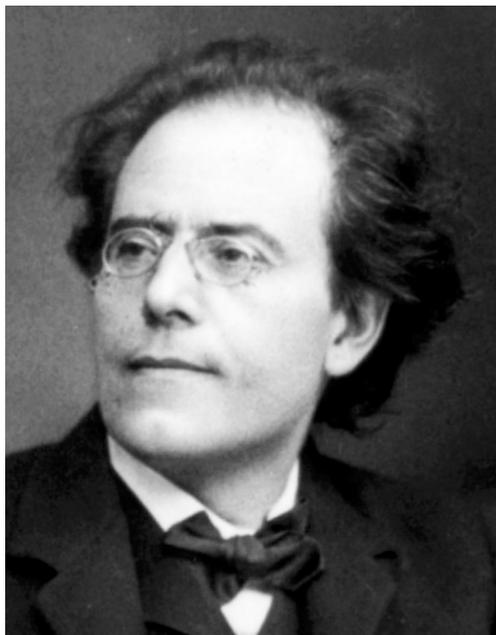
По мнению биографа Клее Хайо Дюхтингга: «Едва ли найдется в XX веке художник, который был бы столь тесно связан с музыкой, как Пауль Клее — и в творчестве, и в текстах об искусстве» [6, с. 7].

Эта особенность Клее привлекла внимание уже сто лет назад, в 1910-е годы. Как отмечает Эндрю Каган, «знаменитая “музыкальность” искусства Клее — одно из тех свойств, что более всего увлекли воображение публики; это одна из самых ранних тем в литературе о художнике, затронутая почти всеми его биографами и критиками» [9, с. 21]. Однако исследователей больше всего привлекали те картины Клее, где налицо взаимодействие музыкального и визуального начал; авторы уже упомянутых двух монографий, Эндрю Каган («Пауль Клее: изобразительное искусство и музыка», 1983) и Хайо Дюхтинг («Пауль Клее: рисуя музыку», 1997), рассматривают проблему именно в этом ракурсе.

Меньше внимания привлек другой аспект той же темы: значительный потенциал идей Клее в области музыкальной композиции. Между тем, отношение Клее к основным элементам рисунка — точке, линии, комбинации линий, геометрическим фигурам — сложилось под явным воздействием его музыкального опыта (художник много лет играл в камерном оркестре). Имея длительный опыт игры на скрипке, Клее постоянно размышлял о тех сторонах рисунка, которые соприкасаются с основными формообразующими элементами музыки. Так, уже в самом начале своей известной книги «Педагогические наброски» он замечает: «Активная линия — на прогулке... Источник движения — точка, которая продвигается вперед» [12, с. 16].

В «Педагогических набросках» Клее продолжает повествование, рассуждая о разных типах аккомпанемента к той же самой линии, затем о второстепенных

¹ Это высказывание Клее фигурирует в качестве эпиграфа к сборнику его статей «Das bildnerische Denken, Schriften zur Form und Gestaltungslehre» [11]. Здесь и далее переводы автора настоящей статьи



*Густав Малер
(фото Э.А. Дюпона)*



*Пауль Клее
(фото А. Элаисберга)*

линиях, вьющихся вокруг воображаемой главной линии, далее об активных, средних и пассивных линиях, о различных структурах. Для музыканта уже сама эта последовательность рассуждений ассоциируется со становлением музыкального континуума, от изолированного звука к линии, далее к комбинации линий, и наконец, — к длящейся во времени музыкальной композиции.

В другом контексте Клее описывает движение таким образом, что его комментарии звучат как универсальные, в равной мере применимые к музыке и изобразительному искусству: «Движение — это основа любого становления. Когда точка движется и становится линией, включается фактор времени... Сцена действия — время. Характер — движение. Даже во

Вселенной безусловно существует движение... Генезис литературного произведения — это аналогия движению. Произведение изобразительного искусства — тоже в первую очередь генезис; оно никогда не ощущается как нечто готовое. Картина, возникающая из движения, — сама по себе зафиксированное движение и как движение воспринимается» [8, с. 94–95]. Развивая ту же идею, Клее предупреждал своих учеников в период их работы с множеством визуальных элементов: «Не думайте о форме — думайте о формовании. Держитесь главного пути, чтобы сохранить непрерывную связь с вашей первоначальной идеей» [там же, с. 99].

Эти комментарии интересны не только для художников, но и для

композиторов, музыкантов-исполнителей, особенно — для музыковедов. Чтобы оценить эти положения по достоинству, важно иметь в виду, что Клее говорит не о мобильных структурах, движущихся в пространстве (как например, Колдер) — его указания относятся к обычной работе с бумагой и карандашом и при этом включают такие категории, как время, пространство и движение.

Разумеется, в данной статье невозможно затронуть множество методологических проблем, возникающих в связи с применением упомянутых выше идей к анализу музыки. Основная тема статьи — это те идеи-прозрения Клее, которые могут дать ключ к секретам музыкальных форм XX века, и прежде всего — форм Густава Малера.

Два композитора начала XX века предстают перед нами сегодня как провозвестники новой музыки — особенно в области формы. Каждый из них сформулировал свое отношение к музыкальной форме с почти афористической краткостью.

Первый афоризм принадлежит Клоду Дебюсси:

«Я все более и более убеждаюсь, что музыка, в сущности, не может быть втиснута в традиционные фиксированные формы» [цит. по: 10].

Второй афоризм формулирует позицию Густава Малера:

«...каждое повторение — это уже ложь. Произведение искусства должно

постоянно двигаться вперед, подобно самой жизни» [3, с. 147].

Оба афоризма — **нет традиционным формам** и **нет точным повторениям** — существенны не только для понимания сочинений Малера и Дебюсси. Как известно, творчество Малера был источником вдохновения для столь разных композиторов, как Берлиоз и Шостакович, а творчество Дебюсси — для Мессиана, Лигети и многих других. В результате творческие приоритеты Малера и Дебюсси воздействовали и на следующие поколения.

Зеркалом этих приоритетов стали два феномена в музыкальных структурах.

Первый — избегание типичных, сложившихся структур, вплоть до их полного исчезновения, что свойственно Дебюсси и позже Лигети.

Второй — фундаментальная трансформация общеупотребительных форм, типичная для Малера и позднее для Шостаковича (как, впрочем, и для антипода Малера — Стравинского).

Несмотря на все очевидные различия между ними, оба феномена — **уникальные формы** и **трансформация известных форм** — имеют некоторые общие свойства. Одна из этих общих особенностей может стать дополнительной точкой отсчета при сравнении двух явлений.

Как известно, одной из целей композиторов XX века было «сфотографировать процесс» («to arrest the process», Лигети [7, с. 15]¹), то есть найти

¹ Анализу «движущейся формы» Лигети и Лютославского посвящена статья автора «To Arrest the Process»: Moving Clusters by György Ligeti and Witold Lutoslawski [13].

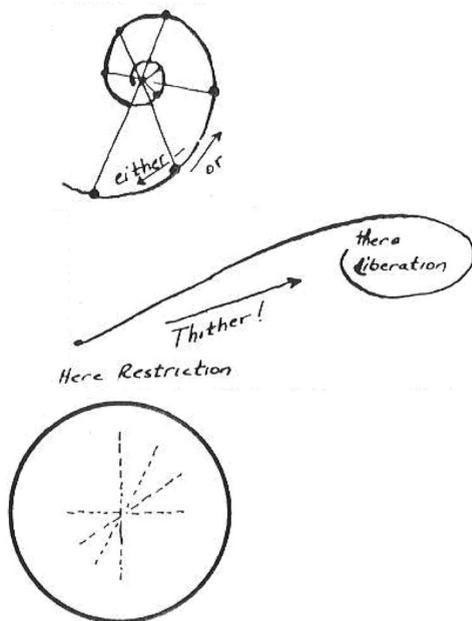
способ зафиксировать перманентные изменения — будь то во внутреннем мире живых существ или во внешнем мире, в природе. Соответственно, музыкальная форма была направлена, тем или иным путем, на переосмысление и последующее преобразование непостоянства мира в зафиксированную музыкальную структуру.

В этом контексте можно рассматривать оба упомянутых феномена XX века как проявление в музыке динамических процессов, если воспользоваться формулировкой Виктора Цуккермана. Следуя позиции Цуккермана, я понимаю под динамическими процессами не только изменения в самой динамике (что нередко случается, например, в сонатной репризе), но и продолжение развития с уже достигнутой прежде точки, превращение изменения в основной способ продвижения формы. Изменение в этом случае преобладает над более статичными элементами музыкальной структуры (для краткости процесс можно описать как АБ — БВ — ВГ — ГД ...).

Известно, что эти динамические процессы существовали и прежде, как показывает Цуккерман в статье о динамическом принципе в музыкальной форме [2], однако до XX века процессы динамизации не были столь всеобъемлющими. Несколько упрощая ситуацию, можно сказать, что для XX века характерно **отсутствие типичных и обилие атипичных структур** (то есть таких, которые несхожи с каким-либо известным прототипом).

Эта ситуация породила определенные методологические сложности при анализе музыки XX века. Важно найти такой аналитический подход, который проложил бы путь к адекватному описанию уникальных структур. Неслучайно в анализе сугубо индивидуальных структур вместо общепринятых определений формы преобладает поиск нестандартных аналитических решений, используется новая или дополнительная терминология.

В своих «Педагогических эскизах» Клее выдвинул блестящую идею, которая может помочь объяснить динамические процессы в музыкальной форме путем ее графического представления. Итак, несколько своих набросков — в том числе **спираль, стрелу и круг** — он назвал «**формы в движении**» [12, с. 52–54]:



Фигуры Клее и статичны (глазом воспринимаются геометрические фигуры на бумаге), и динамичны (намечено потенциальное движение). В музыке мы наблюдаем те же компоненты, но в обратной корреляции: форму в движении мы ощущаем как процесс (во время прослушивания), а форму в «кристаллическом» виде — одновременно, как воображаемое архитектурное целое (уже после прослушивания)¹. Дуализм статики и динамики, заложенный в набросках Клее, присутствует также и в музыкальном развитии; этот дуализм вполне может стать инструментом для изучения динамических процессов в форме.

Как одна из возможных областей приложения идей Клее, в данной статье рассматривается внутренняя динамика симфонического цикла и более конкретно — проблема симфонического финала. На первый взгляд, здесь трудно ожидать радикального новаторства, поскольку речь идет о жанре с богатыми и длительными традициями. Но этот факт — лишь часть общей картины, ибо судьба жанра в XX веке была отнюдь не простой и не привела к однозначным итогам. Очевидно лишь одно: в жанре симфонии совершенно отчетливо проявились поиски обновления, и в особенности поиски качественно нового уровня высказывания в конце произведения, то есть динамический подход к форме. Оба упомянутых ранее феномена — **трансформация известных форм** и **создание новых,**

уникальных структур — с редкой отчетливостью проявляют себя в XX веке именно в симфонии; здесь в изобилии присутствуют примеры и того, и другого типа.

Симфонии Малера могут быть рассмотрены как образец трансформации известных форм. Это один из самых сложных объектов для исследования, вплоть до сегодняшнего дня существуют разногласия по поводу их места в истории жанра. Часть специалистов видит в Малере одного из последних великих симфонистов XIX века, другие — одного из отцов-основателей музыки XX века. Держась же золотой середины, можно с полным правом назвать Малера одним из провозвестников Новой музыки.

Как бы то ни было, ни одно из приведенных выше определений не поможет нам сделать вывод, к какому типу структуры принадлежит каждая из малеровских симфоний, или решить, существует ли вообще такой тип. Ибо Малер, словно каждый раз бросая вызов музыкальному миру, ни разу не возвращается к одной и той же структуре цикла, если иметь в виду не только количество частей в симфонии, но и соотношение между ними.

Общепризнанно, что симфонии Малера целенаправленно ведут слушателя к финалу — один из первых исследователей симфоний Малера Пауль Беккер даже определил их как «симфонии финала»². Эта формулировка

¹ Автор использует широко известные формулировки Б. Асафьева.

² Монография Пауля Беккера «Gustav Mahler's Sinfonien» [4] была опубликована в Берлине в 1921 году, через десять лет после смерти композитора.

подчеркивает исключительную роль финала как развязки драмы, которая разворачивается на протяжении всего сочинения; именно в финале наконец объясняется смысл событий и открывается истина — в каждой симфонии иная и с иным подтекстом.

В поисках возможной классификации финалов малеровских симфоний я пыталась найти и использовать разные критерии, включая и те, что были предложены английским музыковедом Майклом Тальботом в его монографии о симфонических финалах в европейской музыке [15]. Он выделяет четыре типа финальных частей:

- 1) приносящий релаксацию (relaxant),
- 2) суммирующий (summative),
- 3) финал-прощание (valedictory),
- 4) гибридный (hybrid).

Анализы малеровских финалов в монографии Тальбота немногочисленны: английский музыковед рассматривает финал Первой симфонии как гибридный, а финал Девятой — как финал-прощание, остальные финалы лишь упоминаются; по-видимому, они не полностью вписываются в предложенную Тальботом классификацию. Найти и обосновать принцип классификации малеровских финалов действительно крайне сложно: в каждом складывается особая структура, причем возникает она в первую очередь как результат экзистенциального поиска, а не только на основе собственно музыкальных принципов построения формы.

Как бы то ни было, критикуя Беккеровскую концепцию «симфоний финала», Тальбот не выдвигает альтерна-

тивного подхода. Мне же определение Беккера кажется все еще актуальным, поскольку оно отражает уникальность малеровских амбиций: Малер всегда стремился достичь в финале нового уровня, увидеть сквозной конфликт симфонии заново, как бы извне — и обрести новое понимание, духовное спасение, наконец, избавление! (Примечательно, что друг и коллега Малера Рихард Штраус совершенно не понимал его духовных исканий — так, в разговоре с Отто Клемперером он упомянул, что «Малер всегда искал избавления, но лично он, Штраус, никогда не имел ни малейшего представления, что же Малер имел в виду» [14, с. 50]).

Соответственно стремлениям Малера, строение его симфонических финалов — всегда «форма в движении», в становлении, перманентный процесс, направленный к конечному выводу. В поисках параллели с конкретной «движущейся формой» Пауля Клее стоит сравнить начало и конец каждой симфонии Малера и вслед за тем — начало и конец финала; оба критерия необязательно приложимы к каждой симфонии, но один из них всегда присутствует.

Для Малера наиболее явным проявлением динамического принципа становится **спираль** — достаточно вспомнить обилие у него намеченных, но не достигших цели кульминаций и перенос главной кульминации в самый конец финала. Инна Барсова определяет эту завершающую кульминацию как апофеоз [1], и сама этимология слова «апофеоз» напоминает нам, с какой

неистойой страстностью Малер мечтал верить во всемогущего Бога.

В некоторых симфониях Малер словно посылает **стрелу** от начала первой части к началу финала: в Пятой симфонии это подъем от до-диез минора к Ре мажору, в Седьмой — от си минора вступления к первой части к До мажору финала; в обоих случаях перед нами стрела, воспаряющая вверх. В Девятой симфонии, знаменитой своей уникальностью, стрела словно падает на землю — от Ре мажора первой части к Ре-бемоль мажору финала.

Чрезвычайно редок у Малера **круг** — символ возвращения к исходной точке, к началу сочинения. Единственный пример такого «возвращения на круги своя» — Шестая симфония; здесь два трезвучия, мажорное и минорное, звучат в первой части и в финале, как голос неумолимой высшей силы, чей приговор нельзя оспорить в земном суде.

Соединяя начало и конец симфонического цикла, две из трех упомянутых форм, спираль и стрела, становятся визуальными символами «семантического откровения»: спираль ведет слушателя к вершине-апофеозу (иногда с четкой христианской символикой, как в финале Второй и Восьмой симфоний, иногда — с пантеистической, как в Третьей). Восходящая стрела становится символом преодоленного страдания и обретения смысла — личного и всечеловеческого, нисходящая — смирения перед судьбой, приятия небытия.

Те же фигуры «форм в движении» можно обнаружить и у двух компози-

торов, глубоко почитавших Малера, — Шостаковича и Шнитке. Так, восходящая стрела охватывает всю Четвертую симфонию Шнитке и доходит до своей высшей точки в конце, где звучит музыка четырех религиозных конфессий в четырехголосном контрапункте; нисходящая стрела особенно наглядна в двух симфониях Шостаковича — в Четвертой, с ее удаляющимся траурным маршем в конце, и в Четырнадцатой, со строкой Рильке в последней части: «Смерть всемогуща».

Достоин внимания и еще один факт: динамический профиль симфоний Малера, если представить его графически, нередко схож с фигурами Клее — в данном случае речь идет собственно о динамике, которая зачастую очерчивает структуру целого. В этом плане выделяется своей необычностью Четвертая симфония Малера, где почти неслышное *pianissimo* в коде финала символизирует «погружение в сон, почти умирание» [5, с. 181]. Это *diminuendo* в Четвертой симфонии находится на противоположном конце шкалы — если соотнести его с динамическим подъемом в большинстве малеровских симфоний (исключение составляют Шестая и Девятая).

Отмеченные выше параллели между представлениями о форме у Малера и Клее, а также сопоставление динамических процессов в музыке XX века с концепциями визуальных искусств могут, по-видимому, обогатить наши представления о симфоническом цикле и его внутренних закономерностях. Нечто схожее было уже однажды пред-

ложено: в своем интервью 1970 года выдающийся польский симфонист XX века Витольд Лютославский пояснил — в графических символах — свое представление о симфонии как о целостной структуре. По-видимому, эти рисунки отразили представления композитора об организационном единстве всего сочинения и присущий Лютославскому взгляд на форму как бы сверху — с высоты птичьего полета¹:



По мнению Лютославского, в классической симфонии происходит спад напряжения в финале (по определению Тальбота — это финал, приносящий релаксацию). В симфониях XIX века, в частности у Брамса, первая часть и финал равно насыщены музыкальными событиями и интонационными конфликтами. По мнению Лютославского, для Брамса характерен избыток напряжения. В собственных симфонических произведениях Лютославского основная идея, как правило, противоположна классической — композитор ставит себе задачу высказать главное лишь в самом конце. Финалы симфоний Малера устремлены к той же цели. Несмотря на все очевидные различия между двумя композиторами, в построении симфонической формы у обоих наблюдается аналогия с третьей из схем, нарисованных Лютославским.

В этой статье высказана гипотеза, которая нуждается в проверке и дальнейшей разработке. Если она подтвердится, возможно, что наши представления о музыкальной форме станут более многогранными и детализированными. Однако в процессе поисков закономерностей не следует забывать, что помимо них в искусстве незримо живет и дополнительное измерение, вторая реальность. Каждое незаурядное и тем более великое творение искусства несет в себе нечто неповторимое и единичное, некое интуитивное прозрение, разгадка и расшифровка которого требует не только рационального подхода, но и работы фантазии.

Пауль Клее сформулировал эту извечную тайну искусства с присущим ему умением сделать наиболее сложное доступным нашему пониманию: «Раскладывать элементы по отдельности и монтировать их в подгруппы, анализировать и собирать в единство — одновременно в различных местах, создавать зрительную полифонию и приводить к спокойствию путем балансировки движения — все это очень важные аспекты формы, и их необходимо знать, но они — еще не искусство. Сокровенная же тайна принадлежит, вне сомнения, столь высокой сфере, что нашему ограниченному интеллекту ее постигнуть не дано» [цит. по: 6, с. 90–91].

¹ Из интервью Лютославского группе советских композиторов и музыковедов во время фестиваля «Варшавская осень» (1970). Полный текст интервью см. в дипломной работе автора «Музыкально-теоретические проблемы творчества Лютославского» (рукопись, библиотека Московской консерватории, 1971).

ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова И.А. Симфонии Густава Малера. М.: Советский композитор, 1975. 495 с.
2. Цуккерман В.А. Динамический принцип в музыкальной форме // Цуккерман В.А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М.: Советский композитор, 1970. С. 19–120.
3. Bauer-Lechner N. Recollections of Gustav Mahler. London: Faber & Faber, 1980. 250 p.
4. Bekker P. Gustav Mahlers Sinfonien. Berlin: Schuster and Loeffler, 1921. 359 s.
5. Bonds M.E. After Beethoven: Imperatives of Originality in the Symphony. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996. 212 p.
6. Düchting H. Paul Klee: Painting Music. Munich-Berlin-London-New York: Prestel Verlag, 2004. 111 p.
7. György Ligeti in conversation with Peter Varnai, Josef Häusler, Claude Samuel and Himself. London: Eulenburg, 1983. 140 p.
8. Hartmann W. The Mind and Work of Paul Klee. London: Faber and Faber, 1967. 213 p.
9. Kagan A. Paul Klee: Art and Music. Ithaca-London: Cornell University Press, 1983. 176 p.
10. Kamien R. Music: an Appreciation. New York: McGraw Hill Higher Education, 1988. 127 p.
11. Klee P. Das bildnerische Denken, Schriften zur Form und Gestaltungslehre / Hrsg. von J. Spiller. Basel-Stuttgart: Benno Schwabe & Co Verlag, 1956. 541 p.
12. Klee P. Pedagogical Sketchbook. London: Faber and Faber, 1968. 64 p.
13. Kreinin Y. «To Arrest the Process»: Moving Clusters by György Ligeti and Witold Lutoslawski // Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung. № 15. April 2002. S. 36–42.
14. Lebrecht N. Mahler Remembered. London: Faber & Faber, 1987. 322 p.
15. Talbot M. The Finale in Western Instrumental Music. Oxford: Oxford University Press, 2001. 249 p.



ОПЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО СЛОНИМСКОГО: К ПРОБЛЕМЕ МЕТАТЕКСТА

Оперное творчество С. Слонимского представляет собой уникальное и самобытное явление современной музыкально-театральной практики. Оно многократно привлекало внимание исследователей. На сегодняшний день композитором написано 8 опер, что дает возможность говорить о театре Слонимского как о вполне сложившемся и целостном феномене. Сместимость и новизна художественных идей, яркая стилевая самобытность творческого почерка Слонимского предопределяют поиск адекватной исследовательской методологии. Наиболее перспективным видится интертекстуальный метод, который в последнее время приобрел широкое распространение в музыковедении. Не будем обсуждать само явление интертекстуальности, отметим лишь, что достаточно востребованным в опероведении стал вектор исследования взаимосвязей определенной оперной партитуры с огромным художественным пространством бесконечного интертекстуального космоса, благодаря чему раскрывается интегри-



рованность данного текста в широкий историко-культурный контекст. На этом пути можно выявить множество любопытных внетекстовых связей и в операх Слонимского.

Не менее интересным, на наш взгляд, представляется изучение межтекстовых взаимодействий между партитурами Слонимского, обнаружение их общих глубинных оснований. В этом случае каждая опера предстает в качестве текста, который взаимодействует с подобными жанровыми явлениями внутри творчества композитора. Закономерным видится применение идеи Р. Барта, согласно которой «все тексты как результаты процесса письма образуют единый большой текст» [2, с. 75], где каждый «малый» текст является продолжением всех ему предшествующих. Кстати, это перекликается и с мыслью Ю. Лотмана о возможности объединения текстов в некий единый текст — при наличии идейно-художественной общности между ними (что высказано в его исследовании «Структура художественного текста»).

М. Арановский, затрагивая этот вопрос в работе «Музыкальный текст. Структура и свойства» [1], предлагает ввести термин метатекст, замещающий бартовский большой Текст. Следуя этому, можно принять, что каждая оперная партитура представляет собой малый текст. Отношения между малыми текстами подчиняются определенной логике взаимосвязей, что позволяет встраивать их в пространство единого художественного текста.

В отношении оперных партитур Слонимского вполне обоснованно можно применить понятие метатекста, подразумевая под этим единство текстов, созданных композитором в рамках конкретного жанра. Тем самым художественное пространство метатекста предстает как своеобразный диалог автора в каждом новом своем творении с предшествующими партитурами, который включен как в широкий историко-культурный контекст, так и в русло собственной творческой эволюции.

Обнаружение связей, обеспечивающих внутреннее единство метатекста музыкальных драм Слонимского, возможно на разных уровнях: жанровом, сюжетном, композиционном, образно-интонационном и даже тональном. На наш взгляд, именно подобный подход, определяющий вертикальный вектор исследования, позволяет представить феномен музыкального театра Слонимского как целостное явление и одновременно выявить логику его эволюции.

Приведем весьма показательное высказывание Слонимского из книжки

«Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе»: «В целом все симфонии писались как “человеческая комедия”, в которой каждая следующая продолжала предыдущую и свободно вводила новые и уже знакомые темы-персонажи» [5, с. 141]. Думается, что можно перефразировать слова Слонимского: «В целом все оперы писались как человеческая трагедия, в которой каждая следующая продолжала предыдущую и свободно вводила новые и уже знакомые сюжетные темы и персонажи».

Ключевое слово в данном случае — трагедия. Все оперные произведения объединяет общая линия, принадлежащая к числу вечных тем искусства: борьба добра и зла, света и мрака, порядка и хаоса, созидания и разрушения. Центром этого противостояния становится человеческая личность — психологически сложная, неоднозначная, вовлеченная в водоворот сложнейших политических и социальных событий. Личность подлинно трагическая и одинокая. Композитор признается: «Мне близки сольные, а не массовые личности. Вовлечение их в сложную жизнь общества и природы, острые конфликты, приводящие к катастрофе, гибель и судьба их духа и жизненной цели — вот моя тематика» [там же, с. 40].

Потому-то и жанровое пространство, в рамках которого организуется драматическое действие, у Слонимского принадлежит трагедии. Она выступает как структурообразующий жанр. Важнейшие составляющие жанра трагедии — сущность драматического конфликта, характер событий

и обстоятельств, наличие четко обозначенной ситуации выбора, дисгармоничность личностного бытия, направленность развития действия к катастрофе. «Кульминации почти всех моих крупных сочинений — катастрофы», — писал композитор [там же, с. 36]. Они являются основными компонентами, формирующими событийный ряд театральных творений Слонимского.

В этом отношении логика творческой эволюции Слонимского в рамках трагедии в ее жанрово-тематическом ракурсе видится вполне определенной:

«Виринея» — русская историко-революционная опера;

«Мастер и Маргарита» — мениппея (вид серьезно-смехового жанра, термин М. Бахтина), тема — художник-творец и его трагическая судьба;

«Мария Стюарт» — историческая опера, тема трагической судьбы шотландской королевы;

«Гамлет» — шекспировская трагедия;

«Царь Иксион» — античная трагедия в преломлении И. Анненского;

«Видения Иоанна Грозного» — историческая опера, «русская трагедия»;

«Король Лир» — шекспировская трагедия;

«Антигона» — античная трагедия.

Очевидно своеобразное восхождение к историческим истокам жанра — античной трагедии. В этом обнаруживается своеобразность механизма «самодвижения», творческой эволюции композитора — к исходной жанровой модели трагедии, освобожденной от всех приобретенных веками наслоений.

Важно, что либретто последних двух опер композитор писал сам.

Однако трагедия далеко не исчерпывает жанровую структуру опер. Индивидуальным их свойством является совмещение трагедийного и комического ракурсов в построении художественной реальности, гротескное переосмысление, шутовское «карнавальное развенчание» трагических событий и ситуаций.

«Одинокая личность и чертово колесо толпы, — пишет композитор. — Поиск идеала и веселое преуспевание. Индивидуальное и банальное. Обреченная “странная” гуманность и победоносная пошлость, пляшущая на трупах и костях. Словом, целая Фантастическая Симфония нашего времени! Высмеянная корифеями, обруганная в печати, эта концепция стала моей главной жизненной темой...» [5, с. 128]. Эта особенность выявляет одну из главных черт музыкально-театрального мышления Слонимского, которую можно определить как художественно-смысловую амбивалентность. Отличительное свойство художественной реальности Слонимского — двоemiрие. Изображение расколотой надвое действительности — прием, уходящий своими корнями к древнерусскому искусству. Об этом пишет Д. Лихачёв, размышляя о мировоззренческих аспектах смеха в Древней Руси. «Смеховая тень» художественной действительности подчеркивает специфическую оппозицию мир — антимир, реализующуюся по принципу зеркальных подобий и криво-зеркальных отражений [4, с. 35]. Порой они столь причудливо перемещаются, что разрушают все традиционные

представления и оценки. Примером тому могут служить партитуры «Мастера и Маргариты» и «Видений Иоанна Грозного», где в едином композиционном пространстве оперы существуют два противоположных по своей этической природе мира.

Показательно, что от оперы к опере композитор все более очевидно выделяет раскалывающую художественную действительность «смеховую тень», персонифицирует ее. В «Виринее» это Молодой солдат с лихими частушками под гармошку, в «Марии Стюарт» — Веселый и Грустный скалды, в «Гамлете» — Старый и Молодой могильщики. Еще более оригинальное решение Слонимский находит в опере «Король Лир».

Понимая, что вводя фигуру шута, Шекспир тем самым предопределяет двоимирие художественного пространства трагедии, композитор придает ему в опере новую перспективу. Шут реализует идею «смеховой тени» событий, происходящих в трагедии. Оба этих мира отражаются в реакции зрителей шекспировского «Глобуса», которых Слонимский располагает на авансцене. Характер их реплик обнаруживает родство с текстами могильщиков из «Гамлета». Еще одно отражение связано со «стариком, похожим на Льва Толстого» (из комментария в рукописном клавире). Этот образ рождается на пересечении композиторской фантазии и текста статьи Л. Толстого «О Шекспире и о драме», написанной в 1904 году. Старик то обращается в зал с замечаниями — «Нелепо писал этот Шекспир», то вступает

в диалоги и споры с шутом и зрителями шекспировского «Глобуса» (в сопровождении аккордеона). По своей функции он напоминает традиционную фигуру балагура из русского фольклорного театра, становясь «как бы актером в театре, где играют и сами зрители» [4, с. 35].

Казалось бы, игра этих отражений уводит от ощущения драматической напряженности происходящего. Однако, как и во всех операх, именно многомерность композиционного пространства обнажает конфликтную, подлинно трагедийную сущность художественной реальности, создаваемой Слонимским.

Значительную перспективу открывает интертекстуальный метод в отношении сюжетной структуры метатекста, позволяя обнаружить любопытные реминисценции и аллюзии с глубинными сюжетно-образными архетипами. Причем, интересны не только отдельные соответствия текстов или сюжетных мотивов каждой из партитур. Например, в опере «Видения Иоанна Грозного», либретто которой не имеет литературного первоисточника, весьма любопытны межтекстовые ассоциативные связи с трагедиями Шекспира «Макбет» и «Ричард III», а также с оперой Чайковского «Чародейка». Обратим внимание на сцену из I акта со старым дьяком Мамыровым, которому князь приказывает присоединиться к пляске скоморохов (ц. 250 клавир):

Князь: «Дьяк, пляши!»

Мамыров: «Мне... беса тешить?..

Помилуй, князь!..

Государь! Уволь!»

Князь: «Плясать! Плясать!»

Сравним ее с двумя эпизодами оперы «Видения Иоанна Грозного»:

Федька Басманов приказывает князю Репнину: «Пляши, старик!» (Видение I, ц. 84). В сцене глумления над Архиепископом Новгородским хор опричников поет: «Был ты монах, стал скоморох», в ответ Архиепископ молит Грозного «Помилосердствуй, Государь!» (Видение XI, ц. 294–295). Финальная сцена «Чародейки» — Князя, терзаемого мучениями после убийства своего сына, преследуют страшные видения, — во многом перекликается с финалом «Видений Иоанна Грозного»:

«Что сделал я? Свое дитя убил родное!

От вечной муки не уйти мне!

Мне тяжело. Вся душа горит...

Темнеет разум...

Небесный свод в огне кровавом!

Спасите! Кровь кругом!..»

Примеры сюжетно-ситуационных и текстовых аллюзий, рождающихся при изучении отдельных опер Слонимского, многочисленны.

Гораздо важнее другое обстоятельство: в сюжетной структуре практически всех опер Слонимского наличествует очевидная семантико-ассоциативная связь с библейскими мотивами, прежде всего, с евангельским эпизодом, который вслед за В. Вальковой [3] определим как Сюжет Голгофы. Присутствие его компонентов (глумление, издевательство толпы; казнь — убийство, расправа; траурное шествие — собственно крестный путь; оплакивание; на более высоком смысловом уровне формулировка идея добровольной жертвы за правду) становится сквозным прак-

тически для всех опер. Изучение опер Слонимского в подобном сюжетном контексте обнаруживает немало любопытных связей.

С большей степенью очевидности сюжет Голгофы реализует себя в опере «Мастер и Маргарита». Неслучайно А. Климовицкий усматривает в ее жанровой и образной структуре черты пассионов. Он отмечает и наличие евангельских персонажей, и двойную роль Маргариты — лирического героя и евангелиста, и реализацию техники Passionston'a, а также приемов омузыкализации прозаической речи, близких пассионам. Однако, в значительной степени библейские ассоциации в «Мастере и Маргарите» предопределены литературным первоисточником. Нельзя не отметить в этой опере интересный пример, если так можно выразиться, интертекстуальной модуляции (из библейской в фаустианскую).

Более любопытные реминисценции мотивов сюжета Голгофы обнаруживаются, как это ни покажется парадоксальным, в «Виринее» — опере на историко-революционный сюжет. Назовем эпизод глумления-бичевания над Виринеей в картине «Сходы да митинги». Злобные выкрики «Блудница! Блудница содомская! Камнями ее! Камнями!» (ц. 56) останавливает Магара, чья ссора с Федотом и пророчества Мокеихи переходят в масштабную, впечатляющую разноголосицей ансамблево-хоровую сцену, завершающую картину. Симфонический антракт можно уподобить грандиозному траурному шествию, которое также включается

в ряд событийных компонентов сюжета Голгофы.

Интересно, что в эпизоде убийства Виринеи неоднократно звучат фанфарные интонации у трубы, прерывающиеся острыми аккордами *pizzicato* у струнных (Валькова: роковой сигнал трубы и резкие сухие аккорды относят к знакам Голгофы). Трижды угрожающе вопрошает Федор с мужиками: «Куды Пашка поехал?» и трижды в ответ звучит — «Не знаю!». После последнего ответа в оркестре уже у медных духовых и большого барабана появляются хлесткие, жесткие аккорды («комплекс казни», по Вальковой), основанные на тритоне. Вслед за этим звучит драматическая оркестровая эпитафия и хоровой плач-прощание с Виринеей на фоне погребального звона колоколов.

Вполне очевидно, что в первой и сразу удачной опере Слонимского сказывается влияние Шостаковича, его «Казни Степана Разина», да и образ Виринеи воспринимается как продолжение Катерины Измайловой с ее нелегкой женской судьбой.

Не будем приводить примеры других опер. Упомянем лишь, что даже в последней ораториальной опере «Антигона», с образом главной героини которой тесно связан мотив добровольной жертвы, находим те же сюжетные компоненты: в эпизоде «Власть Эроса» — плач Антигоны (ц. 138), а оркестровый фрагмент (ц. 154) можно уподобить шествию на Голгофу.

Еще более любопытные результаты дает интертекстуальный метод анализа композиции в «Видениях Иоанна Грозного». Если выделить в отдельный композиционный план последовательность молитв, как наиболее частого элемента художественного текста¹, обретающего значение сквозной идеи, то в его структуре можно обнаружить вполне определенное ассоциативное поле. Осмысление мотивно-образных связей в рамках этого плана (назовем его квазилитургическим) в пространстве интертекстуальных связей выявляет параллели с чино-последованием Божественной литургии Иоанна Златоуста, Всенощного бдения и заупокойной мессы — Реквиема.

Опера открывается Завещанием — духовной грамотой Иоанна (*таблица 1*). Оно основано на тематическом материале стихир «Вострубите трубою песни...», звучащей в XII Видении и написанной на подлинный текст Грозного. Его можно уподобить (исходя из композиционной функции и поэтического смысла начальных слов стихир) входному пению тропаря в Божественной литургии или предначинательному песнопению Всенощной. Покаянная молитва Грозного во втором эпилоге написана на текст 37 псалма Давида: во Всенощной он относится к молитвам вечерни, а также звучит на Утрне — в Шестопсалмие. Молитва «Святый Боже, святый крепкий, святый бессмертный, помилуй нас» в Божественной литургии именуется Трисвятое (словно следуя символике литургического названия,

¹ Заметим, что практически в каждой опере Слонимского реализуется ситуация молитвы, но нигде она не выявляется в подобном многообразии форм и не обретает значения сквозной структурирующей идеи, как в «Видениях Иоанна Грозного».

композитор трижды вводит в первом видении данную молитву).

Следом за прокимнами и аллилуиями перед сугубой ектенией в Божественной литургии читается Евангелие. В опере (ц. 76), Митрополит читает Евангелие от Марка. Далее композитор замыкает данный раздел, подчиняя его логике зеркального соответствия: молитва Малюты образует арку с покаянной молитвой Грозного, а молитва Иоанна и Федыки является зеркальным подобием Трисвятого — «Боже святыи, Боже крепкий, Боже милосердный...». В соотношении же с литургией их можно трактовать как просительную ектению — Малюта просит прощения за убийство князя Репнина, и молитву приношения — но в качестве жертвы приносятся не дары, а жизнь князя Репнина!

Монолог и Ария Грозного в V Видении (сам композитор называет ее Credo Иоанна) соответствуют разделу литургии, именуемому Символ веры. Иоанн по-своему понимает свою миссию и излагает свой символ веры: «Лишь я один, как царь законный и богом призванный, смогу объединить Святую Русь!»

Таким образом, с первых страниц оперной партитуры вплоть до Арии Грозного в Видении V на уровне сакрального композиционного плана оперы прослеживается его очевидная включенность в образно-смысловое пространство православного богослужения. Подтверждением являются не просто текстологические совпадения, но и принцип интонационного воплощения (использование лексики псалмодического пения).

Таблица 1

Эпилог I		Эпилог II		
Завещание – духовная грамота "Болезнет дух..." (стихира)		ц. 51 Грозный - молитва покаянная "Господи, не в гневе твоём обличай меня..."	ц.57 Молитва "Святыи боже, святыи бессмертныи, помилуй нас" <i>женск.хор</i>	
Видение I				
ц.65 Анастасия завещание Грозному: "беги ожесточения"	ц.68 Молитва "Святыи боже" <i>хор</i>	ц. 73 Молитва "Святыи боже" <i>хор</i>	ц. 76 Чтение Евангелия Митрополит и <i>хор</i>	ц. 89 Молитва Малюты "Прости, Господи, руку мою правую"
Видение III		Видение V		
ц. 110 Молитва Иоанн, Федыка "Боже святыи, боже крепкий"		ц. 136 Монолог Грозный Озарение богоизбранности		ц. 152 Ария Грозный "Credo"

Начиная с VII Видения (таблица 2) разворачивается новый уровень художественно-ассоциативных связей, устанавливающих соответствие с западноевропейской традицией мессы и Реквиема. В данной части литургического композиционного плана текстологические параллели очевидны, но более существенны и значимы образно-смысловые ассоциации и взаимодействия с конкретными жанрово-стилевыми традициями.

К числу явных образно-текстовых связей, находящихся подтверждение в музыкальной драматургии, отнесем встроенность композиционной логики *Requiem`a* в событийное повествование. Смиренная, вопрошающая молитва Грозного подобна *Kyrie*, троегласное провозглашение тяжелой меди,

предваряющее появление опричников, царевича и Грозного в Новгороде перед расправой — бесспорная ассоциация с *Tuba mirum*. Мольба новгородцев — «Царь Батюшка, не гневайся! Не верь навету!» — напоминает раздел *Rex tremendae*; звучащее вслед за этим соло *basso clarinetto* проводит начальный мотив традиционной средневековой секвенции *Dies irae*. Весь эпизод расправы над новгородцами является воплощением сцен Страшного суда с жуткими картинками жестоких издевательств и убийств. Полный горестной печали напев обое воспринимается как плач (*Lacrimosa*) по жертвам насилия. Завершающая оперу молитва убиенных «Дай, Господи, людям покоя» ассоциируется с традиционной частью *Requiem aeternam*.

Таблица 2

Видение VII		Видение X				
<i>ц. 172</i>	<i>ц. 189</i>	<i>ц. 235</i>	<i>ц. 252</i>	<i>ц. 254</i>	<i>ц. 257</i>	<i>ц. 259</i>
Молитва Грозный "Боже, прав ли я был, поддавшись страху?"	Молитва оркестр	Вечевой колокол	Глас трубы медь, <i>tat-tat</i>	Второй глас трубы	Третий глас	Тема <i>Dies irae Cl.basso</i>
Kyrie eleison		Tuba mirum (в разделе <i>Dies irae</i>)				
Видение XI		Видение XII				
<i>ц. 257</i>	<i>ц. 264</i>	<i>ц. 277</i>	<i>ц. 297</i>	<i>ц. 303</i>	<i>ц. 309</i>	
Мольба новгородцев	Тема Судьбы Новгорода	Проклятие Василия Новгородца	Плач по Новгороду	Монолог Грозного	Молитва/Стихира Грозного	
Rex tremendae	подобно секвенции Dies irae		Lacrimosa			
Видение XIII		Эпилог III				
<i>ц. 370</i>		<i>ц. 396</i>		<i>ц. 406</i>		
Молитва "Помяни, Господи, души усопших рабов твоих..."		Монолог Иоанна		Молитва убиенных "Дай, Господи, людям покоя..."		
		Requiem aeternam				

Таким образом, квазилитургический композиционный план проецирует в своей логике закономерности, типичные для сакральных жанров. Причем для композитора не существует профессиональных рамок и ограничений — он свободно объединяет в общем пространстве особенности православной и католической традиции.

В одном из своих интервью Слонимский словами М. Булгакова говорит о двух ведущих темах, волнующих его и которые он раскрывает в своих операх: «Всякая власть есть насилие над людьми» и «Кто сказал, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви». Эти темы определяют и специфику образной структуры опер. Представив ее в виде схемы-вертикали, мы вновь увидим в определенном смысле устойчивую модель (таблица 3).

Нельзя не отметить, что женский образ является воплощением идеи добровольной жертвы. Виридея, Маргарита, Мария Стюарт, Офелия, Антигона являют собой трагический тип героини, наделенной своими жизненными устремлениями и вопреки всем внешним обстоятельствам борющейся за них во имя кого-либо или чего-либо. «Резюмирующим» персонажем становится Антигона. В плане выбора вокального голоса заметна эволюция от сопрано к меццо-сопрано — в трактовке главных женских образов, от баритона к басу — мужских персонажей.

Единство тембровых характеристик персонажей выявляет еще од-

ну парадигму. Наиболее последовательно она прослеживается на уровне женских образов. Уже в «Виридея» обращает на себя внимание использование солирующей скрипки в ряде вокальных эпизодов главной героини. В дальнейшем солирующая скрипка (наряду с арфой) станет лейттембром Маргариты. Эти же инструменты окажутся значимыми в характеристике Марии Стюарт. А флейта, звучащая в Ариэтте и Монологе, перекликается с эпизодами «Мастера и Маргариты», где Маргарита читает главы рукописи Мастера под аккомпанемент флейты. Тембровый мир Офелии вновь окрашивают скрипки и арфа, но в качестве солирующего инструмента избирается гобой. Анастасия в «Видениях Иоанна Грозного» подтверждает устойчивость тембровых характеристик женских образов — скрипки и арфа. Дополняют эти примеры Ария Корделии с арфами из «Короля Лира», тембровая сфера Геры из «Царя Иксиона» (гобой и арфа), а также Антигоны (прощальный плач — арфа) и Исмены из «Антигоны» (гобой, скрипка и арфа).

Отмеченные выше особенности представляют лишь некоторые грани межтекстовых связей между операми Слонимского, но и они могут служить подтверждением существования как внутреннего единства метатекста Слонимского, так и вполне определенной логики творческой эволюции композитора в рамках оперного жанра.

Таблица 3

Образы, близкой к главному герою сферы	Образы, связанные с воплощением темы любви	Центральный образ – трагический герой	Образы, находящиеся в оппозиции к трагическому герою	Образы морально-нравственной сферы	Образы внедейственного, комментирующего плана; бифункциональные
	Павел баритон	Вириния сопрано	Василий, Мокеиха, Аксинья	Магара бас	Молодой солдат
<i>Иван Бездомный</i>	Маргарита сопрано	<i>Мастер</i> баритон	Здравомыслящий, Деятель средней ответственности тенора		(Воланд - бас) Фагот, кот Бегемот
Левий Матвей		Иещуа	Пилат - бас Иуда - тенор		
Риччо, Шателляр тенор	Босуэл баритон	Мария Стюарт сопрано	Елизавета, Рутвен	Нокс бас	Грустный и Весёлый скальды
	Офелия сопрано	Гамлет баритон	Клавдий, Гертруда, Полоний, Лаэрт	Дух отца Гамлета бас	Старый и молодой могильщики
	Гера меццо-сопрано (Лисса) сопрано	Царь Иксион баритон	Гермес - тенор Лисса Апата сопрано	Зевс бас	Хор Нимфы гор - ореды, сатиры
Федька Басманов, Алексей Басманов, царевич Иван, Малюта Скуратов	Анастасия сопрано Мария Темрюковна Мария Нагая	Иван Грозный бас	Боярин Репнин, князь и княгиня Воротынские, Молодой боярин Василий Новгородец - тенор, Вешнянка - сопрано	Митрополит бас Архиепископ Новгородский - бас	Анастасия (бифункц.)
Граф Глостер баритон Французский король тенор	Корделия сопрано	Лир бас	Гонерилья, герцог Альбанский, Регана, герцог Корнуэльсктй	Шут (бифункц.) тенор, Внедейственные персонажи: Старик, похожий на Льва Толстого, Зрители шекспировского театра «Глобус»	
Исмена сопрано	Гемон тенор	Антигона меццо-сопрано	Креонт бас		Хор

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арановский М.Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
2. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 615 с.
3. *Валькова В.Б.* Сюжет Голгофы в творчестве Шостаковича // Шостакович: между мгновением и вечностью. Документы, материалы. Статьи. СПб.: Композитор, 2000. С. 679–716.
4. *Лихачёв Д.С.* Смех как мировоззрение // Лихачёв Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. С. 7–71.
5. *Слонимский С.М.* Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. СПб.: Композитор, 2000. 152 с.



Из истории русской музыкальной культуры

Владимир Скуратовский

«ПРОДОЛЖЕНИЕ БУДЕТ. Н.Р-К»

Что нового можно сказать о личности и творчестве человека, ушедшего из жизни более ста лет тому назад? Тем более, если ему посвящены сотни исследований, в том числе — блистательные «Симфонические этюды» Б. Асафьева [1], гигантская двухтомная монография В. Ястребцева [11], многочисленные труды А. Оссовского [5; 6; 7] и А. Кандинского [2; 3; 4], наконец, его собственная «Летопись», по отзыву И. Стравинского, — «хорошо, но сухо-вато написанная книга» [9, с. 38].

Учитывая же тот факт, что мы почти не опираемся на вновь открытые документы, попытка поколебать устоявшиеся взгляды на жизненный и творческий путь Н.А. Римского-Корсакова выглядит более чем самонадеянной. Между тем, биография композитора представляется порой столь парадоксальной, а иные повороты в ней с таким трудом поддаются объяснению, что возникает потребность в существенных коррективах традиционных мнений, касающихся и личности, и творческого процесса автора «Шехеразады».

Так, на первый взгляд, музыкальное формирование композитора было чрезвычайно ранним и успешным: в возрасте 21 года он завершил Первую симфонию (*es-moll*), ставшую, по иронии судьбы, вообще первенцем этого

жанра в России, а в 23 года создал истинный шедевр — симфоническую картину «Садко». Подобные успехи беспрецедентны для русской музыки. Для сравнения вспомним, что М. Глинка в эти годы был автором лишь нескольких удачных романсов, М. Мусоргский — ряда вокальных миниатюр и хора к «Эдипу», А. Бородин лишь начинал пробовать свои силы в творчестве, а единственный (до поступления в консерваторию) романс П. Чайковского «Мой гений, мой ангел, мой друг» лишь предвосхищал становление авторского стиля.

И, тем не менее, к высочайшему своему расцвету Римский-Корсаков подойдет в таком возрасте, до которого Мусоргский просто не доживет, в котором Глинка почти прекратит композиторскую деятельность, Бородин резко снизит активность, а Чайковский приблизится к завершению земного пути.

Другой парадокс заключается в причудливых изломах линии творчества композитора. Впервые такое противоречие проявится в начале семидесятых, когда, достигнув славы и успеха — после «Садко», «Антара» и «Псковитянки», — он на долгие шесть лет усадит себя «за парту», скрупулезно осваивая технику решения гармонических задач,

написания фуг и канонов, обработок хоралов и *cantus firmus*.

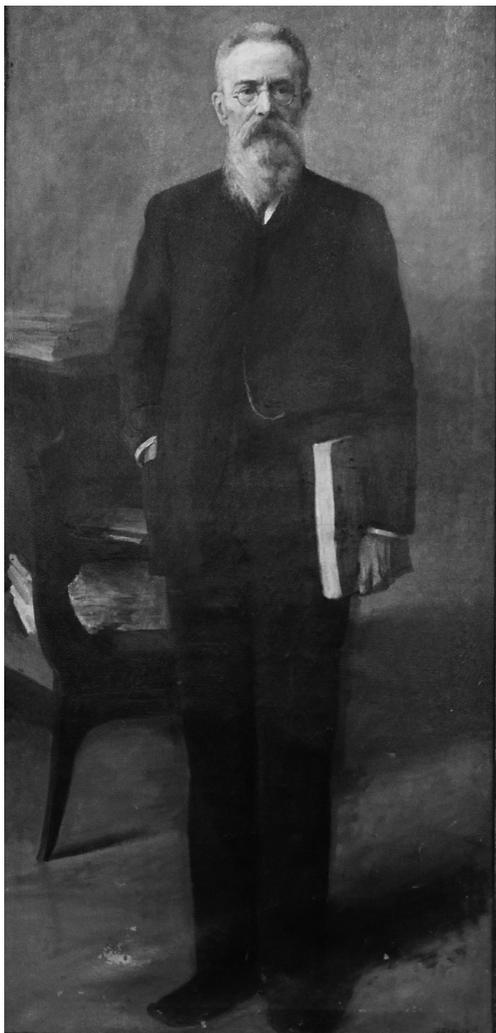
Новый неожиданный поворот случится десять лет спустя — по окончании «Снегурочки», когда ее автор, по собственному признанию, «почувствовал себя созревшим музыкантом и оперным композитором, ставшим окончательно на ноги» [8, с. 183]. Казалось бы, здесь-то и должна появиться целая россыпь корсаковских шедевров. И что же? Последующие шесть лет почти целиком будут отданы сочинениям покойных соратников — Мусоргского, а затем и Бородина. Отметим, кстати, что в это время Римский-Корсаков не только завершит и оркеструет «Хованщину» и «Князя Игоря», не только создаст блистательную редакцию «Ночи на Лысой горе». Он первым из музыкантов — за сорок лет до М. Равеля и восемь десятилетий до Д. Шостаковича — ясно почувствует оркестральность, тембровый колорит «Картинок с выставки» и «Песен и плясок смерти». И в 1882—1884 годах он набросает черновые варианты инструментовки «Старого замка» и «Лиможского рынка», а также «Серенады» и «Полководца», — прежде, чем Г. Малер, увидев перспективы цикла для голоса и симфонического оркестра.

А в начале 1890-х годов, после трех подряд симфонических вершин («Испанского каприччио», «Шехеразады» и Воскресной увертюры), наступает жесточайший творческий кризис, заставляющий усомниться в справедливости традиционного взгляда на личность Римского-Корсакова как эталон равно-

вешенности, внутренней стабильности и гармоничности. Конечно, первопричиной тому была ужасная семейная трагедия — смерть матери, годовалого сына Славчика и пятилетней дочери Машеньки. Но и в творчестве своем по окончании «Млады» композитор зашел в тупик. В результате он, по собственному признанию, испытывал «навязчивые идеи», боялся оставаться в одиночестве и «совершенно охладел» к музыке [8, с. 232]. Это была настоящая психологическая «яма».

Тем более впечатляет выход из нее: в течение 13 лет (с 1894 по 1907) младший из кучкистов создает 11 опер! Вслед за осознанием данного факта приходит понимание и того, что Мусоргский, Бородин и Чайковский фактически не узнали настоящего Римского-Корсакова — они просто не дожили до рождения большинства величайших его шедевров.

К вопросу же о цельности мироощущения автора «Китежа» необходимо вернуться, ибо он — единственный из крупнейших мастеров российской музыкальной культуры XIX века, кто обладал поистине невероятной «всеядностью» в отношении различных жанровых ипостасей оперы. Ему в равной мере подвластны эпос («Садко») и психологическая трагедия («Царская невеста»), обрядово-языческое действо («Майская ночь», «Снегурочка»), историческая хроника («Псковитянка») и условный сказочный театр («Сказка о царе Салтане», «Кашей Бессмертный», «Золотой петушок»). Более того, он, скептик, постоянно



*Н.А. Римский-Корсаков
(портрет работы Э.О. Визеля,
около 1900 г.)*

убеждающий окружающих в своих атеистических воззрениях, создает оперу-литургию «Сказание о Невидимом граде Китеже» — одну из вершин отечественной духовной культуры Серебряного века. Отголоски подобной всеохватности в дальнейшем обнаруживаются в творчестве лишь двух ге-

ниев XX столетия, и вряд ли придется удивляться тому, что оба они — С. Прокофьев и И. Стравинский — принадлежат школе Римского-Корсакова.

Однако здесь мы вновь наталкиваемся на противоречие, которое требует разрешения. Этот трезвый и рациональный мыслитель, самый плодовитый композитор и наиболее мастеровитый ремесленник среди всех участников балакиревского кружка, весьма невысоко оценивает уровень того, что сделано им. Сказанное касается, в частности, оперы «Садко», которую В. Стасов не побоялся вскоре после премьеры назвать одним из лучших творений русской музыки. Рассуждая о сокращениях, допускаемых постановщиками, Корсаков замечает в «Летописи»: «Если “Садко” продержится на сценах еще лет 15 или 20, то, вероятно, купюры эти будут уничтожены <...>. Впрочем, “Садко”, как и другие мои оперы, не выдержит вообще такого долгого срока» [8, с. 286].

Основой подобной неуверенности в себе являются, на наш взгляд, два важнейших личностных фактора, оказавших решающее влияние на судьбу Мастера. Первый из них — *женская природа его дарования*, проявляющая себя как потребность в постоянном оплодотворении собственного творчества *чужими идеями*. Если для Мусоргского «точкой отсчета» в создании музыкального образа всегда является вербальный или визуализированный импульс, то к младшему его соратнику творческая интонация, как правило, приходит извне. Это никоим образом

не умаляет ошеломляющую новизну корсаковских творений, не влияет на самобытность стиля композитора, ибо в избранных границах проявляется безграничная свобода его фантазии. Но многочисленные случаи, демонстрирующие подобное внешнее воздействие, весьма красноречивы.

Часть из них относится к творческой «кухне» русской «Пятерки», ко времени ранней молодости музыканта, когда он всецело пребывал под мощным влиянием руководителя кружка. Порой юноша до смешного точен в копировании действий учителя. Тот создает «Увертюру на темы трех русских народных песен» — ученик отвечает пьесой с тем же названием (только темы, разумеется, другие); Балакирев завершает «Чешскую увертюру» — Римский-Корсаков вторит ему «Сербской фантазией».

Однако и в дальнейшем постоянно возникают аналогичные ситуации! Приведем лишь несколько ярких примеров:

— опера-балет «Млада», написанная в конце 1880-х годов, — отражение коллективного труда четырех кучкистов, незавершенного полутора десятилетиями ранее;

— опера «Моцарт и Сальери» — прямой результат работы над второй редакцией «Каменного гостя» А. Даргомыжского;

— «Пляска скоморохов» из «Снегурочки», Дуда и Сопель из «Садко» — свидетельство влияния образов бородинских гудочников (Скулы и Ерошки);

— оркестровка «Садко», «Салтана», «Китежа» — следствие «открытия» Корсаковым вагнеровских принципов симфонического мышления;

— «Сказание о Невидимом граде Китеже» — своего рода православный отклик на «Парсифаль» Рихарда Вагнера.

Не менее интересны и другие параллели. Так, вне контекста редактирования «Бориса Годунова» М. Мусоргского невозможно представить себе речевую интонацию Гришки Кутерьмы — вплоть до прямых аллюзий. А во вступлении к Финалу Четвертой симфонии А. Глазунова — заметим, ученика композитора! — содержатся тематические зерна не только будущей партии Волховы, но и Свадебной песни из «Китежа».

Впрочем, своеобразии природы корсаковского дарования нашло воплощение и в том, что сутью его оперных шедевров, как правило, являются женские образы. Именно их чистота, хрупкая нетронутость и целомудрие определяют этическую высоту его творческого облика.

Иной, сугубо психологический аспект личности Римского-Корсакова — это комплекс младшего сына, завершителя семейных традиций, преследовавший композитора долгие годы, если не всю жизнь. Вспомним, что он родился, когда отцу его было 60 лет (по другим сведениям — 66!), а матери — 42, что брат — Воин Андреевич — был старше его на 22 года. Это положение «младшенького» лишь утвердилось в «Могучей кучке», где за ним закрепилось

устойчивое прозвище «Корсинька». Подчеркнем, что он — единственный из «Пятерки», кто не принадлежал поколению 1830-х годов, что между ним и главой кружка существовала заметная разница в возрасте, а потому он был самым прилежным и исполнительным из питомцев Балакирева. Именно это самоощущение, зародившееся в младенчестве и укорененное в ранней молодости, объясняет удивительные перипетии его деятельности.

Можно смело утверждать, что невиданный расцвет последних полутора десятилетий его жизни, невероятная творческая интенсивность во многом обусловлены... кончиной П. Чайковского (осенью 1893 года). И дело вовсе не в личном соперничестве, не в противоборстве возглавляемых ими школ. Все значительно проще: на протяжении десятилетий Римский-Корсаков, в известном смысле, пребывал в тени великого старшего современника — единственного русского композитора, удостоившегося прижизненной всенародной любви и всемирной славы. Достаточно вспомнить фразу А. Чехова о Чайковском: «Если говорить о рангах, то в русском искусстве он занимает теперь второе место после Льва Толстого, который давно уже сидит на первом» [10]. Очевидно, что это — мнение не отдельного человека, но целого поколения российской элиты. В подобном контексте автор «Снегурочки» мог позволить себе годы творческого молчания, разочарований и кризисов: великая «ниша» была заполнена.

И лишь к началу 1894 года, накануне 50-летнего юбилея, к нему пришло отрезвляющее чувство абсолютной ответственности, выражаемое емкой формулой: «Кто, если не я?» Тогда и наступает эпоха *младшего сына* в удивительном поколении «шестидесятников»!

Для того чтобы убедиться в справедливости сказанного, коснемся одной из главных ипостасей корсаковского гения — *редакторской деятельности*, занявшей почти четверть (!) его творческого пути и способствовавшей созданию «звучащего наследия балакиревского кружка».

Важнейшей побудительной причиной подвижничества труда Римского-Корсакова был *нравственный долг*, понимаемый композитором не просто как верность своему слову, но как зов чести, даже своего рода рыцарский обет, характерный для офицерской среды, в которой формировалась его юная личность. (Напомним, к слову, что в средние века именно младшие сыновья в знатных европейских семьях посвящали свою жизнь рыцарскому служению!)

Это чувство, постоянно присутствующее в деятельности музыканта, можно проиллюстрировать многими примерами. Мы не будем касаться общеизвестных, связанных с творчеством М. Мусоргского и А. Бородина. Возьмем для сравнения лишь два характерных эпизода.

В далеком 1868 году Римский-Корсаков оркестровал, по просьбе Ц. Кюи, некоторые сцены из оперы «Вильям

Ратклиф». Свое обещание, данное автору первого значительного оперного детища «Могучей кучки» (сочинение тогда готовилось к постановке), молодой композитор выполнил. Однако четверть века спустя он вновь обратился к инструментовке сцен «Ратклифа» (хотя Кюи был жив и не имел ни малейшего представления о работе Римского-Корсакова над своим «первенцем», увидевшим свет ramпы).

Любопытно, что и сам редактор ни словом не обмолвился о своей оркестровой версии двух оперных сцен. В «Летописи» он упоминает о пребывании зимой 1894 года в Одессе, где под его управлением прошло несколько концертов. О работе же над «Ратклифом» в это время сведений в мемуарах нет. Чем же объяснить подобную «тайну», так и не раскрытую при жизни обоих музыкантов и после их смерти?

Ответ здесь может быть только один. Младший из балакиревцев понимал, что первая опера его товарища по кружку является и лучшей и наиболее ровной по музыкальному материалу. Ко времени обращения Римского-Корсакова к ней она давно исчезла из репертуара. И хотя никакой его вины в этом не было, он чувствовал себя обязанным сделать все возможное для того, чтобы опера Кюи звучала. Именно так понимаемый нравственный долг заставил его вернуться к работе над «Вильямом Ратклифом» и инструментовать еще несколько сцен.

Другой пример касается А. Даргомыжского, незадолго до смерти заве-

щавшего Римскому-Корсакову оркестровку своего последнего и любимого детища — оперы «Каменный гость». Эта работа была осуществлена в 1869—1870 годах. Подчеркнем, что с профессиональной точки зрения тяжелейшая задача воссоздания оркестрового стиля Даргомыжского (которого, в известном смысле, не существовало) была решена молодым музыкантом блестяще. Его обязательство в отношении покойного автора было, несомненно, выполнено (во всяком случае, в глазах окружающих). Однако сам Римский-Корсаков так не считал, чувствуя, что может как честнее отредактировать оперу.

Лишь верностью данному им обету можно объяснить потребность композитора вновь и вновь возвращаться к этому сочинению. Помимо многочисленных позднейших поправок, внесенных в текст первой версии, он осуществил — более четверти века спустя — совершенно новую редакцию «Каменного гостя»: в 1897 году была закончена первая картина, в 1902 — весь остальной музыкальный материал оперы.

Почти пятилетняя пауза, кстати, объясняется просто: работа была прервана, потому что композитор увлекся схожим собственным замыслом — драмой на сюжет другой «маленькой трагедии» Пушкина, «Моцарт и Сальери». Можно ли найти лучшее свидетельство взаимосвязи редакторской деятельности и собственного творчества!

Вернемся, однако, к важнейшему вопросу: какая истинная причина побудила автора «Шехеразады» вновь обратиться к «Каменному гостю»?

Ответ представляется столь же неожиданным, сколь и очевидным. Корсаков в новой редакции создает фактически *иную оперу!* Разумеется, и первая версия в целом близка идеям Даргомыжского. Она чрезвычайно динамична, полна резких и внезапных контрастов, а главное — оставляет ощущение драматургической *спонтанности*, столь необходимой композитору, который впервые в истории оперы отважился на беспрецедентно смелый шаг — создание музыкально-сценического произведения без либретто, непосредственно на пушкинский текст.

Однако корсаковская инструментовка выполнена здесь абсолютно в традициях «большой оперы»! И дело вовсе не в количественных показателях оркестра, а в его функциональном значении. Выражаясь языком живописцев, можно сказать, что ранняя редакция «Каменного гостя» — не графика, акварель или гуашь, а работа, выполненная *маслом!* Густота наложения красок, яркость и эффектность колористических находок, объемность «мазка», господство «общих планов» над детализацией и нюансировкой — все убеждает в этом. Подчеркнем: сказанное никак не снижает яркие качества блестящей работы, выполненной 25-летним музыкантом, который пока не завершил даже первую свою оперу!

Вряд ли подлежит сомнению и то, что сам Даргомыжский (который никогда не владел мастерством оркестрового письма на уровне Глинки) мог лишь мечтать о подобном качестве инструментовки. Но насколько она от-

вечает духу авторского замысла, связанного с созданием первой в истории *речитативной камерной драмы?*

«Лицом к лицу — лица не увидеть»... Поразительная новизна дерзкого замысла Даргомыжского, несомненно, требовала определенного «временного расстояния» для полного ее понимания. Совсем еще юному Корсакову пришлось завершать то, что не имело аналогов в прошлом и настоящем. Мусоргский, правда, предпримет (под непосредственным влиянием того же «Каменного гостя») и более уникальную попытку — создания оперы вообще на *прозаический текст!* Речь идет о «Женитьбе» (по комедии Н. Гоголя), работа над которой шла летом 1868 года. Напомним, однако, что сочинение это не было доведено до конца, и единственный его акт инструментует все тот же Корсаков — в далеком 1906. Таким образом, все произведения, на которые мог ориентироваться молодой и еще весьма неопытный редактор, так или иначе, апеллировали к стилю «большой оперы» (включая и «Русалку», и «Эсмеральду» самого Даргомыжского).

Однако за 27 лет, разделяющих две версии «Каменного гостя», младший из участников балакиревского кружка прошел огромный путь развития. При этом он постоянно возвращался к творчеству своего предшественника, к различным аспектам его оперной реформы, свидетельством чему является замечательная (хотя и незавершенная) программная статья «Вагнер и Даргомыжский», над которой Корсаков



Н.А. Римский-Корсаков в своем кабинете (1908 г.)

работал в начале 90-х годов. И новая редакция изначально задумывалась не как улучшенный вариант прежней, но как, во многих отношениях, *произведение иного рода*.

Этому есть, возможно, самое весомое подтверждение. На титульном листе первого варианта рукой Римского-Корсакова написано: «Каменный гость. Опера в 3-х действиях». В дальнейшем редактор помечает окончания каждого акта.

Во второй же версии «титульного листа» — в полном смысле слова — нет. Зато теперь Римский-Корсаков подчеркивает завершения не действий, а картин. И если в первом акте

(состоящем из двух картин) это могло быть случайным совпадением, то последующие ремарки («Конец III картины», «Окончание IV картины») убеждают: редактор настаивает именно на такой композиционной основе всего сочинения.

В подобном контексте нелишним будет напомнить, что аналогичный структурный принцип положен в основу и собственных опер Римского-Корсакова, создававшихся параллельно со второй версией «Каменного гостя»: «Моцарт и Сальери» состоит из двух картин, «Кащей Бессмертный» — из трех.

Таким образом, главная цель новой редакторской версии последней оперы

Даргомыжского заключалась именно в том, чтобы максимально реализовать жанровый инвариант, к которому стремился покойный автор. Оценивая конечный результат титанического труда Римского-Корсакова, мы можем констатировать, что он с честью выполнил эту сложнейшую миссию.

И здесь обнаруживается поразительное подтверждение глубины внутреннего долга, двигавшего музыкантом. Когда была приостановлена работа над «Каменным гостем» (в связи с переездом из Италии в Петербург по окончании летнего отпуска), он сделал карандашную отметку в рукописи третьего действия оперы, прямо поперек страницы: «Продолжение будет. Н.Р-К.». Подобные — уникальные в своем роде — примечания, предназначенные *самому себе*, раскрывают все беспримерное благородство этического чувства композитора.

Впрочем, скрупулезность автора «Садко», степень его ответственности и взыскательности были столь высоки, что он возвращался к редактированию одного только «Бориса Годунова» в течение без малого двадцати (!) лет. Такой отрезок времени пролегает между оркестровкой «Польского» третьего акта, сделанной в 1888 году, и последними дополнениями к партитуре оперы, датированными 1906 годом. Нелишним будет напомнить также, что и последние работы композитора, выполненные незадолго до его смерти (уже после завершения «Золотого петушка»), связа-

ны с именем Мусоргского: речь идет об оркестровке сцен «Женитьбы» и вокальной фантазии «Ночь».

Однако, помимо чисто практических целей, редактирование Римским-Корсаковым произведений друзей и соратников имело и глубинную сверхзадачу, далеко не столь очевидную. Эта деятельность композитора изначально основывалась на важнейшем его убеждении, что «*Могучая кучка*» *состоялась как целостное художественное явление*. Именно поэтому столь принципиальной для него была собственная реализация коллективного замысла «Млады», так и не осуществленного в свое время четырьмя учениками Балакирева. Потому же, до конца ощущая себя частицей балакиревского кружка, он всю жизнь боролся за создание и сохранение его наследия, пытался противостоять всемогущим обстоятельствам, даже самой смерти — Мусоргского, Бородина...

В условной иерархии эпохи автор «Снегурочки» всегда ощущал себя *последним*, не раз настаивая в беседах со своим биографом В. Ястребцевым на том, что является наименее одаренным из всех участников «Пятерки». Он и подвел итог деятельности содружества, удостоившись, возможно, главной награды свыше: Римский-Корсаков относится к числу тех избранных гениев, кому дано было меняться и расти до последних дней своей жизни. Соседство «Китежа» и «Золотого петушка» — блестящее тому подтверждение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. Симфонические этюды. М.: Композитор, 2008. 308 с.
2. Кандинский А.И. О музыкальных характеристиках в творчестве Римского-Корсакова 90-х годов // Римский-Корсаков Н.А.: Исследования. Материалы. Письма. Т. 1. М.: Академия наук СССР, 1953. С. 79–144.
3. Кандинский А.И. Римский-Корсаков // Музыка XX века. Очерки. М.: Музыка, 1977. С. 5–44.
4. Кандинский А.И. Статьи о русской музыке. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2010. 720 с.
5. Оссовский А.В. Художественное наследство Н.А. Римского-Корсакова // Музыкальный труженик. 1908. № 21.
6. Оссовский А.В. Н.А. Римский-Корсаков. Петроград, 1922.
7. Оссовский А.В. Н.А. Римский-Корсаков // Оссовский А.В. Воспоминания. Исследования. Л.: Музыка, 1968.
8. Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1980. 454 с.
9. Стравинский И.Ф. Диалоги. Л.: Музыка, 1971. 413 с.
10. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем под общей редакцией А.М. Еголина, Н.С. Тихонова. Т. 15. М.: ОГИЗ, 1948–1951.
11. Ястребцев В.В. Н.А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 1–2. Л.: Музгиз, 1959–1960.



В.А. МОЦАРТ И КОНЦЕРТ-АКАДЕМИЯ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ЭПОХИ КЛАССИЦИЗМА

«Здесь список всех моих подписчиков¹. — У меня на 30 абонементов больше, чем у Рихтера и Фишера вместе. Первая академия, 17-го этого [месяца], прошла успешно — зал был забит полностью. <...> Завтра должна была состояться моя первая академия в театре, но князь Луи Лихтенштайн дает у себя оперу — и не только переманивает от меня лучшую часть благородного общества, но и отбирает лучших людей из оркестра. <...> Теперь пора заканчивать, ибо я должен идти на академию к графу Зичи» [15, с. 307].

Этот фрагмент из письма Вольфганга Амадея Моцарта раскрывает не только важные детали его биографии — успех у венской публики, чрезвычайная занятость композитора, находящегося в самом эпицентре музыкальных событий, но также свидетельствует о необычайной насыщенности и интенсивности современной ему концертной жизни. Действительно, концертная культура в классическую эпоху была необычайно развита и отличалась многообразием проявлений. Как отмечает

Л.В. Кириллина, в этот период «существовали едва ли не все возможные формы и типы концертов, свойственные как предыдущим, так и последующим временам» [4, с. 221]. Причем, абсолютно любую форму концерта в то время обычно обозначали емким понятием «академия».

Термин «академия» требует специальных разъяснений. На протяжении веков значение его не было постоянным и претерпевало изменения. Множественность значений этого понятия отражает, в частности, современное определение, данное исследователями Х.В. Брауном и А. Фенлоном: «В различные периоды музыкальной истории слово “академия” обозначало различные понятия, включая (i) официальное сообщество людей, интересующихся взаимным обменом взглядами по различным философским, интеллектуальным и культурным вопросам (многие такие академии спонсировали театральные мероприятия <...>), или <...> официальное сообщество, посвящающее себя главным образом изучению музыки;

¹ Письмо В.А. Моцарта отцу от 20 марта 1784 года начинается с перечисления 176 слушателей, подписавшихся на его публичные концерты. Здесь и далее все переводы выполнены автором настоящей статьи.

(ii) более свободно оформленный кружок интеллектуалов, интересующихся поддержанием активных дискуссий на различные темы; (iii) официальное национальное общество, которое служит арбитром вкусов и стандартов; (iv) общество, специально организованное для спонсирования музыкальных представлений (включая оперу); (v) любой без исключения концерт, или публичный, или частный; или (vi) учреждение для обучения музыкантов» [8].

Возникнув еще в античную эпоху, понятие «академия» оказалось необычайно востребованным в последующее время. Так, в середине XV века в Италии появилась идея академических сообществ, которая вскоре получила повсеместное распространение — менее чем через столетие академии были уже практически в каждом городе. П.В. Луцкер и И.П. Сусидко так характеризуют значение академий того времени: «Это была своеобразная форма светской жизни, когда искусства и науки давали повод для приятных бесед и отдыха. Членов академий, часто принадлежавшим к лучшим аристократическим семействам Италии, привлекали не шумные публичные увеселения, а развлечения интеллектуальные. На собраниях находилось место и поэтическому или риторическому состязанию, и морально-философской дискуссии, и концерту» [5, с. 16]. Е.В. Дуков считает итальянские академии «хронологически первыми среди элементов концертной жизни» и «одним из наиболее влиятельных факторов становления публичного концерта» [2, с. 161–162].

Как понималось слово «академия» в классическую эпоху? Обратимся к «Музыкальному словарю» Генриха Кристофа Коха (1802) — самому основательному музыкально-справочному изданию начала XIX столетия: «Академия музыки — общество музыкантов или дилетантов, которые объединяются, или по собственному побуждению, или же по организации правителя, или государственного управления, для устройства в определенное время собраний, чтобы посвятить себя либо исполнению произведений искусства, либо заняться изучением и особенно критикой искусства для его совершенствования» [12, с. 94]. Определение Коха отображает как разнообразие деятельности академических сообществ (исполнение музыки, то есть собственно концертное мероприятие; изучение произведений и их критика), так и амплитуду масштаба проведения таких собраний (от тесных кружков, собирающихся по собственной инициативе, до организаций, находящихся в ведении государства).

Известный английский композитор, органист и музыкальный историк XVIII — начала XIX века Чарльз Бёрни включает итальянское слово «*accademia*» в небольшой терминологический глоссарий, предпосланный книге «Современное состояние музыки во Франции и Италии» (1771). Это понятие определяется им как «концерт» [9, с. III] — без каких бы то ни было дополнительных комментариев и пояснений.

Наконец, как видно из начальной цитаты этой статьи, чрезвычайно

широко использует слово «академия» Моцарт, обозначая им как собственные концерты, так и те многообразные по масштабам и содержанию концертные мероприятия, которые он посещал¹.

Концерты-академии второй половины XVIII века можно дифференцировать по разным признакам. Так, в качестве организатора или инициатора концертного мероприятия могло выступать как некое общество, так и частное лицо. Пример первого — объединение любителей музыки, устраивавших академии на сцене Бургтеатра² [7, с. 36] или венский профессиональный союз музыкантов *Tonkünstler-Sozietät*³, который давал благотворительные концерты (в них часто принимал участие Моцарт). Широко была распространена практика авторских академий — одиночных или абонементной серии, организованной частным лицом — чаще всего, исполнителем-виртуозом или композитором. Известно, что Моцарт давал платные публичные концерты в крупных залах — в том же Бургтеатре или, к примеру, Траттнерхофе⁴

[6, с. 63]. Их программы обычно включали концерты для клавира с оркестром (именно для этой цели Моцартом было создано большинство его венских клавирных концертов), а также импровизации на клавире.

Распространенной разновидностью авторской академии был концерт-бенефис, предполагавший выступление приглашенных исполнителей, что служило своеобразной рекламой для их собственных концертов. Так, Моцарт часто выступал на академиях талантливой певицы-сопрано Алоизии Вебер-Ланге (1759-61—1839) — сестры супруги Моцарта Констанцы. Она пела сочиненные им арии, а он играл на клавире. Об одной из таких особенно успешных академий Моцарт рассказал в письме отцу: «Вчера моя свояченица Ланге давала академию в театре⁵, где я тоже сыграл Концерт⁶. — Театр был переполнен, и здешняя публика снова так прекрасно меня принимала, что я получил истинное удовольствие. — Я уже ушел со сцены. — Но аплодисменты не прекращались — и я должен был по-

¹ См. также его письма от 3 марта 1784 года [15, с. 303], от 12 марта 1783 года [там же, с. 259] и др.

² Бургтеатр — венский императорский театр, созданный в годы правления Марии Терезии. Здание театра располагалось у входа в Хофбург — императорскую резиденцию.

³ Полное наименование сообщества — *Tonkünstler-Sozietät der freyen Tonkunst vor Witwen und Waisen*. Оно было основано в 1771 году в Вене придворным капельмейстером Флорианом Гассманом и занималось устройством концертов в пользу вдов и сирот оркестрантов [18, с. 238; 4, с. 224].

⁴ Траттнерхоф — гостиница на улице Грабен в центре Вены, открытая Иоганном Томасом фон Траттнером (1717—1798), придворным книгоиздателем, другом Моцарта и крестным троих его сыновей. В этой гостинице Моцарт жил в 1784 г., а в ее большом зале давал концерты по подписке [16, с. 185].

⁵ Имеется в виду Бургтеатр в Вене [1, с. 371].

⁶ Речь идет о клавирном Концерте D-dur KV 175, который Моцарт исполнил вместе с Рондо KV 382, заменившим финал Концерта [17, с. 134—135].

вторить Рондо; — это был настоящий град аплодисментов. — Это хорошее оповещение для моей академии, которую я дам в воскресенье, 23-го марта. — Еще я исполнил симфонию для Concert Spirituel¹. Моя свояченица спела арию “Non sò d’onde viene” [15, с. 259]. Другой пример — случай с серией концертов Рихтера, на которую Вольфганг был приглашен по настоянию слушателей: «Клавирист Рихтер дает в упомянутом зале² 6 субботних концертов. Благородная публика подписывалась на них нехотя, поскольку я в них не играю. Г-н Рихтер стал просить меня об этом — и я пообещал ему трижды в них сыграть. — И я объявил подписку на 3 концерта, на которые все подписались» [там же, с. 303].

Другим своеобразным вариантом авторских академий были концерты, организованные в честь какого-либо композитора или исполнителя. Подобные академии практиковал мангеймский капельмейстер, скрипач и композитор, друг Моцарта Кристиан Каннабих (1731–1798). В одном из его концертов («гала-академии», как назвал его Вольфганг) Моцарт впервые услышал игру скрипача Игнаца Френцля (1736–1811) [14, с. 137] — необычайно понравившегося и запомнившегося ему музыканта, наделенного «очень красивым, круглым звуком», в исполнении которого «все слышно; все маркировано» [там же]. Другую академию Каннабих устроил в честь самого Моцарта — ее программа включала лишь

произведения Вольфганга: Концерт для трех клавиров F-dur (KV 242) в исполнении Розль Каннабих (первая партия), Алоизии Вебер (вторая партия) и Терезы Пьеррон (третья партия), арию *Aer tranquillo* № 3 из «Короля Пастуха» (KV 208) и концертную арию *Non sò d’onde viene* (KV 294) — обе в исполнении Алоизии Вебер [14, с. 326–327].

И, наконец, инициатором концерта мог быть *импресарио*. Одним из первых в такой роли выступил в Париже Энн Даникан Филидор (1681–1728), основавший знаменитую серию концертов *Concert spirituel*. Серия с разными директорами просуществовала до 1790 года; 18 июня 1778 года в рамках *Concert spirituel*, руководимого Йозефом Легро (1739–1793), была исполнена специально сочиненная для этого случая «Парижская симфония» Моцарта KV 297/300a [10]. В Лондоне в качестве импресарио прославились Иоганн Кристиан Бах (1735–1782) и Карл Фридрих Абель (1723–1787) — их масштабный проект, продолжавшийся 16 лет с 1765 по 1781 годы, получил название концертов Баха-Абеля.

По составу аудитории различались академии *публичные*, предназначенные для анонимного слушателя, и *приватные*, имевшие закрытый характер и рассчитанные на приглашенных гостей. Репертуар и тех, и других академий мог быть самым разнообразным — от незатейливых песенок

¹ Имеется в виду Симфония KV 297 (300a).

² Речь идет о зале Траттнерхоф.

и небольших инструментальных пьес до симфоний и месс. Все зависело от искусства исполнителей и помещения, которое имел в своем распоряжении организатор академии. В более скромных по масштабу апартаментах устраивались вечера камерной музыки. Аристократические резиденции часто располагали просторными концертными залами, способными вместить симфонический оркестр. Как известно, такие залы были в поместьях князей Эстерхази, где постоянно звучали оркестровые произведения.

Моцарт принимал участие в подобных академиях, позволяющих исполнять как камерные, так и симфонические сочинения. Так, в нескольких совместных с Алоизией Вебер академиях, состоявшихся в конце января — начале февраля 1778 года во дворце принцессы Каролины Нассау-Вальбургской в Кирххаймболандене, прозвучали арии из моцартовских опер, а также сочинения для клавира и симфонии, о чем Вольфганг сообщал отцу: «Вечером мы пошли ко двору, это была суббота; там Мад^{аб} Вебер пела 3 арии¹. Я аккомпанировал ее пению — одним словом, превосходно! <...> В понедельник снова был концерт, во вторник тоже и в среду тоже; Мад^{аб} Вебер пела в целом 13 раз и дважды играла на клавире, ведь она и на клавире играет неплохо... Мои трудные сонаты² она играла

Prima vista, *медленно*, но, не пропустив ни одной ноты... Я играл все 12 раз... и засвидетельствовал свое почтение княгине [имеется ввиду принцесса Каролина — Д.Н.] 4 симфониями...»³ [14, с. 251–252].

Существовали академии со «*свободным входом*» и концерты, на которые продавались *билеты*. Например, Моцарт в 1770 году принимал участие в бесплатных концертах в Вероне и Мантуе — это делалось с благословения отца ради репутации и славы юного виртуоза [4, с. 222]. Платные академии Моцарт давал в венский период жизни и творчества (1780-е годы). Средства от продаж билетов на них были основным — и довольно внушительным — источником его дохода [6, с. 63].

Среди академий были концерты, которые можно было бы назвать *тематическими*, и концерты *без определенной тематики*. На тематических концертах исполнялась музыка конкретного композитора или определенного исторического периода — с целью знакомства, а нередко изучения и обсуждения этих произведений. Такие академии устраивали аристократы — просвещенные любители музыки или композиторы-профессионалы. Среди них — музыкальные собрания у барона Готфрида ван Свитена (1733–1803), посвященные исполне-

¹ 3 арии из оперы «Луций Сулла» Моцарта KV 135: Dalla sponda tenebrosa (№ 4), Ah, se il crudel... periglio (№ 11), Parto, m'affretto (№ 16) [16, с. 482].

² Речь идет о сонатах KV 279 (189d), 280 (189e), 281 (189f), 282 (189g), 283 (189h), 284 (205b) [16, с. 482, 404].

³ Неизвестно, о каких симфониях идет речь.

нию и изучению музыки И.С. Баха и Г.Ф. Генделя, концерты у графа Йоганна Эстерхази (1754–1840), на которых звучали духовные произведения Генделя, К.Ф.Э. Баха и Дж.Б. Перголези, академии Людвига ван Бетховена (1770–1827), ставшие своего рода антологиями сочинений Моцарта, Й. Гайдна, И.С. Баха и К.Ф.Э. Баха [3, с. 56; 6, с. 267–268]. Концерты без определенной тематики составлялись из самых различных номеров, в них могли принимать участие разные музыканты. Их главной целью была идея совместного музицирования, радость творческого общения.

Программы академий классической эпохи, безусловно, были напрямую связаны с типом концерта. Однако всех их объединяла одна общая черта — разножанровость, ставшая специфическим и принципиальным качеством концертной культуры того времени. Причем основывалось это жанровое многообразие на обязательном сочетании в рамках одной концертной программы инструментальных и вокальных произведений. Эта традиция, ставшая фактически свидетельством хорошего вкуса организатора академии, продолжала существовать, по крайней мере, до начала XIX столетия. Австрийская исследовательница Ингрид Фукс цитирует рецензию из выпуска *Allgemeinen musikalischen Zeitung* за 1805 год, в которой «с неприятным удивлением констатировалось, что певица Марианна Сесси включила в программу исключительно “вокальные номера”, что было раскры-

тиковано следующим образом: “Только вследствие того, что совсем не было инструментальных пьес, концерт оказался скучным”» [11, с. 629].

Круг инструментальных опусов, звучавших в академиях, был практически неограничен — от небольших пьес и импровизаций до концертов и симфоний; среди сочинений для голоса лидировали излюбленные фрагменты из опер («*Favoritstücke*» aus *Opern*» [13, с. VII]) и специально создававшиеся для академий концертные арии и сцены. Приведем в пример программу миланского домашнего любительского концерта, описанного Бёрни в книге «Современное состояние музыки во Франции и Италии...»: «...Первая [академия], которую я посетил, была полностью составлена из *dilettanti; il padrone*, или хозяин дома, был первой скрипкой, и у него была очень мощная рука; было двенадцать или четырнадцать исполнителей, среди которых было несколько хороших скрипачей; также были две немецкие флейты, виолончель, небольшой контрабас; они исполнили довольно хорошо несколько симфоний Баха... Но, что мне понравилось больше всего, так это вокальная часть в исполнении *La Signora Padrona della Casa*, или хозяйки дома; у нее приятный, хорошо интонирующий голос, хорошее исполнение трелей, правильный вкус и экспрессия, и она спела (сидя, с листком на общем пюпитре) совсем без аффектации несколько прелестных арий Траэтты» [9, с. 91]. Показательна и программа моцартовской «большой академии», состоявшейся

23 марта 1783 года в Бургтеатре в присутствии императора Иосифа II. Она была составлена из масштабных, эффектных и разнохарактерных сочинений: «1. Новая Хаффнер-симфония¹. 2. Mad^{me} Ланге пела арию в сопровождении 4-х инструментов *se il padre perdei* из моей мюнхенской оперы². 3. Я играл третий из моих концертов по подписке³. 4. Адамбергер пел сцену для Баумгартен⁴. 5. Маленькая симфония из моей последней “Финальной музыки”⁵. 6. Я играл полюбившийся здесь концерт *ex D* с новым Рондо⁶. 7. Mad^{le} Тайбер пела сцену “*Parto m'affretto*” из моей последней миланской оперы⁷. 8. Я играл маленькую фугу, потому что там был император, и варьировал арию из оперы “Философы”⁸, должен был играть еще — варьировал арию *Unser dummer Pöbel meint etc.* из “Пилигримов в Мекку”⁹. 9. Ланге пела мое новое рондо¹⁰. 10. Последняя часть начальной симфонии» [15, с. 261–262].

Значение академий во второй половине XVIII столетия было необычайно велико. Наряду с оперной индустрией, они явились важным компонентом музыкальной культуры того времени и одним

из показателей ее высочайшего уровня. Академиям классической эпохи мы обязаны появлением на свет огромного числа музыкальных произведений, что объясняется особым отношением к концертам как публики, так и самих музыкантов.

Для значительной части аудитории академии были одной из главных форм развлечений. Приходя на выступления любимых виртуозов, на концерты именитых композиторов, взыскательные слушатели предвкушали интригу, ведь, наряду с исполнением уже известных сочинений, в концертах, как правило, звучали музыкальные новинки. Для конкурирующих между собой музыкантов-профессионалов, ожидавших от своих выступлений прибыли, академии служили мощным стимулом к непрерывному совершенствованию исполнительского мастерства и созданию новых произведений. Сроки на сочинение и разучивание были, как правило, довольно сжатые, однако с ними приходилось справляться, ведь это было одним из показателей таланта и уровня мастерства музыканта. Приведем один из красноречивых фрагментов моцартовской переписки с отцом:

¹ Симфония D-dur KV 385, 1782.

² Ария Илии № 11 из оперы «Idomeneo» KV 366, 1780—1781.

³ Концерт для клавира C-dur KV 415/387b, 1782—1783.

⁴ Концертная сцена для сопрано «*Misera, dove son!.. Ah! No son' io che parlo*» KV 369, 1781.

⁵ № 3 из Серенады D-dur KV 320, 1779.

⁶ Концерт для клавира D-dur KV 175, 1773 и Концерт-рондо для клавира D-dur KV 382, 1782.

⁷ Сцена № 16 из оперы «*Lucio silla*» KV 135, 1772.

⁸ Шесть вариаций для клавира на тему «*Salve tu, Domine*» из оперы Дж. Паизиелло «*I filosofi immaginati*» KV 398/416e, 1783.

⁹ Десять вариаций для клавира на тему «*Unser dummer Pöbel meint*» из оперы К. В. Глюка «*Pilger von Mekka*» KV 455, 1784.

¹⁰ Сцена и ария для сопрано «*Mia speranza adorata!.. Ah non sai qual pena sia*» KV 416, 1783.

«Вы должны меня извинить, что я мало пишу, но у меня совершенно нет времени, так как я последние три среды поста <...> даю три абонементных концерта в Траттнеровском зале, на которые уже есть 100 подписчиков <...> и в театре в этом году, вероятно, дам две академии — стало быть, Вы легко можете представить, что мне нужно играть новые вещи — поэтому их нужно писать» [там же, с. 303].

Академии способствовали установлению профессиональных связей и открывали двери в самые разные музыкальные круги. Молодые исполнители и композиторы именно через

академии могли добиться признания и получить выгодный ангажемент или контракт на крупное сочинение.

Нельзя не упомянуть и еще об одной важной функции концертов классической эпохи. Тип предстоящей академии, ее качество, масштаб и даже состав аудитории существенно определяли облик новых сочинений, создаваемых композиторами специально «к концерту». Учитывая условия, место исполнения и состав аудитории, для которой создавался опус, можно не только более точно связать произведение с биографией композитора, но и многое понять в особенностях его творческого замысла.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вольфганг Амадей Моцарт. Полное собрание писем / Пер. И.С. Алексеевой, А.В. Бояркиной, С.А. Косошкиной, В.М. Кислова. М.: Международные отношения, 2006. 536 с.
2. Дуков Е.В. Концерт в истории западноевропейской культуры. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2003. 256 с.
3. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века: Самосознание эпохи и музыкальная практика. М.: Московская консерватория, 1996. 192 с.
4. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. М.: Издательский дом «Композитор», 2007. 376 с.
5. Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. Ч. I: Под знаком Аркадии. М.: [б.и.], 1998. 440 с.
6. Луцкер П.В., Сусидко И.П. Моцарт и его время. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2008. 624 с.
7. Черная Е.С., Розенишльд К.К. Австрийская музыка // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1973. С. 593—610.
8. Brown H.M., Fenlon I. Academy [Электронный ресурс] // Grove Music Online. Oxford, 2007—2013. Режим доступа: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00084?q=Academy&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit.
9. Burney C. The present state of music in France and Italy: or, The journal of a tour through those countries, undertaken to collect Materials for A general history of music. London: printed for T. Becket and Co. in the Strand, MDCCLXXI [1771]. 409 p.

10. Eisen C., Sadie S. (Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus Mozart [Электронный ресурс] // Grove Music Online. Oxford, 2007–2013. Режим доступа: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40258pg3?q=Legros&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit.

11. Fuchs I. Konzertarien im musikalischen Repertoire der Mozart-Zeit. Beispiele und Beobachtungen // Mozart: le arie da concerto; Mozart e la musica massonica dei suoi tempi: atti del convegno internazionale de studi, Rovereto, 26–27 Settembre 1998 = Mozart / Associazione Mozart Italia. In collab. con Goi, Grande Oriente d'Italia — Palazzo Giustiniani (Roma) / A cura di R. Angermüller, G. Fornari. Bad Honnef: Bock, 2001. P. 3–17.

12. Koch H.C. Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält. Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere, 1802. 1808 Sp., [15 S.].

13. Kunze S. Vorwort // W. A. Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Bühnenwerke / Ser. II. Wg. 7: Arien, Szenen, Ensembles und Chöre mit Orchester. Bände 1–4 / Vorgelegt von S. Kunze. Kassel – Basel – Paris – London – New York: Bärenreiter-Verlag, 1986. S. VII–XXVII.

14. Mozart W.A. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe / Hrsg. von Bauer W.A., Deutsch O.E., Konrad U. In VIII Bänden. Bd. II. Kassel: Bärenreiter-DTV, 2005.

15. Mozart W.A. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe / Hrsg. von Bauer W.A., Deutsch O.E., Konrad U. In VIII Bänden. Bd. III. Kassel: Bärenreiter-DTV, 2005.

16. Mozart W.A. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe / Hrsg. von Bauer W.A., Deutsch O.E., Konrad U. In VIII Bänden. Bd. V. Kommentar I/II. Kassel: Bärenreiter-DTV, 2005.

17. Mozart W.A. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe / Hrsg. von Bauer W.A., Deutsch O.E., Konrad U. In VIII Bänden. Bd. VI, Kommentar III/IV. Kassel: Bärenreiter-DTV, 2005.

18. Schleuning P. Der Bürger erhebt sich. Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler Verlag, 2000. [XVIII], 519 S.



О КОМПОЗИЦИИ И АВТОРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СОНАТЫ-ВОКАЛИЗА МЕТНЕРА

Во всей мировой камерно-вокальной литературе Соната для голоса и фортепиано Николая Метнера занимает особое и даже, пожалуй, уникальное место. Неудивительно, что ее выход в свет в издательстве Циммермана в 1924 году вызвал довольно неприязненную реакцию у ряда критиков и музыкантов. Да и тридцать лет спустя, в изданном в Лондоне мемориальном метнеровском сборнике английский музыковед Алек Робертсон пишет: «Соната-вокализ... содержит прекрасную музыку, но я откровенно не переношу вокализное пение длиной более чем в несколько тактов. А в этом сочинении оно занимает 16 страниц текста!» [11, с. 112–113]. В том же сборнике опубликована статья выдающегося английского критика Эрнеста Ньюмена, всегда выступавшего в роли страстного апологета музыки Метнера. Ньюмен полагает, что сложность интерпретации Сонаты не связана с ее спецификой, и затруднения исполнителей связаны лишь с недостатком культуры и мастерства. «Все, что нужно для исполнения этого произведения, — совершенная красота тона, совершенное чувство стиля, совершенная фразировка, совершенное техническое владение инструментом... И я поверю,

что вокалист действительно умеет петь, если он споет мне Сонату-вокализ так же, как сыграл бы ее скрипач», — пишет Ньюмен [11, с. 39–40]. Критик убежден, что линия голоса в вокальной музыке должна быть абсолютно самостоятельной и самооценной. По его мнению, у Метнера в Сонате-вокализе она обретает качественно новую, неслыханную доселе ценность и значение: без преувеличения можно утверждать, что филигранно и виртуозно разработанная вокальная партия раскрывает новые возможности человеческого голоса. В то же время пронизанная светом фактура фортепианной партии, отличающаяся какой-то неземной легкостью, почти невесомостью, ставит перед пианистом множество интереснейших колористических задач.

Знакомство с вокальной музыкой Метнера убеждает в том, что композитор принципиально относится к голосу как к совершеннейшему из инструментов. Об этом свидетельствует подчеркнута инструментальный характер вокальных мелодий во многих его песнях. Зачастую партии голоса присуща речитативность, декламационность, рельефное членение на мотивы и фразы, как бы произнесенные вслух.

Следует отметить и глубокое проникновение песенности в фортепианную музыку Метнера. Достаточно вспомнить такие кантабильные, типически «вокальные» мелодии, как главная тема 1-й части Сонаты-баллады ор. 27, первая тема побочной партии из ми-минорной Сонаты ор. 25 № 2, почти все мелодии соль-минорной Сонаты ор. 22, вторая тема из Сонаты-элегии ор. 11 № 2. Можно указать также на многочисленные серенады, канцоны, песни и романсы, которые легли в основу некоторых сказок, множества пьес из лирических циклов «Забывшие мотивы» ор. 38 и ор. 39. Как справедливо замечает Е.Б. Долинская, авторская подтекстовка многих инструментальных тем, имеющих вокальную основу, указывает на тесную связь вокальных и инструментальных принципов композиции. Таковы, например, тема-лейтмотив «Блаженны алчущие ныне» из Фортепианного квинтета, первая тема Сказки ор. 34 № 4 с подтекстовкой пушкинской строкой «Жил на свете рыцарь бедный», вступительный клич «Слушайте, слушайте!» в Сонате ми минор ор. 25 № 2 [2, с. 169].

Характерна фраза из записной книжки Метнера: «Мелодия, мелодия мелодия!» [6, с. 28]. В книге «Муза и мода» композитор пишет о Бетховене: «...величайший представитель этой (сонатной — Д.Б.) формы... *выпел* свои сонаты и симфонии как единую песню» [4, с. 68]. Песня, наряду с танцем, была не только важнейшим, определяющим жанром творчества

композитора, но и тем неисчерпаемым вечным истоком, к которому он стремился вернуть музыку.

Специфически «инструментальная» трактовка партии голоса в вокальных сочинениях Метнера связана с его композиторской генеалогией, восходящей к великим мастерам немецких Lieder — Фр. Шуберту, Р. Шуману и в особенности к Хуго Вольфу, с которым Метнера сближает комплементарность интонации поэтической речи и мелодического рисунка. «В будущем песни Метнера по праву займут свое место в королевской родословной Lieder», — пишет Робертсон [11, с. 113]. Метнер восхищался бесконечной простотой шубертовских мелодий. Песню «Ворон» из «Зимнего пути» он считал прекраснейшей из всей романсовой литературы. По словам А.И. Трояновской, «простота средств, которыми достигнута здесь сила драматического выражения, приводила Николая Карловича в восторг и в недоумение» [7, с. 140]. То же отмечает и Г.Г. Нейгауз: «...загадочность, таинственная простота, естественность, красота и доходчивость шубертовских мелодий — вот что, как мне кажется, представлялось Метнеру наивысшим, наиденнейшим сокровищем музыкального гения» [7, с. 34]. Естественно, особое искусство исполнения Lieder воспринимается как важный ориентир при обращении к вокальной музыке Метнера: проникновение в суть этой традиции необходимо для воспитания не только певца, но и пианиста.

В 1907 г. Метнер пишет брату из Мюнхена: «Так как у нас почему-то...

в пении считают себя авторитетными и компетентными решительно все (даже и те, которые откровенно заявляют, что в музыке ровно ничего не понимают), и так как я никогда не мог войти во вкус отечественного пения, то я раз и навсегда решил, что в пении ничего не понимаю. Правда, одна отечественная певица — д'Альгейм производила на меня прекрасное впечатление, но так как никто не хотел в ней признавать именно *певицу*, то я продолжал не доверять своему пониманию. Те певицы, которых я здесь слышал, во все не знаменитости, так что я, говоря о них, смело могу говорить о здешней школе. Мне плакать хотелось от восторга... Конечно же, великие авторы, пища свои вокальные произведения, думали именно о таком пении, думали о голосе, как совершеннейшем из инструментов, который должен быть проводником их чувств, их переживаний, и уж никоим образом не относились к нему, как к принадлежности каждого животного, служащей для выражения, проявления его (животного) чувств и потребностей» [5, с. 90].

Как вспоминает Трояновская, Николай Карлович «...не интересовался вокальным материалом как таковым, он не ценил массивных голосов с широким звуком; рассыпчатый тембр крупного сопрано даже беспокоил его: он говорил, что в этом случае зачастую неясна интонация — грех, с его точки зрения, непростительный. От певца, так же как от инструменталиста, он требовал, прежде всего, музыкальности.

Его требования к камерному исполнителю-певцу сводились примерно к следующему:

1) полная слитность партии голоса и партии сопровождения в слуховом сознании певца;

2) живое, дышащее чувство движения, присущее музыке как искусству, протекающему во времени, — и отсюда очень большая строгость в отношении ритма;

3) полная слитность напева с текстом — звуковой волны со слогом» [7, с. 139].

Эти качества, по свидетельству Трояновской, композитор встретил в России лишь два раза: у гениальной (по выражению Метнера) М.А. Олениной-д'Альгейм и у Ф.И. Шаляпина. В большой мере упомянутые свойства были, по-видимому, присущи постоянным партнерам Метнера по камерно-вокальному музицированию — это А.С. Эль-Тур, М.А. Дейша-Сионицкая, А.М. Ян-Рубан. Метнер испытывал неподдельное удовольствие, музицируя в Англии со своей ученицей, первоклассной пианисткой, но отнюдь не профессиональной певицей Эдной Айлз, которая пела с листа некоторые песни и Сонату-вокализ в ансамбле с автором. Николай Карлович говорил ей: «Вот если бы все певицы были, как вы! С вами я могу играть, как хочу!» [7, с. 169].

Исполнение песен Метнера и его Сонаты требует от вокалиста, помимо тончайших градаций нюансировки и фразировки, наличия достаточно мощного, интенсивного и в этом смысле отнюдь не камерного голоса. Он не должен

«тонуть» в партии сопровождения, как правило, необычайно богатой в смысле фактурной, полифонической и тематической насыщенности. Этими качествами в полной мере обладала Элизабет Шварцкопф, чья интерпретация песен Метнера в ансамбле с автором (запись 1950 г., Columbia LX1426), характеризуется трепетно-любовным проникновением в сокровенную суть исполняемой музыки. Ее органичное ощущение метнеровского стиля служит ориентиром для музыкантов, которые стремятся приблизиться к пониманию того, как надо исполнять вокальные произведения композитора.

В песнях Метнера нередко встречаются бестекстовые вокализы. Они, как правило, звучат в коде, завершая песню и придавая основному ее образу новый смысловой и колористический оттенок. Уже в ранней «Песенке Эльфов» (ст. И.В. Гёте) ор. 6 № 3 появляется полный несравненного очарования вокализ. В близких по времени создания к Сонате вокальных опусах трижды звучат заключительные вокализы — «Лишь розы увядают», «Арион» из ор. 36 (ст. А.С. Пушкина) и «Бессонница» ор. 37 № 1 (ст. Ф.И. Тютчева). Возможно, следует также упомянуть о метнеровской идее заканчивать финальную трагическую песню из шумановского цикла «Любовь и жизнь женщины», напевая без слов мелодию первого номера цикла, отданную Шуманом партии фортепиано.

Все это можно считать предпосылками создания ор. 41, включающего Сонату-вокализ (1922) и написан-

ную пять лет спустя Сюиту-вокализ. Обоим сочинениям в качестве эпиграфа предпослано положенное на музыку стихотворение Гёте «Священное место». Оно является, таким образом, миниатюрной вступительной частью Сонаты. Каждая из коротких лирических пьес, составляющих Сюиту-вокализ, раскрывает один из образных аспектов стихотворения, о чем свидетельствуют их названия: «Пенье нимф», «Тайны», «Шествие граций», «Что говорит певец».

Однако в Сонате и в Сюите вряд ли можно говорить о программности в прямом смысле слова. Будучи противником программной музыки, Метнер всегда упорно защищал автономность музыкального искусства. В книге «Муза и мода» композитор писал: «Поэтический текст может зародить чисто музыкальную песню, которая течет, как бы сливаясь с ним, но в то же время не изменяя своему музыкальному руслу. И тот же текст, не зарождая никакой песни-мелодии, никакой музыкальной формы, может быть лишь канвой для музыкальной декламации или звукоподражательной иллюстрации отдельных и большей частью внешних моментов... Музыка <...>, находящаяся на поводу у текста и без него не имеющая своего музыкального смысла — содержания, конечно, должна быть отнесена к “программной”, ибо в данном случае музыкант, наподобие школьника, писал свою музыку лишь “под диктант” поэтического текста» [4, с. 132].

Очевидно, что сочинения Метнера — в том числе и вокальные, — нельзя рас-

смаatrивать как *иллюстрацию* какого-либо сюжета. Зато эпитафии, определяющие не только настроение, но и духовно-содержательный подтекст, появляются в его произведениях нередко.

Вполне закономерно обращение композитора к Гёте. Почти треть песен написана на его тексты, сонатная триада ор. 11 непосредственно связана с предпосланной ей Гётевской «Трилогией страсти». Еще в 1903 году Метнер писал брату: «...я открыл в себе весьма серьезные симптомы страсти к Гёте... Теперь я вижу, что, вероятно, страсть к Гёте... есть наша семейная наследственная болезнь, и ничего тут ровно не поделаешь» [5, с. 48]. Наряду с Пушкиным и Тютчевым, Гёте в духовном мире Метнера занимает центральное место, во многом определяя мировоззрение и художнический облик композитора.

Приведем полный подстрочный перевод «Священного места» Гёте, не переводившегося до сих пор на русский язык, если не считать эквиритмичного — в ущерб смыслу — перевода в Собрании сочинений Метнера (т. 6, с. 98). Маленькое стихотворение лапидарно обрисовывает темы не только Сонаты-вокализа, но и всего метнеровского творчества в целом:

«Когда к хороводу нимф присоединяются грации, тайно спустившись святой лунной ночью с Олимпа, их подслушивает поэт и внимает дивным напевам, и видит движенья безмолвного танца, полные тайны. Все, что есть славного в небесах, вся прелесть, что земля постоянно счастливо рож-

дает, — все является пребывающему на страже сновидцу. Все расскажет он музам, а те, дабы боги не сердились, учат его скромно поведывать тайны».

Речь идет о самом сокровенном — о тайне творчества. Таинственность пронизывает атмосферу пьесы, представляющей собой своеобразный лирический дифирамб. Удивительно пластично сочетаются здесь легкий, но торжественный танец и интимно-лирическое высказывание, величавый, но мягкий пафос и мерная едва уловимая поступь.

В ансамбле с замечательной английской певицей Маргарет Ричи (запись 1947 г., HMV DB6722/3) Метнер достигает в начале пьесы чудного эффекта незаметного возникновения из дымки и постепенного приближения волшебного шествия. Чувствуется предельная заостренность внимания исполнителей на *pianissimo* — как исходной точке, определяющей всю последующую динамику.

В последних тактах «Священного места» вокальная партия предвосхищает главную тему Сонаты. Ненарочитая, не имеющая ничего общего с ослаблением творческой мысли простота присуща не только главной партии. Она свойственна всем темам Сонаты, которые свободно льются одна за другой без резких контрастов: это как бы неизменный одухотворенный свет, лишь меняющийся на протяжении пьесы свою интенсивность. Его градации — от едва уловимого мерцания в таинственной тьме до ослепительного сияния.

В то же время, при всей безыскусности тем-напевов, в каждой из них, по словам Н.Я. Мясковского, «оказывается такой оборот, которым эти темы как бы цепляются за душу, за память», они обладают «точно каким-то крючком» [7, с. 26]. А сколько пленительных моментов «умного, размышляющего лиризма», которым восхищался Нейгауз! [8, с. 226]. Об этой музыке хочется сказать словами самого Метнера, написанными по поводу Четвертого концерта Бетховена: «Это какие-то райские будни... какое-то блаженное спокойствие» [5, с. 40].

Ясностью, естественной пластичностью отличается форма рассматриваемой Сонаты, столь же органичная, сколь оригинальная. Композитору была введена таинственная связь музыкального материала, именуемая в учении о формах «цепляемостью» (Ю.Н. Тюлин), когда завершение мысли естественным образом становится началом новой. Слушая Сонату-вокализ в исполнении автора, мы воспринимаем и в его игре именно эту непрерывность мысленного дыхания, объединяющего собой единство и цельность всего произведения. Все движение звуковой материи собирается вокруг единой оси, единого центра [6, с. 49].

Превосходным комментарием к Сонате-вокализу звучит следующая мысль из «Музы и моды»: «Музыкальное исполнение, имеющее своим первоисточником человеческий голос, ... ставит себе главной задачей достижение *слитности*, как символа дыхания — *песни*». Слова Нейгауза о соль-минорной

сонате ор. 22: «...все ведет к ясно намеченной цели, «траектория» сонаты ощущается как одна непрерывная линия» — целиком можно отнести к авторской интерпретации Сонаты-вокализа [см.: 7, с. 32].

Если в первой половине главной партии тему ведет голос, а партия фортепиано ограничена скромным аккомпанементом, то во второй половине рояль меняется с голосом местами, и мелодию уже ведет пианист. В это время в вокальной партии возникает изысканный контрапункт; звучание этого эпизода отмечено особым обаянием.

Несколько более решительный и суровый оттенок в повествование вносит первая тема побочной партии (в ля миноре). Весьма своеобразно исполняет здесь Метнер скупые аккорды сопровождения: он несколько утяжеляет их (*rosso pesante*) и в то же время оттягивает их появление на сильных долях такта. Благодаря этому синкопы в порученной голосу мелодии становятся более выпуклыми и экспрессивными.

Вторая тема (ми минор) продолжает и развивает настроение первой; музыка приобретает более взволнованный характер. Перед началом этого нового раздела (*Con moto*) Метнер делает значительную цезуру. Она завершает мысль и одновременно предваряет следующую фразу. Прием этот становится у Метнера действенным средством внутренней экспрессии. Такие же подчеркнутые цезуры мы слышим в авторской записи Трагической сонаты. И только в этом фрагменте, при паузировании голоса, в фортепианной

партии возникают краткие динамические всплески. Вновь вступает певица — и партия фортепиано немедленно отходит на второй план, не уставая при этом деликатно, но с колоссальной волей «опекать» линию голоса.

Раздел заключительной партии целиком построен на материале главной. От сосредоточенного лирического созерцания музыка модулирует к светлому, радостному ликованию, предвосхищающему экстазические юбилеи в конце грандиозной метнеровской песни «Прелюдия» ор. 46 № 1 на стихи Гёте. Две волны в конце экспозиции, приводящие к кульминации с низвергающимися пассажами, Метнер играет с необычайным подъемом, на едином дыхании, не ослабляя ни на минуту непреклонной ритмической воли и упругости. Благодаря этому кульминация не просто наступает, а *достигается*. И даже здесь Метнер крайне аскетично пользуется педалью, не уставая заботиться об абсолютной ясности мелодического рисунка каждого пассажа.

В первом разделе разработки, построенном на материале первой темы побочной партии, перед нами прекрасный пример часто встречающейся у Метнера педальной вибрации. Педаль здесь как бы окутывает далекую перспективу, на фоне которой звучит одинокий голос «пребывающего на страже сновидца». В начале рассматриваемого раздела очень выразительно звучат в исполнении Метнера краткие, чуть сумрачные реплики левой руки. Автор прибегает здесь к словесному пояснению тонкостей «фортепианной оркестровки»:

«*marcato* — только бас, все остальные голоса *pianissimo*». Действительно, в подаче этих реплик — при всей определенности, ясности колорита — нет никакого (используя выражение Метнера) «излишнего жира», затемняющего рельеф основной мелодической линии.

Последний, наиболее развернутый раздел разработки начинается небольшим трехголосным канонем; пропоста поручена голосу. Метнер предстает здесь во всеоружии своего полифонического мастерства. Слушая эти контрапунктические хитросплетения в авторском исполнении, ни на мгновение не теряешь ощущения *целого, красной нити темы*, о которой неоднократно писал композитор. Об этом важнейшем свойстве Метнера-исполнителя говорит М. Шагинян: «...вы сидите, как заколдованные, все время чувствуя и переживая *целое*, охваченные этим целым при звучании любой детали, любой отдельной фразы из разработки» [1, с. 162–163].

Далее следуют три вдохновенные музыкальные волны, фактура «завоевывает» все большие звуковые просторы; слышен радостный перезвон колокольчиков и колоколов, и голос сливается с роялем в ликующих юбилеях. Все музыкальное пространство охвачено единым порывом безудержного, торжествующе-светлого ликования. Начало репризы совпадает с генеральной кульминацией всего произведения — точкой *fortissimo* (голос здесь паузирует), ознаменованной возвращением основной тональности. До мажор звучит необыкновенно востор-

женно и упоительно, недаром видный религиозный мыслитель Иван Ильин назвал Метнера «мастером мажорного лада и особенно — до мажора». В партии рояля появляются характерные фигурации (на педали), столь часто использовавшиеся импрессионистами для отображения водной стихии (впрочем, и сам Метнер пользуется аналогичной фактурой с той же целью в песне «Счастливые плаванье» на стихи Гёте ор. 15 № 8). Однако переливы фактуры здесь скорее сродни потокам одухотворяющего света, заливающего собою все звуковое пространство. Свет мгновенно смягчается, и вновь мы слышим чарующий свирельный напев главной партии. Замечательно, что при ее возвращении Метнер ни на йоту не умеряет интенсивности общего движения (хотя в тексте обозначено Тетро I, что подразумевает, по-видимому, известное успокоение темпа). Генеральная линия, нить развития и здесь не прерывается, не ослабевает. Перед появлением второго раздела главной партии Метнер делает продолжительную цезуру. Она оттеняет неожиданную модуляцию в Ми-бемоль мажор и одновременно является необходимым дыханием, «передышкой» после сквозной линии ни на секунду не прекращающегося развития. Как уже было отмечено, такая членораздельность музыкальной речи в высшей степени свойственна Метнеру-исполнителю. Он писал: «Помнить о широких линиях, волнах, перспективах!». И здесь же: «Всегда помнить о паузах, вздохах, хотя бы мгновенных мол-

чаниях: без этого музыка превращается в хаотический шум» [6, с. 23, 22].

Особого внимания заслуживает небольшая кода. Музыка приобретает здесь характер едва уловимого, но торжественного шествия: грации и нимфы удаляются, не прекращая священного танца. На остинатные ритмоинтонационные фигуры в партии левой руки накладываются краткие мотивы, состоящие из тех первых трех нот нижнего до-мажорного тетрахорда, с которых начинается вступление фортепиано в эпитафие «Священное место».

Как свидетельствует близкий друг Метнера Альфред Сван, тональность До мажор всегда ассоциировалась у композитора с неким священнодействием, обрядом, шествием (см., например, Сказку до мажор ор. 35 № 1, Фортепианный квинтет, коды Первого и, особенно, Второго фортепианного концерта). Аналогичные моменты он усматривал в медленной части посвященного ему Четвертого концерта С.В. Рахманинова. Без труда можно установить очевидное сходство указанных выше тематических мотивов из коды Сонаты-вокализа и ядра первой темы из Largo рахманиновского концерта. Интересно заметить, что впервые темы своего Четвертого концерта Рахманинов показал Метнеру в 1925 году, т.е. через три года после создания Сонаты-вокализа (см. об этом письмо Метнера А.Б. Гольденвейзеру от 17.09.1925 г.) [5, с. 304].

Не менее очевидна близость начального мотива главной партии Сонаты-вокализа к вступительной теме из 2-й части

рахманиновских «Колоколов» ор. 35 («Слышишь к свадьбе звон святой»). Это далеко не единственный пример, вскрывающий глубинные взаимные связи в творчестве двух композиторов. Кстати, вполне вероятно, что и обращению Метнера к вокализу в известной мере способствовал гениальный «прецедент» — Вокализ из ор. 34 С.В. Рахманинова, пьеса, которою Николай Карлович глубоко восхищался и был одним из первых ее слушателей в сентябре 1915 года.

В 1934 году Оскар Риземан, говоря об эволюции стиля в вокальной музыке Рахманинова и имея в виду, прежде всего, его ор. 34 (включающий в себя, в частности, Вокализ) и ор. 38, утверждает, что решающее влияние на Рахманинова оказал именно Метнер [см.: 9, с. 223]. В нотной библиотеке Рахманинова, находящейся в Костарике, содержится большое количество песен и романсов Метнера; многие из них — с рахманиновскими пометками, свидетельствующими о неподдельном интересе Рахманинова к метнеровскому вокальному творчеству (сообщено проф. В.М. Троппом).

Английский музыковед Барри Мартин указывает на ми-бемоль-мажорную тему из второй части Сонаты-сказки ор. 25 № 1, которая удивительным образом предвосхищает знаменитую 18-ю вариацию из рахманиновской Рапсодии на тему Паганини ор. 43 [10, с. 84]. Иосиф Яссер показал буквальное (нота в ноту) совпадение вступительной фразы метнеровской «Музы» на сл. Пушкина ор. 29 № 1 с одним из



Н.К. Метнер (1920-е гг.)

начальных мотивов Первой симфонии ор. 13 Рахманинова [7, с. 208]. Безусловно, процесс взаимного обогащения и влияния между двумя художниками мог бы стать темой отдельного обширного исследования.

Возвращаясь к коде Сонаты-вокализа, следует отметить, с каким благородством и сосредоточенностью исполняет ее автор в ансамбле с М. Ричи. В авторской интерпретации Сонаты мы слышим величайшую внутреннюю собранность, вдохновенную волю, направляющую и «собирающую» течение музыкальной мысли. Нейгауз с восхищением говорил о «графической пластичности» игры Метнера, «лишенной импрессионистических туманов».

Генрих Густавович отмечал «незабываемое произнесение Метнером простых тем — очень сдержанное, как бы скромное, без подчеркиваний и вместе с тем чрезвычайно выразительное» [3, с. 140–141]. Эти слова с полным основанием можно отнести к авторской интерпретации Сонаты-вокализа: мудрая уравновешенность, соразмерность разделов формы, стройная архитектурность подтверждают слова Нейгауза, утверждавшего, что Метнер «...и свою музыку играл как классику» [3, с. 136].

Нельзя не сказать о проникновенной певучести метнеровского рояля, особенно в моменты столь излюбленных Метнером фортепианных «речитативов», «говорящих» мелодий. Его игре в записи Сонаты-вокализа свойственны также предельная точность звукового рисунка и мелодически тонкая нюансировка при исполнении каждой мельчайшей детали, каждого пассажа.

Характерные «оттяжки» при интонировании наиболее значительных по смыслу звуков следует отметить среди своеобразных пианистических находок Метнера. Такие микроскопические «опоздания» на вершины линий мы слышим, например, при переходе ко второй теме побочной партии в экспозиции и в репризе. Этот же прием привлекает внимание и в других записях Метнера (в Первой импровиза-

ции ор. 31 № 1, в Трагической сонате ор. 39 № 5).

Как уже говорилось выше, фортепианная партия Сонаты-вокализа предельно прозрачна и легка, что опровергает расхожее мнение о якобы «перегруженной» метнеровской фактуре в вокальных сочинениях. Удачная формула Долинской как нельзя лучше описывает замечательное качество игры Метнера: «Все легкое звучит полно, все полнозвучное стремится к легкости!» [2].

К сожалению, метнеровский шедевр не привлекает к себе внимания вокалистов. Более того, эта дивная музыка мало известна не только среди любителей, но и в профессиональных кругах. Прискорбно и невнимание пианистов к уникальной сонате, ставящей перед исполнителем своеобразные, интереснейшие задачи, — не говоря уже о несравненном художественном наслаждении, которое получает пианист, исполняющий Сонату в ансамбле с самым нежным и трепетно-выразительным из всех музыкальных инструментов. Как писал Иосиф Яссер, «когда голос и фортепиано уравнены в своих ролях, подобно двум различным инструментам в камерном ансамбле, не только теряется иллюзия “сопровождения”, но порой кажется, что исполняется сложнейшее фортепианное произведение, на фоне которого поет и стонет душа его творца» [7, с. 202–203].

ЛИТЕРАТУРА

1. Воспоминания о Рахманинове. Т. 2 / Сост., ред., прим. З.А. Апетян. М.: Музыка, 1967. 548 с.
2. Долинская Е.Б. Николай Метнер. Монографический очерк. М.: Музыка, 1966. 192 с.
3. Зетель И.Э. Н.К. Метнер — пианист: Творчество, исполнительство, педагогика. М.: Музыка, 1981. 231 с.
4. Метнер Н.К. Муза и мода. Paris: YMCA-press, 1978. 156 с.
5. Метнер Н.К. Письма / Сост. и ред. З.А. Апетян. М.: Советский композитор, 1973. 615 с.
6. Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора / Сост. М.А. Гурвич и Л.Г. Лукомский. М.: Музгиз, 1963. 92 с.
7. Н.К. Метнер: Воспоминания, статьи, материалы / Сост.-ред. З.А. Апетян. М.: Советский композитор, 1981. 352 с.
8. Нейгауз Г.Г. Размышления, воспоминания, дневники, избранные статьи, письма к родителям. М.: Советский композитор, 1975. 527 с.
9. Рахманинов С.В. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. М.: Радага, 1992. 254 с.
10. Martin B. Nicolas Medtner. His Life and Music. Aldershot, UK: Scolar Press, 1995. 296 p.
11. Nicolas Medtner. A memorial volume / Ed. by R. Holt. London: Dennis Dobson, 1955. 238 p.



«АФОРИЗМЫ» ВАСИЛА КАЗАНДЖИЕВА ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И ТУБЫ И ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЕ ТЕХНИКИ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ И АНСАМБЛЕВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ

«Афоризмы — это заглавие трактата отца медицины Гиппократа, в котором он описывает симптомы и диагнозы болезней, а также их лечение и профилактику. Вероятнее всего, еще в греческой античности термин aphorismos (определение, разграничение) имел не только медицинское значение, но и подразумевал сентенцию, мудрость, сжатый стиль. В европейской моралистике XVII века чисто медицинские значения были полностью устранены, чтобы остались другие, может быть, отдаленно связанные с ними, и афоризмы становятся, прежде всего, рецептами и наставлениями для духовного здоровья, для проникновенного познания и мудрого поведения, для гармонии души и тела».

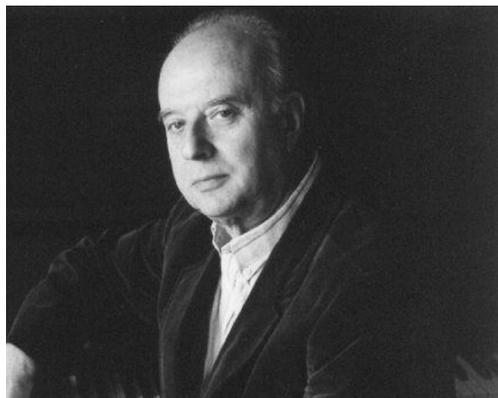
Исаак Пасси [11, с. 154]

Академик Васил Казанджиев едва ли нуждается в специальном представлении — о живой легенде современной болгарской музыки, о его композиторском мастерстве и музыкальном языке, о его дирижерских и педагогических заслугах много написано и сказано. Он родился 10 сентября 1934 года в городе Русе и начал сочинять музыку, когда ему было только 10 лет. В этих первых опусах уже чувствовалась самобытность музыкального языка композитора, несмотря на то, что до тех пор он не был знаком с профессиональной европейской традицией. Его первыми учителями были Константин Илиев и Добрин Петков. Болгарскую государственную консерваторию он окончил по классу композиции профессора П. Владигерова и по классу дирижирования профессора В. Симеонова. Будучи студентом, Казанджиев получил звание лауреата на Шестом

молодежном фестивале в Москве в 1957 г. (председателем жюри был Д. Шостакович). Произведение, которое принесло ему общественное признание, называется «Симфонietta» для большого оркестра. Казанджиев писал в разных жанрах, его симфонии, инструментальные концерты, музыка к фильмам, камерная музыка и другие сочинения представляют ценный вклад в мировую музыкальную культуру. Общеизвестной является его способность сочетать на первый взгляд несовместимые тембры для достижения новых звучностей. «Афоризмы» для флейты и тубы (2011) — очередное тому подтверждение. Сочинение написано для конкретного состава и имеет посвящение: «Росице Бояджиевой и Николаю Темнискову с уважением». Его первое исполнение состоялось в рамках фестиваля «Новая болгарская музыка» в 2012 году. Богатство идей,

эмоционального воздействия, а также композиционных приемов ставит перед исполнителями ряд задач. Среди них — структурный и смысловой анализ, проникновение в эмоционально-образный мир композитора, усовершенствование разнообразных инструментальных техник, расширение колористических возможностей инструментов, равноправное партнерство в ансамбле. «Афоризмы» часто исполняются дуэтом Бояджиева-Темнисков в Болгарии и за рубежом. Произведение пользуется большим успехом у слушателей.

Название «Афоризмы», как и в большинстве произведений Казанджиева («Строфы», «Миражи», «Калейдоскоп», «Картины из Болгарии», «Апокалипсис» и т.д.), действует в качестве обобщенной программы. Композитор подчеркивал перед премьерой в 2012 году, что при написании произведения он не стремился к конкретности литературных образов: это чисто музыкальные афоризмы. Для исполнителей своеобразной программой стала сентенция Оскара Уайлда «Всегда, когда мы счастливы, мы хорошие, но не всегда, когда мы хорошие, мы счастливы». Композитор был согласен с подобным толкованием. Однако два года спустя maestro был очарован афоризмами Дмитрия Подвырзачова. (Этот значимый, но мало известный болгарский писатель был вынужден совмещать редакторскую работу в газете с собственным творчеством, наполненным романтическим пылом, поисками идеального мира и абсолютной красоты [см.: 9]). Композитор трактует их в качестве моделей, способствующих прочтению сочинения, которому свойственна амбивалентность, «переплетение иронического, юмористического, сатирического и эгегического понимания мира» [там же].



В. Казанджиев
(фото И. Хаджимиева)

«С тех пор, как я родился, не переставал спрашивать себя: “Чего хочу я здесь, зачем я здесь?!”» — цитирует композитор мысль Подвырзачова в качестве словесного аналога своих «Афоризмов» для флейты и тубы.

Казанджиев рекомендует при исполнении «Афоризмов» подчеркивать обостренные до крайности контрасты, неожиданные акценты и повороты, обилие резких изменений темпа и динамики, использование нехарактерных дополнительных шумов, нетемперованной интонации (даже с риском искажения тона). По его словам, «киксы и остальные дефекты являются частью партитуры», они не только не должны беспокоить исполнителей, но и способны превратить дефект в эффект. В отличие от классической манеры, при исполнении сочинения надо импровизировать и «свинговать», как в джазе. С точки зрения композитора, два инструмента — это актеры, которые соревнуются перед публикой в рассказывании анекдотов. Автор требует, чтобы произведение было сыграно на одном дыхании, почти без перерывов между отдельными частями.

Быстрая смена афоризмов словно демонстрирует нетерпение актеров высказаться, показать стремительность, точность и гибкость поворота мысли. Афоризм, говорит Подвырзачов, «это стуженная до крайних пределов мысль — очищенное золото, без лишних примесей» [9]. Но может ли эта «стуженная до крайних пределов мысль» восприниматься полноценно, если нет времени на размышление, в котором нужно «разархивировать» сознание и исполнителя, и слушателя? Можно ли все 22 афоризма прочесть как роман, на одном дыхании? И для кого это сложнее — для играющих или для слушателей? В процессе репетиций музыканты, играющие на духовом инструменте, преодолевают технические, физические трудности и усталость. Но вникнет ли публика в послание, которое предлагает ей столь необходимые сегодня «рецепты и наставления для мудрого поведения и душевной гармонии» [11]?

Для Казанджиева Моцарт является образцом простоты, ясности и доступности. По этой причине автор «Афоризмов» стремится, чтобы его музыка была понятной, могла «разбудить ассоциации землян, а не марсиан или существ из Сатурна, или других планет»¹. Но то, что исполнитель и слушатель воспринимают, не всегда совпадает с замыслом композитора из-за многозначности воплощенных идей. Один из видных представителей герменевтики Ф. Шлейермахер считал, что «... величие гениальных авторов очень часто выражается в том, что истинный смысл их произведений может остаться скрытым даже и для них самих». Не случайно музыковед Г. Бояджиева-Николова делает заключение: «...композиционная техника Казанджиева представляет

сложный комплекс элементов музыкального языка и <...> не может быть однозначно причислена к одной определенной системе» [5]. Его музыкальный язык связан с идеями Новой музыки XX века, обогащен связями с атональным, додекафоническим, серийным, сонорным, алеаторическим, пуантилистическим опытом. Исследователи определяют серийную технику как проявление «сверх-рационализма», в то время как алеаторика — это воплощение антирационализма в музыкальном искусстве. Сложное смешение обеих техник предполагает абстрактность и свободу восприятия, опору на личностный опыт, настроение, ассоциации. Как было указано, даже сам автор с течением времени находит новые аналогии, образы и идеи в уже написанном.

Вопреки собственной установке Казанджиева («Я начал стремиться писать легко из-за исполнения. По крайней мере, удобнее и проще. Из опыта в качестве дирижера я вынес, что, когда есть очень трудная партия отдельного оркестранта, возникает обратный эффект, она не воспроизводится должным образом...» [7]), в пьесе заложено много исполнительских и ансамблевых проблем. Сложность сочинения, широкий спектр разнообразных задач, заложенный в нем, делает любой анализ недостаточно исчерпывающим.

Подобно «Мимолетностям» Прокофьева, в «Афоризмах» Казанджиева мы встретим одновременно свет и гротеск, сказочность и лиризм, скерцозность и грацию. Произведение состоит из 22 миниатюр, расположенных по принципу сопоставления и контраста. В соответствии с характером литературного жанра, здесь выражены в краткой форме по крайней мере два

¹ Из интервью автора с В. Казанджиевым, 7 февраля 2015 года.

противоположных состояния, в результате противопоставления которых кристаллизуется вывод, мудрость, формулируется «рецепт». В драматическом отношении музыкальные мысли завершены и не являются производными, как и при чтении афоризмов, их очередность могла бы быть произвольной. Но все-таки композитор сделал нумерацию, которая ведет через лабиринт быстро меняющихся образов, настроений и чувств. В решительном № 1 мы видим инструменты в типичной роли и характерных регистрах — туба аккомпанирует плотными низкими тонами ритмическому речитативу флейты в третьей октаве. С исключительной тонкостью написаны Moderato № 2, Andante con moto № 7 и Capriccioso № 14 — они оформляют лирические центры произведения. В качестве своеобразных кульминаций выделяются Allegro marcato № 4, Tempestoso № 10 и Vivace № 20, подготавливающее бравурное извержение

в финальном Allegro № 22. Этим пьесам контрастируют умозрительные Larghetto № 9, Grave № 11, Adagio № 13 и Lento № 19. В диалектическом единстве найдется динамика и статика в Allegro № 16 и Liberamente № 21. Соответственно различаются композиционные и исполнительские приемы. Например, в № 2 ощущение призрачности в *dolce mp* усилено трелью и тремоло в низком регистре флейты (пример 1).

Скачкообразная мелодия на *p* изложена стаккато, что создает ощущение легкости и прозрачности. С *tenuto* вступают долгие выдержанные звуки, придающие фактуре мягкость и чувственность.

В пьесе № 4 объединены низкий регистр тубы и предельно высокий флейты. Диалогическое изложение первых мотивов в отдаленных звуковых зонах перерастает в двухголосие, интонируемое с большой интенсивностью, ритмической и артикуляционной отчетливостью (пример 2).

Пример 1

Moderato

②

mp *p dolce* *f* *p* *poco sfp* *sf*

Пример 2

Allegro marcato

④

f *sf*

В образно-смысловом плане это можно трактовать как выражение категоричности в защите собственных взглядов. «Примирение» и «сближение» представлено здесь Казанджиевым с помощью уменьшения пространства, заключенного между голосами.

В № 10 (пример 3) алеаторная свобода ритма изображает стихийность бури.

Изменчивость состояния можно проследить через обновление мелодических линий и ритмического рисунка.

№ 20, *Vivace*, заряжен магией танца. В противовес выше упомянутому афоризму, ритм здесь фиксированный, метр и размер строго определены. Рельеф миниатюры очерчивают многочисленные акценты у обоих инструментов, противопоставление легато, чьим носителем является флейта, и стакато у тубы. Подобная комплементарность в сочета-

нии с вертикальными полиритмическими структурами придает энергию движению.

Танец мы вновь увидим в финальном *Allegro* № 22. Обращает на себя внимание изменение его смысловой нагрузки. Голоса расходятся до предельных возможностей пикколо и тубы, охватывая практически все звуковое пространство. Частые смены метра нагнетают напряжение. Сопоставление некратных $5/8$, $7/8$, $9/8$ с их одноименными $5/16$, $7/16$, $9/16$ ускоряет вихрь и стучит эмоцию до крайнего предела. Финал звучит как апофеоз «болгарского» в контексте «общечеловеческого».

Эстетический мир Казанджиева, созвучный современным тенденциям в музыкальном творчестве, часто раскрывается через композиционные методы, присущие атональной и додекафонической музыке. Автор не использует

отдельные модели, серии, но и не повторяет тона в длинных звуковых рядах. Знание принципа, основанного на неповторении «использованного однажды тона в данной октаве... до исчерпания всего объема» [7], направляет инструменталиста при исполнении. Для стиля Казанджиева характерны двенадцать тональных зон с полным или частичным экспонированием хроматического ряда, ходов на секунду, септиму, нону по вертикали и горизонтали, отказ от всякой аналогии с устойчивостью.

Звук в своих многоликих проявлениях и характеристиках, является как основным строительным материалом пуантилистической фактуры и характерной для Казанджиева «Klangfarbenmelodie», так и носителем философской образности. Это объясняет наличие разнообразных способов изменения основных тембров инструментов. Музыкальная ткань усеяна мелизматикой — форшлагами, трелями, тремоло, глассандо. В сочинении используются прием «трепещущего языка» (*Flatterzunge*), флажолеты, сурдина на тубе и, вдобавок, уже упомянутые «дефекты» звукоизвлечения. В последнем номере флейта заменяется пикколо, что расширяет тесситурное пространство и колористическое богатство. Чтобы получить новые сонорные комплексы, Казанджиев сочетает одновременные трели у флейты и тубы (см. пример 1) или звучание тубы *con sordini* и пикколо. Звуковое пространство пьесы почти полностью включает диапазон инструментов. В то же время, важным требованием является нюансировка в общей логике: перед исполнителями стоит задача с одинаковой легкостью и убедительностью представить *pp* в высоком регистре (сильном

для духовых инструментов) и *ff* в среднем и низком, которые объективно тише.

Динамика в целом произведении варьируется от *pp* до *ff*, не достигая предельных возможностей инструмента, но музыкальная ткань усеяна неожиданными *sforzato*, акцентами, *subito p* или *f*, *sostenuto* или *tranquillo* после стремительных, быстрых эпизодов, скачков в различных регистрах, вертикальными сопоставлениями предельно низких тонов тубы и высоких у флейты — и наоборот.

Звук также приобретает разные окраски и плотность в зависимости от смысла. Например, в *Deciso* № 1 звук насыщенный, в то время как в начале следующего *Moderato* № 2 он становится прозрачным, даже призрачным, нереальным, достигая острого крика в последнем тоне; в *Andante con moto* — *grazioso* № 7 — легкий и закругленный; в № 4 звук можно определить как напряженный и «первобытный», «дикий» и т.д.

Артикуляция дополнительно обогащает тембры. Используются указания перед каждой музыкальной мыслью — не столько для обозначения темпа, сколько для показа характера (*deciso* — решительно, *rapido* — очень быстро, *tempestoso* — бурно, *giocososo* — радостно, *grazioso* — грациозно, *agitato* — очень взволнованно, *a piacere e volando* — с удовольствием и летая, *capriccioso* — кокетливо, *largo affetuoso* — широко и чувственно, *vivo* — живо, *liberamente* — свободно, *tranquillo* — спокойно, *pesante* — тяжело). Косвенно ставятся требования и к еще одному компоненту звука — vibrato. В разных афоризмах исполнители достигают интуитивно различной амплитуды и частоты — с прямого тона в застывших *Comodo* № 5 и *Lento* № 19 до

равномерного и плавного в *Larghetto* № 9 и в *Grave* № 11 или сгущенного и интенсивного в *Agitato* № 8.

Сочинение записано с помощью традиционной нотации, музыкальный материал фиксирован в большей части афоризмов. В произведении есть отсылки к болгарскому фольклору — некратные метры, характерные ритмоинтонационные модели и орнаментика. В линейной фактуре одновременно используются полифонические и гомофонные приемы — инструменты то вступают в диалог, последовательно «излагая свои взгляды», проводя мелодическую линию одногласно путем чередования (в №№ 3, 4, 11, 12, 14, 22), то ожесточенно «спорят», не слушая друг друга (*Tempestoso* № 10, *Vivace* № 20), то дополняют друг друга, когда один «говорит», а другой его «поддерживает», т.е. первый ведет мелодическую линию, а второй сопровождает, чаще всего исполняя pedalный тон (№№ 1, 2, 6, 7).

В своем исследовании Г. Бояджиева приходит к выводу, что «алеаторное освобождение формы у Казанджиева часто выполняет функцию специфической структурной организации, но всегда в качестве индивидуальной техники в продуманных определенных местах композиции, которая никогда не ограничена техникой чистой алеаторики» [5]. В «Афоризмах» складывается аналогичная картина. Каждый из алеаторных эпи-

зодов *Rapido* № 3, *Tempestoso* № 10, *A piacere e volando* № 12 и *Capriccioso* № 14 освобожден от ограничений в размере и точном определении длины цезуры между звуковыми комплексами (см. пример 3). Выбор темпов в пьесах бравурного характера — *Rapido*, *Tempestoso*, *A piacere e volando*, *Capriccioso* — также предоставлен инструменталистам. Композитором предусмотрено перемещение по вертикали, с указанием последовательности вступления, но конкретный момент предоставлен исполнителям. В то же время соотношения между высотами тонов, артикуляция и динамика зафиксированы автором. Ритмическая и темповая мобильность дают возможность для вариативности и, вместе с тем, сплачивают ансамбль музыкантов при каждом исполнении.

Благодаря содержательной сложности и многозначности произведения, оно может служить истинной школой для музыкантов, стимулом к расширению кругозора и личностному развитию. Мудрые афоризмы «побуждают человека почувствовать обаяние непреходящих истин» [10]. И исполнители, и слушатели увлечены многоликими смыслами и нюансами эмоциональных состояний, философией каждого из музыкальных афоризмов, возможностью испробовать «рецепты и наставления для духовного здоровья, для проникновенного познания и мудрого поведения, для гармонии души и тела» [11], которые предлагает Васил Казанджиев.

перевод Марии Пенковой

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арнаутов Г.* Стилизи взаимодействия в творческата дейност на композитора в постмодерната епоха: Дисертационен труд за присъждане на образователна и научна степен «доктор». София: Нов български университет, 2012. 152 с.
2. *Балдзис А.* Социално-историческата природа на музикалното съзнание като вид художествено съзнание: Дисертационен труд за присъждане на научна степен «кандидат на философските науки». София: СУ «Св. Климент Охридски», Философски факултет, 1992. 179 с.
3. *Божикова М.* Васил Казанджиев. София: БАН Институт за изкуствознание, 1999. 335 с.
4. *Бояджиева В.* Линеарни тенденции в клавирната музика на Панчо Владигеров и европейската ситуация в началото на ХХ век. София: Музикално общество «В. Стефанов», 2003. 173 с.
5. *Бояджиева-Николова Г.* Камерните произведения за състав струнни, духови и пиано в творчеството на Васил Казанджиев. Художествено-интерпретационни идеи: Автореферат на дисертационен труд за присъждане на образователната и научна степен «доктор». София: НМА «П. Владигеров», 2013.
6. *Вълчинова-Чендова Е.* Новата българска музика през последните десетилетия: модели и интерпретации. София: ИИЗк. — БАН, 2004. 328 с.
7. *Йосифов Д.* Композиция — это долг, но свыше... Разговор с В. Казанджиевым в связи с 80-летним юбилеем. Культура. № 38. 14.11.2014 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.kultura.bg/bg/article/view/22750>
8. *Кожухаров С.* Въведение в теорията на музикалните системи. София, 2008.
9. *Костадинова М.* Приказните поучения на Димитър Подвързачов [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://literaturesviat.com/?p=4503>
10. Латински сентенции [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://bg.wikipedia.org/wiki/Латински_сентенции
11. *Паси И.* Човек не само с разум живее: Десет етюда върху европейския ирационализъм. София: КК Труд, 2006. 720 с.
12. *Стефанова П.* Барокови музикални фигури: теоретически, творчески и изпълнителски аспекти: Автореферат на дисертация за присъждане на образователната и научна степен «доктор». София: Институт за Изследване на Изкуствата, БАН, 2012. 37 с.



ФОНДЫ МЕМОРИАЛЬНОГО МУЗЕЯ-КВАРТИРЫ ЕЛ.Ф. ГНЕСИНОЙ

Мемориальный музей-квартира Елены Фабиановны Гнесиной уникален. Это единственный в Москве музей-квартира с полностью сохранившейся мемориальной обстановкой, находящийся в здании вуза.

Квартира, в которой расположен музей, была запланирована во время строительства нового здания для училища и института имени Гнесиных на Поварской улице. Сестры Гнесины всегда жили там же, где и работали, именно поэтому в плане нового здания была учтена их квартира. В 1948 году в двухэтажную квартиру въехали две сестры — Елена и Ольга Гнесины. Сюда из старинного особняка на Собачьей площадке были перевезены вещи, книги, ноты, мебель и все то, что собирали, создавали, хранили сестры; и сегодня в музее можно найти множество свидетельств их жизни и творчества.

Уже через два года после смерти Елены Фабиановны Гнесиной (1864—1967) в ее квартире был создан музей, поначалу народный, тогда же началась работа по описанию и изучению собрания.

Сегодня основной фонд музея насчитывает более 15 000 единиц хранения. Основу его составляет личный архив Елены Фабиановны Гнесиной, ее библиотека, вещевой фонд, коллекция предметов изобразительного искусства.

Фонд научно-вспомогательных материалов объединяет научные работы, непрофильные предметы, копии и дубли, выполненные специально для выставок, стендовых экспозиций, а также попавшие в музей в составе личных архивов педагогов и музыкантов. В музейном архиве хранятся фотографии, звуко- и видеозаписи творческих собраний и вечеров, бюллетени (своеобразные стенгазеты), «Дневники музея», программы, статьи, отчеты.

Ценнейшая коллекция в основном фонде музея — вещественные источники или мемории — мебель, предметы быта, посуда, музыкальные инструменты, электроника (технические устройства) и др. Большая их часть вместе с произведениями изобразительного искусства и фотографиями составляет мемориальную обстановку в квартире.

Часть вещевого фонда хранится в мемориальных шкафах — это изделия из ткани (вышитые и связанные сестрами Гнесиными салфетки, наволочки, скатерти, воротнички и манжеты), предметы одежды (23 шляпы, принадлежавших О.Ф. Александровой-Гнесиной, перчатки, пара платьев, зонтики, пальто), сувениры и подарки — многочисленные шкатулки, статуэтки, елочные игрушки и т.д.

Фонд изобразительных материалов музея включает произведения живо-



писи, графики, несколько скульптур, в том числе работы Е.И. Каменцевой (1879–1977). Эта художница входила в Московское товарищество художников в 1900–1910-е годы и была подругой О.Ф. Александровой-Гнесиной. 12 картин принадлежит кисти В.Ю. Апфельбаума (1916–1963), ученика Р.Р. Фалька и А.А. Осмеркина, окончившего школу и училище имени Гнесиных по классу

фортепиано. Среди ценных графических работ — пастель С. Рихтера «Противоположный берег», портрет Бетховена работы Л. Пастернака, акварель И. Бруни. В коллекции музея есть и скульптурные портреты Елены, Ольги и Михаила Гнесиных. Большая часть коллекции изобразительного искусства представлена в экспозиции.

К изобразительным материалам можно отнести и фотографии, огромное количество которых хранится в музее. Важнейшая часть этой коллекции — фотографии мемориальные, т.е. принадлежавшие Елене Фабиановне, одна из ценнейших частей этой коллекции — фотографии выдающихся людей, в том числе с автографами. Среди них самые знаменитые представители отечественной культуры — от В.И. Сафонова, М.М. Ипполитова-Иванова, А.С. Аренского, О.Л. Книппер-Чеховой, С.В. Рахманинова и А.Н. Скрябина до Л.Н. Оборина, С.Т. Рихтера и А.И. Хачатуряна, С.Т. Конёнкова, и выдающихся зарубежных музыкантов — Ф. Бузони, В. Бакхауза, В. Клиберна. Фотографии самой Ел.Ф. Гнесиной охватывают период почти в 80 лет (1887–1966), многие из них — с ее автографами, адресованными разным людям.

Кроме того, постоянно пополняется коллекция фотографий, поступивших от бывших учеников и выпускников, а также потомков друзей и коллег Гнесиных.

Выделяется немемориальная коллекция фотографий ГМПИ-РАМ имени Гнесиных, она имеет внутреннюю классификацию по факультетам и отделам Института-Академии. Ее дополняет фотофонд училища и школы, собранный

первым директором и основателем музея М.Э. Ритгих (после ее кончины эти материалы попали в Музей П.И. Чайковского в Клину, а оттуда, по решению фондово-закупочной комиссии, они были переданы в Музей-квартиру Ел.Ф. Гнесиной).

Небольшое число кино- и фонодокументов, включенных в основной фонд — это кинозаписи, сделанные в квартире Ел.Ф. Гнесиной в 1964 году, на Новодевичьем кладбище во время открытия памятника Елене Фабиановне, и магнитофонные записи игры Ф.Е. Виatchesка. К этим материалам примыкает мемориальная коллекция грампластинок, принадлежавшая Ел.Ф. Гнесиной (насчитывает 82 ед. хр., в том числе пластинки с автографами исполнителей — например, С. Рихтера).

Самой большой частью фонда музея и его основой является **личный архив** Елены Фабиановны Гнесиной, собранный ею за всю жизнь.

Один из разделов архива — рукописи Ел.Ф. Гнесиной: тексты воспоминаний, речи на сессиях Моссовета, черновики выступлений на радио, в ЦДРИ, поздравления и приветствия, некрологи, составленные Ел.Ф. Гнесиной, учебные и методические материалы, рабочие записные книжки, а также рисунки. Среди этих разнообразных материалов безусловную ценность представляют, прежде всего, рукописные воспоминания Ел.Ф. Гнесиной о поездке за границу («Воспоминания о моей единственной поездке за границу с семьей Д.С. Шора и о встрече с братом Мишей и Владимиром Волькенштейном в совместной

поездке в Рим и Неаполь в наши молодые годы все в том же 1905 году»), о Ф. Бузони, С.В. Рахманинове, А.В. Луначарском, отзыв о В.И. Сафонове, написанный совместно с Евг.Ф. Савиной-Гнесиной. Значительную ценность представляют и методические материалы Ел.Ф. Гнесиной (конспекты занятий, учебные планы, программы, методические записки), позволяющие достаточно полно судить о ее важнейших педагогических принципах. Именно этот раздел архива в наибольшей степени отражен в публикациях¹. К нему же отнесена и «Художественная галерея свободного художника Ел.Ф. Гнесиной. Отдел задних фасадов» (в 2-х сериях) — юмористические рисунки, изображающие многих учеников со спины и иллюстрирующие их плохую посадку за инструментом.

Еще одна часть личного архива — это тематически выделенная группа **документов по истории учебных заведений** (634 единицы хранения), в которую включены многочисленные письма и ходатайства Ел.Ф. Гнесиной в различные инстанции в связи со строительством зданий для учебных заведений. Кроме того, в этом разделе можно найти стенгазеты, правительственные решения, документы, связанные с деятельностью, а также с поддержкой и помощью Гнесинским учреждениям. Здесь же находятся учебные документы — программы, ведомости, объявления о приеме и пр., а также ряд материалов, рассказывающих о внутренней жизни учебных заведений и т.д. Большой интерес представляют «Экзамениционные ведомости Музыкального

¹ Большая часть опубликована в книге «Елена Гнесина. “Я привыкла жить долго...”» [3].

училища Е. и М. Гнесиных» — рукописные журналы успеваемости учеников за 1899—1919 годы со списками, оценками и краткими характеристиками учащихся, собственноручно заполненные всеми педагогами. В этом же фонде хранятся все документы, связанные с дореволюционной арендой зданий для учебных заведений и обеспечением их всем необходимым в первые годы Советской власти, в том числе несколько писем А.В. Луначарского, договор аренды дома № 5 на Собачьей площадке, эскиз первой вывески и устав училища. Два первых диплома, выданные в стенах училища, также сохраняются в архиве: диплом № 2 принадлежал самой младшей из сестер Гнесиных — Ольге Фабиановне, а в 2012 году от внучки Р.М. Глиэра в фонд поступил и диплом № 1, выданный Марии Робертовне Ренквист-Глиэр (жене композитора).

Среди писем Елены Фабиановны есть письма к высшим правительственным чинам — В.М. Молотову, К.Е. Ворошилову, А.И. Микояну, А.Н. Косыгину, Н.С. Хрущеву, Н.М. Швернику, Л.М. Кагановичу, М.А. Сулову, руководителям Комитета по делам искусств, министерств культуры и высшего образования, многим чиновникам различных уровней.

Отдельную большую коллекцию составляет **эпистолярный** — около 2700 писем, открыток, телеграмм, записок, адресованных Елене Фабиановне Гнесиной разными людьми. В июне 2013 года было завершено подробное научное описание этой коллекции и составлен аннотированный указатель корреспондентов. Все письма классифицированы по хронологическому принципу. Отдельно по персональному принципу выделены письма от выдаю-

щихся людей, среди них В.И. Сафонов, Л.В. Собинов, К.С. Станиславский, О.Л. Книппер-Чехова, А.А. Яблочкина, Е.В. Гельцер, Р.М. Глиэр, А.Т. Гречанинов, К.Н. Игумнов, М.В. Юдина, С.Т. Рихтер, Л.Н. Оборин, Д.Д. Шостакович, А.И. Хачатурян, К.Е. Ворошилов и многие другие. Одни адресанты представлены краткими поздравлениями или разовыми письмами по случаю, другие — целой подборкой подробных писем за длительный период. Письма, как наиболее традиционный источник для изучения персональной истории в мемориальных коллекциях, нередко публиковались и продолжают публиковаться в различных изданиях — монографиях, научных сборниках и периодике.

В составе коллекции **концертных программ, собранных Ел.Ф. Гнесиной**, 1003 единицы хранения, охватывающих 88 лет — с 1889 по 1967 год. Среди них программы концертов, на которых она присутствовала как слушатель и в которых участвовала сама, ее сестры, братья и ученики, но самую обширную часть коллекции составляют программы и афиши концертов, проведенных в учебных заведениях имени Гнесиных. Этот массив документов позволяет оценить масштабы работы учебных заведений, получить представление об учебных программах и о концертной практике учащихся.

Старейшая программа, хранящаяся в этом фонде — программа экстренного концерта учащихся Московской консерватории по случаю 50-летнего юбилея А.Г. Рубинштейна 16 ноября 1889 года. Среди участников этого концерта в составе хора — С. Рахманинов, А. Скрябин, И. Левин, Ел. Гнесина. В коллекции есть несколько программ

концертов с участием студентов консерватории в пользу других «недостаточных студентов», концертов с участием Ел.Ф. Гнесиной как пианистки: например, программа литературно-музыкального вечера в Малом зале Консерватории 1 апреля 1902 года; программа общедоступного литературно-музыкального утра, посвященного М.Ю. Лермонтову, с участием хора общества под управлением И.К. Ковалевского в аудитории Исторического музея 2 февраля 1902 года (в этом концерте участвовали Елена и Елизаветы Гнесины).

Самая первая ученическая программа — рукописная, художественно оформленная и украшенная «Программа ученического музыкального вечера Училища Е. и М. Гнесиных» от 13 декабря 1896 года. В этих афишах и программах — свидетельства первых шагов и последующих успехов многих замечательных музыкантов.

Юбилейные материалы — это обширная и очень своеобразная коллекция



разнообразных документов поздравительного характера — поздравительных адресов, открыток, телеграмм, писем к юбилейным датам основания училища Гнесиных (каждые пять лет), ко дню рождения Елены Фабиановны. Коллекция включает 2187 единиц хранения и подразделяется по датам юбилеев учебных заведений имени Гнесиных и по неюбилейным датам, начиная с 10-летия в 1905 году и до 70-летия в 1965-м, выделены материалы юбилеев Ел. Ф. Гнесиной (которые нередко праздновались вместе с юбилеем ее дитища), а также связанные с награждением Елены Фабиановны орденами. В составе коллекции поздравительные адреса от различных учреждений и групп лиц — учащихся, выпускников или педагогов, письма и телеграммы с поздравлениями, программы праздничных концертов, фотографии и статьи к юбилейным сборникам (30-, 40- и 50-летие в 1925, 1935 и 1945 годах соответственно), нотные подарки и музыкальные приветствия от учеников и педагогов, многие документы с автографами выдающихся людей. Коллекция поздравительных адресов, видимо, была выделена в архиве самой Еленой Фабиановной, часть их до сих пор хранится в шкафу в мемориальном кабинете — в том порядке, как они были размещены при жизни хозяйки. Это уникальное собрание отражает и деятельность Гнесинских учебных заведений, и круг общения, и работу многих учреждений культуры.

Остальные фондовые коллекции музея уже не являются частью архива Ел.Ф. Гнесиной. Отметим здесь, прежде всего, архивы членов семьи Гнесиных.

Личный архив **Евгении Фабиановны Савиной-Гнесиной** носит ком-

плексный характер, к нему присоединены различные документы сестер Гнесиных, их награды, примеры литературного и юмористического творчества — альбомы стихов, юмористических материалов, созданных дружеским кругом, собиравшимся в доме Гнесиных, шуточные и литературно-критические тексты из рукописных «журналов», коллекция газетных вырезок, записные книжки и др. Научное описание материалов из этого разностильного фонда еще впереди, так как он пока изучен только в общих чертах.

Архив **Ольги Фабиановны Александровой-Гнесиной** (1881—1963) находится в музее с момента основания, в нем вместе хранятся письма от разных членов семьи, друзей, коллег, учеников, фотографии, юбилейные материалы, рисунки, рукописи, документы. Это уникальное собрание насчитывает 492 единицы хранения и отражает как теплые внутрисемейные отношения, так и педагогические успехи младшей из сестер Гнесиных.

Архив **М.Ф. Гнесина** (1883—1957) и его жены **Г.М. Ванькович-Гнесиной** (1893—1976) и архив **Г.Ф. Гнесина** (1884—1938) были переданы в музей дочерью Григория Гнесина Евгенией — единственным прямым потомком, носившим эту фамилию. Надо отметить, что основной архив Михаила Фабиановича хранится в РГАЛИ (фонд 2954), а Григория Фабиановича — в Российской Национальной библиотеке в Санкт-Петербурге.

Среди документов архива М.Ф. Гнесина — его диплом об окончании Петербургской консерватории, аттестат Виленского раввинского училища, выданный Фабиану Осиповичу Гнесину — отцу сестер и братьев Гнесиных, рисунки

Г.М. Ванькович-Гнесиной, а также нотные рукописи, письма и фотографии — всего 270 единиц хранения.

Архив Григория Фабиановича Гнесина состоит всего из 101 единицы хранения, но включает разнообразные материалы — письма, рукописи, фотографии, ноты. Григорий Фабианович был разносторонне одаренным человеком — певцом, писателем, актером, переводчиком. Это отражено в его сохранившихся документах — тетрадях с переводами, нотных рукописях и нескольких изданиях песен и переводов песенных текстов, стихах, переписке с братом, сестрами, женой и дочерью.

Архив **Ф.Е. Витачека** (1910—1983) и **Елиз.Ф. Гнесиной-Витачек** (1879—1953) был передан в музей Н.А. Листовой и К.М. Семенцовым-Огиевским (часть, принадлежавшая последнему, ранее находилась в МДМШ имени Гнесиных) — друзьями композитора и членами комиссии по его творческому наследию. Из части архива, принадлежавшей ранее Н.А. Листовой, ею были переданы в ГЦММК имени Глинки материалы, непосредственно относящиеся к творческому наследию Ф.Е. Витачека как композитора, что позволило образовать там фонд Ф.Е. Витачека. Остальные материалы, переданные в музей-квартиру, дополняют семейные материалы Гнесиных. Среди документов, принадлежавших Елизавете Фабиановне Гнесиной-Витачек, основателю и руководителю струнных отделов в училище и двух школах имени Гнесиных — ее переписка с детьми и сестрами, почетные грамоты и поздравления, афиши и программы концертов, а также литературные и методические заметки, стихотворения,

написанные Елизаветой Фабиановной. Документы архива Ф.Е. Витачека также отличаются разнообразием: дневники и личные записи, фотографии, нотные рукописи, поздравления и грамоты, письма и открытки. Этот архив насчитывает 858 единиц хранения.

В основной фонд включены два больших личных архивных фонда крупных педагогов и близких друзей семьи Гнесиных. Это архив **В.В. Листовой** — выдающейся пианистки и педагога Гнесинских учебных заведений (передан в музей семьей ее ученицы Е.П. Макуренковой и бывшей ученицей Н.С. Лазаревой в 2002 году), и архив **З.И. Финкельштейна** — первого бессменного директора МССМШ имени Гнесиных в 1946–1989 годах (переданный в музей в 2000 году его вдовой).

Архив В.В. Листовой (1883–1970) насчитывает 517 единиц хранения. Учебно-методические материалы, поздравления, телеграммы и письма от учеников и коллег — в полной мере отражают ее достижения как педагога. Заметки по истории и литературе, хранящиеся в архиве Валерии Владимировны, свидетельствуют об ее эрудиции и интересе к разным областям науки и культуры.

Архив З.И. Финкельштейна (1910–1989) состоит из 455 единиц хранения и очень разнообразен по составу. Коллекцию старинных театральных программ начали собирать еще родители З.И. Финкельштейна. Среди них программы театра «Кривое зеркало», братьев Адельгейм, спектаклей Большого и Малого театров XIX века. Часть архива составляют материалы, связанные с выдающейся балериной Е.В. Гельцер — программы ее выступлений и спекта-

клей (в некоторых из них в качестве пианиста участвовал З.И. Финкельштейн), переписка, фотографии, вырезки из газет, биографические материалы, воспоминания. Основная деятельность З.И. Финкельштейна на ниве музыкального образования (а также в армейской музыкальной самодеятельности в период Великой Отечественной войны) не могла не найти отражения в его архиве — в нем представлены личные документы, благодарности, грамоты, официальные письма, приказы, характеристики. Так как Зиновий Исаакович был близким другом семьи Гнесиных, в его архиве сохранились письма и фотографии, свидетельствующие об их теплых взаимоотношениях.

В 2006 году в основном фонде музея создан раздел «Из архивов выдающихся педагогов-гнесинцев». Его появление связано с тем, что очень часто в музей передают архивные материалы ушедших педагогов и сотрудников, которые во многом к его профилю не относятся и хранить которые нет возможности из-за ограниченного пространства. Но, тем не менее, они изучаются, и происходит отбор предметов, обладающих исторической, мемориальной и культурной ценностью, которые музей оставляет в своем собрании. Так, например, в музей попал альбом для записей и посвящений из архива Д.А. Петруниной (одной из первых сотрудниц музея, выпускницы и доцента ГМПИ имени Гнесиных), в котором сохранились автографы таких выдающихся музыкантов, как Е.Ф. Светланов и Ю.В. Понизовкин. Также в этом разделе сохранены элементы архивов И.В. Никоновича, Е.А. Кулаковой, Д.А. Рузинова.

А в 2012 году в основном фонде появился архив Е.М. Славинской — первой женщины-дирижера в Большом театре СССР, 43 года отдавшей работе в Институте имени Гнесиных. Он включил в себя афиши, несколько писем и концертных программ.

Архивы педагогов — это именно то направление, по которому наиболее активно продолжается комплектование фондов музея.

Отдельного внимания заслуживает **мемориальная библиотека Ел.Ф. Гнесиной**. Несколько новых поступлений дополнили мемориальную коллекцию: например, именной экземпляр Ел.Ф. Гнесиной кантаты С.И. Танеева «По прочтении псалма», выпущенный Музсектором Госиздата (видимо, для «ограниченного употребления») в 1923 году.

Мемориальная библиотека состоит из двух больших частей — нотной и книжной.

Коллекция нот в процессе изучения фондов была разбита на 3 группы: нотные издания, издания с автографами авторов и нотные рукописи.

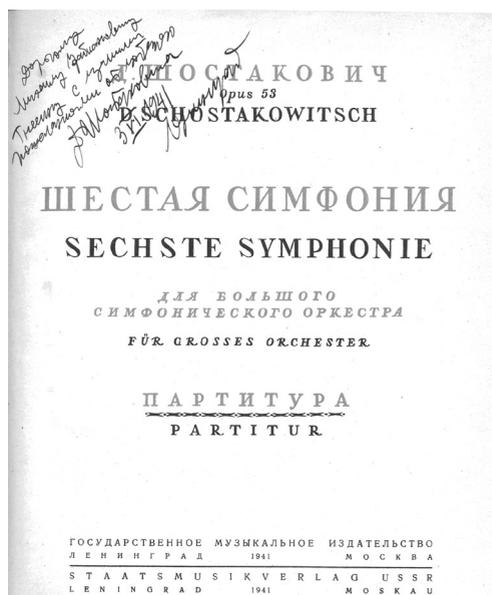
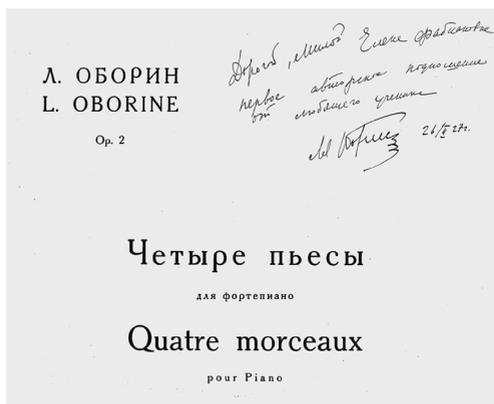
Нотные рукописи в составе личного архива Елены Фабиановны принадлежат не только ее авторству, но также среди них есть рукописи членов семьи Гнесиных — Евгении Фабиановны Савиной-Гнесиной, Михаила Фабиановича Гнесина, детские сочинения Шурика, старшего сына Елиз.Ф. Гнесиной, умершего в раннем возрасте. Из наиболее ценных предметов в коллекции можно назвать детскую задачку по гармонии, написанную и решенную Рахманиновым (вместе с ним Ел.Ф. Гнесина училась в Московской консерватории), рукописи Р. Глиэра, а также детские сочинения Л. Оборина периода его об-

учения в училище Гнесиных. Сегодня этот раздел архива уже подробно описан и изучен, в нем 336 единиц хранения.

В раздел **«Нотные издания с автографами»** (всего их 311 единиц хранения) выделены нотные издания, на которых стоят автографы их авторов, чаще всего адресованные Елене Фабиановне или другим сестрам Гнесиным. Значительная часть этого фонда — это издания произведений Михаила Фабиановича Гнесина (в том числе корректурные экземпляры первых публикаций), а также друзей Гнесиных по консерватории и коллег по учебным заведениям — Р.М. Глиэра, А.Т. Гречанинова, в том числе произведения, специально написанные для училища Гнесиных (ряд хоровых, фортепианных произведений и детская опера Гречанинова). Кроме того, в этом разделе коллекции представлены издания произведений друзей семьи Гнесиных — выдающихся музыкантов Ан. Александрова, Е. Бекман-Щербины, Ю. Вейсберг, А. Дроздова, М. Штейнберга и учеников: А. Клумова, Л. Книппера, М. Мильмана, Е. Голубева, А. Хачатуряна, Б. Чайковского, А. Чугаева и других. Есть и издания, подаренные зарубежными авторами. Отдельно выделены особо ценные ноты с автографами крупнейших музыкантов: А.Г. Рубинштейна, Ф. Бузони (с его пометками, относящимися к периоду учебы Елены Фабиановны в консерватории), Н.К. Метнера, Д.Д. Шостаковича, В.И. Сафонова, Л.Н. Оборина. Последний раздел коллекции составляют издания произведений самой Ел.Ф. Гнесиной с ее дарственными надписями. Подавляющее большинство

нот находилось в личной коллекции хозяйки, она лишь незначительно дополнена новыми поступлениями.

Нотные издания, принадлежавшие семье Гнесиных и использовавшиеся в педагогической работе — это обширная коллекция из более чем 1350 единиц хранения, большая часть которой — ноты, по которым занимались учащиеся, с соответствующими пометками. Среди них ноты для фортепиано, в свою очередь делящиеся на ноты русских и зарубежных композиторов, ноты для скрипки и других струнных инструментов, произведения для народных инструментов, хоровые и вокальные, клавиры опер, педагогические сборники и хрестоматии. В этот же раздел включены некоторые ноты из личной библиотеки Григория Фабиановича Гнесина. Кроме того, в составе библиотеки есть несколько собраний фортепианных сочинений композиторов в лучших, авторитетных редакциях, использовавшихся для сверки при работе над произведениями. В числе композиторов, чьи произведения представлены в этих собраниях, — большинство классиков европейской и русской музыки, от Пёрселла и Куперена до Скрябина



и Рахманинова. В мемориальной библиотеке встречается немало редких изданий малоизвестных издательств и оригинальных серий. Среди них кантаты Баха, серия «Популярная библиотека», «революционные издания», сборник Общества «Музыкально-теоретическая библиотека», изданный в помощь жертвам Первой мировой войны, клавиры опер и оперетт, в том числе экземпляр оперы Ц.А. Кюи «Сын Мандарина» с режиссерскими пометками для постановки в Опере С.И. Зимина.

Книжная мемориальная библиотека, хотя и гораздо скромнее по своим масштабам по сравнению с нотной, является интереснейшим книжным памятником и свидетельствует о разносторонних интересах своих владельцев — сестер Гнесиных. В ее составе художественная литература — целый ряд дореволюционных собраний сочинений, книги по истории, искусству, истории театра, уникальные

издания сообщества «Мир искусства», многочисленные книги по музыке. Кроме того, в числе книг несколько старинных изданий, а также уникальные книги с автографами их авторов.

Среди них такие уникальные старинные издания, как «Описание достопримечательностей Лондона» 1763 года с картами и схемами, первая русская книга о музыке Демьяна Петрунькевича «Наставление отрока, учащимся пению», «Теория музыки» Густава Гессе де Кальве 1818 года, знаменитое описание достопримечательностей Санкт-Петербурга и окрестностей П. Свиньи-на, изданное на русском и французском языках в 1818 году и т.д. Среди книг с автографами авторов нельзя не отметить «Учение об аккордах» М.М. Ипполитова-Иванова с дарственной надписью Э.Ф. Направнику, IV часть «Русской истории» В.О. Ключевского с дарственной надписью А.Н. Савину.

Часть библиотеки составляют книги и журналы, хранившиеся в кабинете Ел.Ф. Гнесиной — на этажерке-вертушке и на письменном столе; позднее в этот раздел отнесли книги на иностранных языках (больше всего — на французском и немецком), учебники, словари, путеводители, хранившиеся в других местах, но входившие в мемориальную библиотеку. Надо отметить, что научное описание всей библиотеки и ее классификация требуют совершенствования, длительного, целостного и подробного осмысления.

Научная обработка и публикация фондов началась с момента создания музея. Первоначально была полностью описана мемориальная экспозиция, всем

предметам в ней присваивался индекс «К» и «С» — кабинет и спальня соответственно, описание коллекций строилось по топографическому принципу, т.е. в зависимости от места расположения предметов в комнатах. Более подробное изучение фондовых коллекций и их классификация начались значительно позднее, когда и были выделены указанные выше группы. На сегодня завершена подробная научная обработка фондов эпистолярная, концертных программ, юбилейных материалов, нотных рукописей — по ним составлены инвентарные описи с подробным научным описанием каждого предмета. Достаточно подробно описана мемориальная библиотека.

Материалы по истории учебных заведений тоже изучены весьма тщательно, так как на их основе разрабатывается приоритетное направление в научно-исследовательской работе. Эта область востребована с точки зрения постоянных публикаций, обращений различных лиц — педагогов и учащихся, исследователей и журналистов. Кроме того, еще с начала 2000-х годов делались стендовые экспозиции по истории Академии в ее коридорах, а в фойе Концертного зала в 2004–2008 годах размещалась постоянная выставка. Ныне в фойе установлены витрины, в которых представлена история учебных заведений и более подробно — история ГМПИ-РАМ, строительства Концертного зала Института Академии (открытие выставки было приурочено к юбилею РАМ имени Гнесиных в 2009 году).

Из крупных публикаций архивных фондов нужно отметить книгу «Елена Гнесина. “Я привыкла жить долго...”», основанную на материалах архива Елены

Фабиановны Гнесиной. Кроме того, вышло два сборника статей и материалов «Записки мемориального музея-квартиры Ел.Ф. Гнесиной» [2; 5], в которых, помимо архивных материалов музея, публикуются научные статьи и воспоминания. Книга воспоминаний о Ел.Ф. Гнесиной [4] частично основана и полностью иллюстрирована материалами из фондов музея. Знаменательно, что значительная часть опубликованных воспоминаний (как и в серии «Записок музея») являлась расшифровками записей творческих собраний, проходивших в музее. Немало материалов из фондов (прежде всего, письма) было опубликовано в периодике и различных изданиях, посвященных выдающимся музыкантам (М.В. Юдиной [12], А.Т. Гречанинову [10], В.И. Сафонову [6], С.В. Рахманинову, А.Б. Гольденвейзеру [7] и другим). Последний масштабный труд, в котором были использованы архивные материалы и фотографии, хранящиеся в фондах музея — книга «Гнесинский дом. История учебных заведений» — вышла в 2015 году.

Музей постоянно проводит выставки из своих фондов — таким образом, многие материалы включаются в научный оборот и «публикуются» на выставках впервые. За последние годы были проведены выставки юбилейных материалов — поздравительных адресов и открыток, меморий — «Молчаливые обитатели дома», выставки «Гнесинцы-теоретики» и «Педагоги-основатели. К 70-летию ГМПИ-РАМ имени Гнесиных», приуроченные к очередным Гнесинским чтениям в 2012 и 2014 годах, «Выдающиеся историки музыки: М.С. Пекелис, Б.В. Левик, Т.В. Попова», выставка «Музыкант-строитель», рассказавшая

о бурной деятельности Елены Фабиановны по строительству, отделке, ремонту и обеспечению зданий для учебных заведений имени Гнесиных, выставка к 130-летию со дня рождения Ольги Фабиановны Александровой-Гнесиной и другие. В 2013 году в музее проходила выставка из фондов, посвященная 130-летию со дня рождения Михаила Фабиановича Гнесина, которая освещала не только его деятельность в разные периоды жизни, но и его творческое окружение. В 2015 году в музее прошла выставка под названием «Из семейного альбома», основанная на коллекции семейных фотографий Гнесиных.

Музей не раз проводил и выездные выставки. В 1996 году была проведена первая крупная подобная выставка в Музее музыкальной культуры имени М.И. Глинки, на которую было вывезено 266 экспонатов. Постоянным выставочным партнером музея-квартиры Ел.Ф. Гнесиной стал и Мемориальный музей А.Н. Скрябина, где с 2011 года прошло уже три большие выставки. Музей принимал участие и в крупных межмузейных выставочных проектах, таких как «Евреи в Москве XV—XX вв.» в Музее Москвы в 2010 году и «Скрябин и Серебряный век» в Малом манеже к 140-летию композитора в 2011—2012 годах.

Научная обработка фондов музея продвигается медленно. Это связано с комплексным характером коллекций и необходимостью серьезного источниковедческого подхода. Нельзя не отметить, что в классификации фондов тщательно соблюден принцип сохранения целостности поступивших личных архивов, что вызвано мемориальным характером музея и личностным подходом к истории образования и искусства.

Музей сотрудничает не только с учебными заведениями имени Гнесиных, но и со многими учреждениями культуры по всей стране и даже за рубежом, отвечая на запросы о разных педагогах и музыкантах, принимая новые поступ-

ления от выпускников-гнесинцев со всего мира, занимаясь исследованиями. Это способствует сохранению памяти о выдающихся деятелях культуры далеко за пределами двух комнат в мемориальной квартире.

ЛИТЕРАТУРА

1. Василий Ильич Сафонов, 1852–1918: к 150-летию со дня рождения: материалы научной конференции. М.: [Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского], 2003. 200 с.
2. Гнесинский исторический сборник. К 60-летию РАМ им. Гнесиных: Записки мемориального музея-квартиры Ел. Ф. Гнесиной. М.: РАМ им. Гнесиной, 2004. 231 с.
3. Елена Гнесина. Я привыкла жить долго: воспоминания, статьи, письма, выступления / Сост. В.В. Тропп. М.: Композитор, 2008. 348 с.
4. Елена Фабиановна Гнесина: воспоминания современников. М.: Практика, 2003. 362 с.
5. Записки мемориального музея-квартиры Ел.Ф. Гнесиной. Семья Гнесиных: сборник статей и материалов. Вып. 2. М.: РАМ им. Гнесиных, 2011. 160 с.
6. Летопись жизни и творчества В.И. Сафонова / Сост. Л.Л. Тумаринсон, Б.М. Розенфельд. М.: Белый берег, 2009. 767 с.
7. Наставник: Александр Гольденвейзер глазами современников. М.—СПб.: Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2014. 518 с.
8. Невельский сборник: статьи, письма, воспоминания. Вып. 15: По материалам Невельских Бахтинских чтений. Санкт-Петербург: Лема, 2009. 182 с.
9. Основы музееведения. М.: Едиториал УРСС, 2005. 504 с.
10. Паисов Ю.И. Александр Гречанинов. Жизнь и творчество. М.: Композитор, 2004. 600 с.
11. Петров Ф.А. Личные архивы и тематические документальные коллекции. Методические рекомендации по научному описанию. М., 2000.
12. Юдина М.В. Лучи Божественной Любви. М.—СПб.: Университетская книга, 1999. 815 с.



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Петров Владислав Олегович (Астрахань) — доктор искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории
E-mail: petrovagk@yandex.ru

Крейнина Юлия Вольфовна (Иерусалим, Израиль) — кандидат искусствоведения, профессор Еврейского университета в Иерусалиме
E-mail: yulia.kreinin@gmail.com

Гаврилова Людмила Владимировна (Красноярск) — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки Красноярского государственного института искусств
E-mail: mgavrilova55@gmail.com

Скуратовский Владимир Ильич (Днепропетровск) — старший преподаватель Днепропетровской консерватории имени М.И. Глинки
E-mail: skurik1963@mail.ru

Нагина Дана Александровна (Москва) — кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных
E-mail: dana.nagina@mail.ru

Бурштейн Денис Александрович (Москва) — доцент кафедры специального фортепиано Российской академии музыки имени Гнесиных
E-mail: denisburstein@mail.ru

Бояджиева-Вылева Росица Иванова (София, Болгария) — аспирантка департамента музыки Нового болгарского университета (София)
E-mail: rossi.bv@gmail.com

Змеева Екатерина Сергеевна (Москва) — главный хранитель фондов Мемориального музея-квартиры Ел.Ф. Гнесиной при Российской академии музыки имени Гнесиных
E-mail: e.zmeeva@gnedin-academy.ru

ABOUT THE AUTHORS

Vladislav Petrov (Astrakhan) — Dr.Sc., associate professor of the Music Theory and History chair at the Astrakhan State Conservatoire

E-mail: petrovagk@yandex.ru

Yulia Kreinin (Jerusalem, Israel) — Ph.D., professor of the Hebrew University of Jerusalem

E-mail: yulia.kreinin@gmail.com

Liudmila Gavrilova (Krasnoyarsk) — Dr.Sc., professor, Head of the History of Music chair at the Krasnoyarsk State Academy of Music and Theatre

E-mail: mgavrilova55@gmail.com

Vladimir Skuratovsky (Dnipropetrovsk) — senior instructor of the Dnipropetrovsk M.I. Glinka Conservatory

E-mail: skurik1963@mail.ru

Dana Nagina (Moscow) — Ph.D., senior instructor of the Analytical Musicology chair at the Russian Gnesins Academy of Music

E-mail: dana.nagina@mail.ru

Denis Burstein (Moscow) — associate professor of the Solo Piano chair at the Russian Gnesins Academy of Music

E-mail: denisburstein@mail.ru

Rosica Boyadzhieva-Valeva (Sofia, Bulgaria) — post-graduate student of the Music Department at the New Bulgarian University (Sofia)

E-mail: rossi.bv@gmail.com

Ekaterina Zmeeva (Moscow) — chief curator of the Elena Gnesina's Memorial Museum-apartment at the Russian Gnesins Academy of Music

E-mail: e.zmeeva@gnesin-academy.ru

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Владислав Петров. Уровни сценической событийности в произведениях инструментального театра

Статья посвящена одному из магистральных жанров современности — инструментальному театру. Рассматриваются уровни сценической событийности, в той или иной степени характеризующие все инструментально-театральные произведения. Выделяются сочинения с низким и с высоким уровнем событийности. Высокий уровень событийности диктует и характеризует такую жанровую разновидность, как инструментальный спектакль. В качестве примеров рассматриваются сочинения Я. Ксенакиса, К. Штокхаузена, М. Кагеля, Э. Брауна, Д. Корильяно, С. Губайдулиной, В. Екимовского и ряда других авторов.

Среди использованных методов — аналитический, системный, предполагающий комплексное исследование рассматриваемого феномена.

Инструментальный театр не только разгерметизирует концертную эстраду, но и ставит ряд определенных условий для своего существования, среди которых главным предстает умение исполнителя совмещать, скажем, игру на инструменте и актерскую игру, призывающую в какой-то степени к абстрагированию от только исполнения музыки и утверждающую создание синтезирующих в себе черты разных искусств концепций.

Ключевые слова: музыка XX века, инструментальный театр, перформанс, акционизм, сценическая событийность, музыкальный постмодернизм

Юлия Крейнина. Малер и Клее: на пути к разгадке природы динамической формы в музыке и изобразительном искусстве

Г. Малер воспринимал музыку как постоянный процесс развития, где точное повторение — уже ложь. Соответственно, главный принцип его мышления можно обозначить как «постоянное обновление». Однако сочетать такой подход с сонатной формой и симфоническим циклом было сложной задачей, и в результате часто возникали весьма усложненные формы.

П. Клее выдвинул идею «формы в движении», которая может стать эффективным инструментом для анализа музыки Г. Малера. В книгу «Педагогические наброски» П. Клее включил рисунки нескольких таких форм и назвал их «маятник», «круг», «спираль», «стрела». Эти определения применимы как к визуальным, так и к музыкальным формам, в том числе и к структурам цикла в симфониях Г. Малера (Шестая может быть трактована как «круг», Четвертая и Пятая — «стрела», Первая и Вторая — «спираль»).

Учитывая сходство между подходом к форме у Г. Малера и П. Клее, возникает перспектива продолжить изучение динамических процессов в музыке XX века с учетом концепции «формы в движении».

Ключевые слова: симфонии Г. Малера, «Педагогические наброски» П. Клее, форма в движении, визуальная форма, динамическая форма

Людмила Гаврилова. Оперное творчество Слонимского: к проблеме метатекста

Статья посвящена оперному творчеству одного из крупнейших современных отечественных композиторов, которое автор рассматривает в качестве целостного явления — метатекста. Использование интертекстуального метода позволяет выявить не только интегрированность каждого оперного текста в широкий историко-культурный контекст, но и обнаружить межтекстовые взаимодействия в рамках творчества одного композитора. Межтекстовые связи, обеспечивающие внутреннее единство метатекста музыкальных драм С. Слонимского, рассматриваются на разных уровнях: жанровом, сюжетном, композиционном, образно-интонационном. По мнению автора статьи, именно подобный подход, определяющий вертикальный вектор исследования, позволяет представить феномен музыкального театра С. Слонимского как целостное явление и, одновременно, выявить логику его эволюции.

Ключевые слова: метатекст в музыке, оперы С. Слонимского, художественно-смысловая амбивалентность, сюжетно-ситуационные аллюзии, образная структура

Владимир Скуратовский. «Продолжение будет. Н.Р-К»

Статья посвящена изучению творческого пути Н.А. Римского-Корсакова и основных факторов, обусловивших формирование его художественного мировоззрения. Предлагаются новые ракурсы исследования, расширяющие представление о жизни и творчестве младшего участника балакиревского кружка. Систематизация биографических сведений и выявление личностных парадоксов способствуют существенному уточнению роли композитора в истории российского музыкального искусства второй половины XIX — начала XX столетия.

Методология работы опирается на такие историко-философские теоретические положения, как роль личности в историческом процессе, соотношение случайности и исторической закономерности, а также на системный подход к изучению взаимосвязи личностных и творческих качеств художника.

Впервые рассматривается феномен «женской природы» дарования композитора и «комплекса младшего сына», определивших особое положение Н.А. Римского-Корсакова в «Могучей кучке». Автор статьи акцентирует понимание его редакторской деятельности как своеобразного нравственного долга, приведшего к созданию

«звучащего наследия балакиревского кружка», попутно раскрывая взаимосвязь художественных редакций и собственных произведений композитора.

Ключевые слова: Н.А. Римский-Корсаков, «Могучая кучка», балакиревский кружок, личностный парадокс, природа дарования

Дана Нагина. В.А. Моцарт и концерт-академия в музыкальной культуре эпохи классицизма

Статья посвящена специфике европейской концертной культуры второй половины XVIII века. Предмет исследования — концерт как феномен музыкальной жизни классической эпохи и важнейшая форма творческой деятельности В.А. Моцарта. Обращаясь к аутентичной трактовке понятия концерта-«академии», автор выявляет и характеризует его разнообразные виды и формы, которые можно дифференцировать по ряду признаков — инициатору концертного мероприятия, составу аудитории, тематике. Особое внимание в статье уделено рассмотрению концертных программ, в том числе программ моцартовских академий.

Основополагающим методологическим принципом в работе является историко-стилевой подход, предполагающий анализ музыкальных явлений и событий в контексте исторических и теоретических представлений эпохи.

Новый ракурс исследования позволяет рассмотреть все многообразие концертных мероприятий второй половины XVIII века, основываясь на фактах творческой биографии Моцарта. В результате автор приходит к выводу об особом значении академий классической эпохи, ставших, наряду с оперой, важнейшим компонентом музыкальной культуры и одним из показателей ее высочайшего уровня.

Ключевые слова: В.А. Моцарт, классицизм в музыке, концерт-академия, Favoritstücke, А. Вебер, К. Каннабих, Ч. Берни

Денис Бурштейн. О композиции и авторской интерпретации Сонаты-вокализа Метнера

Статья посвящена исполнительскому анализу редко звучащего шедевра русской классики XX века. Разбор сочинения дается в широком музыкально-историческом и литературном контексте. Особое внимание уделено тем особенностям стиля композитора, которые обусловили появление произведения в уникальном жанре сонаты для голоса и фортепиано. Творческая генеалогия Н. Метнера как вокального композитора возводится к мастерам немецких Lieder. Стилистические наблюдения свидетельствуют о глубоких связях музыки Н. Метнера с творчеством С. Рахманинова. Исполнительские проблемы исследуются в свете авторской интерпретации. Автор статьи приходит к выводу об органичном единстве стиля Метнера-композитора и Метнера-пианиста.

Ключевые слова: Н. Метнер, соната для голоса и фортепиано, камерно-вокальный репертуар, соната-вокализ, И. Гёте, М. Ричи, С. Рахманинов, исполнительская интерпретация

Росица Бояджиева-Вылева. «Афоризмы» Васи́ла Казанджиева для флейты и тубы и экспериментальные техники звукоизвлечения и ансамблевого музицирования

Предметом исследования являются экспериментальные способы звукоизвлечения и новые возможности инструментального музицирования в мало известной камерно-ансамблевой форме дуэта флейты и тубы. Нетрадиционная комбинация провоцирует появление новаторских композиторских и исполнительских приемов и техник. Рассматриваются не только разнообразные способы сочетания двух крайних в звуковом пространстве духовых инструментов, но и взаимодействие композитора и исполнителя при выборе интерпретационных подходов. Подробно исследуется и влияние литературы на музыку: в центре внимания находится пьеса «Афоризмы» для флейты и тубы одного из величайших современных болгарских композиторов В. Казанджиева (р. 1934).

Методология исследования строится на сочетании несколько основных принципов: наблюдение за изменениями в общем звучании и сравнение с традиционным звукоизвлечением, анализ нотного текста и герменевтический подход.

Новое тембровое сочетание флейты и тубы вписывается в общее русло поиска новых колористических пространств, который начался в XX веке и продолжается сегодня.

Ключевые слова: афоризмы в музыке, дуэт флейты и тубы, болгарская музыка, Васил Казанджиев, исполнительские техники, колористические пространства, звукоизвлечение

Екатерина Змеева. Фонды Мемориального музея-квартиры Ел.Ф. Гнесиной

В статье рассмотрен состав фондов Мемориального музея-квартиры Ел.Ф. Гнесиной, этапы их изучения, научной обработки, классификации и публикации. Елена Фабиановна Гнесина — выдающаяся фигура в истории музыкального образования, основатель и в течение 72 лет руководитель гнесинских учебных заведений. Музей был создан после ее смерти в квартире, построенной вместе со зданием Государственного музыкально-педагогического института (ныне — Российской академии музыки) имени Гнесиных, где Ел.Ф. Гнесина проживала последние 18 лет своей жизни — с конца 1948 до 1967 г.

Фонды музея разнообразны и являются уникальным источником по истории российской культуры, российского музыкального образования, а также истории

материальной культуры и быта, истории книги, искусствоведению. Собрание обладает обширным потенциалом для научного изучения, разного рода публикаций, использования в биографических и исторических исследованиях. Комплектование фондов, выставочная работа и культурно-образовательная деятельность музея имеют большое значение не только для сотрудников и учащихся учебных заведений имени Гнесиных, но и для общества в целом.

Ключевые слова: мемориальный музей, музей-квартира, музыкальный архив, Гнесины, музыкальное образование



ABSTRACTS

Vladislav Petrov. Levels of In-scene Event Placement in Productions of the Instrumental Theater

This article is devoted to one of modernity's principal genres — the musical theater. The author examines the levels of in-scene event placement, which, to one degree or another, characterize all instrumental-theatrical works, highlighting compositions with low and high levels of plot-carrying events. A high level of events dictates and defines the genre variant of the instrumental spectacle, as one sees in examples of the works of Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, Earle Brown, John Corigliano, Sofia Gubaidulina, Viktor Ekimovsky and other composers.

The author's methodology includes analytical and systematic analysis, the latter involving a comprehensive study of the phenomenon under examination.

Instrumental theater not only «depressurizes» the concert stage, it also sets out a certain number of definite conditions for its existence, among which the chief is the ability of the performer to combine, say, playing and acting; this invokes in some degree an abstraction from a solely musical performance and affirms the establishment of features which synthesize different art concepts within themselves.

Key words: 20th c. music, instrumental theater, performance, in-scene event placement, musical postmodernism

Yulia Kreinin. Mahler and Klee: Toward Unlocking the Nature of Dynamic Forms in Music and the Visual Arts

Gustav Mahler perceived music as an ongoing process of development, wherein exact repetition was already a lie. Accordingly, the main principle of his thinking can be described as «continuous renewal». However, to combine this approach with the sonata form and the symphony cycle was a daunting task, and as a result very complicated forms often resulted.

Paul Klee proposed the idea of «forms in motion», which can be an effective tool to analyze the music of Mahler. In his «Pädagogisches Skizzenbuch» Klee included drawings of a number of shapes, calling them «pendulum», «circle», «spiral» and «arrow». These definitions apply to both visual and musical forms, including the structures of the cycle in the symphonies of Mahler: the Sixth can be interpreted as «circle», the Fourth and Fifth as «arrows» and the First and Second as «spirals».

The similarity between the approaches to form in Mahler and Klee should encourage the prospect of further study of the dynamic processes in 20th c. music using the concept of «form in motion».

Key words: Mahler symphonies, Klee's Pädagogisches Skizzenbuch, form in motion, visual form, dynamic form

Liudmila Gavrilova. Slonimsky's Operatic Oeuvre: The Problem of Metatext

This article is devoted to the operatic works of one of the greatest modern Russian composers, which the author examines as a holistic phenomenon — a metatext. The use of the intertextual method reveals not only the integration of each operatic text within a wide historical and cultural context, it also establishes the intertextual interaction within the work of a single composer.

The author considers intertextual connections, which ensure the internal unity of the metatext of Slonimsky's musical dramas, at different levels: genre, plot, composition and imagery-intonation. According to the author, it is precisely this approach that determines a vertical vector of research, allowing us to perceive Slonimsky's musical theater as a whole phenomenon and, at the same time, revealing the logic of its evolution.

Key words: metatext in music, operas of Sergei Slonimsky, artistic-semantic ambivalence, plot-situational allusions, image structure

Vladimir Skuratovsky. «To Be Continued. N.R.-K.»

This article examines the career of Nikolai Rimsky-Korsakov and the main factors behind the formation of his artistic outlook. The author presents new research perspectives that extend our perception of the life and work of the junior member of the Balakirev Circle. Systematization of biographical data and the identification of personality paradoxes in the musician contribute significantly toward clarifying his role in the history of Russian musical art of the second half of the 19th and the early years of the 20th cc.

The article's methodology is based on such historico-philosophical theoretical positions as the role of the individual in the historical process, the relationship of chance and historical patterns, and a systematic approach to the study of the connections between the personality and creative qualities of the artist.

The phenomenon of the «female nature» of the composer's talent and the «younger son complex» that determined Rimsky-Korsakov's special position in Russia's «Mighty Handful» are examined for the first time. The author emphasizes the understanding of Rimsky's editorial activity as a kind of moral duty, which led to the creation of a «sound inheritance» within the Balakirev Circle, simultaneously revealing the relationship of the artistic redactions to the composer's own works.

Key words: N.A. Rimsky-Korsakov, «The Mighty Handful», the Balakirev Circle, paradox of personality, the nature of talent

Dana Nagina. W.A. Mozart and the Concert-Academy of the Musical Culture of the Classical Era

This article examines the specifics of European concert culture in the second half of the 18th c. The subject of research is the concert as a phenomenon of the musical life

of the classical era and the most important form of Mozart's creative activity. Referring to the authentic interpretation of the concept of concert-«academy», the author identifies and characterizes its various shapes and forms, which can be differentiated by a number of features, including the initiator of the concert event, the composition of the audience and the concert's theme. The article pays special attention to the analysis of concert programs, among them the programs of the Mozart academies.

The basic methodological principle of the author's research is a historico-stylistic approach, which offers analysis of the musical phenomena and events in the context of historical and theoretical concepts of the era.

The article's original research perspective allows us to consider the diversity of concert events of the second half of the 18th c. based on the facts of Mozart's biography. As a result, the author draws a conclusion as to the special significance of the academies of the classical era, which became, along with the opera, the most important component of the musical culture and one of the benchmarks of its highest level of achievement.

Key words: W.A. Mozart, classicism in music, the concert-academy, Favoritstücke, Anselm Weber, Christian Cannabich, Charles Burney

Denis Burstein. On the Composition and the Author's Interpretation of Medtner's Sonatas-Vocalise

This article is devoted to a performance analysis of a rarely-played masterpiece of 20th c. Russian classical music. The author presents his analysis of the composition in a broad musical-historical and literary context. Special attention is paid to the particular features of the composer's style that led to the emergence of works in the unique genre of the sonata for voice and piano.

The creative genealogy Nikolai Medtner as a vocal composer is to be found with the masters of the German Lieder. Stylistic observation demonstrates the deep connections of Medtner's music with the works of Rachmaninov, and performance issues are examined by focusing on authorial interpretation. The article draws the conclusion that there was an organic unity in the style Medtner the composer and Medtner the pianist.

Key words: Nikolai Medtner, sonata for voice and piano, chamber-vocal repertoire, vocalise, Johann Goethe, Margaret Ritchie, Sergei Rachmaninoff, performer's interpretation

Rosica Boyadzhieva-Valeva. Aphorisms of Vassil Kazandjiev for Flute and Tuba, and Experimental Techniques of Sound Reproduction and Ensemble Music

The subjects of this article are experimental methods of producing sound and new possibilities for instrumental music-making in the little-known chamber ensemble form

of the duo for flute and tuba. This unconventional combination has prompted the emergence of innovative compositional and performance methods and techniques. The author discusses not only various ways of combining two wind instruments that occupy the extremes of their genre's sound space, but also the interaction of the composer and performer when selecting interpretive approaches. The article also examines in detail the influence of literature on music, focusing on the play *Aphorisms* for flute and tuba written by one of the greatest contemporary Bulgarian composers, Vassil Kazandjiev (b. 1934).

The research methodology is based on combining several basic principles: observation of changes in the overall sound and a comparison with traditional sound production; an analysis of the musical text; and the hermeneutic approach.

The novel timbral combination of flute and tuba figures into the larger trend of the search for new color spaces, which began in the 20th c. and continues today.

Key words: aphorisms in music, duet for flute and tuba, Bulgarian music, Vassil Kazandjiev, performing techniques, color spaces, sound production

Ekaterina Zmeeva. Holdings of the Memorial Museum-Apartment of El.F. Gnesina

This article describes the composition of the holdings of the Memorial Museum-Apartment of Elena Gnesina, the stages of the research done on them, and the attendant scholarly processing, classification and publications. Elena Gnesina was a prominent figure in the history of Russian music education, founder and for 72 years the head of the musically prominent Gnesin family's educational institutions. The Museum was established in the apartment after her death, constructed together with the building of the State Musical-Pedagogical Institute (now the Russian Gnesins Academy of Music); Elena Gnesina lived there the last 18 years of her life (late 1948 to 1967).

The Museum's holdings are a varied and unique resource on the history of Russian culture, Russian music education, the history of material culture and everyday life, the history of book publishing and of art criticism. The collection has vast potential for scholarly study and various kinds of publications as well as biographical and historical research. The acquisitions, exhibitions and cultural and educational activities of the Museum are of great importance — not only for scholars and students of the Gnesin schools, but for the whole of Russian society.

Key words: memorial museum, museum-apartment, musical archive, the Gnesins, musical education



ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ

В журнале «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» публикуются научные статьи, тематика которых соответствует специальности 17.00.00 Искусствоведение.

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

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 приставный библиографический список (рекомендованный минимум 7–10 наименований научной литературы), оформленный согласно ГОСТ 7.1–2003 и ГОСТ 7.0.5–2008, 3–5 иллюстраций и/или нотных примеров. 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).

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).

К статье необходимо приложить:

- 1) Аннотацию на русском и английском языке объемом не менее 120–150 слов.

Структура аннотации:

- * 1 абзац — предмет исследования;
- * 2 абзац — метод или методология исследования;
- * 3 абзац — научная новизна и выводы.

- 2) 7–10 ключевых слов (на русском и английском языке).

- 3) Краткие сведения об авторе: 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.

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 своих 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.

Все научные статьи, поступившие в журнал «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» и соответствующие его научной тематике, подлежат обязательному независимому рецензированию с целью их экспертной оценки.

Рецензент определяется из числа ведущих российских ученых с учетом их научной специализации в соответствующих областях науки (авторы рукописей не информируются о личностях рецензентов). Все рецензенты являются признанными специалистами по тематике рецензируемых материалов и имеют в течение последних 3 лет публикации по тематике рецензируемой статьи.

В рецензии освещаются следующие вопросы:

- * соответствие содержания статьи заявленной в названии теме;
- * полнота освещения библиографии по вопросу;
- * наличие научной новизны в рассматриваемой статье;
- * доказательность основных положений статьи;
- * в чем конкретно заключаются положительные стороны, а также недостатки статьи, возможные исправления и дополнения, которые должны быть внесены автором;
- * вывод о возможности опубликования данной статьи в журнале: «рекомендуется», «рекомендуется с учетом исправления отмеченных рецензентом недостатков» или «не рекомендуется».

Рецензия оформляется в письменной форме, заверяется личной подписью рецензента и печатью организации, являющейся местом его работы (либо печатью учредителя журнала).

Если в поступившей рецензии содержатся рекомендации по доработке рукописи статьи, то статья направляется на доработку. Новый вариант статьи проходит повторное рецензирование.

Редакция журнала направляет авторам представленных материалов копии рецензий или мотивированный отказ. Редакция далее не вступает в дискуссии и переписку с авторами отклоненных статей.

Рецензии хранятся в редакции журнала в течение 5 лет. Редакция обязуется направлять копии рецензий в Министерство образования и науки Российской Федерации при поступлении в редакцию издания соответствующего запроса.

Наличие положительной рецензии не является достаточным основанием для публикации статьи. Окончательное решение о возможности публикации принимается редакционной коллегией журнала.

В приоритетном порядке редакционной коллегией рассматриваются статьи, имеющие рекомендации к публикации от вузовских кафедр, подразделений научно-исследовательских организаций.

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.

Статьи в журнале публикуются на безгонорарной основе. Каждый автор имеет право на бесплатное получение двух экземпляров журнала, в котором опубликована его статья.

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